

EDICIONES

Hachette

NUEVA COLECCIÓN "CLIO"

LA REBELIÓN DE TÚPAC AMARU

Por **BOLESLAO LEWIN**

1024 páginas con ilustraciones — Precio: \$ 200.—

ABRAHAM LINCOLN

Por **CARL SANDBURG**

1092 páginas con ilustraciones — Precio: \$ 200.—

BIBLIOTECA "HACHETTE" DE FILOSOFÍA

HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

I) EL PENSAMIENTO ANTIGUO

Por **E. PAOLO LAMANNA**

416 páginas — Precio: \$ 75.—

COLECCIÓN "EL MIRADOR"

PROBLEMAS DE CULTURA Y DE EDUCACIÓN

Por **RODOLFO MONDOLFO**

180 páginas — Precio: \$ 32.—

COLECCIÓN "EL PASADO ARGENTINO"

FRONTERAS Y TERRITORIOS FEDERALES

DE LAS PAMPAS DEL SUR

Por **ÁLVARO BARROS**

Estudio Preliminar de Alvaro Yunque

320 páginas, con un mapa fuera del texto — Precio: \$ 45.—

LA AVENTURA DEL AIRE

(Vida de los hermanos Wright)

Por **H. ESTOL**

220 páginas — Precio: \$ 7.—

HACHETTE — BUENOS AIRES

RIVADAVIA 739 — 34/7819 — BUENOS AIRES

Correio
Argentino
C. C.

Tarifa Reducida

Concesión N° 5623

Registro Propiedad Intelectual N° 526.683

\$ 28.—m/arg.

F I C C I O N

Escriben

J. G.: Presentación

J. GUIMARAES ROSA: La oportunidad de Augusto Matraga

João ALPHONSUS: Gallina ciega

Mário de ANDRADE: El pavo de Navidad

Ribeiro COUTO: Una noche de lluvia

Clarice LISPECTOR: Misterio en São Cristovão

Monteiro LOBATO: El drama de la helada

Aníbal 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

Hernán LIMA: El cuento brasileño

Decio de ALMEIDA PRADO: Noticia sobre el teatro brasileño

Alceu AMOROSO LIMA: Manuel Bandeira y la poesía brasileña

Afrânio COUTINHO: La crítica literaria en el Brasil

Cruz COSTA: Las ideas filosóficas en el Brasil

Sérgio BUARQUE DE HOLANDA: El pensamiento histórico en el Brasil

Lourival GOMES MACHADO: Noticia sobre el arte moderno en el Brasil

Letras Argentinas, por **Juan Carlos GHIANO**

Letras Brasileñas, por **Raúl NAVARRO**

Letras Españolas, por **Álvaro FERNÁNDEZ SUÁREZ**

Letras Francesas, por **Félix GATTEGNO**

Letras Italianas, por **Attilio DABINI**

Romualdo BRUGHETTI: Planteo nacional por un arte universal

Artes plásticas, teatro, cine y música, por **Omar DEL CARLO, Estela CANTO, Inés MALINOW** y **Juan Pedro FRANZE.**

NOTAS DE LIBROS: David Almirón, Roy Bartholomew, Eduardo Dessenin, Celia de Diego, J. P. F., J. C. G., David José Kohon, Carlos Alberto Loprete, C. A. L., Ana O'Neill, Alberto Salas, Margot de Segovia, F. J. Solero, Susana J. Thénon, Marginales, por O. del C. Libros recibidos. Colaboradores brasileños.

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

JUAN GOYANARTE

11

ENERO - FEBRERO

1958

BUENOS AIRES

SETIEMBRE

por

CARMEN DA SILVA

La novela argentina escrita por una brasileña, la PAMELA MOORE sudamericana.

•

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 lujoso "Alvear" como en la sórdida pensión "Estrella" sólo hay seres humanos, sólo hay distintos modos de decir *yo*.

\$ 38.— m/arg.

•

editorial goyanarte

PARAGUAY 479 T. E. 31 - 3694
Buenos Aires

FICCIÓN

La Revista-Libro de América

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES

Suscripción Argentina y países limítrofes:

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

Brasil (en cheques sobre cualquier ciudad brasileña)

| | |
|---------|---------------|
| 1 año: | 200 cruzeiros |
| 2 años: | 360 cruzeiros |
| 3 años: | 500 cruzeiros |

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 dedicado 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 represente \$ 58.— 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, Enskine: <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 SILVA, 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.—FERRRO, 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 París</i> | " 48.— |
| 2.—WAKEMAN, Frederic: <i>El libertino</i> | " 25.— |
| 22.—WILLIAMS, Ben Ames: <i>¡Estamos en un país libre!</i> | " 22.— |
| 7.—WEBSTER, Elizabeth Ch.: <i>Ceremonia de inocencia</i> | " 29.— |

1 al 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

OBRAS DE LUJO

PABLO NERUDA, **Obras completas** \$ 450.—

La obra completa del gran poeta chileno, incluyendo también sus primeros poemas y sus escritos en prosa, en un volumen de lujo, encuadernado en cuero con impresión en oro, cabeza en oro bruñido, sobrecubierta impresa a tres tintas y caja forrada. Numerosos grabados.

PABLO NERUDA, **Veinte poemas de amor y una canción desesperada** \$ 140.—

Edición de lujo, con 21 ilustraciones de Raúl Soldi y una lámina en citocromía; encuadernado en tela blanca, con cabezal dorado.

SILVIO D'AMICO, **Historia del teatro universal** (cuatro volúmenes) \$ 1.200.—

El libro más completo, de mayor valor informativo y crítico sobre las múltiples manifestaciones, en todos los tiempos y países, del arte teatral. Con numerosas láminas en color y miles de grabados en negro.

LEONARDO DA VINCI, **Tratado de la Pintura** \$ 200.—

Edición lujosamente encuadernada de las famosas reflexiones de Leonardo. Con numerosos grabados y láminas a todo color.

JACOB BURCKHARDT, **La cultura del Renacimiento en Italia** \$ 200.—

Edición ilustrada con cuarenta y una láminas escogidas a página entera, un mapamundi a colores y un panorama de la Florencia renacentista.

HERBERT READ, **El significado del arte** \$ 50.—

La obra definitiva del gran crítico inglés, prodigio de síntesis y de claridad, con las nociones y conceptos esenciales para la comprensión de la obra de arte. Con numerosos grabados.

CONDE DE LISTOWEL, **Historia crítica de la estética moderna** \$ 50.—

Una valiosa concepción del arte y de la belleza, comprendiendo teorías estéticas tan influyentes como la del placer, la del juego, la psicoanalítica, la experimental, la sociológica, etc. Encuadernado en tela.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERÚ

COLOMBIA

REVISTA DE PSICOANÁLISIS

EDITADA POR LA
ASOCIACIÓN PSICOANALÍTICA ARGENTINA

SUMARIO

Volumen XIV Nº 4 Octubre-Diciembre 1957

Dr. GRINBERG, LEÓN

"Si yo fuera usted."

Dr. GONZÁLEZ, AVELINO

*Relaciones de objeto y oscilaciones en el ciclo
depresión-hipomanía.*

Dr. CESIÓ, FIDIAS

Psicoanálisis del hábito de fumar.

Dr. WEIL, JORGE

Psicoanálisis de una obesa con perversiones sexuales.

ACTUALIZACIÓN:

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

KRAFT NOVEDADES EXTRAORDINARIAS

UN DIOS COTIDIANO, por David Viñas

Distinguido con el primer premio del Concurso Kraft 1957 para la Novela Argentina, este libro es un relato de fascinante atracción por la complejidad del problema que trata y por sus grandes valores literarios.

CORO DE ÁNGELES, por Robert Penn Warren

Valiente y cruda narración de uno de los más impresionantes episodios de la historia de la humanidad: la trata de los negros esclavos en América del Norte, que lucharon hasta conseguir la ansiada libertad.

VILLA MISERIA TAMBIÉN ES AMÉRICA, por Bernardo Verbitzky

Libro de trazos recios y pinceladas conmovedoras, recomendado por el jurado del Concurso Kraft 1957 para la Novela Argentina.

VIDA — Memorias de Fernández Moreno

El ilustre poeta, autor de *Buenos Aires, Ciudad, Pueblo y Campo*, escribe en estas memorias, reflexiones e impresiones que abarcan el curso de toda su vida.

EL ÚLTIMO HURRA, por Edwin O'Connor

Novela deliciosa y conmovedora, narra la historia de la inmigración irlandesa en América. Escrita con espontáneo buen humor, cada página se supera en interés.

SON OTROS 5 GRANDES ÉXITOS DE

KRAFT

RECONQUISTA 319

FLORIDA 681

VAN RIEL

GALERÍA
DE
ARTE



FLORIDA 659

BUENOS AIRES

T. E. 31-0225

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 Nº 1516, Vedado

La Habana

**GALERIA BONINO
ARTE MODERNO
ANTIGUEDADES
EDICIONES DE ARTE**

maipú 962

t. e. 312527

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 MUÑIZ
HERNÁN RODRIGUEZ
JULIO IMBERT

Redacción y Administración:

Donato Alvarez 1572 - T. E. 59-9671 - Buenos Aires

BIBLOS

INFORMATIVO BIBLIOGRÁFICO DE
LA CÁMARA ARGENTINA DEL LIBRO

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

SARMIENTO 528

T. E. 34-4236

BUENOS AIRES

Revista del Mar Dulce

Una Voz Estudiantil - Nº 7

La participación de los graduados en la Universidad, por Ismael 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 - T. E. 84-1364
Buenos Aires



Doel
SEDAS
LANAS

SABER VIVIR

ARTE

Y

LITERATURA



T. E. 31-8852

SAN MARTÍN 649

BUENOS AIRES

BIBLIOGRAMA

BOLETÍN
DEL INSTITUTO
AMIGOS DEL LIBRO ARGENTINO

Ochenta páginas formato 16 x 23 cms.

Director:

ARISTÓBULO 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 Núms.) \$ 40.—,
en el extranjero U\$S 2.—

ALSINA 1947, Dto. 6

BUENOS AIRES — REPÚBLICA ARGENTINA

COMENTARIO

REVISTA BIMESTRAL

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

Comentarios bibliográficos de Emanuel Litvinnoff, 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 Nº 73 está en circulación

SUMARIO

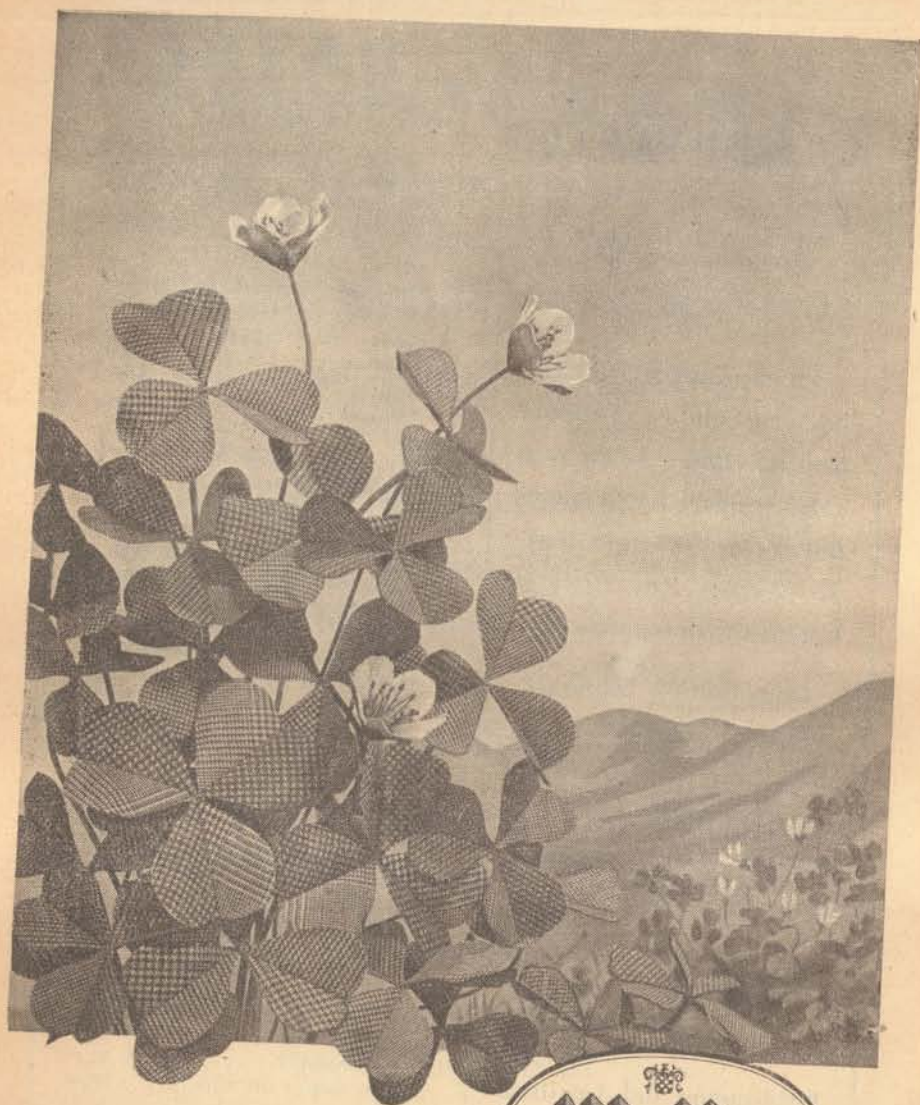
Salomón Maimón, por Rafael Mahler — Hace Cincuenta Años, por Manuel Gálvez — Israel nace en las Naciones Unidas, por Israel Jabbar — Marc Chagall y la Leyenda Jasídica, por Silvana Weiller Romain Jacur — La influencia de Spengler sobre Toynbee, por Rafael Patai — Diptico de la Tierra, por Clara Lifszicht de Ottolengui — El Combate, por Sergio Leonardo — El Concepto Judío del Mesías, por Joshua Trachtenberg — Benjamín 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 sacadas 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 T. E. 47-7783
Buenos Aires 48-5740



FICCIÓN

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual N° 526.683

PARAGUAY 479

T. E. 31-3694

Condiciones de venta y suscripción

Número suelto \$ 15.— m/arg.

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

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

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

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

Sumario

| | |
|---|-----|
| Presentación, por J. G. | 3 |
| La oportunidad de Augusto Matraga, por J. Guimarães Rosa | 4 |
| Gallina ciega, por João Alphonsus | 36 |
| El pavo de Navidad, por Mário de Andrade | 41 |
| Una noche de Huvia, o Simão, diletante de ambientes, por Ribeiro Couto | 46 |
| Misterio en São Cristovão, por Clarice Lispector | 52 |
| El drama de la helada, por Monteiro Lobato | 56 |
| La muerte de la porta-estandarte, por Aníbal M. Machado | 62 |
| El reloj del hospital, por Graciliano Ramos | 71 |
| Estela me abrió la puerta, por Marques Rebêlo | 78 |
| Unos brazos, por Machado de Assis | 83 |
| El argentino y la cultura brasileña, por Gilberto Freyre | 91 |
| La novela brasileña contemporánea, por Antonio Candido | 95 |
| El cuento brasileño, por Hernan Lima | 101 |
| Noticia sobre el teatro brasileño, por Decio de Almeida Prado | 113 |
| Manuel Bandeira y la poesía brasileña, por Alceu Amoroso Lima | 119 |
| La crítica literaria en el Brasil, por Afrânio Coutinho | 126 |
| Las ideas filosóficas en el Brasil, por Cruz Costa | 133 |
| El pensamiento histórico en el Brasil, por Sérgio Buarque de Holanda | 141 |
| Noticia sobre el arte moderno en el Brasil, por Lourival Gomes Machado | 154 |
| Letras argentinas: Dos cuentistas extraños: Bioy Casares y Gloria Alcorta, por Juan Carlos Ghiano | 163 |
| Letras brasileñas: José Lins do Rego, por Raúl Navarro | 167 |
| Letras españolas: Dos autores de teatro, por Alvaro Fernández Suárez | 169 |
| Letras francesas: Paul Léautaud y su obra, por Félix Gattegno | 171 |
| Letras italianas: Un gran documental de la deportación, por Atilio Dabini .. | 173 |
| Planteo nacional por un arte universal, por Romualdo Brughetti | 175 |
| Teatro, por Omar del Carlo | 185 |
| Cine, por Estela Canto | 186 |
| Louis Armstrong en Buenos Aires, por Inés Malinow | 188 |
| Discos, por Juan Pedro Franze | 190 |

LIBROS

| | |
|--|-----|
| David Almirón: "Harry Black", por David Walker; "Hijo de las estrellas", por Raymond F. Jones; "Cuentos de desesperados", por Pedro Ortiz Barili; "La técnica en la historia de la humanidad", por J. Rey Pastor y N. Drewes; "El tema de la mala vida en el teatro nacional", por Domingo F. Casadevall | 199 |
| Roy Bartholomew: "Poesía argentina del siglo XX", por Juan Carlos Ghiano | 202 |
| Eduardo Dessein: "Los derechos del hombre", por Eduardo Barrios | 205 |
| Celia de Diego: "Los derechos de la cultura", por Carlos Mouchet y Sigtrido Radaelli; "El fugitivo", por Félix M. Pelayo; "Se le soltaron los leones", por Nicole | 206 |
| J. P. F.: "La evolución de la música", por René Leibowitz | 209 |
| J. C. G.: "Obras completas", por Pablo Neruda | 210 |
| David José Kohon: "El dibujo animado", por Lo Duca | 213 |
| Carlos Alberto Loprete: "Hacia el hombre", por el Abbé Pierre | 214 |
| C. A. L.: "La crisis de la educación", por Juan Mantovani; "Libertad o muerte", por Niko Kazantzakis; "Itinerario del terror", por Marcelino Román; "Fabulario", por Herman Hesse; "El Film", por Béla Balázs; "Escritores coloniales americanos", por Juan María Gutiérrez | 216 |
| Ana O'Neill: "El otro lugar", por J. B. Priestley; "Deleite", por J. B. Priestley | 219 |
| Alberto Salas: "Explorador maya", por Victor Wolfgang von Hagen | 220 |
| Margot de Segovia: "Los magos", por J. B. Priestley | 221 |
| F. J. Solero: "La sociedad abierta y sus enemigos", por Karl Popper; "La luna con gacillo", por Raúl González Tuñón; "Las tierras blancas", por Juan José Manauta .. | 222 |
| Susana J. Thénon: "Círculo poético", por José Ramón Heredia; "Veranos", por Rubén Vela | 227 |
| Marginales, por O. del C. | 229 |
| Libros recibidos | 230 |
| Colaboradores brasileños | 234 |

Presentación

Para la mayoría de los argentinos, el Brasil continúa siendo un país de atracción turística. El deslumbrante despliegue de sus paisajes tropicales, el animado encanto de sus costumbres y sus fiestas populares, la cordialidad de sus habitantes, son los obligados puntos de referencia de estos periódicos viajeros. Muy pocos se han preocupado de conocer los valores de las letras del país vecino, aunque ya se atiende con respeto a sus plásticos y a sus músicos.

Los escritores brasileños no se leen fuera de un círculo reducido y atento, que continúa así una línea de simpatía fervorosa iniciada en el siglo pasado. En la segunda mitad del siglo XIX, motivos diplomáticos o de amistad impulsaron a Carlos Guido y Spano, Martín García Mérou y Angel de Estrada, entre los más ilustres, al amor de las letras brasileñas y a su difusión en nuestro medio. Con posterioridad, algunas vocaciones aisladas no alcanzan a cubrir el descuido mayoritario: mientras en Buenos Aires, se leen, comentan y traducen los últimos libros de París, Roma, Londres, o New York, poco se sabe de los impresos en el Brasil; ni siquiera las librerías más importantes de nuestra Capital se acuerdan de tales autores. Por el contrario, en las ciudades más representativas del Brasil es fácil encontrar lo más valioso que se imprime en Buenos Aires, junto con lo publicado en aquel país, de tan rico potencial editor.

Para reparar en algo tan injusto olvido, Ficción se complace en reunir en este número a un grupo de los cuentistas más valiosos de las últimas décadas, cerrándose la antología con un relato del padre de la narrativa moderna en el Brasil, el inolvidable Machado de Assis. Trabajos de ensayistas y de críticos especializados completan el volumen con síntesis intencionadas de los más distintos aspectos de la cultura de su país.

La selección del material ha sido realizada por el Dr. Lauro Escorel de Moraes, Primer Secretario de la Embajada de Brasil en la Argentina, y por nuestro colaborador Juan Carlos Ghiano, con el generoso apoyo de la representación diplomática de aquel país. No están aquí todos los autores representativos —ni sería posible—, pero los elegidos dan la medida de una literatura y de una cultura, variada en motivos y en realizaciones, quizá la más original en la América hispánica.

J. G.

La oportunidad de Augusto Matraga

*"Eu sou pobre, pobre, pobre,
vou-me embora, vou-me embora..."*

*"Eu sou rica, rica, rica,
vou-me embora, daqui!"*
(Copla antigua) *

*"Sapo não pula por boniteza
mas porém por precisão".*
(Proverbio capiau) **

MATRAGA no es Matraga, no es nada. Matraga es Esteves. Augusto Esteves, hijo del coronel Al-fonsão Esteves, de Pindaibas y de Saco-da-Embira. Don Augusto —el hombre— en ese anochecer de no-vena, en una subasta, detrás de la Iglesia, en el poblacho de la Virgen de los Dolores, del Córrego do Mu-rici.

La procesión entró, el rezo acabó. El remate marchó de prisa y se apa-gó sin interés y sin gracia, porque toda la gente decente se fué yendo, casi todos al mismo tiempo.

El rematador se quedó en su ba-rraca, comiendo almendras de car-tucho y murmurando, bloqueado por una multitud mojada de aguardiente de fin de fiesta.

En primera fila, apretadas contra un balconcito, muy iluminadas por lamparitas y velones, estaban las dos mujeres; encontraban en aquello un goce inmenso ya que, siendo sólo dos, eran muy disputadas y todo el mundo se las quería llevar.

Belleza no tenían: Angélica era negra y bastante fea, sólo la otra valía algo. Cerca, apoyado en un poste, un mocito de cara romántica, subí con entusiasmo cada oferta que se hacía por la última. Los dos

parecían gustarse y aquella muche-dumbre no tenía —al menos para el pobre enamorado— ninguna razón de ser. A cada momento las cosas empeoraban para ellos, con la gente que se retorció y gritaba:

—¿Quién se va a llevar a la Sa-riema? Vamos, tiazó, apura eso... ¡Apura el remate!

De las dos muchachas, la que era blanca —cuello fino y piernas del-gadas— y que pasó a llamarse Sariema, pareció asustada. El apasionado

Según aclaración de Guimarães Ro-sa, las coplas y proverbios citados en este relato pertenecen al acervo tradicional de Minas Gerais. De ahí las dificultades de una traducción que atienda al ritmo y a los sentidos y alusiones de las palabras. Ante tal problema, hemos preferido la traducción literal (N. de los T.).

"Soy pobre, pobre, pobre, / me voy lejos, me voy lejos..." / "Soy rica, rica, rica, / me voy lejos de aquí".

** "El sapo no salta por belleza, / sino por precisión".

mozo, viendo las cosas, dejó caer al suelo la sonrisa cansada que le colgaba de los labios. El rematador pedía a gritos que hubiese juicio, pero nadie quería escuchar.

—¡Doy cinco mil reis!

—¡Sariema!, ¡Sariema!

De repente, un gran revuelo: era Don Augusto —muy erguido, el pe-cho enorme, vestido de luto—, quien pisando pies ajenos y con los brazos en alto, vino a pararse delante de esa masa. Miró a la Sariema y le puso el dedo en el mentón. Después, con voz de mediodía, bramó hacia el rematador:

—¡Cincuenta mil reis!

Sin mirar al público, se llevó las manos a la cintura, como esperando los aplausos.

—¡Don Augusto! ¡Don Augusto!

Insistió, alzando más la voz:

—¡Cincuenta mil reis, ya lo dije!
¡A la una!, ¡A las dos! ¡A las dos!
Y... ¡a las tres!

En eso empujaron a la otra, a la negra Angélica, que reía desvergon-zadamente y se hacía la dengosa, entrando en la montonera de brazo en brazo, de risa en risa, manoseada y pellizcada, cacareando:

—¡Virgen María! ¡Vamos, gen-te!

Sólo entonces, el tiazó rematador pudo encontrar el suficiente coraje como para imponerse:

—Más respeto, amigos, más res-peto. Un remate es algo sagrado.

—¡Bah! ¡Bah!

—¡Me río! ¡Me río de ese here-je! Vamos, apártense un poco... Atrás, hasta esa pared... Una cosa

sagrada como ésta, no es un juego... ¡Déjenme pasar! ¡A ver, hagan lu-gar! ¡Lugar, amigos!

Hubo algunos que quisieron se-guir con la broma, pero el mismo Don Augusto se encargó de sofocar los entusiasmos:

—Si no es algo sagrado, tampoco es cosa del diablo, amigos... Yo sé lo que les digo... ¡Vamos, dejen pasar al tiazó!

Sorprendidos, hicieron lugar al rematador, mientras, en una pausa, se oía decir al apasionado mocito:

—Vamos, Tomasa, aprovechemos la confusión...

Y su voz le pareció a ella suave y dulce, porque para él no era la Sariema. Puso tres dedos sobre su brazo y estuvieron a punto de huir. Pero Don Augusto los separó con un golpe de mano:

—No señor, no va a ninguna parte.

Y lo apoyaron sus cuatro guarda-espaldas:

—¡Está vendida! ¡Está vendida!
¡No va! ¡No va!

—Es de Don Augusto... ¡Don Augusto se lleva la muchacha! —gritaba el pueblo, porque no le cos-taba nada. Desde el fondo, una voz bien entonada, cantó por cantar:

*"Mariquinha é como a chuva
bôa é, pra quem quer bem!
Ela vem sempre de graça,
só não sei quando ela vem..."* *

* "Mariquinha es como la lluvia / buena para quien la quiere bien! / Se da siempre de gracia, / pero nadie sabe cuando viene..."

Entonces el pueblo aclamó unánime, con disciplina y cadencia:

—¡Don Augusto se lleva a la Sariema! ¡Don Augusto se lleva a la Sariema!

El mocito se puso más amarillo. La Sariema empezó a lagrimear. Don Augusto, tonante, le asestó tres fuertes pescozones en el trasero:

—¡Toma! ¡Toma! ¡Y toma! ¿Estás queriendo más?

Los rostros ardieron.

—¿Qué pasó? ¿Qué pasó?

—Déjeme ver.

—¡No me moleste, hijo de su madre!

La agitación se apoderó del pueblo porque la mayoría había perdido la escena en tan poco espacio. Hubo un incidente entre un viejo. —“¡Al charco con el barbudo!”— y el sacristán, en el extremo noroeste de esa masa. También en el sector sur, estallaba poco antes un malentendido entre un sujeto que revoleaba peligrosamente su cinto —¡Permiso!... ¡Permiso!— y otro que pedía lugar para encaramarse sobre un tronco conseguido en cualquier parte.

—¿Eh? ¿Qué fué? ¿Qué fué? ¿Qué pasó?

Pasó que el mocito, estrujado por los cuatro matones de Don Augusto, era empujado hasta el pueblo, que quería darle su merecido.

—¡Viva Don Augusto!

—Acércate a mi lado —ordenó éste a la muchachita, que dejó de lagrimear.

—Vamos andando.

Pasaron entre filas y aclamacio-

nes; pronto —no habiendo más mu-
jeres ni más peleas— la gente se
comenzó a desbandar, cantando:

“Ei, compadre, Chegadinho chegou...
Ei, compadre, chega mais um

[bocadinho!...]” *

Don Augusto apretaba el brazo de Sariema, como arrepintiéndose de no haber descargado todos sus ímpetus sobre el mozo.

—Así que la señorita se quería escapar con el otro, ¿no?

—Sí, pero ahora me gusta usted. Al otro lo conocí muy mal.

Enfilaron hacia la casa. No hacia la verdadera casa de Don Augusto, sino a otra —que se encontraba en el Beco do Sem-Ceroula, donde sólo hay tres predios, cada uno de ellos con el gramófono de bocina tocando—, por donde la gente decente pasa, pero no entra...

Traspasando el umbral, Don Augusto se detuvo, quitándose el sombrero y haciendo *en el nombre del padre*, para saludar la puerta de la iglesia. El lugar estaba muy iluminado con candiles; mucha luz de aceite pendía de los arcos de bambú. Don Augusto miró detenidamente a la muchacha.

—¿Qué es eso? Tienes piernas de Manoel Fonsêca, una flaca y la otra seca. ¿Y esto? ¿Qué es esto? Pescado cocido de prisa. Ah, lejos de mí con esta facha... ¡Vete, vete, pollo mojado, vete! ¡Fuera de aquí! Apartando de un empujón a la

* “Eh, compadre, Chegadinho entró...
/ Eh, compadre, puede entrar un bocadito más!...”

muchacha, que comenzó a hipar el llanto más sentido de su vida, Don Augusto bajó solo la cuesta, una cuesta de roca y piedra suelta que había que bajar casi corriendo.

Ya abajo, tropezó con una camarada que traía mensaje de Doña Dionóra: que Don Augusto volviese o, al menos, hiciese una escapada hasta allí —por su verdadera casa, en la Rua de Cima—, dado que todavía quedaban muchos asuntos por arreglar antes del viaje, y ella —su mujer, su esposa— le quería preguntar una o dos cosas...

Don Augusto ni siquiera dejó terminar al mensajero:

—Vuelve, Quim, y llévale este recado de mi parte: ¡allá no voy!... Apronta tú los animales para llevar de regreso, mañana temprano, al Morro Azul, a la Señora Dionóra y a la niña... Antes, sube por aquí y avisa a mis guardias que no los necesito más por hoy.

Quim Recadeiro voló con el recado, mientras Don Augusto caminaba en busca de alguna luz en puerta abierta, donde hubiese conflicto de hombres, para entrar entre ellos a despartarlos.

Era a fines de octubre, un año reseco. Un perro delectreaba, lejos, un mismo nombre, sin sentido. En lo alto del matorral, la luna languidecía.

Doña Dionóra, que tenía bellos cabellos y ojos tristes, escuchó aquella respuesta en silencio, sin revelar al pobre camarada Quim lo que pensaba. Pero pensaba. Pensaba mucho. Y los pensamientos comenzaron

a rondar, a cruzarse, a atormentarla... Estaba cansada y quiso llorar. Mimita, que sólo tenía diez años, y ya estaba en la cama, sonrió para decir:

—Estoy muy contenta, mamá, de volver al Morro Azul.

Al oír esto, Dionóra se enjugó las lágrimas y también sonrió, sin decir nada. Sólo podía alegrarse por volver a ese lugar retirado sin la compañía del marido. La carcomía el despecho. Pero, consideraba bueno y conveniente dejar ese lugarejo donde todo el mundo debía estar hablando de su desdicha y del poco caso que se le hacía.

Ella conocía y temía los arranques de Don Augusto. Duro y exaltado como una bestia feroz del bosque. En casa, siempre encerrado en sí mismo. Ni siquiera le importaba la hija. De ella, Dionóra, gustaba a veces; de su boca, de sus carnes. Sólo eso. Nada más. Siempre con los guardaespaldas, con mujeres perdidas, con la gente peor. En la hacienda —en Saco-da-Embira, en Pindaibas, en el retiro del Morro Azul— tenía otros placeres, hembras, el truco y la caza. Jamás dieron resultado las oraciones y las promesas con que ella lo quería atraer, por lo menos, a la mitad del verdadero camino.

Desde su niñez había sido así, una niñez alocada de libertades, de excesos, de relajación, de hijo único de padre enfermo. Y ella —sólo ella— tuvo la culpa, por casarse, contrariando y desafiando a su familia.

Ahora, con la muerte del coronel Alfonsão, empeoraba aún más. Ni

pensarlo. Más alocado, más irresponsable que nunca; para nada contaban ya los principios con Don Augusto. Con deudas enormes, político del lado que pierde, falto de crédito, las tierras en desorden, las haciendas hipotecadas, todo por hacer, sin puertas, como pared blanca.

Dionóra lo amó tres años, dos años entregó su amor a la duda, y otros dos lo soportó. Ahora había aparecido otro hombre en su vida. No, sólo de pensarlo se estremecía de miedo... Por ella y por la hija... Por todo... Un miedo inmenso.

De irse, de aceptar ir con el otro, Don Augusto era capaz de matarla. Para eso sí valía mucho. Mataba con facilidad, como diera cuenta del hombre de la guadaña, pago por venganza de alguna ofensa. Pero, ¿quién podía decir si no resultaba mejor entregarse al destino, implorando la protección de Dios, si no fuese pecado?... Cerrar los ojos.

¡El otro era diferente! La quería mucho. Más de lo que él mismo decía, más de lo que él mismo sabía, de la manera en que realmente una persona debe querer a otra. Tenía esa gran fuerza de amor callado, esa paciencia inconfundible del que ama y una gran humildad y ternura a la vez, para llamarla por su nombre: "Dionóra... Dionóra, vente conmigo, ven conmigo y trae a la niña, que nadie las separará de mí lado..." Bueno... Como un sueño... Como un sueño...

Durmió.

En la madrugada partieron las

dos, Doña Dionóra en el caballo de silla y Mimita, seria y fruncida, cargada delante de la silla del camarada Quim.

Pernoctaron en Pau Alto, en la cabaña de un tío de Dionóra, nervioso, que rayaba la mesa con las uñas y no se cansaba de repetir y murmurar, siempre lo mismo:

—Si fuera yo, si fuera yo... Una hija cuesta sangre; nada en el mundo tiene tanto valor como una hija.

—Mi suerte, tío...

—La suerte nunca es de uno solo, es de dos, es de todos... La suerte nace cada mañana y ya está vieja al mediodía...

—Yo tuve la culpa, tío...

—¿Quién no la tiene? ¿Quién no la tuvo? Pero es demasiada culpa, hija mía... La madre de Don Augusto murió siendo él muy pequeño. Tu suegro era un enfermo, no un jefe de familia... Fué como si Don Augusto no tuviese padre... Un tío, criminal, de más de una muerte, vivía escondido, allá en Saco-da-Embira. Quien crió a Don Augusto fué la abuela... Quería al niño para cura... Rezar, rezar; todo el tiempo, santimonias y letanías...

A la mañana, con el sol naciente, retomaron camino. Después, con el sol más dueño de todo, la polvareda se hizo más seca. Mimita comenzó a gemir, con un dolor en el costado, y pidió agua. Una vez calmada, preguntó suavemente, con sonrisa triste:

—¿Por qué no nos quiere papá, madre?

Quim Recadeiro seguía sacudien-

do la cabeza con mucha circunspección, en universal asentimiento.

En el pasaje de la brecha de Bugre, estaba su Ovídio Mora, ya al tanto de ese viaje de regreso.

—Dionóra, usted se viene conmigo... ¡O me voy solo por esos caminos de Dios, y usted no vuelve a verme más...!

Doña Dionóra fué excesivamente rápida, tanto, que ella misma se espantó:

—Don Augusto es capaz de matarlo, Ovídio... Pero yo me quedo con usted, y que Dios nos proteja...

El hombre tomó a la niña del cuello de Quim, que nada escuchaba ni entendía y siguió cabalgando detrás de ellos, rezagado. Cuando llegaron al Pilão d'Água de Mendonça, donde hay una bifurcación de caminos, el camarada vió que los otros tomaban el de la derecha. Apuró el caballo, mientras levantaba la voz, advirtiéndolo:

—¡Vuelva, ama, que ese camino es otro!

Ovídio se dió vuelta, categórico:

—Vuelva usted, y dígame a su amo que la señora Dionóra no quiere vivir más con él, y que de ahora en adelante se va a vivir conmigo, como lo quieren los míos, y con la bendición de Dios.

Quim Recadeiro, a punto de volverse, se llevó la mano al sombrero de paia, como cumplimentando:

—Pues sí, señor Ovídio... Yo doy el recado...

Se quedó parado un momento, limpiándose el sudor de los cabellos, sin resolverse a nada. Luego, en un

impulso —cuando los otros ya estaban lejos— se irguió en sus estribos y gritó:

—¡Hombre sucio!... ¡Ojalá encuentres una lechuza en tu puerta!

Escupió. Luego volvió hacia atrás en loco galope, dándole polvo a los vientos. Le iba a decir a Don Augusto que la casa se le estaba cayendo.

Cuando llega el día en que la casa se tiene que caer —con terremotos o sin terremotos, es un día inevitable—, el dueño puede encontrarse adentro, o afuera... Lo mejor es estar afuera. Nada se puede remediar. Estando adentro, lo más conveniente es encontrarse vestido y cerca de la puerta de calle. Don Augusto, no: estaba acostado en la cama, el peor lugar para recibir una sorpresa así.

Quim, el pobre Quim, sabía eso, tanto, que se fué encogiendo del miedo que le entró mientras trasponeía el umbral. Tenía polvo hasta en la boca. Tosió.

—Levántese y vístase, Don Augusto, patrón mío, que tengo una noticia medio mala para contarle.

Tembló más todavía, porque Don Augusto se irguió de un salto y en un minuto estaba vestido. Sólo después de meterse el revólver en la cintura, masculló entre dientes:

—Habla todo...

Quim tartamudeó sus pocas palabras y aún le quedaron fuerzas para agregar:

—Yo me podía haber negado, pero pensé que era una cuestión de honor donde sólo el dueño... Y pensé que al señor podía no gustarle...

—¡Has hecho bien, y ya está hecho! ¡Llama a mis hombres!

Quim volvía a los pocos minutos con nueva desolación: los matones no venían... No querían seguir más con Don Augusto... El Mayor Consilva los había apalabrado, uno por uno, a los cuatro, para tomarlos como guardianes suyos, pagándoles bien. No venían... El cabecilla hasta se permitió mandar a decirle, faltándole al respeto:

—Díle a Don Augusto que el sol de arriba es dinero. Que nos pague lo que nos está debiendo... Y que mande el dinero con un mensajero mudo, porque ya no podemos escuchar otra charla que no sea la del Mayor.

—¡Perro!... Sólo por venganza. ¿Dónde están ahora?

—Mudándose a la chacra del Mayor.

—¡Mayor de porquería! ¡Por encono, sólo porque era enemigo de mi padre! Voy para allá.

—Mi patrón Don Augusto, no me juzgue usted mal, pero todos los del lugar están diciendo que el señor ya no posee nada, que perdió sus haciendas y riquezas, que está pobre, que está en la calle... Y, Don Augusto, están diciendo —el Mayor y otros grandes— que... Están diciendo que quieren agarrarlo a traición. Están desparramando —perdóneme el señor, pero yo sólo quiero decirle la verdad. —... Están diciendo que el señor jamás respetó a las hijas de los otros y menos a las mujeres casadas; dicen que es malo como serpiente venenosa y que

lo tienen que matar por obligación. Le cuento esto para que esté sobre aviso. Hace falta que encuentre otros compañeros buenos, que sean realmente amigos suyos, porque, solo, no le conviene ir... Yo no voy, porque soy miedoso... Para esto valgo muy poco... Pero si el señor lo manda, también voy.

Don Augusto se mordía, ya en medio de su cólera, rojo y feroz. Montó y galopó, echado hacia atrás, rey en la silla, mientras Quim Recadeiro se iba a beber un trago de agua. Tal cual.

Puede ser que cualquier otro hombre que no fuese Augusto Esteves hubiera reconocido en aquellos dos contratiempos la intervención de la fatalidad, y hubiera pasado unas cuantas vueltas antes de volver a jugar, tomándose unas vacaciones: viajes, mudanzas, o cualquier otra cosa, aun sin interés a la espera del cumplimiento de aquel refrán: "Cada uno tiene sus seis meses..."

Pero Don Augusto era cuero por curtir, y para quien no se aparta a tiempo de las vías, hasta el pito del tren es mal augurio. Por lo demás, llegado el momento de pagar el gasto, iba hasta el final. De ese modo, pensó que no era oportunidad de ponderados pensamientos.

Mal que mal, por debajo de su ira, coordinaba sus pensamientos y resolvió una cosa: antes de ir a Mambuca, para matar a Ovídio y a Dionóra, precisaba ajustar cuentas con el Mayor Consilva y los matones. Si no, si dejaba algo por hacer, perdía la fuerza. Y fué.

La polvareda creció de tamiz. La ruta se le presentó en línea recta, bordeada por gente con cautela. Llegó a la chacra del Mayor.

No tuvo tiempo de descabalar. Desde lo alto de la escalinata, el dueño de casa lo recibió hablándole alto, risueño de ruín:

—¡Se acabó el buen tiempo, perro Esteves!

El caballo de Don Augusto obedeció y avanzó; las herraduras se lamentaron y chispearon; el jinete, de pie en los estribos, revoleó en el aire su rebenque procurando el cuerpo del viejo. El Mayor encogió la cabeza y más no hizo falta para que los matones apareciesen por los cuatro costados, todos manos y piernas.

—¡Rápido, al polvo! ¡Quiebren!

Los golpes caían sobre el jinete, que saltaba y trataba de esquivarlos como un pez en la red. Palos por la cabeza, por los hombros, por los muslos. Don Augusto dobló el cuerpo y cayó. Todavía hizo un último intento por afirmarse sobre las manos, pero sólo sirvió para ver las horripilantes muecas y expresiones de sus propios guardaespaldas, y en medio de ellos, a aquel mozalbete enamorado que quería a Sariema.

Don Augusto cerró los ojos de cansancio, porque sabía que ese mocito de frente peluda, con cabellos que le crecían casi hasta los ojos, era de esa raza de hombres capaces de guardar por mucho tiempo el pasado y cuidarlo celosamente dentro de sí, e ir a buscar otras rabieta, juntando una masa de odio grande

hasta que llegue el día de la venganza.

En ese momento, pachorra y húmeda, resonó la voz del Mayor:

—Arrástrenlo lejos, fuera de mis tierras... Márquenlo a hierro, después lo matan...

Don Augusto se incorporó a medias y extendió el brazo derecho en dirección al Mayor, estrujando el aire con sus cinco dedos:

—¡Volveremos a vernos, verdugo! ¡Sucederá así, realmente así, para aplacar a Don Augusto Esteves, de Pindaibas!

Asegurado de manos y pies, torcido bajo las fuerzas de los matones, lamaba y echaba espuma por la boca, y se agitaba tanto que la ropa se le volvía jirones y el cuerpo parecía partirse en dos, por la barriga. Se logró soltar una vez. Pero dos hombres más se acercaron corriendo y lo dominaron a puñetazos. Don Augusto quedó extendido, tirado de bruces, con la cara sobre la tierra.

—¡Agua fría, compañeros!

El mocito de la frente peluda cantó, con mala entonación:

"Sou como a ema,
que tem penas e não vòe...!"*

Los otros estaban agachados, mirando.

Don Augusto se estremeció y volvió a levantar la cabeza; el Mayor, allá en la baranda, entrecerrando los ojos para ver mejor y abanicándose con el sombrero, gritó con ironía:

* "Soy como el avestruz, / que tiene plumas y no vuela..."

—¿No queda algún otro Augusto Esteves, de Pindaibas, mi gente?

Y sus secuaces a coro:

—¡Ya no queda! ¡Ya no hay más!

Empujaron y arrastraron a Don Augusto, por el atajo del rancho del Barranco, que quedó señalado desde entonces como camino de azotes y tormento.

Cuando llegaron al Barranco, después de legua y media, Don Augusto ya iba casi cargado, medio desnudo, todo machucado y lleno de estocadas, quebrado por los golpes y manchando la espesa tierra con su sangre. Lo tiraron al suelo. No se movió.

—Es aquí, camaradas. Después sólo resta empujarlo hacia abajo, para que ni el alma se salve.

Los viejos peones de la chacra del Mayor Consilva encendieron con calma sus cigarros, poco interesados en la ejecución. Pero los cuatro que habían sido guardias de Don Augusto estaban muy entusiasmados, mientras el mozo sin frente, diligente y contento, juntaba leña para el fuego.

Cuando todo estuvo a punto, calentaron el hierro con la marca del ganado del Mayor —un triángulo inscripto en una circunferencia— y la aplicaron, chamusquina, olor y humo, sobre la pulna glútea derecha de Don Augusto. Espantados, todos retrocedieron, porque Don Augusto resucitó, con un alarido y un salto impresionantes.

—¡Agárralo!

El hombre ya había alcanzado el borde del barranco y saltó al vacío.

Era una altura considerable. El cuerpo rodó, abajo, hundiéndose en las matas.

—¿Por dónde es el camino, para ver si murió?

Pero uno de los matones más viejos dijo:

—Construyamos una cruz aquí mismo, Orósio, para que no venga a hacernos cosquillas en los pies...

Y regresaron, bajo un sol más cercano y mayor.

El negro que vivía en la boca del brezal, cuando calculó que los otros ya estarían lejos, salió de su escondite entre las matas y subió a grandes zancadas el matorral desde el pie del barranco. Acercóse. Comprobó que aún había vida en el cuerpo tan maltrecho del hombre blanco; llamó a la negra, su mujer, que habitaba con él en la boca del barranco y juntos levantaron a Don Augusto y lo condujeron hasta su choza, un cubo de barro seco sobre una colina de heno podrido, rústicamente construida y escondida entre los árboles como en una maraña.

El negro fué a cortar tablones y travesaños para un ataúd, mientras la negra buscaba un pedazo de vela bendita para colocarla entre las manos del hombre, en la hora del "Diga Jesús conmigo, hermano..."

En esa espera, sorpresivamente, Don Augusto distinguió una figura borroneada y gimió lastimeramente:

—Mátenme de una vez, por caridad, por las llagas de Nuestro Señor...

Después habló cosas sin sentido,

habló cosas extrañas y le sobrevino una calentura que lo hizo delirar.

—Dios me perdone —susurró la negra—. Este hombre debe ser más perverso que una serpiente porque habla solamente de matar y golpear. Llama a Dios en la hora de su dolor y Dios no lo atiende, ni para un descanso, en un desamparo como nunca vi...

El negro sólo dijo:

—Los otros no van a venir hasta aquí para campear el difunto, porque la cuesta no se puede bajar sino dando muchas vueltas, a lo lejos. Como hay un ternero muerto sobre la loma, van a pensar que los buitres que andan revoloteando vinieron a causa de lo que ellos están pensando.

Días después, cuando Don Augusto volvió a tener noción de las cosas, vió que se encontraba acostado sobre una estera, en la tierra húmeda, con las piernas envueltas toscamente y metidas en ramas de bambú que se perdían en la oscuridad reinante. Su pierna izquierda estaba quebrada en dos partes y la derecha en uno, pero con una gran herida abierta. Las moscas revoloteaban continuamente y se le posaban; el cuerpo le dolía de manera espantosa, con algunas costillas también rotas y un brazo, aparte de las heridas que casi lo ocultaban, sin contar la quemadura de la marca del hierro. Era como si su pobre cuerpo se hubiese hecho inmenso.

Asimismo, con todo esto, pensó que lo mejor era vivir. Bebió buches menguados de mandioca y harina y la negra le armó un cigarrillo

de paja. Nadie apareció en su procura. Podía sanar tranquilamente. Podía pensar.

Al atardecer, llegaba la hora de la tristeza, a pesar de los gruñidos de los puercos, escuchados a través de las partiduras de las paredes, a pesar del alboroto que hacían las gallinas buscando a los gallos, y del canto de la negra que afuera lavaba las ollas y tarareaba:

*"As árvores do Mato Bento
deitan no chão p'ra dormir..." **

Se oían también, cuando la negra dejaba de cantar, los rumores de los bichos monteros y los sonos de los primeros sapos.

El tiempo enfrió antes del anochecer. Los dolores mejoraban. Don Augusto recordó a la mujer y a la hija. Sin rabia, sin sufrimiento, pero con una enorme falta de aire, sofocándose. Respiraba a tirones y hasta sintió miedo, porque no podía dominar ese desorden, como si el cuerpo no le perteneciera más. Hasta que al fin pudo llorar, y lloró mucho, un llanto suelto, sin vergüenza alguna, llanto de niño abandonado. Sin fuerzas y sin dominio, llamó alto, sollozando:

—Madre... Madre...

El negro, que estaba sentado a la puerta de la casa, poniendo carnada en el anzuelo, lo oyó y se puso de pie; llamó a la negra, que vino corriendo y se enterneció:

—No haga esas cosas, señorito, no desespere. Rece, que Dios lo arre-

* "Los árboles de Mato Bento / échanse en el suelo para dormir..."

gla todo... ¡Dios encuentra solución para todo!

La negra encendió el candil, trajo una estampa de la Virgen del Rosario y se puso a rezar.

Cesado el llanto, la tristeza se apoderó de Don Augusto. Una tristeza mansa, con tierno sentimiento de la mujer y de la hija, con dolor inmenso por sí mismo. ¡Todo perdido! El resto, lo podía enderezar... Pero tener a su familia en orden, ya nunca más. Ni siquiera a la hija... Para siempre... Se sentía como si hubiera caído al fondo de un abismo, en otro mundo.

Llegó a sentir un deseo virgen, la necesidad de contar su desgracia, de repasar las miserias de su vida. Pero se mordió la lengua y no desembuchó. Tampoco rezó. Sin embargo, la pequeña llama del candil, el estremecido pabito de brillo precioso en el escaso aceite, comenzó a evocarle historias de la infancia a Don Augusto; historias mal recordadas, pero todas con buen final. Cerró los ojos. Sus manos, una sobre la otra, estaban frías. Se rindió al cansancio. Durmió.

Así se arrepintió sobre el jergón, muchos meses, porque los huesos tardaban en juntarse y la herida abierta crió gusanos. Los negros tenían mucho cuidado con él, no desmayando en el celo de sus atenciones.

—¡Si al menos pudiera lograr el perdón de mis pecados!... Ellos trajeron una noche, muy escondidas, al sacerdote, quien lo confesó y conversó con él largo ra-

to, dándole consejos que lo hacían llorar.

—¿De verdad que Dios va a tener compasión de mí, con tanto mal que hice, con tantos pecados mortales sobre los hombros?

—La tendrá, hijo mío. Dios mide la espuela por la rienda y jamás retira el estribo del pie de ningún arrepentido.

Y se descolgó con un largo sermón que acabó sumiendo al enfermo en desvanecida torpeza.

—Encuentro buena esa idea de irte lejos, hijo mío. No debes pensar más en tu mujer ni en venganzas. Entrégate a Dios y haz penitencia. Tu vida fué desviada muy temprano, pero no hay motivo para estar triste, porque la tristeza es el estímulo que espera el demonio, y al Reino del Cielo, que es lo único que vale, nadie te lo podrá sacar del bolsillo, una vez que estés con la gracia del Señor, que no se regatea a ningún corazón contrito.

—Yo tengo fe, padre, yo tengo...

—¿No has trabajado nunca, verdad? Pues, de ahora en adelante, cada día de Dios debes trabajar por tres, y ayudar a los otros siempre que puedas. Domina ese mal genio; haz de cuenta que es un potro salvaje, pero que tú eres más fiero que él... Reza, invoca a Dios con esta jaculatoria: "Jesús, manso y humilde de corazón, haz mi corazón semejante al tuyo..."

Más adelante, el padre se portó todavía mejor, porque era una excelente persona. Al despedirse, insistió una vez más:

—Reza y trabaja, haciendo de cuenta que esta vida es un día de cosecha con un sol caliente, que a veces cuesta mucho aguantar, pero que siempre pasa. Y tú puedes conseguir todavía una buena parte de alegría. Todos tienen su hora y su oportunidad, y tú has de tener la tuya.

Ya afuera, todavía se las arregló para enseñar a la negra un preparado contra el empacho de las gallinas y aconsejó al negro darle una mano de cal al limonero, plantar tomates y después mangos.

Los días y las semanas pasaban y aquella era otra vida, en el lecho de la choza. Don Augusto comía, fumaba, pensaba y dormía. Tenía pequeñas esperanzas: desde mañana, si Dios quiere, este lado va a doler menos... Volvió a recordar todas las oraciones aprendidas en la niñez con la abuela... Todas, y muchas otras, hasta las más ingenuas; las incompletas, que rezaba el negro al lavarle con creolina la herida de la pierna, y las que la negra murmuraba, bendiciendo la calabaza de agua, al darle de beber.

Solamente esas cosas lo ocupaban; viendo que había terminado la época de goces, consideró su vida acabada, y sólo esperó la salvación de su alma y la misericordia de Dios Nuestro Señor. Nunca más sería alguien. Su cuerpo estaba destrozado y el alma más aún. Cobró un horror tan grande a sus maldades y miserias pasadas, que ni siquiera quería recordarlas; ni siquiera rezando.

Ahuyentaba las ideas tristes y, con

el pasar del tiempo, todo le fué dando una expresión nueva, serenísima, de alegría. Estaba resignado y hacia grandes progresos en la senda de su conversión.

Cuando se sintió en condiciones de caminar, apoyándose en las muletas que le había fabricado el negro, ya tenía sus planes: el punto de partida consistía en irse lejos, hacia un rinconcito perdido, en un lejano lugar de la costa que estaba a una distancia de diez alquerías, que él no conocía ni pensó ver jamás, pero que ahora era lo único que poseía en el mundo. Antes de partir, tuvo con el padre, muy prolongada y edificante plática. Junto con la pareja de negros samaritanos, que, al hábito de desvelarse por él, ahora no lo podían abandonar por nada del mundo, se dejó caer de rodillas en acción de gracias.

Partieron de noche, porque el comienzo del viaje sería una verdadera huida. Al salir, Don Augusto se arrodilló nuevamente en medio del camino, abrió los brazos en cruz y juró:

—Yo voy al Cielo... ¡Yo voy al Cielo, les guste o no les guste!... Y mi oportunidad ha de llegar. ¡Para el Cielo voy, aunque sea a la fuerza!

Los negros aplaudieron y la pequeña caravana tomó el camino de ese lugar lejano.

Marcharon hacia el norte, por el derrotero de los criminales prófugos, durmiendo de día y viajando de noche, como fugitivos. Caminos penosos, descansos ocultos. Pasaron

Bacuparí, Boqueirão, Brôa, Vaca y Vacaria, Peixe-Bravo, Tachos, Tamanduá, Serra-Fria, y muchos poblachos perdidos entre rutas, a orillas de lagos y vertientes, al pie de verdes montañas y montes cristalinos, brillantes, entre escarpadas y cordones rocosos. Dejaban de lado molinos y haciendas, tierras de cultivo, conventos y corrales, Fonseca y la piedra cuadrada de los hermanos Trancoso; casas viejas, casas deshabitadas, vacías como sus corrales. Dormían en los breñales y a la sombra de árboles frondosos, o en ranchos que pertenecían a todos; en las márgenes de lagunas con patos y de lagos cubiertos con malezas. Atravesaron el Río das Rãs y el Río do Sapo. Escalaron, por pendientes peñascosas y caminos pedregosos, siempre hacia las sierras azules y las sierras amarillas, siempre. Después, por bajadas, por oteros y tierras mansas. Por parajes solitarios, evitando siempre la línea de los caminos transitados, bajo el vuelo de garzas, por caminos donde sólo la boyada viene o va costeano los ríos.

Así, en el poblado de Tombador—donde a veces, muy raramente, sólo cuando desviados de la buena ruta pasan algunos vaqueros arreando tropas, o bahianos corajudos emigrando rumbo al sur—apareció un hombre extraño, que nadie podía entender.

Todos se encariñaron pronto con él porque era medio loco y medio santo, y el trabajo de comprenderlo lo dejaron para después.

Trabajaba como un esclavo, no por dinero, porque del trabajo no obtenía ganancia alguna, además de importarle muy poco el lucro. Se desviaba por ayudar a los otros. Cultivaba sus tierras y las de sus vecinos, dándolo todo con amor y repartiéndolo cuanto tenía. Después, como recompensa, pedía más trabajo a realizar y poca o ninguna conversación.

La pareja de negros, que moraba con él, hacía y deshacía en la casa, sin trabajar, y viviendo en el lujo.

A Don Augusto lo habían visto más de una vez, especialmente en las noches de luna llena, quedarse trabajando en el bosque hasta altas horas.

Los domingos tenía su gusto: se tomaba su descanso, hachando en el bosque el día entero; sin sosiego, sin pausa, sin armas, ni siquiera para cazar. A la tardecita, junto con el viejo matrimonio de los negros, meditaba y rezaba los misterios del santo rosario. Huía a leguas de la guitarra y de la gaita, o de cualquier otra clase de música que espuma tristezas en el corazón.

Casi siempre hablaba solo, y esto también era señal de locura, decían; porque ellos ignoraban que no hacía otra cosa que repetir, siempre que creía oportuno, las últimas palabras del Padre: "Todos tienen su hora y su oportunidad, y tú tendrás la tuya". Se trataba de eso, sólo de eso.

Así pasaron por lo menos seis o seis años y medio, exactamente de este modo, sin agregar ni quitar na-

da a esta historia, sin mentiras y sin tergiversaciones, a pesar de ser una historia inventada, un cuento, no un caso acontecido; no señor.

Sin embargo, quien hubiera compadecido a Don Augusto en ese tiempo, hubiera cometido una gran tontería, porque no tenía tentaciones, no deseaba nada, fatigaba el cuerpo con los trabajos pesados y elevaba oraciones por su alma, todo ello sin ningún esfuerzo, como la hormiga levanta del suelo pedazos de yerba roja, o como los tico-tico, que viven afanados por llevar comida a los críos de otros pájaros, en las ramas más altas, los picos muy abiertos, siempre pidiendo más.

Esta última semejanza pertenecía a los habitantes del pueblo de Tombador, ya que en todas partes los demás se desesperan por opinar sobre los que no conocen o sobre los que se desinteresan de ellos. Por otra parte, la gente del lugar nada sabía de aguas pasadas, como también ignoraba que el negro y la negra se habían convertido en padre y madre de Don Augusto.

Don Augusto, aparte de sus otros sacrificios, había dejado de fumar, no bebía y prestaba la menor atención a las mujeres, como tampoco se mezclaba en discusiones. Lo único que no conseguía olvidar era la vergüenza pasada; pero allí, en ese lugarcito olvidado, perdido en el fin del mundo, cada día que pasaba, ayudaba a olvidar más.

Como todo es muy chico, y ese rinconcito apartado lo era todavía más, sucedió que pasó por allí un

viejo conocido de Don Augusto, el tiazó de Thereza, en busca de trescientas cabezas de una manada que se le desbandó por los prados del alto Urucúia, dispersándose por cien caminos distintos.

El tiazó de Thereza se quedó lelo al ver a Don Augusto. Como era bastante charlatán por naturaleza, fué soltando inmediatamente noticias que a nadie interesaban y que nadie le había pedido: la mujer, Doña Dionóra, seguía amigada con su Ovídio, muy bien los dos, con intenciones hasta de casarse por la iglesia, considerando que ella estaba desobligada por el marido; con la hija sí que era una pena: creció sana y fuerte y se convirtió en una muchacha muy linda, pero había caído en la vida, seducida por un rufián que la sacó del pueblo y nadie supo más de ella. El mayor Consilva seguía mandando en Muricí y había rematado las dos haciendas de Don Augusto. Lo peor había sucedido con Quim, su antiguo camarada, el pobre Quim Recadeiro. —¿Lo recuerda?— Quim murió asesinado, con más de veinte balas en el cuerpo, por su culpa, Don Augusto: cuando se enteró que su patrón, usted, había sido asesinado por orden del Mayor, no vaciló. ¡Juró que se vengaría, besando la garrucha, y no dejó que se le enfriara el café! Escupió y se dirigió a la chacra, por detrás de la loma. Y allí lo encontraron muerto. Pero ya lo habían matado antes, en el comedor del Mayor, después que hubo matado a dos de los matones y herido de gravedad a otro...

—Para, tiazó, basta... ¡No quiero saber nada más! Lo único que te pido es que hagas de cuenta que no me viste y que no le digas a nadie nada, por el amor de Dios, por el amor de tu mujer, de tus hijos y de todo cuanto tenga valor para ti. Después de todo, no será una mentira tan grande porque es como si realmente hubiese muerto... Ya no existe ningún Don Augusto Esteves, de Pindaibas, tiazó...

—Lo estoy viendo. Lo estoy viendo...

El tiazó de Thereza manifestó en los ojos, en los labios y en la voz, una expresión de tanto fastidio y desprecio, que Don Augusto desvió su mirada y dejó caer la cabeza, luchando por repetirse a sí mismo, la jaculatoria del corazón manso y humilde: sintió una necesidad angustiosa de salir, de correr por detrás de los bananeros, donde, una vez llegado, se dejó caer de rodillas y rejuró: ¡Yo voy al Cielo, así sea a la fuerza, así sea a la fuerza!

Dió la buena casualidad que justo ese día, un hombre, llamado Romualdo, que vivía al lado de la fosa, vino a pedir ayuda para sacar una de sus yeguas del atolladero, y Don Augusto tuvo trabajo hasta muy entrada la noche, con el fogón encendido y antorchas en las manos.

Una vez terminado el trabajo, ya no tuvo fuerzas para disipar la tristeza. Y, con la tristeza, un deseo loco de hacer barbaridades, sin ese fuego, sin esa voluntad avasalladora en el cuerpo, que lo dejó pensar: ¿Y si yo bebiese y fumase otra vez

y dejase de trabajar y de rezar, recuperaría mi fuerza de hombre, las agallas de otros tiempos, volvería a vivir, a recuperar el tiempo perdido?

Pero, ¿y la vergüenza pasada? ¿Y el castigo? Bien lo dijo el Padre: “¡Tú, en tu vida, no has hecho otra cosa que pecados horribles y Dios te mandó estos sufrimientos sólo para que un pecador como tú pueda hacerse una idea de lo que es el fuego del infierno!”

Sí, era mejor rezar más, trabajar más fuerte y confiar plenamente, para poder alcanzar el reino del Cielo. Lo más terrible era ese estado de crisis de alma en que se encontraba y que no le dejaba siquiera una esperanza de que realmente pudiese alcanzar el Cielo.

—Deshonrado, rebajado, marcado a hierro como res, Madre Quitéria, sin hombría, ¿realmente podrá entrar al Cielo alguien como yo?

—¡No hables así, hijo mío!... Aguanta: debajo de la harina está la salsa, y detrás del monte, otro monte está.

—Eso sí... A cada uno le llega su hora y oportunidad, y mi hora también llegará. ¡A mí también me va a llegar!

Mientras pensaba todo esto, Don Augusto se veía en la oscuridad y solo, otras veces rodeado de chiquillos descalzos, metidos en vestidos de lana negra a rayas, que lo miraban en silencio, sin padre alguno con quien hablar. Este estado de ánimo era la consecuencia de un alboroto de la boyada en la inmensidad de la meseta, por causa de una picadura

de avispa en la oreja de uno, terco y feroz, combinada con la existencia en este mundo del tiazó de Thereza. Todo estaba bien de esa forma: si pasó de ese modo, era porque tenía que ser así.

Don Augusto se confesó con sus tutores negros, largamente, humanamente, y fué ésa la primera vez. Por fin, se desahogó: ¡que era demasiado lo que estaba expiando por sus pecados y que Dios se había olvidado de él! La mujer, feliz, viviendo con otro... La hija, tan joven, y ya manoseada por todos, vagando por ese mundo, a la buena de Dios. Y Quim, Quim Recadeiro, —un chico delgado, tan desamparado—, muriendo como un hombre por causa del patrón... un patrón de morondanga, que estaba escondido allí, vuelto de espaldas, como si se hubiera tornado mujer...

—Es demasiado peso para un hombre, madre Quitéria... ¿Cómo, cómo va a resultar todo? ¿Cómo me voy a presentar delante de Quim, allá en el Cielo, con esta cara? ¡Yo fuí peleador, de los bravos, madre Quitéria! Todos me conocen en el lugar, en la fiesta del Rosario, en Taperá... Y ese día que enfrenté a unos diez... desbandándolos... Fué en Sergipão Congo, madre Quitéria, y con esta mano solamente los iba volteando... La pelea fué con toda la familia, padre, hermano, tío, de la moza que saqué de su casa, una semana antes de casarse...

—Vuelve la espalda al demonio, hijo mío... Haz lo que mandó el padre...

—Yo sé que es cosa del mismo diablo, madre Quitéria... Lo sé... Y si no lo es, se trata de un castigo, porque desde hoy me acordaré frecuentemente de estas cosas, de lo que contó el tiazó... y sabiendo que mi cuerpo ya no sirve —me guste o no me guste— ni para pelear con los hombres, ni para agradar a las mujeres...

—Reza el credo.

Pero Don Augusto, que estaba en cuclillas, se sentó en el suelo y continuó:

—Hay horas y horas en que me quedo pensando que, al menos para honrar a Quim, que murió por mi culpa, yo tendría la obligación de hacer algo... Pero tengo miedo... Ahora sé cómo es el infierno, madre Quitéria... Podría ir a buscar a la pobrecita de mi hija, que tal vez esté sufriendo, necesítandome... Pero me doy cuenta que no es de mi incumbencia. No. Me tengo que quedar aquí, pagando mis culpas aquí mismo y sufriendo solo... ¡He hecho penitencia todos estos años y no debo arrepentirme! Si quisiera desperdiciar la penitencia hecha, me llegaría a quedar sin una cosa y sin la otra... ¡Soy un desgraciado, madre Quitéria, pero mi oportunidad ha de llegar!... Y si no llega, llegará la muerte...

Así, en esa inmensa quietud, Don Augusto fué acostumbrándose durante mucho tiempo, muchos meses, a nuevos sufrimientos. Pero siempre acudía cuando alguien lo necesitaba, cuando hacía falta ayuda: auxiliaba a enterrar a los muertos, visi-

taba enfermos, asistía necesitados, y todo lo hacía con tristeza bondadosa, sin límites.

Hasta que, poco a poco, despacito, algunas cosas le comenzaron a hormiguar por adentro e insistían en volver a él, a brotarle de adentro hacia afuera, impetuosas como las corrientes primaverales que surgen paralelas con el calor de los días que crecen, haciéndose más largos, con el hornero construyendo su casa y las sementeras invernando en el polvo misteriosas incubaciones. Don Augusto tenía entonces mucho apetito y mucho sueño. El trabajo lo entusiasmaba y era leve. No sentía necesidad de ahuyentar las tristezas. No pensaba en nada... Las mariposas y los bichitos venían a revolotear juguetonamente alrededor de la lamparita. Un círculo perfecto, rodeando la luna llena, sin reposo. Y comenzaron los cantos. Primero, los sapos: —“¡Sapo croando, lluvias llegando”, madre Quitéria! Brotaron algunas flores en la huerta, y enredaderas y trepadoras se adueñaron de la casa, envolviendo las paredes. Los escorpiones y las lombrices saltaban en el patio, perseguidos por la corrección de los ciempiés, en procesiones dignísimas e interminables. En el cielo, por el sur, se inflaban grandes nubes oscuras... El grillo se unió al canto de la noche. La cáscara de la luna, de punta hacia abajo, aclaraba... Un viento frío, al fin de un día caluroso... En la orilla del atolladero, el saracura reclamó tres veces, pidiendo que lo

rieguen, que lo rieguen, que lo rieguen... Llovió.

Todo pareció realmente distinto, y Don Augusto sintió de repente la cabeza despejada y el cuerpo sano y fuerte. Quiso asustarse, pero se rió:

—Dios está quitando la carga de mis hombros, madre Quitéria. Ahora sé que se está acordando de mí.

—Bendito sea el Señor, hijo mío.

Otro día, muy de mañana, Don Augusto se despertó sin saber por qué estaba con esas ganas de quedarse todo el día en cama y considerando, al mismo tiempo, muy útil levantarse. Se levantó. Después del café, entró a la mañana fragante, llena de pajaritos y de verde, e hizo un descubrimiento: ¿por qué no fumaba?... No era pecado... Debía estar alegre, siempre alegre, y era éste un gusto inocente, que ayudaba a la gente a alegrarse...

Lo debe haber pensado muy rápidamente, porque ya estaba liando un cigarrillo, con prisa terrible, como si no hubiesen pasado tantos años de abstención. Tragó humo, echó grandes bocanadas celestes, y sintió el cuerpo desarreglado, cosquilleante de debilidad, aunque con un estremecimiento agradable que le llegaba hasta los huesos, sintiendo como si se fuera a transformar de un momento a otro en una llovizna fina. ¡No, no era pecado!... Ahora, hasta rezaba mucho mejor y podía esperar, sin prisa, la hora de la liberación.

Días después aconteció algo hasta entonces jamás visto y hasta hoy

muy comentado entre los habitantes del meblito de Tombador.

Viniendo del norte, de la vieja frontera guerrera, bien alimentados, bien arropados, bien plantados, llegaron unos ocho hombres, que de lejos ya se reconocían como valientes. Primero se dejó ver un adelantado, explorador que recorrió el pueblo de punta a punta, pidiendo agua en una casa, alojamiento en otra, observándolo todo y haciendo preguntas y respuestas. Sólo después aparecieron los otros, con un propósito de armas —carabinas casi nuevas, rifles de uno y dos caños, revólveres de buenas marcas, dagas y puñales de mangos tallados y esculpados, cachiporras y facones— y transportando un exceso de municiones arrolladas al cuello.

El grupo desfiló en formación espaciada, con el jefe en el medio. Ese jefe —el más fuerte y el más alto de todos, con pañuelo azul arrollado sobre el sombrero de cuero, dientes blancos y agudos, mirada dominadora y voz grave, pero de un bonito sonreír y mansedumbre de moza— era el hombre de más fama en las dos orillas del río. Célebre desde Jequitinhonha hasta Serra das Araras, desde la margen del Jequitai a la boca del Verde Grande, desde el Río Gavião hasta los Montes Claros, desde Carinhanha hasta Paracatú; más famoso que Antonio Dó, o Indalcio; el “arranca-postes”, el “terremoto”, el “traga-fuego”, el “mete-la uña”, el “se-acabó-lo-que-se-daba”, el “basta-de-charla”, el “rompe-fierros”

el “rompe-y-rasga”, el “rompe-y-arrasa”: Señor Joãozinho Bem-Bem.

El pueblo no se movía, asustado, con miedo de cerrar las puertas, con miedo de quedarse en la calle, con miedo de hablar o de estar callado: con miedo de existir. Don Augusto, que venía del bosque cargando un atado de leña para un hombre llamado Tobías da Venda, cuando supo lo que había, tiró la carga al suelo y corrió al encuentro de los recién llegados.

Flosino Capeta, un bandido con la cabeza en forma de canoa, que nunca se apartaba del jefe, chanceó:

—¿Qué suplicante más atrevido será éste que viene hecho un espantito?

Joãozinho Bem-Bem hizo avanzar unos pasos a su caballo, mientras le respondía sin mirarlo:

—¡No te relajes, compañero, que me gusta la manera de caminar de este hombre!

Flosino Capeta se quedó pasmado de veras, porque era lo más raro del mundo que alguien agradara a Joãozinho Bem-Bem al primer vistazo.

Don Augusto, pareciendo no ver a los demás, llegó derecho al jefe, encarándolo firmemente, mientras le preguntaba:

—¿El señor es realmente Joãozinho Bem-Bem?

—Para servirlo, mi amigo.

—Pues, si el señor no tiene inconvenientes en entrar a una casa noble, yo lo invito a molestarse y hospedarse conmigo, todo el tiempo que dure su permanencia aquí...

¡Será una gran alegría para mí ver armadas sus hamacas bajo mi techo!

—Acepto su hospitalidad, hermano viejo. Ahora, lo que necesito saber es quién más en este pueblito asustado querrá albergar al resto de mi gente.

—Lo que yo quería decirle es que me gustaría que viniesen todos juntos a mi rancho...

—¿No será abusar, hermano viejo?

—No, no. Lo digo de corazón.

—Pues entonces vamos, que Dios le pagará...

Joãozinho Bem-Bem, que con el rabo del ojo no dejaba de examinarlo todo, volvióse rápido hacia Epifanio, que estaba con el winchester preparado:

—Guarda el arma, compañero, que ya te llevo dicho muchas veces que estoy cansado de esa moda de jugar abriendo fuego sin razón, por el sólo hecho de asustar a la gente. ¡Vamos yendo! Guíanos, hermano viejo.

La pareja de los negros, aterrorizada, tuvo que afanarse en un corre que corre para desplumar gallinas, matar lechones, buscar huevos y preparar dulces. Don Augusto, después de solicitar ayuda para acomodar los caballos, anduvo de casa en casa, juntando frutas, dulces, esencias, mucho aguardiente y todo lo que hubiese de mejor para los huéspedes. Sus convidados encontraron sumamente gracioso a aquel hombre que se complacía en servirlos, lleno de atenciones, casi de cariños, y tra-

taban de explicarse inútilmente sus motivos. Habían armado sus hamacas de fibra en los árboles del patio y descansaban, cada uno con el pesado equipo al alcance de la mano. Entonces Joãozinho Bem-Bem le contó a Don Augusto: estaba de pasada, con una pequeña parte de su gente, marchando al sur, hacia el campamento de Taquaras, donde nace el Mandurí, llamado por su viejo amigo Nicolau Cardoso, atacado injustamente por un hacendado mandón.

Flosino Capeta subrayó:

—Dicen que este hacendado se reforzó con tres tropas de serranos, pero es solamente dejarnos ver para que no quede ni uno... ¡Basta que abramos la boca, para que el racimo caiga enseguida, amigo!... Y siempre es la misma cosa —rezongó—. No se encuentra a nadie que valga la pena cuando se enteran que se trata de Joãozinho Bem-Bem...

Éste lo interrumpió:

—No hace falta que cuentes eso, compañero, que ya todo el mundo lo sabe.

Don Augusto miraba con ojos que nunca nadie había visto tan redondos mostrando todo su blanco. Joãozinho Bem-Bem reía con risa tranquila, serena, y los otros también reían, rodeándolos respetuosamente.

—No íbamos a pasar por aquí, porque yo no sabía que se levantaba este pueblito... Nuestro camino era otro. Pero de una ribera del río existe una maleza infranqueable y en la otra está reinando la viruela, de las bravas... También hablaron algo de una tropa de soldados que viene de

allá, de Diamantina... Por eso hicimos este rodeo.

Los negros colocaron la comida en el centro del patio. Era un banquete. Cuando el grupo formó rueda para comenzar a comer, el anfitrión hizo la señal de la cruz y rezó en voz alta; los demás lo acompañaron, experimentando Don Augusto un gozo inefable.

—El señor, que es el dueño de casa, venga a comer aquí, a mi lado, hermano viejo... —rogó Joãozinho Bem-Bem—. Pero, ¿qué es lo que mira con tanta insistencia? Ah, a Tim... Es una plaga... Chinche de cuartel... Es reyuno...

Don Augusto le estaba haciendo la corte a Tim Tatú-tá-te-vendo, desertor del ejército y de tres milicias estatales, que, por esa razón —sin quererlo, sin siquiera darse cuenta— caminaba con paso militar y para hablar con alguien se colocaba precipitadamente en posición.

—¿Hace mucho que está con usted esta escolta, señor Joãozinho Bem-Bem?

—Algunos... Es toda gente decente... ¡Resaca no quiero conmigo! El hombre que tira de atrás no me sirve... ¡Mi gente sólo mata cuando yo lo ordeno, y muerte que yo ordeno es muerte legal!

—¡No me diga!... —exclamó Don Augusto, agachado, balanceando el cuerpo.

Joãozinho Bem-Bem continuó:

—Gente buena y maltratada injustamente... Aunque todos me dan trabajo... Éste es bahiano, habla como un maestro... Cabeza-chata,

es otro, siempre embiste antes de hora... No es gente fácil de mandar... Hay de todo entre ellos y usted sabe cómo son estas cosas... Un goiano, por ejemplo, no es buen caminante... Un mineiro siempre anda con la rabia a destiempo y una vez que comienza a pelear, no termina más... ¡Pero nadie tiene gente como la mía!

—¿Usted también es mineiro, señor Joãozinho Bem-Bem?

—Ah, sí... Del otro lado del río. Bah, vaya a saber, exactamente, de dónde soy... Hermano viejo, no tome a mal lo que voy a decir: su comida es de primera, hasta demasiado buena, por decirlo así... pero yo ando muy quemado por dentro y mi estómago no da para más. Si no fuera mucha molestia, le quisiera pedir que me mandase a preparar una jacuba caliente, con la raspadura bien tostada y la harina bien fina y unas hojitas de naranjo... ¿Podría hacerlo?

—Ya, ya... Voy a vigilarlo.

—Dios se lo pague, hermano viejo.

Mientras tanto, los otros devoraban lo que les caía bajo las manos, con glotonería y avidez jamás vistas. Cuando Don Augusto volvió con la jacuba, fué interpelado por Zefirino, que era tartamudo y multiplicaba las sílabas con mucha dificultad; como buen tartamudo, a cada sílaba echaba la cabeza hacia atrás:

Lo que a m-mí m-m-me ex-tra-ña es u-u-na co-co-sa, mi señor: que en e-es-ta co-co-mida con t-tantos platos fi-nos, fa-fal-tan dos de e-e-llos, de los m-más im-por-tan-tan-tes.

—¿Qué es lo que está faltando, amigo?

—La sal-sa de pe-pi-no y la so-so-pa de ha-ri-na de ma-íz.

Don Augusto sonrió.

—¡Estoy seguro de que a la hora del batifondo, tú no tartamudeas!

—¡Qué va!— apoyó Joãozinho Bem-Bem—. Es macho y remacho. Salta y se mueve como una fiera.

Don Augusto, incansable, sin desperdiciar detalle, palpaba los brazos de Epifânio, mulato enorme, de textura musculosa y maciza y de bíceps impresionantes. Luego se volvía hacia Juruminho, un joven delgado, de tez bronceada, todo nervios al primer movimiento, ágil hasta en el manejo del tenedor, que en su mano iba y venía como aguja de coser.

—Usted, compadre, se ve que debe ser como un relámpago de entrador.

Y Juruminho, halagado:

—Si seré entrador... ¡Me basto y sobro hasta para un hombre de veinte brazos, con una guadaña en cada mano! ¡Me acuesto sobre la punta de mi rifle, duermo en la punta de mi puñal y amanezco arriba de mi colchón! Ahí está nuestro jefe que lo diga... Y además esto...

Y mostró la palma de la mano derecha, cruzada de cicatrices, de tanto agarrar puñales por la hoja para desarmar a los contrarios.

Don Augusto se puso de pie, excitado:

—¡Ajajá!... La gente puede rechazarlo, pero, al final, siempre primero usted... De lejos, con las carabinas... De cerca, agarrando los puñales por el filo... El grupo que

forman... Ja... Miren solamente a este amigo entrador... Como para pasar por delante y no decirle buenos días... Lluve sin lluvia, el palo que va y viene, las armas de fuego vomitando, y los del otro frente que empiezan a correr y pedir perdón... ¡Es como para hacer hablar a un mudo!

Don Augusto se calló; hundió el pecho y asumió aire de resentimiento; suspiró y preguntó:

—¿Otro pedazo de gallina, mi amigo?

—Estoy lleno.

—¿Y usted?

—Gracias... Estoy hasta el borde.

Entretanto, Joãozinho Bem-Bem, con la cabeza ladeada, no quitaba los ojos de Don Augusto. Éste, después de servir abundante aguardiente, bebió también dos tragos y, más animado, pidió un arma de las de culata amarilla.

—¿No le importan las balas, amigo? Mire que ésta es un arma peligrosa.

—Puede gastar las ocho balas. Pruebe en aquel pájaro, allí, sobre la pitanga.

—Deja en paz a las criaturas de Dios. Voy a ver si corto ese gajo... Si erro, miren a otro lado, porque hace tiempo que no pongo el dedo en un gatillo...

Hizo fuego.

—Brazo que se hace respetar, hermano viejo; erró el primero, pero acertó el segundo. ¡Herrumbre de buen hierro!

En ese momento, sin saber por qué —tal vez sí, lo sabía— Don Au-

gusto se sumió en un abatimiento que no lo abandonó más. Sin embargo continuó atendiendo bien a sus huéspedes. La gente se acomodó allí mismo, en el patio, metiéndose en las hamacas, mientras una hoguera chisporroteaba perezosamente... Don Augusto se fué a dormir muy tarde, cuando ya no quedaba ni uno para contarle aventuras, grescas, asaltos y duelos de muerte.

A la mañana siguiente, temprano, el grupo se despidió. Joãozinho Bem-Bem agradeció repetidamente el generoso agasajo y terminó diciendo:

—Usted, hermano viejo, según como se mire, parece bastante raro, pero yo, que lo estuve mirando atentamente todo el tiempo, puedo decir sin miedo a equivocarme que usted es realmente una persona de bien. Nuestros ángeles de la guarda se entendieron desde el primer momento, y esto es lo que cuenta para mí. A propósito, si precisa algo, si tiene algún mensaje para alguien... Si tuviera algún enemigo por ahí, no tiene más que decir su nombre y donde vive... ¿No lo tiene? De acuerdo, entonces, y que Dios le pague todas sus bondades.

—¡Vaya con Dios! ¡Hasta la vista a todos! Hasta la vuelta, Joãozinho Bem-Bem.

Una vez montado, el jefe volvió a llamar a Don Augusto, para decirle:

—Hermano viejo, a usted le gustan las peleas, usted me entiende. Se ve a la legua que no siempre vivió en esta cueva, deshaciendo peñascos y cortando leña. No quiero meteme

en sus cosas, en su vida pasada, ni saber si se está ocultando de algún crimen. Pero, conmigo, le iría muy bien. ¿Quiere unirse a mi gente? ¿Quiere venir?

—¡Ah, no puedo! No me tiene, que verdaderamente no puedo, Joãozinho Bem-Bem.

—Paciencia, entonces, hermano viejo.

—Pero nunca voy a olvidar su nobleza, mi amigo, mi hermano Joãozinho Bem-Bem.

Entonces, Juruminho, que intencionalmente se había quedado un poco rezagado, se inclinó hasta Don Augusto y en un cuchicheo rápido, para que los otros no oyesen, le dijo:

—Amigo, rece por una hermanita mía que padece una enfermedad muy dolorosa y vive tullida en su cama, allá en el pueblo de Urubú...

El grupo enfiló lentamente hacia el camino, con Tim Tatú-tá-te-vendo arrastrando una copla indómita, del tiempo de la revolución:

*“O terreiro lá de casa
não se varre com vassoura.
Varre com ponta de sabre,
bala de metralhadora”.**

Don Augusto los siguió con la mirada, hasta que desaparecieron. Después, se hundió dentro de sí, pensando intensamente. Aquéllos sí que la estaban pasando bien, sin tener que pensar en la salvación de sus almas, andando por el mundo, con

* “El patio de mi casa / no se barre con escoba. / Bárrese a punta de sable, / bala de ametralladora”.

la cabeza bien erguida... Sólo él, Don Augusto, estaba del todo deshonrado, porque inclusive allá, en su tierra, si alguien recordaba todavía su nombre, era solamente para arrastrarlo por el camino del escarnio...

El ofrecimiento de Joãozinho Bem-Bem era como aguardiente dentro del cuerpo. Ah, qué ganas de aceptar e irse también...

¿El ofrecimiento? Hubiera bastado abrir la boca para que Joãozinho Bem-Bem, Tim, Juruminho y Epifânio —y todos— reventasen al Mayor Consilva, a Ovídio, a su mujer, a todo el mundo que osara hablar o pensar mal de él. ¡Ah, vida de jugar y perder, de apostar y apostar!... ¡Ah, herrumbre!

Don Augusto escupió y rió, con los dientes apretados.

Parecía que allí mismo se perdía, que Dios lo castigaba con mano dura...

Sólo entonces comprendió de qué manera estaba atado a su culpa y obligado a su penitencia; entendió esa historia de marchar tomado de la mano con la religión y de querer arrebatar el alma de la boca del demonio; todo tenía algo de parecido con las peripecias de un explorador que entra en un brezal y de pronto, hacia adelante, hacia atrás y hacia los costados, no encuentra sino dificultades, siempre desorientándolo y hundiéndolo más.

Recurrió a la arrogancia.

—Ahora que empecé y llevo andado un trecho tan largo, nadie me hará retroceder, o volverme a hacer marchar de contramano.

A la noche tomó un trago, que le sentó bien y lo hizo viajar de la realidad a la ficción, cabalgando un sueño hermoso, donde se encontraba a un Dios valiente, el más valiente entre todos los valientes, parecido a su Joãozinho Bem-Bem, que le ordenaba ir a pelear, sólo para probar su fuerza, ya que él permanecía arriba, mirando atentamente, protegiéndolo, responsabilizándose por todo.

Así durmieron las cosas un tiempo.

Fué un invierno bravo, pero Don Augusto estaba tranquilo: pasaba los días bajo la lluvia, limpiando sin negligencia las malezas del bosque. Después, decidió echar abajo el bosque, o al menos una parte, despejando el camino que llevaba al borde del barranco, hachando las acacias, ya muy arrugadas, y los jacarandáes añosos, de primera generación. Con cada hachazo violento que hundía voluptuosamente en los troncos, gritaba. Los negros, bien avenidos con el nuevo sistema de vida, le llevaban de vez en cuando un traguito de algo fuerte, para que no pescara un resfrío; como ellos también se mojaban para llegar hasta allí, era lógico —lógico y comprensible— que tomaran de la misma manera sus providencias para protegerse contra posibles resfriados.

Habían pasado muchas cosas en los últimos tiempos. Una de ellas, la más importante, que Don Augusto sentía necesidad de mujeres. La fuerza de la vida volvió a latir dentro de él en ondas furibundas; estaba poseído por una tensión fortalecida que parecía ser un regreso y

un resurgimiento. De esta manera, sí que vale la pena hacer penitencia, con peligro y todo. Con la tentación cosquilleando por dentro, poniéndolo a prueba y, sin embargo, viendo al mismo tiempo un rastro profundo marcando el terreno conquistado. No pensó más en la muerte, ni en ir al cielo. Hasta el recuerdo de sus desdichas y reveses dejó de mortificarlo, sintiendo la satisfacción del hombre que termina un abundante almuerzo. Le bastaba con rezar y aguantar de firme, sabiendo al demonio allí cerca, incrédulo y duro, convencido de su error, y esto sólo ya era un placer. Ahora, sólo por costumbre, seguía repitiendo:

—¡Cada uno tiene su oportunidad y la mía ha de llegar!

Ni siquiera elegía para repetirlo aquellas horas especiales del día, cuando los ángeles escuchan atentos y a todo dicen amén...

Finalmente las lluvias cesaron y una mañana, cuando Don Augusto salió al jardín, creyó no reconocer el mundo: el sol, como un inmenso globo de azufre en el fondo de un pote, maravillaba en un azul insoportable de aguas sin playas, con luz generosamente derramada sobre todo, y aquí abajo, un exceso de verde, que era una bendición el contemplarlo. Era la mañana más linda que jamás había visto.

Estaba guadañando por el lado de los surcos.

De pronto, en lo alto, la mañana rió una carcajada de golondrinas y papagayos, metiendo ruido, partiendo vidrios, estallando en risas. Una

bandada rayó el cielo. Y otra. Y luego, otra, más baja que las anteriores, con las golondrinas alborotando y chillando, incapaces de adaptarse a la seriedad de un coro.

Luego un grupo verde azulado, más sobrio en los gritos, de hileras imperfectas.

—¡Oh, venían los maracanás!

Y más golondrinas. Y otra vez los inflados maracanás.

No concluían nunca. Sin pausas, era un continuo revolotear estridente encima de Don Augusto. Desaparecía una bandada y ya surgía otra por el norte, como un punto negro, y, enseguida, otra, agrandándose, agrandándose, para hundirse luego en el sur.

—¡Que me lleve el diablo, nunca pensé que habría tantas!

Y luego los periquitos, los periquitos de gañidos al cual más desafiado, una escuadrilla sobrevolando a otra... Y, al mismo tiempo, de vez en cuando, una pareja de papagayos celosos y discutidores. Todos tenían mucha prisa; los únicos que interrumpían por momentos el viaje eran los alegres ararás, los diminutos ararás de cabecitas amarillas, que nunca toman nada en serio y hasta se permitieron mojar al correctísimo mamey, descansando de a pares, sin soltar sus alaridos: ¡rrrrr!, ¡rrrrr!

No se interrumpía el tránsito de las golondrinas. Un bando chillaba alto, risueño, hacia el que volaba al frente: —¡Esperen!... ¡Esperen!... Y el grito quedaba vibrando en el aire, hasta que pasaba otro bando y lo recogía.

—¡Virgen! Todavía hay más y ya debe haber como un millón sobre las rocas... ¿Cómo podía haber una mañana verdaderamente hermosa sin golondrinas?...

El sol seguía subiendo sobre el impetuoso vuelo de las aves repetidas, que se sucedían sin interrupción. Del otro lado de la cerca pasó una muchacha. ¡Bonita! Todas las mujeres eran bonitas. Todo ángel del cielo debe ser mujer.

Y Don Augusto rompió a cantar la vieja canción del capiau emigrado:

*"Eu quero ver a moreninha tabarôa, arregaçada, enchendo o pote na lagôa..."**

Cantó largo rato. Hasta que no quedó un ala en el cielo.

—No pasan más. ¡Ah, papagayos vagabundos!... Ya deben estar lejos de aquí...

¿Lejos? ¿Dónde?

"Como corisca, como ronca a trovada, no meu sertão, na minha terra

*labençoada..."***

¿Lejos? ¿Dónde?

*"Quero ir namorar com as pequenas, com as morenas do norte de Minas..."****

Lejos, realmente lejos, estaba Don Augusto, en ese rincón del norte. ¿Lejos, dónde, entonces?

Cuando dejó caer la azada y enfíló hacia la cocina, aún no tenía idea de

* "Quiero ver a la morenita despreocupada, / arremangada, llenando la tinaja en la laguna..."

** "Cómo relampaguea, cómo ronca la tempestad, / en mi rincón, en mi tierra bendita..."

*** "Quiero ir a hacer el amor con las pequeñas, / con las morenas del norte de Minas..."

lo que haría. A poco, nada lograrían adelantar para retenerlo los ruegos a coro de la negra Quitéria y del negro padre Serapião.

—Adiós, mi gente, adiós. No me puedo quedar, porque mi oportunidad va a llegar y tengo que esperarla en otras partes.

—Espera al menos que terminen las lluvias, hijo mío. Espera la bajante.

—No puedo, madre Quitéria... Cuando manda la sangre, todo tiempo es bueno. Si no vuelvo, todo lo que es mío queda para ustedes.

Randolpho Merêncio quiso prestarle un jumento.

—¡Qué va! Le agradezco la buena intención, pero no hace falta que vaya montado, puedo andar a pie.

Después lo aceptó, porque madre Quitéria recordó que el jumento era un animalito casi sacro, muy nombrado en los pasajes de la vida de Jesús.

Todos lamentaron su partida. Pero él estaba decidido a no permanecer más tiempo allí y no hubo forma de disuadirlo. Cuando se encontró solo, va al descampado, miró hacia adelante; luego entonó una de las estrofas que overa a uno de los guerreros de Joãozinho Bem-Bem.

*"A roupa lá de casa não se lava com sabão. Lava com ponta de sabre e com bala de canhão..."**

Can'ar solo no estaba mal, no era pecado. Los caminos cantaban.

* "La ropa de mi casa / no se lava con jabón. / Lávese a punta de sable, / y con bala de cañón..."

A su paso fu' encontrando muchas cosas lindas y todo era muy lindo, como sucede por los caminos solitarios.

Se detuvo, para inspeccionar una cueva de tatú, excavada en el barranco; para pelar un ananá, de oro morisco, con olor a pesebre; para sacar miel de una colmena silvestre; para rezar al pie de algún árbol en forma de cruz, o de copa florida, o del que revelara cualquier señal de la mano de Dios. Una vez corrió desenfrenadamente hasta una colina para contemplar, desde lo alto, el camino, caprichoso como un río, retumbante bajo el tropel de una manada de bueyes de más de dos mil cabezas, que iba bamboleándose hacia Itacambira; los vaqueros, enfundados en reluciente cuero, conducían diestramente su caravana, en piquetes de a cinco a la cabeza y unos siete u ocho en la cola; con ellos, todo un regimiento de peones negros cantando coplas de otras tierras.

En otra ocasión hizo avanzar al jericó, durante horas y horas, detrás de un buitre reumático que claudicaba al lado del camino y que hesitó mucho antes de decidirse a volar. Bebía, en el hueco de la mano, el agua de las frías cascadas, velos de novia de los cerros, que caían con imponente tono de abundancia y entrega. Por primera vez en su vida se extasiaba con los colores del poniente y con tres cocoteros azules levantados sobre la línea de las montañas, recortados sobre un fondo encendido donde, a la caída del sol, muchas nubes ardían. Vió surgir del barro

rojo un martinete, más rojo todavía, insoportablemente rojo, que voló mansamente hasta posarse en una rama sin flores. Don Augusto sintió que todo el barbatimão se alegraba complacido porque tenía una rama de barro rojo.

Viajó por parajes solitarios, que le daban lecho de hierbas espumosas y ramas de palmeras, entretejidas. Luego retornaba nuevamente a la línea del río, donde los pescadores le ofrecían harina de mandioca con pimienta y pescado. Después continuaba su viaje.

Una tarde, en plena llanura, se cruzó con un macho cabrío, amarillo y negro, atado a una cuerda, que tiraba un ciego, algo loco. El animal paró y el ciego comenzó a declamar, lenta y monótonamente, su melopea:

*"Eu já vi um gato ler e um grilo sentar escola, nas asas de uma ema jogar-se o jôgo da bola, dar louvores ao macaco. Só me falta ver agora acender vela sem pavio, correr p'ra cima a água do rio, o sol a tremer com frio e a lua tomar tabaco!..."***

—¡Caramba! Yo también me siento así —aplaudió Don Augusto.

El ciego extendía la mano, con el limosnero:

** "Ya vi un gato leer / y un grillo dando clase, / en las alas de un avestruz / jugar el juego de bocha, / hacer gracias al macaco. / Sólo me falta ver ahora / encender una vela sin pavio, / correr hacia arriba el agua del río, / al sol temblar con frío / y a la luna mascar tabaco..."

—Estoy mezclando aquí el dinero de todos.

Cuando Don Augusto buscaba una moneda en el bolsillo, el ciego cambió de proyecto:

—¿Tienes algo de comer, hermano? Lo preferiría al dinero; por estos lugares cuesta mucho tropezar con algún pueblo y hasta las chozas son difíciles de encontrar...

Explicó:

—Tenía un chico que me guiaba, pero hace cosa de un mes se escapó; me hubiera robado hasta el chivo, si éste no hubiese berreado, para embestirlo luego de frente. Ahora, es esta bestia de dos colores quien elige el camino. ¡Sabía; eso sí, sabía todo! Óptima guía. Compañera de ley, ni que fuera ser humano, ni que fuera pariente mía...

Se despidió. Encontraba la vida muy hermosa y se dirigía a Bahía, volviendo de Caitité, donde había nacido.

—Yo, en cambio, estoy yendo hacia el lado de donde viene usted... De cualquier manera, mi compadre, ciego por los designios de Dios, dé mis recuerdos a los de su tierra, a toda esa buena gente que no tengo tiempo de conocer.

El jumento arrancó, mientras Don Augusto gritaba por última vez:

—“Cualquier pasión me advierte...” ¡Oh, qué hermoso es andar libre, sin obligaciones y en paz con Dios!...

Cuando el animal se empacaba —porque, como todo jumento, era terriblemente terco, y tanto tenía de orejas como de preconceptos—, Don

Augusto permanecía tranquilamente encima, en completo acuerdo, y buscando el rosario para comenzar el rezo, hasta que el jumento se decidía a caminar nuevamente. En las encrucijadas, dejaba que el bendito animal escogiese el camino, moviendo las conchas de las orejas y rebuznando. Bastaba que se escuchase en el campo el piar de alguna perdiz afligida, o se elevase en el bosque el lamento de los tucanes, para que el jumento decidiera cambiar de ruta, tomando a la izquierda o doblando hacia la derecha; bastaba que una gaviota cruzara el camino para que ya se mostrase irresoluto.

Sumadas las leguas y descontados los desvíos, iban abiertamente hacia el sur, en la dirección de las aves viajeras. Cada jornada aumentaba la aparición de personas —más ranchos, más casas, poblados y haciendas—; después, la aparición de pueblitos, que surgían del llano. Así, de repente, se encontraron cerca del lugar de Muricí.

—¡No me importa! ¡Adonde al asno se le ocurra llevarme, allá vamos, porque estamos con Dios!

Entraron los dos al pueblo de Rala-Côco, donde, en ese momento, crecía una gran agitación en el pueblo asustado.

Cuando le comunicaron a Don Augusto: —“Es la banda de Joãozinho Bem-Bem, que está marchando hacia Bahía”—, no se pudo contener de alegre:

—¡Ahora, sí! ¡Canten para mí, pajaritos!... ¿Dónde están?

Estaban todos amontonados en el

centro mismo del pueblo, en la casa de un hacendado, donde Joãozinho Bem-Bem recibió a Don Augusto con mucha satisfacción.

Don Augusto chancó:

—“Buey paciendo de aquí para allá, el pasto se acabó o está por acabarse”.

—Eso mismo, hermano viejo. Libré a mi compadre Nicolau Cardoso, buen hombre... Y ahora pienso reunir el resto de gente, porque me avisaron que la política se apostemó del lado de las divisas, y estoy yendo directamente hacia Pilão Arca; es posible que mi amigo Franquelim de Albuquerque me necesite...

Don Augusto miraba con ojos pequeños y radiantes, y tenía en el rostro un aire paternal. Sin embargo, en su frente había como sombras de arrugas.

—¿Está viendo, hermano viejo? ¿Quién no se vuelve a encontrar en este mundo? Estoy contento, muy contento, de verlo. Y ahora es usted quien está en mi casa. Se va a hospedar conmigo. Siéntese, hermano, siéntese. Trae café para mi pariente, Flosino.

—No quisiera demorarlo... Usted seguramente está con poco tiempo...

—¡Qué va, hermano viejo!... Estamos saliendo, sí, pero todavía falta ajustar una cuenta, para no dejar la cola por detrás... Después le cuento... Usted mismo lo va a presenciar, de un momento a otro... Coma, coma con gusto, hermano viejo.

Don Augusto mordisqueaba el

pan de borona y espiaba, inocente, para ver si venía el café.

—Sólo hay mate recalentado, hermano...

—Acepto, amigo... Ando con hambre de tropero... ¿Qué es de Juruminho?

—Ah, el señor recuerda su nombre, simpatizó enseguida con él... Todo sucedió demasiado rápido con el pobre Juruminho. Fué uno de los mejores hombres que tuve...

—No diga...

El rostro de Joãozinho Bem-Bem se fué ensombreciendo:

—El asesino —fué a traición— ya no está en el mundo de los vivos. Cayó a tiempo... ¡Pero la familia va a pagarlo también!

Joãozinho Bem-Bem, sentado sobre un extremo de la mesa, jugaba nerviosamente con los tres escapularios que llevaba en el cuello y los hacía entrechocar muy rápidamente, uno contra otro. Don Augusto, dejando de limpiarse los dientes con la uña, lamentó:

—Pobre Juruminho, tan desgarrado y tan bueno... Déjeme rezar por su alma...

Joãozinho Bem-Bem se paró delante de Don Augusto y habló:

—...Yo simpaticé con usted desde el primer momento, cuando lo vi avanzar por la calle de aquel lugarejo... En otra ocasión, en su casa, ya se lo dije: usted no me contó nada de su vida, pero sé que debe haber sido de los bravos. Mire: desde lejos, aun con los ojos cerrados, no me puedo equivocar; juro que no puede haber otro hombre más va-

liente y más dispuesto a todo que usted. Y si quiere...

—Soy un pobre pecador, señor Joãozinho Bem-Bem...

—¡Qué va! Esa manía de rezar lo está echando a perder... Usted no es ni monje ni fraile para esas cosas... ¿O lo es?... Tanta letanía, resonando en una cabeza hueca, arruina a cualquiera... ¡Bobadas!...

—¡No blasfeme, Joãozinho Bem-Bem, mi amigo, que Dios lo puede castigar!

—No se ofenda, hermano viejo, y déjeme hablar: a mí me gustaría que se viniera conmigo al norte... Ya se lo dije una vez y se lo vuelvo a decir ahora: es una invitación como nunca hice a nadie, y le aseguro que no se va a arrepentir... Mire: ahí están las armas de Juruminho pidiendo nuevo dueño...

—Déjeme ver...

Don Augusto puso la mano sobre el winchester, con la suavidad con que un gato pondría la pata sobre un pajarito. Acarició la cureña y el caño. Sus dedos temblaron porque ésa era la más grande de sus tentaciones.

¡Formar parte del grupo de Joãozinho Bem-Bem!... Sus labios se movían —tal vez estaba recitando entre dientes el *creo-en-Dios-Padre*— y por fin, negó con la cabeza, sacudiéndola muchas veces:

—No puedo, mi amigo, señor Joãozinho Bem-Bem... Después de tantos años... Le quedo muy agradecido, pero no puedo, no me hable más de eso...

Y sonreía al jefe de los guerrilleros; también sonreía por dentro, con la risa del muchacho travieso que le hace una zancadilla a alguien, para hacerlo trastabillar.

—Está bien, no lo puedo obligar... Pero, es una lástima...

En eso, se escuchó un alboroto a la entrada.

—¿Quién es?

—Es ese viejo decrepito, jefe.

—Déjalo entrar. Acércate, viejo.

El viejito temblaba y lloraba, desorientado al ver a toda esa gente mirándolo. Por último, sólo atinó a arrodillarse a los pies de Joãozinho Bem-Bem.

—Ay, señor mío, usted que manda sobre todos... ¡Ay, señor Joãozinho Bem-Bem, tenga piedad!... Tenga compasión de este pueblito... No desgarre el corazón de un pobre padre...

—¡Levántate, viejo! ¿Quién tuvo piedad de Juruminho, baleado por la espalda?

—Ay, señor Joãozinho Bem-Bem, le pido por el amor de su señora madre, que lo engendró, que le dió de mamar... Le pido que ordene que maten solamente a este viejo, que ya no sirve para nada... Pero no mande atormentar a mis pobrecitos hijos e hijas, que están esperando y sufriendo en casa, enloquecidos de miedo, y que nada tienen que ver con la locura que hizo el hermano... ¡Por la sangre de Cristo y por las lágrimas de la Virgen!...

El viejo, siempre arrodillado, se tapó la cara con las manos, dobla-

do, sollozando e hipando su desgarradora desconsolación.

Joãozinho Bem-Bem carraspeó y habló:

—No lo puedo escuchar. Contra usted no tengo nada, viejo. Es la regla... Si no, ¿quién obedecería a un hombre que ni siquiera se ocupa de vengar a su gente, para colmo muerta a traición?... Es la regla... A veces puedo librar a alguno de la tortura, pero esto no lo puedo dejar pasar. Uno de los dos chicos tiene que morir, de tiro o de faca, y el señor puede elegir cuál de ellos pagará por el crimen del hermano. En cuanto a las mozas... Yo no quiero ninguna, porque ninguna mujer me entusiasma: las mocitas serán para mis hombres...

—Clemencia para todos nosotros, señor Joãozinho Bem-Bem... ¡Por el cuerpo del Cristo de la Sexta-Feira da Paixão!

—Cierra el pico, viejo. Vamos a terminar de una vez con nuestra obligación...

Entonces, el viejo, sin levantarse, se recuperó en parte, irguió el cuerpo como un perro furioso y pareció que iba a lanzarse a la cara de Joãozinho Bem-Bem. Rígido, las venas de los brazos como para reventarse, rechinando los dientes y con la baba cayéndole, aulló:

—¡Entonces, Satanás, clamo a Dios para que venga con su fuerza a socorrer mi debilidad, contra tu fuerza maldita!...

Hubo un silencio. Entonces:

—Déjelo estar, mi amigo Joãozinho Bem-Bem, que este desgraciado está

implorando en nombre de Nuestro Señor y de la Virgen María. ¡Lo que ustedes quieren hacer, es cosa que ni a Dios agrada, ni el diablo se atrevería a hacer!

Don Augusto había hablado, y su mano izquierda acariciaba la torva hoja del puñal, mientras que la derecha se posaba despreocupadamente sobre el cuello de la carabina. Imprimió un acento calmo a sus palabras, pero su respiración se hizo fuerte, tan fuerte que casi lo levantaba del sillón para volver a sentarlo otra vez. Los ojos le crecieron; todo él parecía crecer, como un toro que ve los vaqueros a su alrededor y no encuentra el momento de quedarse solo en medio del corral.

—¿Usted está bromeando, hermano viejo?

—No bromeo. Le pido como amigo, pero la cosa va en serio, amigo mío, pariente mío, señor Joãozinho Bem-Bem.

—Pues hasta el día de hoy yo nunca escuché un pedido tan atrevido.

El viejo se arrastró hasta la pared. En el calor de la sala, una mosca revoloteó.

—Entonces... —Don Augusto rió como quien va a contar un chiste graciosísimo. —Entonces, mi amigo Joãozinho Bem-Bem, es fácil... Pero primero tiene que pasar sobre mi cadáver...

Joãozinho Bem-Bem se sentía atado a Don Augusto por una simpatía irresistible, pero respecto a esas cosas no estaba acostumbrado a cambiar fácilmente de opinión.

Teófilo Sussurana era bronco, excesivamente bronco, y caminó torvamente hacia Don Augusto. Lo contuvo una voz atronante:

—¡Ennombredelpadredelhijoydelspíritusantoamén!... ¡Adelante, adelante, manga de hijos de sus madres, que ahora me toca a mí!...

La casa matraqueó, como olla de tostar maní ancuá, oscurecida por la humareda de los tiros, y con los mulatos maullando y saltando como gatos feroces; Don Augusto vociferaba como un demonio encadenado y saltaba como diez demonios desatados.

—¡El placer del fin del mundo!

Y empezó a proferir todas las palabras obscenas y todos los nombres inmorales que asimilara en su abundante y regalada existencia y que hacía tanto tiempo guardaba en su interior. Atronaba también la voz de Joãozinho:

—¡Apártate, Cangussú! ¡Epifânio, hazte a un lado! ¡Déjennos pelear a los dos solos!

El rifle parecía empecinado en aturdir a todo el mundo... Otro salto. Otro tiro...

Tres de ellos corrieron, porque otros tres estaban muertos, o casi muertos, o fingiendo estarlo.

El pueblo se amontonó en la calle, a distancia, para ver. Algunos hasta se atrevieron a acercarse, ya que parecía que no quedaban más balas. Joãozinho Bem-Bem y el hombre del Jumento habían rodado fuera de la casa, ensangrentados, la ropa que se les caía a jirones; saltando y revolcándose, abrazados en

una danza extravagante, con la sonrisa en los labios, el puñal en las manos. —Ríndase, hermano viejo, que no lo quiero matar...

—Tira el puñal, bendice a Dios, y corre, Joãozinho Bem-Bem...

—¡Hermano viejo! ¡Ahora me vas a decir cuántos palmos existen entre el calcañar y el codo!

—¡Arrepiéntase de sus pecados, que si no, se va sin contrición, y derecho al infierno, mi pariente Joãozinho Bem-Bem!...

—Ay, muero...

La hoja de Don Augusto cortó de abajo hacia arriba, desde el pubis a la boca del estómago, y un mundo de cobras sangrientas saltó hacia afuera, mientras Joãozinho Bem-Bem caía de rodillas, recogiendo su relleno con las manos. El pueblo entonces quiso proteger a Don Augusto, que manaba sangre por todas partes, hasta por la boca y la nariz, y que debía estar pesando más, de tanto plomo que tenía en el cuerpo.

En sus ojos tenía el fuego del gato salvaje y el pecho, agitado; no se quería dejar caer al suelo.

—Déjenme, amigos; déjenme y socorran ahí a mi hermano que va a morir antes... Después, sólo después, me puedo dejar caer yo.

—Estoy al borde, hermano viejo. Muero, pero muero bajo el puñal del hombre más noble y de más corazón que jamás he conocido... Yo siempre le dije que era bueno, hermano... Solamente de este modo, gente como yo, tiene permiso para irse del mundo... Quiero terminar siendo amigos.

—De acuerdo, mi hermano, mi Joãozinho Bem-Bem. Pero ahora arrepiéntase de sus pecados y muera como buen cristiano, así nos podemos ir juntos...

Cuando Joãozinho Bem-Bem respiraba, los rodillos de los intestinos subían y bajaban. Comenzó a gemir. Estaba en el comienzo del fin. Como se empecinó en hablar, apresuró todavía más la despedida. Y terminó así.

Alguien gritó: —Eh, Joãozinho Bem-Bem ya dejó de mover la cola. ¡Ya se terminó!...

Entonces, Don Augusto se bamboleó sobre sus piernas y dejó que lo cargasen.

—No, dentro de la casa no, amigos. Quiero terminar al aire libre, mirando el cielo, en el claro... Quiero que uno de ustedes vaya a llamar a un padre... Pídanle que me vaya bendiciendo por el camino, que si no, es capaz de no encontrarme... Sonrió.

El pueblo, mientras tanto, decía: —¡Fué Dios quien mandó a este hombre sobre el jumento para salvar nuestras familias!" Y la turba comenzó a afrentar el cadáver de Joãozinho Bem-Bem, cantando una estrofa que a cualquiera se le ocurrió en el momento:

*"Não me mata, não me mata,
Seu Joãozinho Bem-Bem!
Você não presta mais para nada,
Seu Joãozinho Bem-Bem!..."*

* "¡No me mate, no me mate / señor Joãozinho Bem-Bem! / ¡Usted no sirve ya para nada, / señor Joãozinho Bem-Bem!"

Don Augusto fué enérgico:

—¡Paren con ese griterío, partida de herejes!... Y después, entierren su cuerpo, con mucho respeto y en suelo sagrado, porque ése es mi pariente Joãozinho Bem-Bem.

El viejo plañidero exclamaba:

—¡Traigan a mis hijos, para que le den las gracias, para que le besen los pies!... No dejen morir así a este santo... Dios mío, ¿por qué fueron inventadas las armas de fuego?

Don Augusto, que tenía el rostro radiante, habló:

—¡Pregunten por ahí a quien oyó alguna vez hablar de Don Augusto Esteves, de Pindaibas!

—¡Virgen Santa!... Yo pensé enseguida que sólo podía ser usted, primo Augusto...

Era João Lomba, viejo conocido y medio pariente de Don Augusto. Éste sonrió:

—¿Y bien, João?

—A ver...

Entonces Augusto Matraga cerró un poco los ojos, con una sonrisa sobre los labios manchados de sangre y a su rostro subió un salvaje estremecimiento.

Poco después, abrió los ojos buscando a João Lomba, para decirle suavemente, susurrando:

—Bendice a mi hija... donde quiera que ella esté... Y, Dionóra... ¡Dile a Dionóra que está todo en orden!...

Después, murió.

Gallina ciega

EN la saludable mañana, el hombre de polvorientas barbas, entronizado en su carrito, aspiró fuertemente. El aire pasaba doblándole el bigote, áspero como un maizal. Como arrastrando las sílabas, su voz blanduzca pregonó:

—¡Pollos buenos y baratos!

Con sus cabezas de mártires oscuros metidas en el tejido de alambre, los bichos piaban en tono de protesta. No eran buenos. Ni siquiera baratos. Sólo querían que los soltaran. Que les devolvieran el derecho de continuar escarbando en el gallinero vasto y lejano.

—¡Psiu!

Fué el caballo quien lo oyó primero y se plantó súbitamente, mientras su dueño terminaba el pregón. Un enorme hombre de barbas blancas, en la puerta de un rancho llamaba al vendedor, como excavando el aire con su brazo desmesurado.

—¿Cuánto? Tanto. Pero se pusieron a discutir exhaustivamente el precio. No querían por nada del mundo llegar a un acuerdo. El vendedor era suave. El comprador era brusco.

—Mire esta pollita blanca. Pues ¿no vale?

—Está gordota... ¡Y qué lindos ojos tiene! Negritos... ¡Vaya!

El hombre de polvorientas barbas se entronizó otra vez y persistió en gritar por la calle que despertaba:

—¡Pollos buenos y baratos!

Cargando la polla, el comprador, satisfecho, penetró en el rancho.

—Mirá, Inacia, lo que compré.

La mujer llevaba un eterno descontento escondido entre sus arrugas. Permaneció callada.

—Mirá los ojos. Negritos...

—Sí.

—Me gustó y la compré. Te aseguro que va a ser una buena gallina.

—Sí.

En el gallinero, sintiendo que volvía a ser libre, la polla agitó las patas y empezó a picotear, apurada, los granos de maíz que el nuevo dueño le echaba, divertidísimo.

La calle era suburbana, callada, sin movimiento. Pero estaba situada en lo alto de la colina y dominaba la ciudad que se extendía allá abajo, llena de árboles durante el día y de luces por la noche. Cerca había montes de "pitangueiras"¹, a cuya sombra las gallináceas podían vagabundear a gusto y dormir la siesta.

La polla no notó gran diferencia entre su vida actual y la que llevaba en su terruño natal y distante. Muy distante. Recordaba vagamente haber sido encanastada con compañeros malhumorados. Cargaron los canastos sin miramientos en un gallinero montado sobre ruedas, largo y dis-

¹ "Pitangueira". Arbol frutal silvestre.

tinto, pero sin parantes. Hubo un grito allá afuera, lancinante, formidable. Los paisajes empezaron a correr a lo largo de las rejas, mientras todo el gallinero se agistaba abajo, ruidoso y rechinante. Rollos de humo se arremolinaban esparciendo un olor molesto. De tarde en tarde los paisajes se detenían. Pero ocurría un nuevo grito y ellos de nuevo se ponían a correr. Al anochecer se desvanecieron los paisajes y apareció el chisperío. Un fuego de artificio como nunca lo había visto. Qué lindo, qué lindo. Se adormeció en una suerte de mareo amodorrado...
Vino después otro día de paisajes que tenían prisa. Día de sed y de hambre.

Ahora la vida volvía a ser buena. No sentía nostalgia del terruño natal. Poseía lo bastante para ser feliz: libertad y maíz. Sólo el gallo a veces la venía incomprendiblemente a perturbar. Allá venía él, muy elegante, con plumas, fuerte, decidido. Allá venía. No había duda que era bastante bonito. Allá venía... Tipo aburrido.

El gallo —có, có, có - có, có, có— la rodeó, abrió el ala, arañó las plumas con las uñas. Se metieron por el monte en loca carrera. Y ella tuvo la revelación del lado contrario de la vida. Sin grandes conflictos, a no ser el propósito inconscientemente femenino de esquivarse, queriendo y no queriendo.

—La mejor gallina, Inacia ¡Superior!

—No sé porqué.

—Vos siempre tonta. Pues yo sé...

—¡Tonta! ¿Tonta, eh?

—Disculpá, Inacia. No fué a propósito. También, vos sabés que me gusta la gallina, y te ponés a molestarme...

—Tonto sos vos.

—Yo sé que lo soy.

Al ruido del maíz que se desparra por la tierra, la gallina allá se iba corriendo a defender su ración, y los ojos del dueño descansaron en sus plumas blancas, en su porte firme, con ternura. Y esos ojos observaron una anomalía. La Blanca —éste era el nombre que le pusiera el dueño— picoteaba localmente el suelo y raras veces alcanzaba un grano. Picoteaba casi siempre a una pequeña distancia de la semilla y repetía el golpe, lo repetía con desesperación, hasta lograr un grano, que no siempre era el que había tenido en vista.

El dueño corrió detrás de su Blanca, la agarró, le examinó los ojos. Estaban muy sanos, gracias a Dios, y muy negros. La soltó en el gallinero y le echó más maíz. La gallina volvió a picotear el suelo, desorientada. Echó más, con paciencia, hasta que se hartase. Pero no consiguió, pese al dispendio de maíz, del que las otras aprovecharon, acertar con el origen de aquella desorientación. ¿Qué sería aquello, Dios del cielo? Si fuese el resultado de una pedrada en la cabeza y si supiese quien había tirado la piedra, algún chiquilín

suelto de la vecindad, ay... Ni por sombra se le ocurrió que era la ceguera irremediable que empezaba.

También la gallina, pobre, no comprendía nada, absolutamente nada de aquello. ¿Por qué no venían otra vez los días luminosos en que buscaba la sombra de las "pitanqueiras"? Sentía todavía el calor del sol, pero todo casi siempre tan oscuro. Casi no sabía dónde estaba la luz, dónde estaba la sombra.

Fué así que, cierta madrugada, cuando abrió los ojos, los abrió sin ver cosa alguna. Todo a su alrededor era negro. Estaba solamente ella, pobre, indefensa gallina, dentro de lo infinitamente negro; perdida en la hondura de lo inexistente, pues el mundo desaparecía y sólo ella existía, inexplicablemente, dentro de la sombra de la nada. Estaba todavía en el parante. Allí se aniquilaría quietecita, marchitándose casi sin sufrimiento, porque la admirable clarividencia de sus instintos le impedían concebir que estuviese viva y obligada a vivir, cuando alrededor todo había desaparecido.

Sin embargo, suprema crueldad, los otros sentidos estaban alertas y fuertes en su cuerpo. Oyó que las otras gallinas bajaban del parante cantando alegremente. Ella, pobre, ensayó un salto en el vacío y fué a caer al suelo invisible, tocándolo con el pico, los pies, el pecho y todo el cuerpo. Las otras cantaban. Estiraba inútilmente el pescuezo para pasar más allá de la sombra. ¡Quería ver, quería ver! Para después cantar.

Las manos cariñosas del dueño la levantaron del suelo.

—La pobre está ciega, Inacia... ¡Ciega!

—Sí.

En los ojos rayados de sangre del carrero (él era carrero), flotaban dos enormes lágrimas.

Religiosamente, por la mañanita, él le daba maíz, en la mano, a la gallina ciega. Los picoteos torpes y violentos le hacían doler la palma de la mano callosa. Y sonreía. Después la llevaba hasta el pozo, donde ella bebía con las patas dentro del agua. La sensación directa del agua, abajo, le anunciaba que era hora de matar la sed; curvaba el pescuezo rápidamente, pero no siempre el pico alcanzaba el agua; muchas veces, en el furor de la sed largamente padecida, toda la cabeza se zambullía en el líquido, y ella se sacudía, así mojada, en el aire. Gotas innumerables se esparcían sobre las manos y la cara del carrero agachado junto al pozo. Aquella agua era como una bendición para él. Como agua bendita que Dios misericordioso y accesible esparcía sobre todos los dolores animales. Bendición, agua bendita o cosa semejante; una impresión de doloroso triunfo, de sufridora victoria sobre la desgracia inexplicable, injustificable, en la caricia de las gotas de agua, que él no secaba y se evaporaban lentamente sobre la piel. Impresión, además, algo confusa, sin refinamientos psicológicos y sin literatura.

Después de saciada la sed, la llevaba a un pequeño cercado de tela de alambre, separado del gallinero, que había construido especialmente para ella. (Las otras gallinas martirizaban mucho a la Blanquita). Hacía la tardecita le daba otra vez maíz y agua, y dejaba a la pobre ciega en un parante solitario, dentro del cercado.

Como el pico y las uñas ya no picoteaban ni escarbaban, se pusieron a crecer. La gallina iba adquiriendo el aspecto irrisorio de un ave de rapiña, ironía del destino, el pico encorvado, las uñas aduncas. Y este crecimiento le dificultaba los pasos, le impedía comer y beber. Él advirtió esa miseria más y, de vez en cuando, con la tijera, recortaba el exceso de sustancia córnea en el pequeño ser desgraciado y querido.

Entretanto, la gallina se sentía nuevamente casi feliz. Tenía delicados recuerdos de la claridad desaparecida. En el gallinero llano, particular, podía ir y venir a gusto, hasta chocar contra el tejido de alambre, y se había acostumbrado a resguardarse del sol bajo su parante solitario. Tenía todavía libertad, —la poca libertad necesaria a su ceguera. Y maíz. No comprendía ni buscaba comprender aquello. Habían soplado la lámpara y se acabó. ¿Quién había soplado? No era de su cuenta. Pero, lo que le dolía hondamente era no poder ver ya al gallo de hermosas plumas. Y no sentir al gallo per-

turbarla con su có-có-có malicioso. El ingrato.

De golpe, los acontecimientos se precipitaron.

—¡Entrá!

—¡Tirá al centro!

La barra de los chicos se reía, con maldad atávica, en el deleite de ese fútbol originalísimo. La gallina se abandonaba sin protesta en su tiniebla al azar de los pateos. Iba y venía. Los chicos no la pateaban con tanta fuerza como a una pelota, pero gozaban con el juego.

El carrero ni siquiera preguntó porqué su cieguita estaba en medio de la calle. Avanzó como un poseído, con el rebenque que silbó para alcanzar unas nalgas tiernas. Cebró las carnes con estallidos de la larga lonja de suela. El grupo de gurises se dispersó en llantos, risas, insultos pesados, revuelta.

Cuando salió de la comisaría, la mañana siguiente, llevaba un nudo en la garganta. Bermejo de rabia, impotente. Fué casi corriendo a casa.

—¿Dónde está la gallina, Inacia?

—Andá a ver.

La encontró en el gallinero, estirada, ¡muerta! Por todas partes había plumas arrancadas, mostrando que la pobre se había debatido, luchado contra el enemigo, antes que éste le abriera el pescuezo, donde pendían coágulos de sangre...

Era tan trágico el aspecto del marido que los ojos de la mujer se dilataron de pavor.

—¡No fui yo, no! ¡Con certeza un gambá!²

—¿Vos no oíste?

—No me desperté ¡No pude despertarme!

Él lanzó la enorme mano cerrada contra las arrugas de la mujer. La vieja cayó knock-out, pero sin aguardar que contaran los puntos se escapó a la calle, gritando:

—¡Socorro!

Cuando volvió a salir de la comisaría, a la mañana siguiente, había acaparado todas las iras del mundo. Planeaba tremendas venganzas contra el "gambá". Todo "gambá" es borracho. Dejaría una olla con cachaza en el gallinero. Cuando el bichito se embriagase, habría de matarlo de a poco. Des-pa-ci-to. *Gustosamente*.

Por la noche preparó la extraña trampa y quedó a la espera. Allá por las veinte horas llegó el sueño, y, cansado por el insomnio de la cárcel no pudo resistir. Pero despertó justamente a la hora adecuada. En la puerta del gallinero, bajo la lechosa luz de la luna, junto a la mancha redonda de la olla, había otra man-

² "Gambá". Pequeño mamífero carnívoro de ágiles patas y larga cola, que campea de noche y asalta los gallineros.

cha oscura que se movía con dificultad.

Fué acercándose alevosamente, traicionero, medio agachado, examinando con miradas rápidas el terreno circundante, las posibilidades de fuga del animal, para anularlas de pronto, si era necesario. El "gambá" le clavó sus ojos vivos e inocentes y se puso a reír:

—¡Kiss! ¡Kiss! ¡Kiss!

(Si el "gambá" fuese inglés, con certeza estaría pidiendo besos. Pero no lo era. Quizás estaba comunicando que deseaba alguna cosa. Comer gallinas, por ejemplo. Borracho).

El carrero examinó el bichito con curiosidad. La luz de la luna, que favorece la aparición de zorros y "gambás" en los gallineros, era espléndida. Pero el hombre apenas lo tocó ligeramente con el pie, ya con simpatía.

—¡Andáte, malandrín!

El "gambá" se fué a los tropezones. Pasó por debajo del tejido y se detuvo a mirar la luna. El bichito se sentía inmensamente feliz y empezó a canturrear imbécilmente, bajo la luna, como cualquier ser humano:

¡A lua como un balão balança!

¡A lua como un balão balança!

¡A lua como un bal...!

Y quedó dormido de golpe bajo una "pitangueira".

(Traducción y notas de VALENTINA BASTOS)

El pavo de Navidad

NUESTRA primera Navidad en familia, después de la muerte de mi padre, ocurrida cinco meses antes, tuvo consecuencias decisivas para la felicidad casera. Nosotros siempre fuimos familiarmente felices, en el siguiente sentido, muy abstracto, de la felicidad: gente honesta, sin crímenes, hogar sin peleas internas ni graves dificultades económicas. Pero, debido principalmente a la naturaleza gris de mi padre, ser desprovisto de todo lirismo, ejemplar e incapaz, acolchado en lo mediocre, siempre nos faltó aquel aprovechamiento de la vida, aquel gusto por las felicidades materiales, un buen vino, una estación de aguas, la adquisición de una heladera, y otras cosas por el estilo.

Murió mi padre, lo sentimos mucho, etc. Cuando se acercó la fiesta de Navidad, yo ardía en deseos de alejar aquella obstruyente memoria del muerto, que parecía haber establecido para siempre la obligación de un recuerdo doloroso en cada almuerzo, en cada mínimo gesto de la familia. En una ocasión en que sugiriera a mi madre la idea de ir al cine a ver un film, ocurrieron lágrimas. ¡Dónde se ha visto ir al cine con luto pesado! El dolor se cultivaba por las apariencias y yo, que sólo quise moderadamente a mi padre, y ello más bien por instinto filial que por espontaneidad de amor,

me vi a punto de aborrecer al buen muerto.

Fué seguramente por esto que me nació la idea, ésta sí, espontánea, de hacer una de mis llamadas "locuras". Pues eso fué, y desde muy temprano, mi espléndida conquista sobre el ambiente familiar. Tempranito, desde los tiempos del colegio, en que conseguía regularmente, todos los años, una reprobación; desde el beso dado a escondidas a una prima, a los diez años, beso descubierto por Tía Vieja, una tía detestable; y principalmente desde las lecciones que no sé si dí o recibí de una sirvienta de parientes, logré en el reformatorio del hogar y entre la extensa parentela, la fama conciliatoria de "loco". "¡Es loco, pobre!" decían. Mis padres hablaban con cierta tristeza condescendiente; el resto de la parentela buscando ejemplo para los hijos, y probablemente con ese placer de los que se sienten dueños de alguna superioridad. No tenían locos entre sus hijos. Pues esta fama me salvó. Hice todo lo que la vida me sugería y mi ser necesitaba para realizarse con integridad. Y me dejaron hacerlo todo porque yo era el "pobre loquito". Resultó de ello una existencia sin complejos, y de la que no puedo quejarme en lo más mínimo.

Era costumbre vieja, en la familia, la cena de Navidad. Cena fuleira, como es de imaginarse, cena "tipo

mi padre": castañas, higos, pasas de uva, después de la Misa del Gallo. Atracados de almendras y nueces, (cuánto discutíamos los tres hermanos por el cascanueces...), atracados de castañas y monotonías, nos abrazábamos e íbamos a la cama. Fué al recordar todo eso que estalló una de mis "locuras".

—Bien, para Navidad, quiero comer pavo.

Hubo uno de esos asombros inimaginables. Luego mi tía solterona y santa, que vivía con nosotros, observó que no podríamos invitar a nadie a causa del luto.

—¿Pero quién habló de invitar a alguien? ¡Esa manía...! ¿Cuándo hemos comido pavo en nuestra vida? Pavo, aquí en casa, es plato de fiesta, y viene toda esa parentela del diablo...

—M'hijo, no hables así...

—Pues hablo, ¡ya está!

Y me despaché con helada indiferencia sobre nuestra infinita parentela, que dice descender de "bandeirantes"¹: ¡qué poco me importan! Era buen momento para desarrollar mi teoría de "pobre loquito"; no perdí la ocasión. Sentí de golpe una ternura inmensa por mamá, tía, mis dos madres, tres con mi hermana: las tres madres que siempre me divinizaron la vida. Era siempre lo mismo: ocurría el cumpleaños de alguien y sólo en esa oportunidad se

comía pavo en aquella casa. Pavo era plato de fiesta: una inmundicia de parientes, ya preparados por la tradición, invadían la casa a causa del pavo, los pastelitos, las masas. Mis tres madres, desde tres días antes, ya nada sabían de la vida sino trabajar, trabajar en la preparación de los dulces y bocadillos, finísimos de tan bien hechos; la parentela devoraba todo y todavía llevaba paquetitos para los que no habían podido venir. Mis tres madres, exhaustas, apenas podían estar en pie. Del pavo, sólo al día siguiente, al liquidar los restos, mi madre y mi tía probaban un cacho de pata, incierto, oscuro, perdido en el alho arroz. Y aun así, era mamá quien servía y pescaba todo para el viejo y los hijos. En verdad nadie sabía realmente lo que era pavo en nuestra casa; pavo era resto de fiesta.

No, no se invitaba a nadie, era un pavo para nosotros, cinco personas. Y habría de ser con dos "farofas"², la gorda con los menudos y la seca, doradita, con bastante manteca. Quería el buche relleno sólo con la "farofa" gorda, a la que habríamos de agregar ciruelas negras, nueces y una copita de Jerez, como aprendiera en casa de Rose, muy amigueta mía. Está claro que omití decir dónde aprendiera la receta, pero todos sospecharon. Y parecían querer echar incienso para espantar la tentación de mandinga de aprovechar una receta tan sabrosa. ¡Y cerveza bien

¹ *Bandeirantes*. Hombres de espíritu aventurero que, en los primeros tiempos de la Colonia, abrieron caminos en la selva y sometieron a los indios.

² *Farofa*. Plato típico brasileño preparado a base de harina de mandioca.

helada! aseguraba yo casi gritando. Es cierto que con mis "gustos", ya bastantes refinados fuera del hogar, pensara primero en un buen vino, completamente francés, pero la ternura por mamá venció al loco: mamá adoraba la cerveza.

Cuando acabé con mis proyectos, observé muy bien que todos estaban felicísimos, compartiendo el condeñado deseo de hacer aquella locura en que yo estallara. Bien lo sabían, sí, era locura, pero todos se ingeniaban para imaginar que era yo sólo quien deseaba mucho todo aquello y había la salida fácil de cargarme a mí la... culpa de sus enormes deseos. Se sonreían, se entremiraban, tímidos como palomas extraviadas, hasta que mi hermana abrió camino al consentimiento general:

—¡Es loco de remate!...

Se compró el pavo, se preparó el pavo, etc. Y después de la Misa del Gallo, bastante mal rezada, se produjo nuestra más maravillosa Navidad. Fué curioso: desde el momento en que se me ocurriera hacerle, finalmente, comer pavo a mamá, ya no pude hacer otra cosa durante aquellos días que pensar en ella, sentir ternura hacia ella, amar a mi viejita adorada. Y mis hermanos también adoptaron el mismo ritmo de amor violento, todos dominados por la nueva felicidad que el pavo venía infundiendo en la familia. De manera que, tratando todavía de disimular, dejé, muy tranquilo, que mamá cortara toda la pechuga del ave. Hubo un momento, sin embargo, en que

ella se detuvo, cuando uno de los lados de la pechuga se hubo transformado totalmente en fetas, no pudiendo resistirse a las leyes de economía que siempre la habían reducido a una casi pobreza sin razón.

—No señora, córtelo entero ¡Yo solo como todo lo que está!

Era mentira. El amor familiar era de tal modo incandescente en mí, que hasta me sentía capaz de comer poco, sólo para que los otros cuatro comieran más de la cuenta. Y el diapasón de los otros era el mismo. Aquel pavo comido a solas redescubría en cada uno lo que la vida cotidiana ahogaba por completo: amor, pasión de madre, pasión de hijos. Dios me perdone, pero estoy pensando en Jesús... En aquella casa de burgueses muy modestos se estaba realizando un milagro digno de la Navidad de un Dios. La pechuga del pavo quedó enteramente dividida en amplias tajadas.

—¡Sirvo yo!

"¡Es loco, realmente!", pues ¿por qué habría de servir, si siempre sirvió mamá en aquella casa? Entre risas, me fueron pasando los grandes platos llenos y se inició una distribución heroica, mientras mandaba a mi hermano que sirviera la cerveza. Me hice cargo en seguida de un admirable pedazo de "cuero" lleno de grasa y lo puse en el plato. Y después, amplias fetas blancas. Con un matiz de severidad en la voz, mi madre cortó el silencio angustiado con que todos esperaban su porción de pavo:

—¡Acuérdate de tus hermanos, Juca!

¡Cómo podría imaginar, la pobre, que aquél era el plato de ella, de la Madre, de mi amiga maltratada, que conocía mi lío con Rose, que estaba al tanto de mis crímenes, pues sólo me acordaba de comunicarle lo que la hacía sufrir! ¡El plato resultó sublime!

—Mamá, éste es el suyo. ¡No! ¡No lo pase adelante!

Fué en ese momento que ella no aguantó tanta emoción y empezó a llorar. Mi tía también, dándose cuenta que el nuevo plato sublime sería el de ella, entró en el refrán de las lágrimas. Y mi hermana, que jamás vió lágrimas sin abrir también la canillita, se desparramó en llanto. Entonces yo empecé a decir muchos desafueros para no llorar también: tenía diecinueve años... ¡Diablo de familia, lo bastante tonta como para ver pavo y llorar!, y cosas semejantes. Todos se empeñaban en sonreír, pero ahora la alegría se había vuelto imposible. Es que el llanto evocaba por asociación la indeseable imagen de mi padre muerto. Mi padre, con su figura gris, reaparecía para arruinar definitivamente nuestra Navidad. Quedé furioso.

Bien, empezamos a comer en silencio, luctuosos, y el pavo estaba perfecto. La carne suave, de una textura tenue, flotaba muy oronda entre los sabores de la farofa y del jamón, a ratos herida, inquietada y redeseada por la más violenta interferencia de la ciruela negra y el petulante estorbo de los pedacitos de

ñez. Pero mi padre allí sentado, gigantesco, incompleto, una censura, una llaga, una ineptitud... Y el pavo estaba tan sabroso; mamá por fin sabiendo que el pavo era realmente un manjar digno de Jesús recién nacido.

Empezó una lucha inconfesada entre el pavo y la sombra de mi padre. Pensé que alabar el pavo era fortalecerlo en la lucha, y claro está, yo tomé decididamente el partido del ave. Pero los difuntos tienen recursos pegajosos y muy hipócritas para vencer: no bien hube alabado el pavo, la imagen de mi padre creció victoriosa, insoportable en su asedio.

—Sólo falta tu padre...

Yo no comía, ni podía gustar aquel pavo perfecto, tanto me interesaba aquella lucha entre los dos muertos. Llegué a odiar a mi padre. Y no sé qué inspiración genial, de golpe, me volvió hipócrita y político. En aquel instante, que hoy me parece decisivo para nuestra familia, tomé aparentemente el partido de mi padre. Fingí, triste:

—Es verdad... Pero papá, que nos quería tanto, que murió de tanto trabajar para nosotros, papá, allá en el cielo, ha de estar contento... (Vacilé, pero resolví no mencionar más el pavo) contento de vernos a todos reunidos en familia.

Y todos empezaron, muy calmos, a hablar de papá. Su imagen fué disminuyendo hasta convertirse en una brillante estrellita en el cielo. Ahora todos comían el pavo con sensuali-

dad, porque papá había sido muy bueno, siempre se sacrificó mucho por nosotros, fué un santo al que "ustedes, mis hijos, nunca podrán pagar lo que le deben a su padre", un santo. Papá se había vuelto un santo, una evocación agradable, una inofensiva estrellita del cielo. Puro objeto de suave contemplación, ya no perjudicaba a nadie. El único muerto allí era el pavo, dominador, completamente victorioso.

Mi madre, mi tía, nosotros, todos inundados de felicidad. Iba a escribir "felicidad gustativa", pero no era solamente eso. No. Era una felicidad mayúscula, un amor de todos, un olvido de los otros parientes, dispersivos del gran amor familiar. Y fué; sé que fué aquel primer pavo comido en el receso de la familia, el comienzo de un amor nuevo, reajustado, más completo, más rico e inventivo, más complaciente y cuidadoso. Nació de allí la felicidad familiar que gozamos nosotros, y si bien reconozco, porque no soy exclusivista, que algunos la tendrán igual, más intensa que la nuestra me es imposible concebirla.

Mamá comió tanto pavo, que en

cierto momento imaginé que aquello le haría daño. Pero luego pensé: ¡ah, no importa! ¡Aunque muera, por lo menos una vez en la vida habrá comido pavo de verdad!

A tal ausencia de egoísmo me había transportado nuestro infinito amor... Después vinieron unas uvas livianas y unas masas que en mi tierra se llaman "bien casados". Pero ni siquiera este nombre peligroso se asoció al recuerdo de mi padre, que el pavo ya había convertido en dignidad, en cosa cierta, en culto puro de contemplación.

Nos levantamos. Eran casi las dos, todos alegres, un poco flojos por las dos botellas de cerveza. Todos se iban a acostar, para dormir o revolverse en la cama, poco importa, porque es recomendable un insomnio feliz. El diablo es que la Rose, católica antes de ser Rose, prometiera esperarme con champagne. Para poder salir, mentí; dije que iba a una fiesta de amigos, besé a mi madre y le guiñé un ojo, pues éste era el modo de decirle adónde iba y de darle su ración de sufrimiento. Besé, sin guiñar, a las otras dos mujeres. ¡Y, ahora, Rose!...

(Traducción y notas de VALENTINA BASTOS)

Una noche de lluvia, o Simão, diletante de ambientes

MALA experiencia. Bajaba las escaleras del Club de los Aliados, donde perdiera doscientos mil reis en la ruleta, y miraba, contrariado, la lluvia que caía en la calle desierta, negra. Me había asaltado un súbito deseo de pasar un cuarto de hora así en un boliche; entonces, había buscado aquel pequeño club rasposo de la Lapa. Ahora me hacía subir la sangre a la cabeza un rabioso remordimiento, que se manifestaba en mil proyectos de reivindicación honesta de aquellos doscientos mil reis.

La última vez que visité a mi madre, en Iguapé —porque yo soy de Iguapé—, todavía ella me dijo, con una sonrisa apenada:

—No traje ningún regalito para su madre... Bueno, paciencia...

¡Y había perdido doscientos mil reis con los mandras del Club de los Aliados! En eso terminaba mi manía de ambientes.

Los taxis, en la puerta del Club, esperaban clientes. Al verme detenido, como eligiendo un rumbo, con aspecto de lord perdulario (el aspecto que tiene cualquier pobre diablo que sale de un club), los choferes me hacían ademanes ofreciéndome sus máquinas. Con aire de superioridad, encendí un cigarrillo y me puse a caminar bajo la lluvia.

Sentí deseos, entonces, de pasar

por la calle Morais e Vale. Una calle de mujeres perdidas, en una noche de lluvia, es infinitamente triste. Pozos de agua reflejan las luces de los postes. Ráfagas de canciones salen por las grietas de las persianas cerradas. No se ve a nadie. Apenas, el bulto del vigilante que ronda, representante soñoliento de la ley.

—¡Bueno, vamos, Simão!

Así me hablé a mí mismo, venciendo la última vacilación de la virtud. No iba a comprometer a la virtud, sin embargo. Sólo deseaba satisfacer un capricho de sensibilidad. El ambiente; quería el ambiente.

—Buenas noches.

—Buenas noches.

Un conocido. Exactamente cuando menos se espera, en una noche de lluvia, al doblar la esquina de una calle consagrada al vicio, surge el fatal contratiempo: un conocido, que nos ve, nos saluda, pone una cara de entendimiento y pasa. ¿Quién? Un sujeto con el cual apenas si nos conocemos de vista y cuya única función en la vida parece ser ésa: aparecer en tal circunstancia. Un sujeto que sólo existe para contrariarnos.

—Sssssio...

—¡Oh, belleza!

Las primeras puertas misteriosas. Empecé a sufrir. El amor... En mis adentros empezó la extraña, punzan-

te sensación. Nadie podía adivinar, en mi sombra, un dolor ambulante, el dolor especial y sabroso de sentir el ambiente.

Doblada la esquina, se extendió la calle. Desierta, esa noche. Pasaba de las dos de la mañana y pocas mujeres había ya disponibles, en espera detrás de las ventanas. Por la acera, ni siquiera un marino japonés. ¿Pensarán muchos hombres como yo, alguna vez, en los marinos japoneses, que desembarcan oliendo a sudor y a petróleo, y vienen por aquí en grupos, metiendo la nariz en las casas, buscando, eligiendo? ¡Oh, qué inmensa desgracia la de estas mujeres!

¡Plaf! Metí los pies en un agujero lleno de agua. ¡Lindo! Es el resultado de andar distraído, haciendo sensibleras reflexiones. Iba a pescar un resfrío. No, no; había un recurso: el boliche de la calle Joaquim Silva estaba abierto, gracias a Dios. Tomaría una copita de coñac. Apuré el paso para reaccionar contra una sensación de enfriamiento.

—¡Simão!

¿Simão? ¿Una mujer dijo Simão?

—¡Ssssiú! Vení aquí, Simão, no te hagás el tonto.

No había duda: me llamaba a mí. Volví, tratando de ver de qué ventana partía la voz desafinada. (Virgen María, ¿cómo era posible que alguien me conociera en aquella calle?)

—Eh, cosito, entrá aquí.

Una puerta se abrió para mí. Desde la oscuridad, una cabeza me

hacía gestos de mando. “¡Cosito!” Era extraordinario. Me detuve indeciso.

—¿Ya te has olvidado, eh? Entrá aquí.

Entré; la mujer cerró la puerta detrás de mí.

—Subí, Simão.

Trepé por la escalera que estaba en penumbra. Parecíame un sueño.

—¿Cómo está doña Candoca?

—¡Doña Candoca! ¡El nombre de mi madre a las dos de la mañana en una casa de la calle Morais e Vale! ¡Ah, Simão, diletante de ambientes!

Ella había subido detrás. En el descanso, me dí vuelta. La luz de la pieza, con la puerta abierta de par en par, incidió sobre un rostro de mulata marcado de viruela: ¡Maricota!

—¿Vos aquí? Dios mío.

—No, allí en la esquina —contestó ella con escarnio.

Punzóme una emoción profunda. Tuve ganas de llorar. Maricota...

—Estás hecho un hombre, ¿eh? ...la Maricota de aquel dulce tiempo en que yo usaba camisón.

—¡Muy elegante, Simão! ¡Hum, hum!

...que dormía en mi pieza, junto a mi cama, porque yo tenía miedo de lo invisible y de la oscuridad...

—¿No decís nada? ¿Estás mu-

do? ...del tiempo de mi abuelo, que me mandaba con ella al almacén de don Hilario, para imponer un poco de respeto a los hombres...

—Bueno, si has decidido no conversar, entonces véte. ¿Perdiste la

lengua? —Hice el ademán de replegarme. Maricota me agarró el brazo y me empujó hacia la habitación. Dió una orden: —Sentáte ahí.

Señalaba la cama. La colcha blanca estaba arrugada. Manchas de tierra acusaban contacto de botines. En la mesa de luz, un billete de cinco mil reis, como tirado. Puchos de cigarrillos desparramados por el suelo.

—¡Sentáte! ¿Andás con exigencias? ¡Bueno!

Preferí sentarme sobre el baúl, que un tejido de crochet cubría.

—Maricota, me siento sacudido por la sorpresa.

—Lo veo.

—¿Qué fué de vos durante todo este tiempo?

—Bueno... ¡Si yo te contara!

—Hace cuántos años, ¡sí, señora!

¿Cuántos en verdad?

—Pues contá con los dedos.

Conté con los dedos, como me aconsejaba por ironía: uno, dos tres, cuatro... doce.

—¡Doce años! ¿Cómo pudiste reconocerme?

—Pues si yo te crié a vos Simão.

¿Me das un cagirrillo?

Y concluyó con sencillez, sacando un cigarrillo de mi atado:

—Vos pasaste, mirando hacia el lado de mi puerta y yo, por la hendija, en seguida te reconocí. Pero me puse a pensar: ¿será? No podía dejar de ser: el mismo hocico. ¡Eso fué todo!

Maricota se sentó en la cama y se quedó mirándome, mientras fumaba.

—No has envejecido, Maricota.

—¡No poco!

—No, de verdad.

No había envejecido. Es verdad que había perdido la frescura de la primera juventud, cuando con su carne dura y flexible de mulatita joven, dejaba, a su paso, intencionalmente silenciosos a los grupos de la puerta del almacén. Sólo que siempre la afearon algo aquellas marcas de viruela. Pero no había envejecido: había entrado en carnes. Se había transformado en una mujer madura, con las adiposidades fofas de quien lleva una vida ociosa.

—¿Te casaste, Maricota?

—¿Casarme? ¿Con aquel porque-
ría?

Ella se había fugado de nuestra casa con un barbero llamado Malaquíás. Malaquíás tocaba la guitarra, entonaba canciones y ostentaba un grueso rulo sobre la frente. Cuando Malaquíás daba una serenata en nuestra calle, Maricota salía de la habitación en puntas de pie y se iba al tapial del jardín. Cierta vez desaparecieron. Mi abuelo estuvo tres días con una vena frontal que latía fuertemente y parecía querer reventar. El mayor Rabelo, que era el comisario de policía, desplegó mucha actividad para descubrir a los fugitivos. Pero, el sargento del destacamento era primo de Malaquíás y se sospechó que estaba en el enjuague. Y nunca más se supo de Maricota, ni de Malaquíás.

—Nosotros creíamos que Malaquíás se había casado con vos...

—¿Un vagabundo como él? ¡Dios me libre!

—Entonces, vos te arrepentiste del paso...

Ella estiró los labios y chasqueó la lengua.

—¿Y cuánto tiempo hace que andás en esta vida?

Maricota sacudió los hombros, con las piernas estiradas y los ojos puestos en la punta de las zapatillas.

Empezó a preguntar por mi madre, por todos los de casa. Se puso triste cuando supo que mi abuelo había muerto.

—¡Pobre! ¿De qué?

—Corazón.

Dió otro chasquido. Meneó la cabeza con filosofía:

—De una ccsa o de otra, uno tiene al fin que irse.

Cambió el curso de sus pensamientos y preguntó de golpe:

—¿Estás empleado aquí, en Río?

—Estoy estudiando.

—¿Qué?

—Medicina.

—De mucho estudiar mueren los burros.

Se puso a reír. Hubo una pausa.

—¿Por qué no te empleás? ¡Hay tanto médico!

—¡No importa!

—¡Hum, hum! ¿Estás adelantado? ¿Cuándo te recibís?

—El año que viene.

—¿Tan pronto?

—Sí, tan pronto.

Después, cambiando de tono:

—Doña Candoca ¿está muy vieja?

Insistía en el nombre de mi madre. Y yo tenía siempre la impresión,

al oírlo dicho por esa boca y en ese cuarto, de ver una flor arrastrada por una cloaca.

—Contestá, Simão. ¿Estás mudo de nuevo? ¡Porquería!

—Está joven todavía, Maricota. Está joven.

Me levanté. En mi corazón, aquel cinismo, aquellas maneras obscenas, aquella definitiva decadencia me dolían como una magulladura.

—Esperá un poco más, Simão.

—Estoy apurado.

—Quiere decir que la francesa te está esperando.

—¡Qué ocurrencia!

—Si pasás de la hora, llevás unos bifés ¡Gigoló!

—Pues no tengo ninguna francesa. Lo que voy hacer es dormir.

Sentía una impaciencia atroz. Tomé el sombrero ¡Qué asco! ¡Y qué angustia!

—Contá algo más de la gente de allá, de Iguapé. ¿Todavía viven en la misma casa? A veces tengo saudades.

—Seguimos viviendo allí.

Las paredes estaban llenas de postales y retratos, como escudos en una sala de armas. En el espejo de la pileta, en la hendija entre el marco y el vidrio, Maricota había insertado más retratos, más tarjetas. Me acerqué para ver: un sargento de la brigada policial, mulato, de bigotes agresivos; la instantánea de un pic-nic, en una playa, con mujeres y hombres, exhibiendo botellas, en triunfo; un "Buenas Fiestas y Feliz Año. Nuevo", en letras do-

radas, rodeando a una pareja de novios que se besan; una negra de vestido corto, del brazo de una tipa blanca, ésta de pelo cortado, muy gorda, monstruosa, como una sapa; una criatura de pecho, asustadita, sentada sobre una almohada, mirando el objetivo sin comprender; y otros recuerdos, de amigas, de compadritos, de domingos de fiestas, de cosas tristemente banales.

Un pedazo de jabón de coco yacía sobre el mármol de la pileta, tirado. Una botonadura de hombre había quedado olvidada. Las piezas de loza estaban arregladas sobre carpetitas de crochet con cintas rojas.

—Maricota, adiós.

—Bueno, adiós. Vení por aquí a conversar.

—Está bien.

—Yo casi nunca me quedo aquí. Paso unos meses en Río y vivo el resto del año en Taubaté. ¿Sabés? Taubaté. Tengo allá un portugués. Aún no hace tres semanas que llegué y ya me ha escrito.

—La pasión es cosa seria, Maricota.

Mi desencanto era tan doloroso que me puse a dar fingidos consejos, enmascarando el sarcasmo en un tono de prudencia.

—Así es, Maricota, la pasión es cosa seria. Tené cuidado con ese portugués. ¡Se leen siempre tantos crímenes en los diarios!

Caminé hacia la puerta. Maricota entonces se levantó de la cama, buscó la caja de fósforos y encendió un

nuevo cigarrillo que la envolvió en el humo, ahogándola, haciéndola fruncir la nariz. Le extendí la mano.

—Adiós...

Se puso a reír.

—¿De qué te reís?

Se sacudía toda, en una violenta expansión. Parecía que estaba bajo la obsesión de una idea sumamente cómica.

—Vamos, Maricota, explicáme qué es eso.

Pudo hablar por fin:

—¿Te acordás de aquellas nuestras locuras, por las noches?

Sentíame avergonzado por la evocación.

—Eras un buen avivado, Simão...

Yo tenía nueve años en aquellos tiempos... No sabía lo que hacía. Desfachata, Maricota reabría ahora el olvidado cofre de mis recuerdos de pequeño Stendhal iguapense. ¡Oh, el balbuceo del instinto, las ansiedades vagas, los ademanes inciertos de la infancia intuitiva! Todos los hombres de la ciudad provocaban a Maricota. La piropeaban cuando pasaba. Se creaba una atmósfera ardiente alrededor de mi niñera. Sólo yo, sin embargo, conocía su cálida desnudez de chocolate; sólo yo conocía el olor excitante, inexplicablemente excitante, que venía de aquel cuerpo. Como la oscuridad me atemorizaba, muchas noches yo bajaba de la cama y le pedía que me dejara dormir junto a ella. Me sentía acogido, confortado, bajo el peso de los brazos gruesos que me

envolvían. Tenía una sensación confusa, indistinta, de que ese volumen enorme de carne cálida encerraba algo que me era desconocido y ejercía una función que escapaba a mi entendimiento, pero que mi sangre agitada quería adivinar. Maricota, entonces, me apretaba, me besaba. Mis pequeñas manos la palpaban toda, recorrían carnes húmedas, en el silencio de la casa dormida.

—No te vayás a caer en la escalera.

—No hay peligro.

—Bueno, buenas noches, Simão. Vení cuando quieras.

—Sí, Maricota.

Me abrió la puerta. Salí al aire helado de la noche.

—Hasta pronto, Maricota.

—Cuando escribás a Doña Candoca, dále recuerdos míos.

¡Ah, esto era el colmo! Seguí caminando, mareado. Tropecé con un negro que venía por la acera. Yo iba como borracho. Dentro de mí había pena, nostalgia, lástima, revuelta... ¡la vida!

El frío se adueñaba de mis piernas, endureciéndolas. Recordé entonces que tenía los zapatos empapados. ¡Lindo! Ahora no escapaba. ¡Iba a pescar un resfrío! ¡Buen negocio!

Rápido, entré en el boliche. Me acerqué al mostrador y pedí un coñac. El mozo fué hasta el estante y sacó la botella: ya me iba a servir cuando, picado por un nuevo deseo, suspendí el pedido. Sentí una vacilación interior...

—¿No hay acá un reservado?

—Allá al fondo, por aquella puerta. ¿Quiere que lo sirva allí?

—Vacilé, pero... Al final de cuentas, aquella noche estaba totalmente perdida para la integridad y la virtud. *Similia similibus curantur*. El ambiente del boliche (con seguridad habría borrachos en el reservado) me haría bien. Mi abatimiento pedía alcohol, alcohol...

—Lleve para allá la botella.

Me escabullí por la puerta del fondo.

(Traducción de VALENTINA BASTOS)

Misterio en São Cristóvão

EN una noche de mayo —visibles los jacintos rígidos detrás del ventanek— el comedor de la casa se hallaba iluminado y tranquilo.

En torno a la mesa, momentáneamente inmovilizados, se encontraban el padre, la madre, la abuela, tres niños y una jovencita delgada, de diecinueve años. El sereno perfumado de São Cristóvão no era peligroso, pero el modo como las personas se agrupaban en el interior de la casa volvía riesgoso todo cuanto no fuese el seno de una familia en una noche fresca de mayo. Nada había de especial en la reunión: se acababa de cenar y se conversaba alrededor de la mesa, los mosquitos en torno a la luz. Lo que hacía tan opulenta la cena y daba un aire tan florecido al rostro de cada persona, era que después de muchos años casi resultaba palpable, por fin, el progreso en esa familia: ocurría esa sobremesa de una noche de mayo porque los chicos han ido diariamente a la escuela, el padre tiene sus negocios, la madre trabajó durante años en los partos y en la casa, la muchacha se aploma en la delicadeza que corresponde a su edad, y la abuela se equilibró en su estado. Sin darse cuenta, la familia miraba la dichosa sala, como si vigilara ese raro instante de mayo y su abundancia.

Después, cada uno se alejó hacia

su habitación. La vieja extendióse, gimiendo con benignidad. El padre y la madre, cerradas todas las puertas, se acostaron pensativos y se adormecieron. Los tres niños, adoptando las posiciones más difíciles, se durmieron en las tres camas como en tres trapecios. La muchacha, en su camisa de algodón, abrió la ventana del cuarto y aspiró todo el jardín con insatisfacción y felicidad. Perturbada por la humedad olorosa, se acostó, prometiéndose para el día siguiente una actitud enteramente nueva que conmoviera a los jacintos e hiciese estremecer las frutas en sus ramas —en ello meditaba cuando la ganó el sueño—.

Transcurrieron las horas. Y cuando el silencio parpadeaba en las luciérnagas —los niños colgados de su sueño, la abuela rumiando un sueño difícil, los padres cansados, la jovencita dormida en medio de su meditación—, se abrió la casa de la esquina y de ella salieron tres enmascarados.

Uno era alto y tenía cabeza de gallo. Otro era gordo y llevaba disfraz de toro. Y el tercero, más joven, por carecer de ideas, se vistió de Caballero antiguo y se puso máscara de demonio, a través de la cual surgían sus ojos cándidos. Las tres máscaras atravesaron la calle en silencio.

Al pasar por la casa oscura de la familia, el que se había disfrazado de

gallo y a quien pertenecían casi todas las ideas del grupo, se detuvo y dijo:

—¡Mirá, che!

Pacientes bajo la tortura de la máscara, los compañeros miraron y vieron una casa y un jardín. Sintiendo elegantes y miserables, esperaron con resignación que el otro completase sus pensamientos. Finalmente el Gallo agregó:

—Podemos cortar jacintos.

Los otros dos no respondieron. Aprovecharon la circunstancia de haberse detenido para examinarse desolados y buscar la forma de respirar mejor dentro de la máscara.

—Un jacinto para que cada uno se lo ponga en su disfraz, concluyó el Gallo.

El Toro se agitó inquieto ante la idea de tener un adorno más que cuidar en la fiesta. Pero, tras un instante en que los tres dieron la impresión de pensar profundamente lo que debían hacer, sin que en verdad pensasen en cosa alguna, el Gallo se adelantó, ágilmente trepó sobre la reja y pisó la tierra prohibida del jardín. El Toro lo siguió con dificultad. El tercero, aunque vacilante, de un solo envión se encontró en el mismo centro de los jacintos, cayendo con un retumbo amortecido que dejó expectantes y asustados a los tres: sin respirar, el Gallo, el Toro y el Caballero del Diablo escrutaron la oscuridad. Pero la casa persistía bajo el dominio de las sombras y los sapos. Y, en el jardín ahogado de perfumes, los jacintos se estremecían, inmunes.

Entonces el Gallo se adelantó. Podía cortar el jacinto que estaba al alcance de su mano. Sin embargo, los más grandes, que se erguían junto a una ventana —altos, duros, frágiles— lo atraían con sus destellos. Hacia ellos se dirigió el Gallo en puntas de pies, y el Toro y el Caballero lo acompañaron. El silencio los vigilaba.

Apenas había quebrado el tallo del jacinto más grande, cuando el Gallo se detuvo, helado. Los otros dos quedaron inmóviles y su hondo suspirar los hundió en el sueño.

Detrás del vidrio oscuro de la ventana, un rostro blanco los estaba mirando.

El Gallo se inmovilizó en el ademán de romper el jacinto. El Toro se hallaba con las manos todavía erguidas. El Caballero, exangüe bajo la máscara, había rejuvenecido hasta recobrar la infancia y su horror. Detrás de la ventana el rostro miraba.

Ninguno de los cuatro lograría saber quién era el castigo del otro. Los jacintos, cada vez más blancos en la oscuridad. Paralizados, se espiaban.

La simple proximidad de cuatro máscaras en la noche de mayo parecía haber resonado en huecos recintos, y en otros, y en otros todavía, que sin esa conjunción instantánea en el jardín, quedarían para siempre retenidos en el perfume que está en el aire, y en la inmanencia de cuatro naturalezas que el azar señalara, fijando hora y lugar, — el

mismo azar fatal de una estrella errante. Los cuatro, venidos de la realidad, habían caído en las posibilidades que ofrece una noche de mayo en São Cristovão. Cada planta húmeda, cada guijarro, todos los sapos roncós, aprovechaban la silenciosa confusión para ganar el mejor lugar — todo en la oscuridad era muda aproximación. Atrapados en la celada, se miraron aterrorizados: fué atropellada la naturaleza de las cosas y las cuatro figuras se escrutaban con las alas prontas. Un gallo, un toro, el demonio y un rostro de muchacha habían desatado la maravilla del jardín... Entonces apareció la gran luna de mayo.

Era un toque peligroso para las cuatro imágenes. Tan riesgoso que, sin el menor ruido, las cuatro visiones mudas retrocedieron sin quitarse los ojos de encima, temiendo que en el momento de no hallarse unidos por la mirada, nuevos territorios distantes serían heridos y que, después de la silenciosa derrota, apenas quedarían los jacintos, ya dueños del tesoro del jardín. Ningún espectro vió desaparecer al otro, porque todos se retiraron al mismo tiempo, lentamente, en puntas de pies. Sin embargo, no bien se rompió el círculo mágico de cuatro, libres de mutua vigilancia, la constelación se deshizo con pavor: tres bultos saltaron como gatos las rejas del jardín, y otro, erizado y de pronto crecido, se alejó de espaldas hasta el dintel de una puerta, donde, lanzando un grito, se puso a correr.

Los tres caballeros disfrazados, que, a raíz de la funesta idea del Gallo, pretendían causar sorpresa en un baile que estaba lejos de la temporada de carnaval, lograron su triunfo en medio de la fiesta ya comenzada. La música se interrumpió y los bailarines, todavía enlazados, entre risas, vieron que tres enmascarados jadeantes se detenían como indigentes en la puerta. Por fin, después de varias tentativas, los invitados tuvieron que abandonar su deseo de convertirlos en reyes de la fiesta porque, asustados, los tres permanecían unidos: uno alto, otro gordo y otro joven, uno gordo, otro joven y otro alto, desequilibrio y conjunción, los rostros sin palabras bajo las tres máscaras que vacilaban independientes.

Mientras esto ocurría, la casa de los jacintos se iluminaba entera. La muchacha estaba sentada en la sala. La abuela, con los cabellos blancos trenzados, sostenía el vaso de agua; la madre alisaba los cabellos oscuros de la hija, en tanto el padre recorría la casa. La muchacha no lograba explicarse: parecía haber dicho todo con su grito. Su rostro se achicó con nitidez, se deshizo toda la construcción laboriosa de su edad y era otra vez una nena. Pero en la imagen rejuvenecida que la devolvía a otras épocas, para horror de la familia, un hilo blanco aparecía entre los cabellos de su frente. Como persistiese en mirar hacia la ventana, dejaron que descansara en su asiento y, con los candeleros en la mano, temblorosos de frío bajo sus

camisones, salieron a incursionar por el jardín.

Poco después, las velas se dispersaban danzando en la oscuridad. Las hiedras se encogían bajo la luz; los sapos, bruscamente iluminados, saltaban entre los pies; los frutos se doraban por un momento entre las hojas. El jardín, arrancado de su éxtasis, ya se engrandecía, ya se extinguía; las mariposas giraban en vuelos sonámbulos. Finalmente, la vieja, buena conocedora de los canteros, señaló el único rastro visible en el jardín que se esquivaba: el jacinto todavía vivo pero con el tallo quebrado... Entonces era verdad: algo había ocurrido. Volvieron, iluminaron toda la casa y pasaron el resto de la noche expectantes.

Sólo los tres niños dormían más profundamente que nunca.

La muchacha recuperó gradualmente su verdadera edad. Era la única que no se dedicaba a escuchar. Pero los otros, que nada habían visto, se volvieron atentos e inquietos. Y como la prosperidad en esa familia era frágil producto de muchos cuidados y de algunas mentiras, todo se deshizo y tuvo que ser reconstruido casi desde el principio: la abuela de nuevo dispuesta a ofenderse, el padre y la madre otra vez fatigados, los niños realmente insoportables, en suma, toda la casa como esperando que una vez más la brisa de la abundancia soplase después de una cena. Lo que acaso sucedería en otra noche de mayo.

(Traducción de VALENTINA BASTOS)

El drama de la helada

JUNIO. Mañana de neblina. Vegetación encogida de frío. En todas las hojas el brillo de diamantes con que las adorna el rocío.

Pasan los colonos hacia las plantaciones, transidos, echando vapor por la boca.

Frío. Frío de helada, de esos que matan pájaros y ponen hielo dentro de los huesos.

Salimos temprano para ver los cafetales, y allá nos detuvimos, al borde del espigón, el punto más alto de la fazenda. El fazendero, cruzando la pierna sobre la cabeza del recado, volvió el cuerpo hacia el mar de café extendido ante nuestros ojos, y dijo con amplio ademán:

—¡Mire, todo esto es obra mía!

Miré. Miré y comprendí su orgullo, sintiéndome también orgulloso de un compatriota así. Este conquistador de desiertos era una fuerza creadora, de esas que dignifican al género humano.

—Cuando compré esta tierra, era todo monte virgen, de punta a punta. Aré, desmonté, quemé, abrí caminos, emparejé barrancos, tendí alambrados, construí puentes, levanté casas, preparé pastos, planté café, hice todo. Estuve trabajando como un negro durante cuatro años seguidos. Pero he vencido. ¡Véalo; la fazenda está formada!

Vi. Vi el mar de café ondulando en las amelgas, disciplinado en filas

de absoluta regularidad. ¡Ni una falla! Era un ejército en pie de guerra. Pero, bisoño todavía. Solamente en el año venidero entraría a producir. Hasta entonces, lo que tenía recogido no pasaba de un simulacro de cosecha. Y el fazendero, jefe supremo del ejército por él creado, disciplinado y listo para la batalla decisiva de la primera zafra grande, la que libera al fazendero del peso de los gastos de preparación, tenía un mirar orgulloso de padre ante los hijos que no desmienten la estirpe.

El fazendero paulista es algo importante en el mundo. Su energía crea. Cada fazenda es una victoria sobre la feroz reacción de los elementos primarios, coaligados en defensa de la virginidad agredida. Su esfuerzo de gigante paciente, nunca fué cantado por los poetas, pero mucha epopeya anda por ahí que no alcanza la de estos héroes del trabajo silencioso. Hacer de la nada una fazenda, es una proeza sin precedentes. Se tiene que alterar el orden de la naturaleza, vencerla, imponerle una voluntad, canalizar sus fuerzas de acuerdo a un plan preestablecido, dominar la réplica eterna de la maleza dañina, disciplinar los hombres para la lucha, vencer el empuje de las plagas. Un batallar sin tregua, sin fin, sin momento de reposo, y, lo que es más, sin la se-

guridad plena de la victoria. Muchas veces es el acreedor el que se beneficia con ella, un usurero que adelantó algunos pesos a interés altísimo y quedó a salvo en la ciudad, descansando en una escritura hipotecaria, aguardando el momento para caer, como un buitre, sobre su presa.

—Realmente, esto es como para llenarse de orgullo. Delante de uno de estos espectáculos es cuando me doy cuenta de la mezquindad de los que lejos de aquí, cómodamente, explotan el trabajo del agricultor.

—Dice bien. He hecho todo, pero el mayor beneficio no será para mí. Tengo un socio voraz que me traga, él solo, la cuarta parte de lo producido: el gobierno. Me sangran, después, los fletes ferroviarios, pero de esto no me quejo, algo dan en cambio. Pero no digo lo mismo de los tiburones del comercio, esa cáfila de intermediarios que empiezan en Santos con el despachante y siguen en una cadena hasta el tostador americano. ¡Pero no le hace! El café da para todos, hasta para el imbécil del productor... —terminó bromeando.

Pusimos las cabalgaduras al paso, con los ojos siempre en el cafetal infinito. Sin un solo defecto de alineación, las hileras de plantas ondeaban, acompañando el relieve del suelo, hasta confundirse a lo lejos en una masa uniforme. Verdadera obra de arte en que el hombre, superando a la naturaleza, le impone el ritmo de la simetría.

—Sin embargo —continuó el fazendero— la batalla todavía no está ganada. Tengo deudas; la fazenda está hipotecada a unos judíos franceses. Si no viene una buena cosecha será uno más vencido por la fatalidad de las cosas. La naturaleza después de ser domada, es madre, pero el acreedor es siempre verdugo...

En trechos, perdidas en la marea verde, perobas sobrevivientes erguían ramas retorcidas, como galvanizadas por el fuego en una convulsión de dolor. ¡Pobres árboles! ¡Qué destino triste, verse un día arrancados de la vida en común y aislados en el verde rastrero del café, como reinas cautivas detrás de un carro de triunfo! ¡Huérfanos del monte nativo, cómo no han de llorar el refugio perdido! Vedlos. No tienen el impulso, la frondosa copa de los que nacieron a campo abierto. Su ramaje, hecho para la vida estrecha de la selva, parece ahora grotesco, su altura desmesurada en proporción con los arbustos, provoca risa. Semejan mujeres desnudadas en público, rígidas de vergüenza, no sabiendo qué parte del cuerpo esconder. El exceso de aire los aturde, el exceso de luz los martiriza, acostumbrados como estaban al espacio exiguo y a la penumbra somnolienta de un "habitat" milenario.

Cruces fazenderos, no dejéis nunca árboles desnudos entre el cafetal. Cortadlos todos, que nada es más doloroso que obligar a un árbol a ser grotesco.

—Esa peroba de allá —dijo el

fazendero— la dejé para señalar el punto de partida de este tablón. Le puse peroba de Ludgero, por un buen bahiano que murió bajo ella clavado por una espina ponzoñosa.

Tuve la impresión de que esos pajaes serían para el fazendero como un libro abierto, y dije:

—¡Cómo todo esto ha de hablar a su recuerdo!

—Así es nomás. Todo me trae recuerdos. Cada tronco de árbol, cada piedra, cada recodo de camino tiene una historia conocida, a veces trágica como la de esta peroba, a veces cómica, siempre viva. Allí ¿ve ese tronco de coquero? Fué en una tormenta de febrero. Estaba guarecido en un rancho de barro, y, con los peones, esperábamos en silencio el término del diluvio, cuando cayó un rayo casi encima nuestro. Todavía siento el grito que dió aterrorizado el finado Zé Coivara: “¡El fin del mundo, patrón!”... ¡Y parecía!... Pero sólo fué el fin del viejo coquero, del que hoy queda —*sic transit*— ese tronco... Al cesar la lluvia lo encontramos hecho astillas.

Más adelante se abría la tierra en montículos rojos, desmoronados en barrancos hasta morir en el arroyo. El fazendero señaló diciendo:

—Éste fué el escenario del primer crimen cometido en la fazenda. Cuestión de polleras, ya se sabe. En las ciudades y en el campo, alcohol y polleras son la causa de todos los crímenes. Dos cearenses se apuñalaron. Uno quedó en el sitio, el otro cumple la condena en la cárcel. Y

la causante, muy contenta de la vida, vive con el *tertius*... El cuento de siempre.

Y así, de evocación en evocación, bajo las sugerencias que por el camino iban surgiendo, llegamos a la casa de la fazenda donde nos esperaba el almuerzo. Almorzamos, y no sé si por buena disposición nacida con el paseo matutino o por mérito excepcional de la cocinera, el almuerzo de ese día me quedó en la memoria para siempre. No soy poeta, pero si Apolo me diera un día esta disposición, juro que antes de cantar amores, he de hacer una hermosa oda a las salchichas con polenta de ese almuerzo sin par, única saudade gustativa con que descenderé a la tumba.

Y mientras el fazendero despachaba su correspondencia salí a distraerme por el patio, donde me puse a conversar con el administrador. Por él supe de la hipoteca que gravaba la fazenda y de la posibilidad que otro, no el dueño, recogiese el fruto de su penoso trabajo.

—Pero eso sería —aclaró mi informante— en caso de tener muy poca suerte. Una piedra o una de esas heladas que ya no se ven más.

—¿Que no se ven más, por qué?

—Porque la última helada grande fué la del 95. Desde entonces las cosas cambiaron. El mundo con la edad cambia como las personas. Las heladas, por ejemplo, se van acabando. Antes nadie plantaba café donde plantamos hoy. Era sólo de medio cerro para arriba. Ahora no.

¿Ve ese cafetal del medio? Tierra bien baja; sin embargo, si hiela allí es siempre poca cosa, un tostado liviano. El patrón, con una o dos cosechas, paga la deuda y queda el fazendero más “prepotente” de la zona.

—Ojalá sea así, que bien lo merece —afirmé.

Lo dejé. Dí unas vueltas, fui a la quinta, estuve en el chiquero viendo jugar a los lechoncitos, y después subí a la casa. Un negro estaba dando a las persianas una última mano de pintura. ¿Por qué será que siempre pintan de verde las persianas?

Incapaz de resolver por mí mismo el problema, interpele al negro, que no tuvo empacho en contestarme sonriendo:

—Las persianas son verdes como el cielo es azul. Es lo natural...

Acepté la teoría y entré.

En la mesa la conversación giró en torno a las heladas:

—Éste es el mes peligroso —dijo el fazendero. El mes de angustias. Por más valor que tenga un hombre, se lo pasa temblando en esta época. La helada es una eterna pesadilla. Por suerte la helada no es más lo que era en otro tiempo. Ahora permite utilizar mucha tierra baja, donde los de antes ni por broma sembraban una planta de café. Pero, a pesar de eso, el que está endeudado, como yo, está siempre con el Jesús en la boca. ¿Caerá? ¿No caerá? Dios lo sabe...

Su mirada se hundió por la ventana, en una escrutación al cielo límpido.

—Esta noche, por ejemplo, está con ganas. Este frío que corta, este aire quieto...

Quedóse concentrado unos instantes. Después, espantando la preocupación, murmuró:

—No vale la pena andar pensando tanto. Lo que tiene que suceder ya está escrito.

—Líbrate de los aires... —objeté—.

—Cristo no entendía de cultivos —replicó el fazendero sonriendo.

La helada cayó. No la heladita ligera de todos los años, sino la calamitosa helada cíclica, traída por la ola de frío del sur.

El sol de la tarde, mortecino, había dado una luz sin luminosidad, y sus rayos no tenían ningún calor. Sol boreal, tiritante. Y la noche vino sin preámbulos.

Me acosté temprano, castañeteando los dientes, y, en la cama, a pesar de los dos cobertores, permanecí aterido una buena hora antes de dormirme. Me despertó la campana de la fazenda de madrugada. Sintíendome helado, con los pies doloridos de frío, me levanté para realizar algún ejercicio violento, único remedio eficaz para estos casos. Salí al patio.

El relente cortaba las carnes ¡pero, qué maravilloso espectáculo! Todo blanco. Suelo, árboles, hierbas y pastos eran, de punta a punta, un solo manto blanquecino. Los árboles inmóviles, ateridos, parecían emerger de un baño de cal. Rebriillos de hielo en el suelo. Aguas vi-

driadas. Las ropas que colgaban de las sogas estaban tiesas, como almidonadas. La paja que había en los patios, los saúcos de junto al comedero, las tejas, los extremos de los postes, las varillas de los cercos, el reborde de las tablas, todo espolvoreado de un blanco lechoso, como llovido de harina. ¡Maravilloso espectáculo! Invariable como es nuestro paisaje, siempre en los mismos tonos el año entero, encantaba sobremanera verlo de súbito cambiar y vestirse con un esplendoroso velo de novia, pero, ¡ay!, velo de muerte.

Por algún tiempo caminé al azar, arrastrado por el esplendor de la escena. El magnífico cuadro de sueño pronto moriría borrado de la tela por la esponja de oro del sol. Ya por arriba y por los lados andaban los rayos del sol en la tarea de restaurar el follaje. Abrían espacios verdes en el blancor de la helada, los ampliaban, entremostrando manchones del verde sumergido.

Solamente en las barrancas, en los sitios cubiertos, o sombreados por los árboles, persistía aún la blancura, contrastando su nítida frialdad con los calientes tonos renacidos. Vencía la vida, guiada por el sol. Pero la intervención de Febo, por demás apresurada, iría a transformar en un tremendo desastre la helada de ese año, la mayor de cuantas había memoria en tierras de São Paulo.

La resurrección de las plantas sólo fué aparente. Estaba muerta la vegetación. Días después, por todas

partes, la vestimenta del suelo sería un sayal inmenso, mostrando la entera gama del sepia en tonalidades resacas. Apenas puntillado aquí o allá por el verde negro de los naranjos y el esmeralda desvergonzado de los yuyos.

Cuando regresé, el sol ya alto, encontré la casa agobiada por el pavor de las grandes catástrofes. Sólo entonces recapacité que el bello espectáculo que yo hasta entonces viera únicamente bajo el aspecto estético, tenía un reverso trágico: la ruina del heroico fazendero. Ansiosamente inquirí por él.

Había desaparecido. Pasó la noche despierto, me dijo su mujer, y de mañana, apenas amaneciera, se puso a la ventana y ahí permaneció inmóvil, observando hacia afuera a través de los vidrios. Después salió sin pedir el café, como de costumbre. Debía andar examinando las plantaciones, probablemente.

Debía ser eso. Pero como demorase en volver —dieron las once, y nada—, la familia comenzó a preocuparse.

Mediodía. La una, las dos, las tres, y nada.

El administrador que, por indicación de la señora, salió a buscarlo, regresó tarde, pero sin ninguna noticia.

—Anduve por todos lados, y ni rastros. Estoy con miedo de que le haya pasado algo... Voy a mandar gente para ver si lo encuentra.

La señora, afligida, apretando las manos, sólo decía:

—¿Qué será de nosotros, Dios mío! Él es capaz de una locura...

Me puse en campaña también, en compañía del capataz. Recorrimos todos los caminos, examinamos barrancas en todas direcciones: inútil.

Cayó la tarde. Llegó la noche —la noche más lúgubre de mi vida— noche de presentimiento y aflicción.

No dormí. Imposible conciliar el sueño en ese ambiente de dolor, sacudido de llanto y sollozos.

En cierto momento los perros ladraron en el patio, pero luego callaron.

Amaneció el día, glacial como la víspera. Todo apareció helado nuevamente.

Salió el sol. Se repitió la mutación de la escena. Se disolvió la blancura y el verde quemado de la vegetación envolvió el paisaje con un sudario de desaliento.

En la casa se repitió el movimiento del día anterior, el mismo ir y venir, los mismos "¿quién sabe?", la misma búsqueda ineficaz.

A la tarde, siendo las tres, un hombre apareció despavorido, gritando desde lejos, en el patio:

—¡Lo encontré! ¡Está cerca de la barranca!...

—¿Vivo? —preguntó el capataz.

—Vivo, está vivo, pero...

La señora apareció en la puerta y al oír la buena noticia exclamó llorando y riendo:

—¡Bendito sea Dios!

Minutos después partíamos todos hacia la barranca. A cien pasos de ella avistamos un hombre andando entre el cafetal ardido. Nos aproximamos. Era el fazendero. ¡Pero, en qué estado! La ropa en harapos, los cabellos sucios de tierra, los ojos vidriosos de desvarío. En sus manos tenía una lata de pintura y una brocha. La brocha del pintor que pintaba las persianas. Comprendí por qué los perros habían ladrado a la noche...

El fazendero ni se dió cuenta de nuestra presencia. No interrumpió su tarea: siguió pintando, una a una, del alegre verde esmeralda de las persianas, las hojas ardidadas del cafetal muerto...

La señora, aterrada, se detuvo atónita. Después, comprendiendo la tragedia, rompió a llorar convulsivamente.

(Traducción de RAÚL NAVARRO)

La muerte de la porta-estandarte

¿De qué le sirve al negro ponerse a mirar las cercanías del Mangue,¹ o hacia el lado de la Central?² Madureira³ está muy lejos y sólo al llegar la madrugada la amada entrará en la plaza al frente de su "cordón".⁴ Lo que lo tortura es imaginar que la presencia de ella les hará perder la cabeza a todos, y, cuando venga, la noche alcanzará su hora culminante. ¡Si el negro supiese qué luz siniestra sus ojos despiden y dejan salir como los primeros humos por los resquicios de una casa cerrada donde el incendio recién ha empezado!... Todos advierten que él está desasosegado, que una pasión lo está quemando por dentro. Pero sólo a través de la mirada se puede leer en su alma, porque, en lo restante, se conserva misterioso, cerrado en su piel, como en una caja de ébano. ¿Por qué no se incorporó a su "bloco"?⁵ Y ¿por qué no está bailando? Hace un instante, ¿no pasó una morena que lo tomó por el brazo, invitándolo? Era la morena del momento; debería haberla segui-

do... Ah, negro, no dejes morir la alegría... Es la imagen de la otra que no le sale del pensamiento, que ya no le deja ver nada. Después de todo, la otra todavía no le pertenece, pertenece a su "cordón"; él no debería prohibirle que saliera. Pues, ¿ya no le dió ella todas las pruebas? Que tenga un poco de paciencia: aquel cuerpo más tarde será de él, sin duda. Ya le ha sido prometido. Caminar por la plaza, de ese modo, todos sospecharán... Tanto más ahora, que están tocando su samba... Él está sombrío, inquieto, no oye la música, en la obsesión de que la amada puede ser de otro, abrazarse con otro... El negro no tiene razón. Los marinos no son más fuertes que él, ni los estibadores... Tampoco hay ninguno mejor aliado. Y Rosinha lo quiere a él, se reserva para él. ¿Será que lo desazona el vestido que ella se pondrá hoy, aquel vestido en que ella queda maravillosa, "reina de la cabeza a los pies"? Agoniza ante la certeza de que es imposible que alguien pueda mirar a la Rosinha sin enamorarse. Y ni por sombra admite que ella quiera repartir su amor.

Por primera vez el negro se siente triste.

Y está amedrentado por las amenazas de la noche, por esa Plaza Once que crece en loca pleamar. La Plaza desbordada. De los afluentes que venían a llenarla, eran los del

norte de la ciudad y los que bajaban de los morros, los que traían más caudal de gente. El cielo bajo absorbía las voces de las canciones y el sonido en fusión de centenares de panderos, de cuícas,⁶ gimiendo, y de tamboriles que parecían ametrallar. El negro, indiferente a la alegría de los otros, sentía el corazón exaltado en la espera. Sólo después que Rosinha llegara, empezaría su carnaval. Oh, el grito de los clarines que produce un estremecimiento en los músculos y un estado de vaga nostalgia; de heroísmo sin aplicación. ¡Oh, Plaza Once, ardiente y tenebrosa! ¿Habrán lugares en el Brasil que tengan esta noche infinita, más vida en eclosión, más movimiento y tumulto humano, que en ese acuario resonante y multicolor en que las casas, los puentes, los árboles, los postes, parecen temblar y bailar en convivencia con las criaturas y a invitación de un dios oscuro que convocó a todos por la voz de ese clarín de fin de mundo?... La Plaza entera está cantando, temblando. El cuerpo de Rosinha no tardaría en flotar sobre aquélla como un pétalo. El pueblo da paso a los "blocos", que abren estelas entre la multitud, en medio de apretones y gritos.

—"¿Qué te creés, Jerônimo? ¡Cuidado con ella, es virgen...!"

Irrumpen nuevos cantos. Los "Temerarios de Quintino", los "Endia-

⁶ *Cuíca*: Pequeño instrumento que acentúa el ritmo en la música popular brasileña y que produce un sonido ronco y grave.

blados de Ramos" están desfilando. La gente corre para verlos. Los compañeros se separan, las hijas se alejan de las madres, los niños se extravían. Por encima de las olas humanas, los estandartes palpitan como velas. Y es por la ondulación de esas flámulas que aquellos que no se pueden acercar deducen los movimientos de las porta-estandartes.

No se ve el cuerpo de ellas; se ve el ritmo de los pasos, que se transmite al paño de las insignias en lo alto. Pero era como si se las viera de cuerpo entero, tan fielmente se las podía imaginar en la agitación de las banderas.

—Oh, aquélla, ¡qué colosal!... ¡Es lástima no poder verla!, pero es mulata, te lo aseguro...

—Eh, ¡cómo debe estar bailando aquélla, del otro lado!... Dieciocho años, con certeza... muslos firmes. Medio loca...

—La que empuña el estandarte que viene ahí, debe ser del otro mundo. Negra, con certeza... Mirá cómo se agita la bandera, cómo la bandera sambea con ella...

—Por el frenesí, en seguida se conoce.

Decenas de estandartes parecían hablar, transmitían mensajes ardientes, se sacudían, giraban, se detenían desfallecientes, se reclinaban para besar, huían...

—Imagino cómo estarán temblequeando los senos de aquélla, allá lejos; esa diabla debe estar sudando... ¡Ah, gustazo de raza!...

—Cerrá esa boca, Jerônimo, acabarán pegándote...

¹ *Mangue*: Barrio de Río de Janeiro adyacente a la antigua "Plaza Once".

² *Central*: Estación Terminal del Ferrocarril en ese mismo barrio de Río.

³ *Madureira*: Pueblo suburbano.

⁴ y ⁵ *"Cordón"* y *"bloco"*: Sociedades recreativas de barrio, cuyos integrantes desfilan, cantan y bailan durante las fiestas de carnaval, con las insignias que les son propias.

Los "cordones" se entrecruzan, bajan sus cantos. Crece luego en aumento un terrible batúque de tambores. Un "bloco" formidable se anuncia. El negro amoroso interpreta las señales semafóricas del estandarte que está entrando por el lado de la Plaza de la República. Entonces, hiende la masa, coloca su figura enorme en situación de poder quedar bien cerca. Aguza el oído para saber si es el canto de su "cordón". El bochinche es grande. Algunas notas del himno... Siente un escalofrío. ¿Vendrá ella con aquel vestido? Se vuelve más triste a medida que la mulata se viene acercando en una ola de gloria, como en alas del gentío. Si el negro quisiese salir de aquel lugar, ya no podría; se siente clavado allí. El gemido cavernoso de una "cuíca" cercana resuena hondo en su corazón. —"Cuíca" de mal agüero, andá a roncar en el infierno... ¿Será ella, Dios mío?

El negro está temblando. Pero no puede ser ella. Cuando aparece Rosinha, nadie resiste; es un alborozo, una admiración general... Así no es... Hasta el aire cambia. Y el estandarte que viene es de terciopelo azul, lleva la imagen de San Miguel, rodeado de estrellas y las insignias del "cordón". Todavía no es el "bloco" de Madureira.

El negro se equivocó. Se siente aliviado. Mejor así. Piensa en irse, desistir de todo. Al día siguiente, en el taller de Engenho-de-Dentro, se sentirá liviano, oyendo los golpes en las bigornias y el farfullar de las poleas. Si los compañeros le pregun-

tan por qué no apareció, dirá que estuvo enfermo, que fué al entierro de algún pariente, de una tía, por ejemplo. Hasta se siente dispuesto a volver a casa. Que lo tomen por caduco, si lo desean... Si Rosinha desobedece y viene a la Plaza, no importa. Se siente también dispuesto a no preocuparse... Ni preguntará si tuvo éxito, si alguien más se enamoró de ella, si el Geraldão continuó con aquellas atenciones, aquel zafado. Mañana, en el trabajo, reempezará la vida, será otra vez libre. Que Rosinha lo venga después a buscar. Él es hombre y es fuerte. Lo que vale en el hombre es la voluntad. Por lo demás, una noche corre rápido. Él hundirá la cabeza en la almohada y la desgracia pasará. Recurrirá al sueño. Ya siente ganas de dormir. Entretanto, no estaría mal si cayera una tormenta. Al menos, en esa forma Rosinha no podría venir al frente del "cordón"... ¡Oh! ¡Cómo le gustaría, cómo haría fuerza para que una tempestad le arruinara el vestido! Un temporal de aquellos que inundan todo, derriban las casas, detienen los tranvías, traen una general desmoralización. En el fondo, hasta odia al carnaval. Cerca están tocando un samba capaz de hacer bailar a las piedras. Todos se agitan. Sólo él está inmóvil, bajo el peso de un dolor enorme. Las mulatas pasan a su lado, llenas de provocación, se sonríen, dejan caer palabras. Hoy, no acepta. Se siente hasta avergonzado por ser tan distinto. Nunca fué así. En el fútbol, en el trabajo, en las huelgas, en las

fiestas, era siempre el más animoso. No hace mucho que una cosa profunda y extraña empezó a bullir y crecer dentro de su pecho, una influencia mala que parecía nacer, ¡qué absurdo!, del cuerpo de Rosinha ¿como si ella tuviera alguna culpa? Rosinha no tiene culpa. ¿Qué culpa tiene ella? Ésa es la verdad. Él está sufriendo. Los felices se están divirtiendo. Era preferible ser como los demás, cualquiera de los demás, a quien ella podrá todavía pertenecer, que ser alguien, como él, de quien ella puede escapar. Tratándose de una muchacha como Rosinha, la felicidad de tenerla, por mayor que sea, no es tan grande como el miedo de perderla. El negro dedica una rabia sorda a Geraldão, el zafado. Era Geraldão, según sus cálculos, quien estaría más próximo a arrebatarle la novia. Otro sería el Armandinho, pero ése era un tipo derecho, su amigo, incapaz de traicionarlo. Sintió un inexplicable agradecimiento por Armandinho.

Sus piernas lo llevan ahora sin dirección fija. Se encuentra camino de su casa; ni siquiera se siente ya enteramente en la Plaza. Algunas ráfagas de sambas y marchas llegan a sus oídos y se ponen en su alma:

*Nuestro amor
Fué una llama...
Hoy es ceniza,
Todo acabado
Y nada más...*

Todo acabado, todo es tristeza, caramba... Muchachas que huyen, lechos vacíos, desgracias. Jamás ha

visto tantos cornudos llorosos. No nació para eso, ni tiene vocación para sufrir. Los sambas lo molestan. ¿Por qué no está bailando con los otros? El negro está vacilante. Las horas pasan y el bloco de Madureira tal vez ya no venga. Los turistas ingleses contemplan el espectáculo a la distancia y combinan el miedo con la curiosidad. Una inglesa advierte de tanto en tanto: —"¡No te acerques mucho, mi hija, que ellos avanzan!" —La jovencita rubia pregunta entonces al secretario de la Legación si hay peligro— "¿Pero, son feroces?" —"No, señorita, puede acercarse si quiere, los negros son mansos". —La bahiana vendedora de acarajís⁷ se ofendió y rezongó desafueros: —"Somos nosotros los que tenemos miedo de ustedes, caras de no sé qué 'e diga: nosotros no somos bichos, somos gente!..."

Pasa, a ras de los ojos de la miss, un torso magnífico de ébano. Ella se perturba, se excita, murmura al oído del secretario, con voz temblorosa: —"Tendría ganas de bailar con uno, ¿puedo?" —"You are crazy, Amy!" —exclama la vieja escandalizada. Pero los turistas entonces se asustan. En el fondo de la Plaza hay correrías y un comienzo de pánico. Se oyen silbatos. Las puertas de acero bajan con fragor. Las canciones de las Escuelas de Samba prosiguen más vivaces, sinfonizando el espacio pol-

⁷ *Acarajís*: buñuelos picantes, confeccionados a base de porotos, camarones secos y aceite de palma; plato típico de Bahía, de origen africano.

voriento. La inglesa vieja está sofocada, arrastra la familia y entra por una puerta semicerrada.

—¡Mataron a una muchacha!

La noticia, que vino de la esquina de la calle Sant'Ana, circuló después alrededor de la Escuela Benjamim Constant y corría ahora por todos lados, alarmando a las madres.

—¡Mataron a una muchacha!— se comentaba dentro de los bares.

—Mataron, sí, ¡mataron a una muchacha!...

¡Qué maldad matar a una muchacha así, en un día de alegría! ¿Será posible?... ¡Pero mataron, sí, señora, le aseguro que la mataron!...

—¿Qué tipo tenía ella? ¿Usted la vió?

—Me dijeron que era morena, de unos diecinueve años, por allí...

—¿Morena? ¿Diecinueve años?... ¡Ay, Dios mío! ¡Quién sabe si no es mi hija!... Dígame rápido cómo es el tipo de ella...

Otra señora, llena de presentimientos, se acerca al informante:

—El hombre que estaba con ella era negro, ¿no? ¿Vestía de blanco? ¿Y tenía una cicatriz? ¡Ay! si tenía, no me diga nada más... ¡No me diga nada más! ¡Dios mío, mataron a mi hija!... ¡Nenucha! ¡Nenucha! ¿Dónde está Nenucha?...

Las madres todas se levantan y salen a camppear a sus hijas. El clamor de unas va despertando a las otras. Todas tienen una hija que puede ser la asesinada. Rompen la multitud, enfilan por los "cordones", gritan por ellas. Los novios son

feroces, los enamorados prometen siempre matarlas.

La animación de la Plaza es atravesada entonces por el grito de las madres afligidas. La mamá de Nenucha, sin embargo, la primera desgreñada que se levantó, ya está de vuelta a su lugar. Volvió, porque se había cruzado con una que se deshacía en imprecaciones: —"Laurinha, yo bien te dije que no vinieses, el malvado juró que te mataba. Virgen Madre, mataron a mi hija... Yo sé... ni quiero verlo". La madre de Nenucha transfirió su desesperación a la madre de Laurinha y se calmó. Pero apareció una gorda que, a su vez, dijo a la madre de Laurinha que la muerte era otra, una chica de Bangú, obrera de fábrica. La fiera había sido detenida.

Distantes del tumulto mortífero, las otras madres que ya habían recobrado a las hijas, las sostienen bien, al abrigo de los novios fatales. Eran las que escaparon a la muerte, las que habían sido salvadas. —"Mariazinha, ¡por qué susto pasó tu madre! No irás más allá, ¿me oís? Es mejor irnos, tu novio anda rondando..."

Otras madres, llenas de malos presagios, partieron en búsqueda de sus hijas.

Una señora, que recibía los galanteos de un portugués, debajo del palco, al oír la noticia, echó a correr berreando, toda envuelta en serpentinatas, en procura de su Odete. Era Odete, con certeza... No tenía la menor duda... Daba empujones, llevaba la mano a la cabeza, corría.

El pueblo se reía, suponiendo que era alguna farsante borracha. Odete ya debía estar en un charco de sangre, exánime. ¡Fué el novio! Nunca sacaba los ojos de los senos de ella, aquel monstruo... Decía siempre que ella había de ser de él. Y tenía una cara malvada, el diablo de hombre... Pobrecita su Odete. ¡Aquellos senos!... Por algo no quería ella que crecieran tanto. Odete tampoco quería, ya estaba asustada. La madre corría y sollozaba, preguntando a todos dónde se encontraba su hija muerta. Era Odete, sí, tenía casi la certeza. Caminaba como una sonámbula. Hablaba sola, soltando lamentaciones. ¿Dónde habría caído Odete? Era su idea fija que la desgracia había ocurrido a causa de los senos de la muchacha... ¿Quién no se daba cuenta? Ella misma, como madre, reconocía que aquellos senos llamaban demasiado la atención. Tenía el presentimiento de que eso acabaría mal. Hasta el público de los tranvías llenos se daba vuelta para apreciarlos cuando Odete se detenía en la acera. La pobre Odete, al principio tan inexperta, se sentía coqueta con ellos... Después crecieron más de lo que esperaba y ella se amedrentó. Ya producían escándalos... Últimamente, era una desesperación. La pobrecita apenas podía atravesar la calle; se sentía perseguida por los hombres. Y no eran dos, ni tres, que la miraban, no; desde la puerta de los cafés, desde las mercerías, de los balcones, de cualquier parte, todos la querían espiar, quedaban mirando, mirando... Ella pasaba apurada,

avergonzada. Porque siempre fué muy sericita, su Odete... ¡qué gente mal educada!... Dios nos libre de los hombres. ¿De qué sirvió el *soutien* ajustado?... Fué peor. Ah, Dios mío, ¿habrá madre que pueda dormir tranquila, viendo los senos de una hija crecer de esa manera? No era sin embargo por el volumen —iba meditando oscuramente la madre— que los senos de Odete atraían tanto. Era por la forma principalmente; pero no únicamente por su forma... En resumen, los senos de su hija eran bonitos, la propia madre lo reconocía, pero había muchos iguales, por todas partes, pensaba ella. Lo que no sabía explicar era que en Odete la atracción de los senos provenía principalmente de que eran de ella, integrando un conjunto de relaciones secretas entre las proporciones del cuerpo, la mirada, la humedad de los labios, las líneas de la nuca. Y cuando ella caminaba adquirían su plenitud de vida y misterio. De ahí la peligrosidad de ellos, esto es, de que Odete se expusiera desamparada al público en una ocasión como el carnaval, en que los hombres siempre están excitados y son tan inconvenientes. De ahí el hecho de que todo el mundo, cuando piensa en Odete, piensa en seguida en sus senos, que siempre aparecen primero y adelante, como la proa de los barcos...

La mujer caminaba y sollozaba. ¡Ah! Odete no tiene la culpa. Fueron los senos, fueron ellos... Por algo había pensado en llevársela para retenerla lejos de esos brutos. Ahora, allá

va ella como loca, en busca del cuerpo de su hija.

Caminaba y a la vez veía como iba creciendo una rosa roja justamente encima del seno izquierdo de su Odete. Da un grito y cae desvanecida. Dos negros la llevan alzada a un bar. Ya otras madres venían de vuelta y traían a sus respectivas hijas bien sujetas de la mano. Le hicieron respirar éter, la abanicaron. Cuando volvió en sí, parecía salir de un baño de resignación; estaba calma como si se hubiese conformado con todo lo que ocurriera. Empezó entonces a declamar la historia de la hija con el criminal: se habían conocido en un baño de mar con traje de fantasía, en una playa de Ramos; él, al principio, parecía muy bien, tenía empleo, hacía regalos. Después... el malvado empezó a amenazar a la pobrecita, a hacerle exigencias. Quería que ella no fuera a los bailes, que usara una blusa ancha. Decía que meneaba demasiado las caderas cuando caminaba. Prohibió que llevase alguna flor en el pelo, que conversase con los amigos.

—Pero, señora, ¿usted tiene la seguridad de que fué su hija? —interrumpió un enmascarado.

—¡Si estoy viendo el cadáver de ella!... ¡Ah, Dios mío, qué dolor! ¡No, no! Lo que quiero es contar la historia de ella. Eso me consuela.

Hizo una pausa. Reempezó después, más patética: Todavía no tenía dieciocho años. Una niña... Bordaba que era un gusto. Todos la apreciaban... Me ayudaba tanto...

Un tipo vestido de Haile Selasie escuchaba, emocionado. Poco a poco la pobre señora fué advirtiendo que estaba siendo rodeada por caballos, bueyes, cerdos comedidos, además de un Mefistófeles y algunos arlequines, que se avecinaban para ofrecerle sus servicios. Esa fauna grotesca se le figuraban apariciones del reino de las pesadillas. Clavó en ellos los ojos desorbitados, dió un grito de horror. Ellos comprendieron y sacaron las máscaras. De abajo de las máscaras surgieron fisonomías llenas de compasión, que se volvían hacia ella deseando consolarla. Alguien dijo que la víctima era otra, una mulata de Madureira, portaestandarte de un "cordón". La mujer no lo creía. Era inútil querer engañarla.

Afuera, un coro de voces seguía preguntando, insistentemente, por cierta María Rosa:

*¿Dónde está María Rosa
Tipo acabado de mujer fatal?*

Y anunciaba que ella tenía como señal

*Una cicatriz,
Dos ojos muy grandes,
Una boca y una nariz.*

La mulata tenía una rosa en su cabeza motuda. Un enmascarado sacó la mantilla de la compañera, la dobló e hizo con ella una almohada para la muerta. Pero el policía dijo que no tocara nada. Los ojos no estaban cerrados. Pidieron silencio, como si fuese posible imponer silencio

a esa Plaza ruidosa. La última de las madres afligidas llega con retraso, atraviesa el cerco, mira bien el cadáver, suelta un grito de alegría:

—¡Ah, yo creía que era la Raimunda! ¡Gracias a Dios que no fué con mi hija!

Salió satisfecha. Algunos malandrines, empuñando el cavaquinho⁸, se fueron alejando, desconcertados. Uno de ellos opinaba:

—Dolor, no agarro viaje, francamente... Estoy contra el sufrimiento.

Intentaron nuevamente pedir silencio. Una muchacha comentaba, secando sus lágrimas:

—Si la hubieras visto, Bentinha, cuánto más el cuchillo se enterraba, más la mujer sonreía... Morir así, jamás se ha visto...

El crimen del negro abrió un claro silencioso en medio del pueblo. Quedaron todos paralizados de espanto viendo a Rosinha cerrar los ojos. El negro, arrodillado, bebía mudamente la última sonrisa de ella, e inclinaba la cabeza de un lado para otro como si estuviese contemplando a una nenita. Una Escuela de Samba despuntaba en el Manguê. Todavía se oían las aclamaciones prodigadas a la barra de Manguêira. Cuando el canto se fué acercando, parecía que la mulata se iba a levantar.

Y estaba sonriendo como si estuviera viva, como si oyera las palabras que el asesino ahora le mur-

⁸ *Cavaquinho*: Instrumento popular del Brasil, semejante a la mandolina.

muraba al oído. El negro no saca los ojos de su víctima. Ella parecía sonreír; sólo los curiosos tenían ganas de llorar. En cualquier momento, ella podría erguirse para bailar. Nunca se vió difunto tan vivo. Estaban esperando ese milagro. Se oyó una canción que parecía hablar al criminal:

*"Quem quebrou meu violão de estimação?
Foi ela..."*

Todavía aparecieron algunas madres retrasadas que rondaron de lejos a la muerta.

La finada no tenía madre ni parientes; sólo tenía al propio asesino para llorarla. Es él quien le acaricia los cabellos, le hace una larga confidencia, la llama por su nombre:

—Es hora, Rosinha... Levántate, tesoro... Es el "Lira del Amor" que llega... ¡Rosinha, no me contestás! Ahora, no es hora de dormir... Rápido, que estamos perdiendo... ¿Qué pasó? ¿Caíste? ¿Cómo fué? ¿Fuí yo...? ¡Yo, no! Rosinha...

Dobla las rodillas para besarla. Los que no querían emocionarse se fueron retirando. El asesino ya no sabe bien dónde está. Y lo van llevando para un destino que le es indiferente. Y es todavía la misma canción que le dice algo a su angustia:

*"Quem fêz do meu coração seu barracão?
Foi ela..."*

Que nadie lo moleste. Que dejen sus brazos. Rosinha está durmiendo... No despierten a Rosinha

allí, él no la deja, no... ¡No! ¿Y esos tambores? El cielo bajó y se abrió... Ese temporal, así, es bueno para que Rosinha no salga. Tengan paciencia... Dejarla a Rosinha allí, él no la deja... ¡No! ¿Y esos tambores? ¡Ay, qué vendaval! Es la guerra... Va a enfrentarlos... ¿Por qué están martillando sobre su cabeza...? En la bigornia de Engenho-de-Dentro ocurre así... Aléjense, que él está luchando por ella... Es valiente... No se ma-

sacra a un obrero de esa manera... Están dificultando su camino hacia Rosinha... Si silban así, la despiertan... Él ya no está presente... Se desliza en el éter... Déjenlo pasar... Los otros que queden en el piso... Que queden por ahí... Va a sacar a Rosinha de la cama... Está durmiendo, Rosinha... Huir con ella, hacia el fondo de su país... Acostarla en la meseta central... Abrazarla en lo alto de la colina...

(Traducción y notas de VALENTINA BASTOS)

El reloj del hospital

EL médico, paciente como si hablara con un chico, me engaña, asegurándome que quedaré aquí dos semanas. Recibo la noticia con indiferencia. Tengo la certeza de que viviré poco, pero el miedo a la muerte, que me llenaba de pavor, ya no existe. Miro mi cuerpo flaco, tendido sobre el colchón duro y me parece que los huesos agudos, los músculos flácidos y reducidos, no me pertenecen.

Ningún pudor. Alguien extendió una cobija sobre mi desnudez. Como es mucho el calor, me destapé, aunque había un gran número de personas en la sala. Y no sentí vergüenza cuando la enfermera me jabonó y afeitó el vello del vientre.

Al acostarme en la camilla, dejé las zapatillas junto a la cama; al volver de la sala de operaciones, no las vi.

El médico se dirige en lenguaje técnico a una mujer joven, y ella me examina fríamente, como si yo fuera un poco de sustancia inerte; dice que mis sufrimientos serán grandes.

Por ahora estoy apenas aturdido. Esa complicación de hierros que tintinean, máscaras inclinadas sobre la mesa, olor a desinfectantes, mis piernas que se van inmovilizando, manos enguantadas que se mueven con gestos rápidos, un trazo de yodo sobre la piel oscura, nubes de algo-

dón, todo me baila en la cabeza. No creí que la incisión hubiese sido profunda. Una recta sobre la superficie. Considerábame casi difunto, pero al empezar la operación esta idea fué sustituida por recuerdos de las clases primarias. Un alumno dibujaba figuras geométricas en el pizarrón.

Muerto desde la barriga para abajo. El resto del cuerpo ya moriría también, al día siguiente descansarían en el mármol de la morgue, sería descuartizado, serruchado...

Cerré los ojos, intenté sacudir la cabeza sujeta. Una cara me perseguía, una cara terrible que surgiera poco antes en la enfermería de los indigentes. Yo iba en la camilla, los mucamos se habían detenido frente a una puerta abierta —la reja blanquecina aparecía entonces, hecha de tiras de tela emplástica, y por detrás de la reja, manchas amarillas, una nariz purulenta, el agujero negro de una boca, los agujeros negros de las órbitas vacías. Ese tablero de ajedrez no me abandonaba, más horrible que las feroces visiones del largo delirio.

¿El trabajo de los médicos se dilataría, aburrido, meses y meses, o acabaría veinticuatro horas después en la morgue? Cortado en pedazos, una salmuera blanquecina oliendo a formol, el certificado de defunción

redactado con premura, un cirujano con las mangas replegadas, lavándose las manos, extraordinariamente distante de mí.

Ahora aguardo los sufrimientos anunciados. Un gemido nasal del reloj me hiere los oídos y sigue vibrando. Inersible, inmóvil, miro las piernas largas, el doblez de la cobija que se forma entre ellas. Otros golpes lentos tiemblan, ahogando el cuchicheo que hervía en la sala. Estos golpes parecen llegar juntos con el primero; la media hora transcurrida se perdió totalmente.

Inercia, un vacío enorme, el pronóstico de la mujer joven amenazándome. Sueño, fatiga, deseo de estar solo. Alguien se inclina sobre la cama, pega el oído a mi corazón. Pinchan mi brazo, una aguja busca lentamente la vena.

Oscuridad, silencio. Después, un instrumento musical que suena, la sombra adelgazándose, los tejados, árboles e iglesias esbozándose a lo lejos. Tengo la sensación de bajar y subir, balanceándose como un juguete en la extremidad de un cordel.

El torpor demorado, poco a poco se extingue. Los dedos de los pies se mueven, en seguida los pies, las piernas —y me arrollo como un gusano. Una angustia me asalta, la convicción de que me han mutilado. Esta idea es tan viva que, a pesar de que recuperé los movimientos, aparte la cobija, me palpo para convencerme de que no me han amputado las piernas. Están aquí,

pero medio entorpecidas, y es como si no fuesen mías.

Las idas y venidas, los viajes para arriba y para abajo, me cansan mucho; pienso que uno de ellos será el último, que el cordel se va a romper, dejándome eternamente quieto.

Noche. Las tinieblas llegan de golpe, entran por las ventanas, vencen la luz de la lámpara. Un dulce frescor. La lluvia latiguea sobre los vidrios. Duermo algunos minutos, despierto, vuelvo a dormir. En este sueño lleno de ruidos espaciados — el rodar de los automóviles, el canto de un borracho, largos lamentos de otros enfermos— abultan los golpes gangosos del reloj. Un sonido arrastrado, acatarrado y desabrido, un gorgoteo de sofocación. Jamás hubo un reloj que sonase de tal manera. Debe tener un mecanismo arruinado, viejo, friolento, con ruedas gastadas y desdentadas. Mi abuelo me reprendía en ese tono lento y aburrido cuando me enseñaba la cartilla y el silabeo. Voz autoritaria y nasal, acostumbrada a arengar a los negros de la finca, con órdenes ásperas que un carraspeo interrumpía. El reloj me recuerda aquel carraspeo de viejo entabacado; parece que la cuerda se destrozó y la máquina decrepita va a descansar.

Bien. Dentro de media hora ya no oiré las notas roncas y trémulas. Bultos amarillos se inclinan sobre la cama que sube y baja, me levantan, me envuelven en emplastos de algodón y ligaduras; se esfuerzan por salvar los restos de este otro mecanismo arruinado. Un líquido

acre me humedece los labios. Muamos y enfermeros se trasladan con movimientos lentos de sonámbulos; la luz desmaya, da a los rostros quietos rasgos cadavéricos.

Imposible saber si ésta es la primera noche que paso aquí. Deseo pedir mis zapatillas, pero siento pereza, la voz me sale flácida, incomprendible. Y olvidé el nombre de las zapatillas. A pesar de saber que son inútiles, disgustame no lograr pedir las. Si hubieran estado al pie de la cama, me sentiría próximo a la realidad; las personas que me rodean no serían espectrales y absurdas. Me molestan, quiero que me dejen. Si esto ocurre, sin embargo, me juzgaré abandonado, me revolcaré con rabia, pensaré en la enfermería de los indigentes, en el hombre que tenía una red de tira emplástica en la cara.

Silencio. ¿Por qué será que esta gente no habla y el reloj se aquietó? Una idea me abate: si el reloj se detuvo, con seguridad el hombre de las tiras emplásticas ha muerto. Esto es insoportable. ¿Por qué habré abierto los ojos frente a la maldita puerta? Un sacudón de la camilla, una parada repentina —y la siniestra figura empezó a mortificarme, la boca desgobernada, las órbitas vacías negreando por detrás de la reja blanquecina. ¿Por qué se habrán detenido junto a aquella puerta? Dos pasos más acá, dos pasos más allá, y yo estaría libre de mi obsesión.

El reloj vuelve a golpear. Tengo que contar las horas, pero eso es im-

posible. Parece que él tiene la intención de llenar la noche con su irritante lloradera.

Cuando el doctor Nogueira empieza a hablar, no termina nunca; es un infinito palabrerío, que empalaga, nos deja embrutecidos, mudos, masticando una necia sonrisa de complicidad.

Felizmente, el hombre de la tira emplástica vive. Repito que vive, y me dejo caer en un marasmo angustiados. En el silencio, las largas notas se enrollan como víboras, se estiran por la casa, invaden la sala, se arrastran despacio por los rincones, suben a la cama donde yo me agito lleno de pavor. ¿Qué fin tuvieron las personas que me rodeaban? Ahora sólo hay bichos, formas reptantes que se retuercen con lentitud de gusanos. Me erizo, el sonido penetra en mi sangre y me recorre las venas, helado.

Los vidrios de las ventanas, la lluvia, los ruidos, se desvanecieron. Hay una noche profunda, un cielo pesado que llega hasta el borde de mi cama. Las cosas pegajosas se espesan, van a enlazarme en sus anillos. Intento esquivarme al abrazo aterrador, me revuelvo sobre el colchón, grito.

Aparecen nuevamente las figuras atentas, lívidas. El brebaje acre me humedece la lengua seca, dura como la lengua de un loro.

—Gracias.

Tiro las cobijas hacia el mentón, el frío disminuye. Hay un frío enorme, precipicios sin fondo —sostén-

gome en frágiles ramas para no caer en ellos.

Oigo truenos inmensos. Vuelvo a ser un niño, me pregunto a mí mismo qué seres misteriosos hacen semejante ruido. Mis hermanos menores iban a acostarse con miedo, mis tías se arrodillaban frente al oratorio, la llama de las velas temblaba, las cuentas de los rosarios se entrechocaban con los bolillos de las almohadas en que hacían sus encajes, un susurrar de preces llenaba el cuarto de los santos.

¿Por qué están bisbiseando aquí, cerca de mí? ¿Estarán rezando? No hubo truenos. Nubes blancas y altas corren por encima de los árboles, de las iglesias, del tejado de la penitenciaría. Miro a los tipos que están a mi alrededor. Se alejan, hablan en voz baja, presumo que me espían con desconfianza. Me encuentran seguramente muy mal, piensan que voy a morir, buscan descifrar las palabras incoherentes que se me escaparon en el delirio. Me avergüenzo. ¿Habré dicho secretos e inconveniencias?

Deseo atraerlos, conversar, mostrar que soy un individuo razonable y que las locuras del sueño han terminado. Pero el lenguaje huye. Intento llamarlos con un ademán, mi mano se desploma sobre el pecho, la debilidad me paraliza.

Con certeza, hace días que estoy entre la vida y la muerte. Luego la fiebre disminuyó y los monstruos que me perseguían se deshicieron. Los dolores de la herida son intolerables. Me inclino hacia un lado y

hacia otro, verifico que no me han traído las zapatillas, imagino que voy a aguantar una eternidad de martirios.

Gritos agudos de niño desgarran mis oídos, como clavos.

¡Parece mentira! ¿Será que me han operado ayer y quedaré aquí atado semanas o meses?

Una campanada córtame el pensamiento. Me estremezco: parece que aquel sonido me llegó a los nervios a través de la herida abierta, y entró en mi carne como hoja de navaja.

Aquellos sollozos desengañados deben venir de la enfermería de los indigentes; tal vez el hombre de la tira emplástica se puso a llorar. Con esfuerzo logro apoyar las palmas de las manos sobre las orejas. Deseo permanecer así, pero la posición es incómoda, los brazos se fatigan, el llanto se escurre entre los dedos. Si no fuese por esto, habría de distraerme viendo los árboles, el cielo, los tejados, hablaría a los enfermeros y los mucamos.

¿Qué desgracia estará ocurriendo? Dejo caer los brazos, los aullidos lastimosos del niño se reanudan, mis dolores crecen, me dan la convicción de que los médicos atormentan a un desgraciado chico. Pienso en los pequeños vagabundos que circulan por las calles, pidiendo y hurtando, sucios, desharrapados, los huesos agujereándoles la piel, medio comidos por la verminosis, las piernas chuecas por donde pueden pasar dos perros peleando. Tal vez

estén arreglando una de esas piernas.

Los gritos bajan, se transforman en un estertor.

—¿Por qué manosean a ese chico?

La enfermera se avecina, espera que yo repita la pregunta. Siéntome molesto por no haber podido hacerme comprender, me vuelvo con dificultad y minutos después oigo los pasos de la mujer, que se aleja en puntas de pie.

¿Hará solamente veinticuatro horas que me han dejado tirado por aquí? Sumo: veinticuatro, cuarenta y ocho, setenta y dos. Tal vez unos tres días. Esto es, setenta y dos horas. Las zapatillas desaparecieron: quedaré probablemente un mes, dos meses. Multiplico: sesenta días, mil cuatrocientas cuarenta horas. Fatigome, y la cuenta se complica, ora ofrece un resultado, ora otro. Me convenzo, por fin, de que son mil cuatrocientas cuarenta horas. Sería bueno que la herida se agravara y me matara en seguida. Dos meses de tortura, un tubo de goma atravesándome las entrañas, visiones pavorosas, los quejidos de los indigentes que se acaban junto al hombre de las tiras emplásticas. Dos mil ochocientos y ochenta veces el reloj decrepito de piezas gastadas, gruñirá, amenazándome con acontecimientos inminentes. Sesenta días de inmovilidad, el pensamiento enmarañándose en una oscura trenza de lianas.

Los gritos del niño se elevan, el

calor aumenta, los árboles y los tejados se acercan.

Allá están otra vez las horas gotteando desde el corredor como desde una canilla, gotas pesadas, que se escurren, lentas.

Carcajadas en la calle, ruido de un automóvil, pregón de un vendedor ambulante. Tal vez sea el automóvil del médico, que viene a hacerme la curación. No lo es, pasó con un ronquido de bocina. Ahora lo que hay son toques de tambor, voces de comando.

El berreo del vendedor ambulante cayó en la sala de sorpresa y siguió rodando, mezclado al llanto de los indigentes y al rumor de los hierros en el autoclave.

—Porquería, todo es una porquería.

Me enojo. No me tratan, me dejan acabar por desidia, pudrirme como un cuerpo muerto. Un largo silencio. Pienso en el chico y en el hombre que se esconde detrás de la máscara de tira emplástica.

—¿Cómo va la criatura?

La enfermera me contesta que va bien, pero seguramente busca engañarme. Hay un cadáver menudo aquí cerca, van a despedazarlo en la mesa de la morgue, los mucamos llevarán la ropa sucia para el lavadero. Un colchón chico, doblado en la estrecha cama.

Las voces de comando, los toques de tambor, el pregón del vendedor ambulante, el rumor de los hierros en el autoclave, me hacen falta. Me convenzo de que el silencio es de mal agüero. Cuando se rompa, una

infelicidad surgirá de golpe y no podré librarme de ella. El sudor corre por mi cara. El primer sonido que venga anunciará desgracia; esta idea irrazonable no me abandona. Reprimo un acceso de tos; creo que es indicio de abundantes hemoptisis.

Comienzo a percibir un *toc-toc* sordo, tropel de caballo cansado. Naturalmente, es la sangre golpeándose en los oídos. Un corazón casi inútil finaliza la tediosa tarea.

El cadáver pequeño va a ser transformado en piezas anatómicas.

Toc-toc. No es la sangre, es algo que viene de afuera, probablemente del corredor. Dos golpes próximos entre sí, uno separado, andar irregular de bicho que salta en tres pies. Hace poco todo estaba calmo todavía. De golpe el viejo reloj empezó a moverse y a vivir.

Cierro los ojos, me digo a mí mismo que me canso en vano, bostezo, intento recordar hechos que juzgo importantes y luego se vuelven mezquinos. Por fin, no vino la desgracia. Voy a restablecerme en pocos días. Voy a restablecerme, pasear por las calles, entrar en los cafés. Si no se hubiesen llevado las zapatillas, me convencería de que no estoy muy enfermo.

Intento dormir, olvidarlo todo, pero el reloj continúa martillando en mi cabeza dolorida. Espero en vano el bocinazo de un automóvil, el canto de un borracho, las voces de comando, el rumor de los hierros del autoclave. Tengo la impresión de que el péndulo decrepito oscila

dentro de mí, arrastrado y mal aplomado.

Los infelices se callaron, todos los sufrimientos se atenuaron, se fundieron en aquella voz áspera y metálica.

Mis brazos descarnados se mueven como brazos de viejo. Paso los dedos por el rostro, siento la dureza de los pelos, las mejillas hundidas, arrugas. Si tuviera un espejo, vería esta debilidad y esta devastación.

Viejito, desentumeciendo las piernas flojas por las aceras. Miro las piernas flacas como palillos de tambor. La vista se me enturbia. Viejito y apoyado en un bastón, balbuceando, tropezando. *Toc-toc* — el cayado golpeteando sobre los adoquines—.

El pensamiento resbala de un objeto a otro. La barba crecida debe haberse vuelto blanca, el cuello ajado como el pescuezo de una gallina.

La mujer aflojaba la ropa, se desvestía cantando y yo me conservaba distante, avergonzado, tratando de desatar el cordón del zapato que se había anudado. No lograba descalzarme y miraba estúpidamente un despertador que trabajaba con celeridad. Las manos del reloj avanzaban y el lazo del zapato se negaba a desatarse.

El profesor explicaba la larga lección; con voz dura de matraca; hablaba como si masticara piedras.

El político influyente me entregaba la carta de recomendación. Yo tartamudeaba un agradecimiento difícil, me confundía a causa de la

linda dactilógrafa, bajaba la escalera perseguido por los anteojos de un secretario, por el *tic-tac* de la máquina de escribir.

Todo se confunde. La muchacha que se desnudaba, el profesor, el político, se entremezclan. El niño enfermo, los enfermeros, los médicos, el hombre de las tiras emplás-

ticas, no se distinguen de los árboles, de los tejados, del cielo, de las iglesias.

Me voy a diluir; liberado de las cobijas, voy a subir en el polvo brillante de un rayo de luz, voy a perderme en los quejidos, en los gritos, en las voces lejanas, en los golpes pavorosos del viejo reloj.

(Traducción de VALENTINA BASTOS).

Estela me abrió la puerta

HACÍA unos meses que nos conocíamos y nunca el tiempo pasó tan rápidamente para mí. Ella era ayudante de costurera en un taller modesto de Madame Gracia, vieja amiga de mi madre. Mi hermano Alfredo, que murió a los veinte años, estúpidamente, de una pulmonía doble, era un chico con pretensiones: no le gustaba hacer mandados, llevar paquetes, comprar cosas para casa en la ciudad. Mi madre respetaba su vanidad. Y yo fui a buscar un vestido que ella mandara arreglar —la seda estaba como nueva, valía la pena—. Quien me atendió fué Estela. Madame Gracia no estaba y ella no sabía del vestido. Madame Gracia nada le había prevenido. “¿Puede esperar?” —preguntó. Madame Gracia fué allí cerquita, no demoraría. Dije que iba a esperarla. Ella me ofreció una silla, tornó a su trabajo y nos pusimos a conversar.

Estela era espigada, morena, oscura, muy fina de cuerpo. Tenía las piernas y los brazos muy largos, y una voz ligeramente ronca. Hablaba con desembarazo, pero escogiendo un poco las palabras y no rara vez pronunciando equivocadamente.

—Hace poco tiempo que está aquí, ¿no? —pregunté.

—No hace un mes.

—¡Ah!... Yo no la había conocido antes.

—¿Entonces viene mucho por aquí?

—Mucho, mucho no. A veces.

Estela se levantó para buscar un carretel de hilo y nuevamente volvió a su tarea, al lado del sucio maniquí. La luz del sol, rala, blanda, colándose a través de la cortina de muselina blanca, caía a sus pies, y, en la dulce penumbra, sus manos ágiles trabajaban. Tenía dedos gruesos, marcados por los pinchazos, las uñas cortadas bien a ras.

—¿Su mamá es amiga de Madame Gracia? —preguntó luego de tomar el hilo con los dientes.

—Son amigas desde chicas.

—¡Ah!

Hubo una pausa.

—Es muy buena Madame Gracia ¿no le parece? —preguntó sin mirarme.

—Muy buena.

—A mí me gusta mucho. Nunca manda, pide. Y pide por favor. No se enoja nunca, está siempre alegre, dispuesta... Uno se siente bien trabajando con una persona así, ¿no es cierto?

Concordé discretamente, ella terminó un detalle de su obra, y después continuó:

—La última patrona que tuve era una perra de mala. No pude aguantarla. Nada encontraba bien, todo estaba mal hecho. Y no trataba me-

Estela me abrió la puerta

jor a las clientas. ¿Usted tuvo algún patrón así?

—No. Yo nunca tuve patrón. Soy estudiante.

—¿Sí? ¿De qué?

—Realmente todavía de nada. Estoy terminando el bachillerato. Terminó este año. Después no sé qué voy a hacer.

—Debe seguir estudiando, ¡caramba! Debe recibirse. No hay nada mejor que tener un título. Mi padrino siempre decía eso. Quería que yo fuese maestra. Empecé a estudiar, pero era un poco haragana —se rió—. Pero iba bien. Después todo se acabó. Murió mi padrino y mi madrina no quedó bien y yo tuve que dejar los estudios. Me puse a trabajar. Como algo sabía de costura, me coloqué de costurera. Es un trabajo un poco ingrato. Se trabaja mucho, no hay descanso. Se termina un vestido y se empieza otro. Pero puede ser que un día...

—¿Y por qué no?

Ella levantó la cabeza:

—Todo depende de suerte, ¿no le parece?

Cuando iba a responder, un alfiler cayó y me agaché para recogerlo. Ella hizo un gesto:

—No, deje.

Pero lo recogí y se lo entregué.

—Muchas gracias. Lo debía haber dejado nomás. Son mil los que se caen por día. A la tarde, cuando se barre, se recogen todos juntos. Es más práctico que estarlos recogiendo uno por uno, ¿no es cierto?

—Sí, es más práctico. Pero para mí fué un gusto hacerlo...

Ella sonrió:

—Hay gustos para todo...

El reloj sonó adentro: las cuatro. Y Madame Gracia llegaba con su abierta sonrisa, su activa manera, su gordura excesiva. Se quejó de mi madre: ¡Una ingrata! Ya era demasiado. Más de un año que no la veía (menos de quince días antes mi madre había ido a visitarla una noche). Juraba que no pondría los pies en nuestra casa mientras mi madre no fuese a verla.

—Es que mamá anda muy ocupada, Madame Gracia. Muy cansada. Tiene tanto que lidiar en casa.

—Ya sé... —Y entregándome el vestido: —Dígale a su mamá que si no está como ella quiere, me lo mande nomás de vuelta.

Me fui, no sin mirar largamente, pero con disimulo, a Estela, que me sonrió.

Esa sonrisa, esos ojos me persiguieron dos días, al fin de los cuales nos encontramos nuevamente. Ella salía a las seis de la casa de Madame Gracia. A las cinco y cuarto ya estaba yo esperándola. Un temblor intenso e irresistible recorría mis piernas: ¿si ella no viniese? Trataba de reaccionar caminando de un lado a otro, fumando, tratando de recordarla, ya que sus facciones parecían haberse borrado de mi memoria.

Pasó abstraída, con seguridad no me hubiese visto, si no me adelanto. Las piernas me temblaban más. La voz me tembló también:

—Buenas tardes...

Ella se abrió en una sonrisa perfecta:

—¡Qué sorpresa!

Cerrando los ojos, dije, casi inconscientemente, que la esperaba.

—¿A mí?

—Sí.

—¿Cierto?

—Cierto.

Ella apretaba su modesta cartera contra el pecho.

—¿La molesto?

Replicó prontamente:

—No.

Yo me encontraba indeciso:

—Si la molesto, no tenga miedo en decírmelo. Yo no me enojo.

—No. Lo digo sinceramente.

—Me siento feliz por eso.

Ella echó a andar, yo pregunté:

—¿Va a su casa, no?

Ella miraba al suelo:

—Así parece.

Una sensación de agradable seguridad me henchía en ese momento:

—Podríamos ir más despacio, ¿quiere?

Ella continuaba con los ojos bajos, pero retardó los pasos.

Pasamos a hacer el mismo camino todas las tardes, y cada día demorábamos más en recorrerlo. Al fin de una semana íbamos de la mano, nos perdíamos por mil calles antes de llegar a la que ella vivía, en Río Comprido. Había nacido en una casita de tres piezas, detrás de una tienda próspera. Allí perdió al padre que era marino, conoció el mundo palmo a palmo y mucho le había contado de otras tierras, otros mares, otras gentes. Los japoneses comían arroz con palitos; los chinos

adoraba a los pichones de ratas fritos en manteca; en un lugar, no sabía dónde, los indígenas mataban a sus padres cuando éstos se ponían viejos; en Africa, eran las mujeres que trabajaban, los hombres se quedaban durmiendo en casa, bebiendo, fumando y abanicándose a causa del calor. La dejaba hablar... ¡A que no sabía por qué ella se llamaba Estela! ¡Ah —se reía—, por una canoa! Fué la primera canoa que su padre tuvo, un chico todavía, construída por él mismo. Siempre amó el mar, la aventura, lo desconocido. Su deseo era ver mundo, conocer todo el mundo. Y un día se fué al mar. Terminó en un carguero, el "Sirena". Tenía el casco negro, un aire de navío fantasma, era muy lento. En el mar de las Antillas, una tromba dió cuenta de él. No se salvó ninguno. Cuarenta hombres. Ella tenía ocho años. La madre quedó como loca, no quería creerlo. Nadie pensó jamás que el padre se casara con ella. Se conocían desde chicos, habían sido vecinos muchos años en una playa de Paquetá, donde el padre de ella era administrador de una fábrica de cal. Un día él llegó de un viaje, fué a buscarla, dijo que quería la certeza para hacer los trámites. Y a los quince días estaban casados. Un mes después, él partió. Seis meses más tarde, volvió. Quince días más y allá se fué. Cuando vino de nuevo, ella, Estela, tenía una semana de nacida, era muy gorda, una bolita de grasa. La madre le escogió nombre: Lourdes. El nada dijo y fué a inscribirla. Al volver estaba

hecho: la había inscripto con el nombre de Estela.

Tenía seis años para siete cuando el padre regresó muy enfermo de un viaje. Un reumatismo muy agudo, que casi no lo dejaba dormir. Al cabo de unos días se había librado de los dolores, ya podía dormir, pero el médico recomendó que se cuidara y, a ser posible, hiciese un tratamiento más largo. Tenía algunos ahorros y pudo quedar seis meses en casa, curándose. ¡Tiempo feliz! Recordábalo, conmovida, con unas lágrimas furtivas en los ojos. Él era muy bueno. La quería mucho. Juntos paseaban, iban al cine, le compraba muchos juguetes, la hartaba de helados, caramelos, masas, vestidos nuevos. El padrino, que era ingeniero, se enojaba con él: "Vas a acabar echando a perder a esta chica para siempre". Él reía: echaba a perder lo que le pertenecía. Así será, replicaba el padrino, echaba a perder lo que le pertenecía, pero cuando él se fuera, quienes la tendrían que aguantar serían los que quedaban.

Cuando el padre murió, la madre quedó enloquecida; quería morir también. El padrino las protegió. La madre trabajaba como una negra, lavando para unas familias más pudientes de la vecindad. Y era ella, Estela, la que entregaba la ropa. Pero iba a la escuela. En la escuela era un poco atolondrada. Muy distraída, decían las maestras. El padrino quería que fuese después a la Escuela Normal, se recibiera de profesora, tuviese el porvenir asegurado. Era bueno. Pero desgraciadamente, el pa-

drino murió de repente, del corazón, cuando ella terminaba la escuela primaria, a los catorce años. La madrina quedó en mala situación. Y como era de São Paulo, se volvió allá, porque sus padres estaban vivos todavía. ¡Adiós estudios! Se vió obligada a trabajar. Pero no de lavandera. La madre no consintió. Más bien de costurera. Doña Amelia cosía para el barrio, tenía una buena clientela. La tomó como aprendiz. Tres meses después estaba práctica. Coser es fácil. Un poco de maña, un poco de paciencia, un poquito de gusto, y lo demás viene solo. Pero doña Amelia no quería pagarle todavía. ¡Una explotadora! Buscó otro trabajo. Fué a un taller en Estácio. De allí salió —la patrona era muy peleadora— y entró en la "Mariposa azul", en la calle Siete. Se aguantó un año ahí, trabajaba mucho, comía mal, gastaba demasiado en tranvía... Por eso, trató de encontrar un trabajo más cerca, en el mismo barrio. Poco estuvo allí. Los dueños eran unos judíos. ¡Gente malvada! De no creer. Ahora estaba con Madame Gracia. Era muy buena. Ya hacía tres meses.

Un día Estela me dijo:

—No sé porqué, tengo ganas de escaparme.

Yo miraba su cuerpo, no contesté. Pero sentía que ella iba a escaparse, un día, para siempre. No sé porqué, nada hacía por retenerla. Aceptaba la idea de la fuga como un acontecimiento que no podía dejar de ser. Sus manos eran calientes, apretaban. Sus ojos eran el llamado del mar,

el llamado de las olas de un mar desconocido, verde, profundamente verde, misterioso. Sentíame débil. ¿Por qué no hacía nada para retenerla, para tenerla siempre a mi lado, ya que sentía que la amaba? No sé. Está todo esto tan distante hoy y el mismo misterio perdura. ¿Dónde estará Estela? ¿En qué mares de hombres se perdió?

A las nueve, esperaba a Estela en la esquina de siempre. Era una víspera de Navidad, muy caliente, con un cielo muy claro. Ella llegó y me dijo, serena, resuelta, con una gran indiferencia por el destino:

—Aquí estoy.

Seguimos andando, resueltos. Todo lo había preparado, con una meticulosidad que a mí mismo me asombraba. Tenía tratado un cuarto. Había discutido con un hombre, combinando la llegada.

—Es una muchacha decente —dije al hombre—. Seria.

—De ésas vienen aquí a docenas.

Era un portugués, con un fuerte acento, un mirar sórdido que me estremeció. Repliqué con rabia:

—¡Usted se equivoca!

El hombre se achicó. “Discúlpe-me... Pero es que...” No quise saber nada más. Salí. Estaba todo arreglado. De nueve a nueve y media, estaría allí con ella.

Seguimos andando. Caminamos algunos minutos sin decir palabra. Jamás pude saber si fué por entendimiento tácito, por miedo del destino, o por repugnancia anticipada del después. Sé que ella me dijo de pronto, la voz más ronca, los ojos más verdes, apretándome la mano con más calor:

—No debía haber venido.

Me estremecí y nos detuvimos en un pequeño puente, como si, muda y anticipadamente, hubiésemos convenido detenernos, no seguir más, quedarnos ahí plantados para siempre. La luna es paz, está pálida y nosotros pálidos también. Las horas corren, el rumor del río corriendo tenía una tristeza de muerte.

Dos viejitas descendían por la calle, lentamente, de negro, escondidas en sus mantos. Pasaron otras personas, formas indefinidas, que no parecían de este mundo. Y las campanas tocaban, tocaban...

—¿Vamos? —preguntó ella, rompiendo un silencio que parecía ser eterno.

No fuimos. Quedamos aferrados al pequeño puente, oyendo el rumor del río y el rumor de las campanas, viendo las estrellas en lo alto, olvidados, perdidos, como restos de un naufragio.

(Traducción de RAÚL NAVARRO)

Unos brazos

INACIO se estremeció al oír los gritos del procurador, recibió el plato que éste le ofrecía y trató de comer, bajo una tormenta de malas palabras: malandra, cabeza hueca, estúpido, loco.

—¿Dónde anda usted que nunca oye lo que le digo? Se lo contaré todo a su padre para que le arranque la pereza del cuerpo con una vara de mimbre, o un palo; sí, todavía le pueden pegar, no crea que no. ¡Estúpido! ¡Loco!

—Y sepa que fuera de aquí sucede lo mismo que usted acaba de ver, continuó, volviéndose hacia la señora Severina, con quien vivía maritalmente hace años. Embarulla todos los papeles, se equivoca en las casas, va a un escribano en lugar de ir a otro, confunde los abogados: ¡es el diablo! Es el mismo sueño pesado y permanente. Lo que pasa por la mañana está a la vista: para que despierte hay que romperle los huesos... No importa; mañana lo despertaré a palo de escoba.

La señora Severina le tocó el pie, como para pedirle que terminase. Borges espectoró algunos improprios más y quedó en paz con Dios y con los hombres.

No digo que quedó en paz con los niños, porque Inacio ya no era propiamente un niño. Tenía quince años cumplidos, y bien cumplidos. Cabeza inculta pero hermosa, ojos

de muchacho soñador, que adivina, que indaga, que quiere saber y no logra saber nada. Todo esto dispuesto sobre un cuerpo no destituido de gracia, aunque mal vestido. El padre es barbero en Cidade-Nova, y lo empleó como agente, o escribiente, o lo que fuera, del procurador Borges, con la esperanza de verlo en el Foro, porque le parecía que los procuradores de causas ganaban mucho. Todo esto ocurría en la calle da Lapa, en 1870.

Durante algunos minutos sólo se oyó el tintinear de los cubiertos y el ruido de la masticación. Borges se atiborraba de lechuga y vaca; se interrumpía para puntuar la oración con un trago de vino y seguía callado.

Inacio iba comiendo despacito, sin animarse a levantar los ojos del plato, ni a ponerlos donde ellos estaban en el momento en que el terrible Borges lo recriminara. Realmente, hacerlo ahora sería muy arriesgado. Nunca había puesto los ojos en los brazos de la señora Severina sin olvidarse de sí mismo y de todo.

Desde luego, la culpa era más bien de la señora Severina, que los llevaba así, constantemente desnudos. Usaba mangas cortas en todos los vestidos de entrecasa, un medio palmo por debajo del hombro; desde ese punto quedaban los brazos a la vista. En verdad, eran bellos y lle-

nos, en armonía con su dueña, que tendía más a gruesa que a delgada, y no perdían color ni suavidad por permanecer al aire libre; pero es de justicia aclarar que ella no los traía así por vanidad, sino porque se habían gastado todos sus vestidos de mangas largas. De pie, era muy vistosa; al caminar se contoneaba con gracia; él, sin embargo, la veía casi exclusivamente en el comedor, donde, además de los brazos, apenas le podría admirar el busto. No puede decirse que fuera bonita; pero tampoco era fea. Ningún adorno. Hasta el mismo peinado exigía poca atención: alisar el pelo, reunirlo, atarlo y fijarlo en lo alto de la cabeza con el peine de carey que su madre le dejara. Al cuello, un pañuelo oscuro; en las orejas, nada. Todo esto con veintisiete años floridos y sólidos.

Acabaron de cenar. Borges, al venir el café, sacó del bolsillo cuatro cigarros, los comparó, los apretó entre los dedos, eligió uno y guardó los restantes. Encendió el cigarro, hincó los codos en la mesa y habló a la señora Severina de treinta mil cosas que no interesaban en lo más mínimo a nuestro Inacio; pero mientras hablaba, no lo incriminaba y él podía entregarse al devaneo.

Inacio tardó con el café todo lo que pudo. Entre uno y otro sorbo, alisaba el mantel, arrancaba de los dedos imaginarios pedacitos de piel, o paseaba la mirada por los cuadros del comedor, que eran dos, un San Pedro y un San Juan, estampas que conmemoraban festividades, enmarcadas en casa. Vaya y pase que tra-

tara de disimular con San Juan, cuya cabeza moza alegra las imaginaciones católicas; pero con el austero San Pedro, ya era demasiado. La única defensa del joven Inacio es que no veía ni uno, ni otro; pasaba los ojos por allí como si nada percibiera. Sólo veía los brazos de la señora Severina, o porque disimuladamente los mirase, o porque los tenía impresos en la memoria.

—Hombre, ¿usted no termina nunca?, vociferó de golpe el procurador.

No había más remedio; Inacio bebió la última gota, ya fría, y se retiró, como de costumbre, para su habitación, en los fondos de la casa. Al entrar, tuvo un gesto de enojo y desesperación y después se arrimó a una de las dos ventanas que daban hacia el mar. Pasados cinco minutos, la visión de las aguas próximas y de las montañas lejanas le restituían el sentimiento confuso, vago, inquieto, que a la vez le dolía y le hacía bien; algo de lo que debe sentir la planta cuando se forma el primer botón. Tenía ganas de irse y de quedarse. Hacía cinco semanas que vivía allí, y la vida era siempre la misma: salir por la mañana con Borges, andar por las audiencias y escribanías a las carreras, llevando papeles a sellar, al distribuidor, a los escribanos, a los oficiales de justicia. Volvía por la tarde, comía y se recogía en su pieza, hasta la hora de la cena; cenaba y se iba a dormir. Borges no lo hacía entrar en la intimidad de la familia, que constaba solamente de la señora Severina;

tampoco la veía Inacio más de tres veces por día en las horas de las comidas. Cinco semanas de soledad, de trabajo a disgusto, lejos de la madre y las hermanas; cinco semanas de silencio, porque sólo hablaba una que otra vez en la calle; en la casa, nunca.

—Ya verán —pensó él un día—, huyo de aquí y nunca más vuelvo.

No se fué; se sintió atado y encadenado por los brazos de la señora Severina. Jamás había visto otros tan lindos y tan frescos. La educación recibida no le permitía encararlos abiertamente y sin dilaciones; parecía hasta desviar los ojos, al principio, avergonzado. Poco a poco los fué encarando, al ver que no tenían otras mangas, y de ese modo los iba descubriendo, mirando y amando. Al cabo de tres semanas, eran ellos, moralmente hablando, sus tiendas de reposo. Aguantaba todo el trajín de la calle y toda la melancolía de la soledad y del silencio, toda la grosería del patrón, por la única paga de ver, tres veces por día, el famoso par de brazos.

En aquella ocasión, mientras caía la noche e Inacio se estiraba en la hamaca (no tenía allí otra cama), la señora Severina, en la sala delantera, recapitulaba el episodio de la comida y, por primera vez, tuvo alguna sospecha. Rechazó en seguida la idea, ¡un niño! Pero hay ideas que son de la familia de las moscas insistentes: por más que uno las espante, vuelven y se instalan. ¿Un niño? Tenía quince años; advirtió que entre la nariz y la boca del mu-

chacho había un “principio” de anuncio de bozo. ¿Por qué admirarse de que empezara a amar? ¿Y no era ella bonita? Esta última idea no fué rechazada, fué más bien acariciada y besada. Y recordó, entonces, sus modales, los olvidos, las distracciones, y un incidente, y otro más. Todos eran síntomas, y concluyó que sí.

—¿Qué te pasa?, dijo el procurador, tendido en el canapé, al cabo de algunos minutos de pausa.

—No me pasa nada.

—¿Nada? Parece que aquí en casa está todo adormilado. Ya verán que conozco un buen remedio para sacarles el sueño a los dormilones. Y siguió, en el mismo tono enojado, pues era más grosero que perverso. La señora Severina lo interrumpía; que no, que estaba equivocado, que no estaba durmiendo, estaba pensando en la comadre Fortunata. Desde Navidad no la visitaban; ¿por qué no iban a verla una de estas noches? Borges redargüía que andaba cansado, trabajaba como un negro, no estaba para visitas de mucha conversación; e increpó a la comadre, increpó al compadre, increpó al ahijado, que no iba al colegio, con diez años. ¡Él, Borges, con diez años ya sabía leer, escribir y contar, no muy bien, es cierto, pero bastante sabía! ¡Diez años! Había de terminar bien: vago, y con el lomo curtido a garrotazos, pero ya el cuartel le enseñaría.

La señora Severina lo apaciguaba con disculpas —la pobreza de la comadre, la mala suerte del compa-

dre— y le prodigaba caricias, tímidamente, pues podrían irritarlo todavía más. Plenamente había caído la noche; ella oyó el *tic* de la lámpara de gas que se acababa de encender en la calle y vió el resplandor de la luz sobre las ventanas de la casa de enfrente. Borges, con toda la fatiga de la jornada, pues era realmente un trabajador de primer orden, fué cerrando los ojos y entrando en el sueño, y la dejó en la oscuridad de la sala a solas consigo misma y con el descubrimiento que acababa de hacer.

Todo parecía decirle a la dama que era verdad; pero esta verdad, deshecha la primera impresión de asombro, le trajo una complicación moral, de la cual sólo alcanzaba a conocer los efectos, sin encontrar los medios de discernir lo que era en realidad. No lograba entenderse, ni equilibrarse; llegó a pensar que lo diría todo al procurador; él, que lo echase al chiquilín. Pero, ¿qué era "todo"? Y en esto se detuvo: en verdad nada había, sino suposición, coincidencia y posiblemente ilusión. No, no, ilusión no era. Y en seguida rememoraba los vagos indicios, las actitudes del muchacho, la timidez, las distracciones, y rechazaba la idea de que estuviese equivocada. Dentro de poco (¡capciosa naturaleza!), reflexionando que sería maldad acusarlo sin fundamento, admitió que se engañaba, con el único fin de observarlo mejor y averiguar bien la realidad de las cosas.

Ya esa misma noche la señora Severina se puso a mirar con disi-

mulo los gestos de Inacio; no llegó a ninguna conclusión, porque el tiempo del té era breve y el muchachito no sacó los ojos de la taza. Al día siguiente, pudo observar mejor, y en los otros, óptimamente. Advirtió que sí, que era amada y temida, amor adolescente y virgen, retenido por los lazos sociales y por un sentimiento de inferioridad que le impedía reconocerse a sí mismo. La señora Severina comprendió que no había que temer ningún desafuero y concluyó que lo mejor era no decirle nada al procurador; le ahorraría a él un disgusto y otro al pobre chico. Y se persuadía a sí misma de que era un chico, y resolvió tratarlo tan secamente como lo venía haciendo, si se quiere, más. Y así lo hizo: Inacio empezó a sentir que ella desviaba la mirada o le hablaba ásperamente, casi tanto como el propio Borges. Algunas veces, es cierto, el tono de la voz se le escapaba suave, y hasta tierno, muy tierno; del mismo modo como la mirada, generalmente esquiva, tanto vagaba por todas partes, que, para descansar, venía a posarse sobre la cabeza de él; pero todo esto era fugaz.

—¡Me voy!, repetía él por la calle, como en los primeros días.

Llegaba a casa y no se iba. Los brazos de la señora Severina cerraban un paréntesis en medio del largo y fastidioso período de vida que llevaba, y esa oración intercalada traía una idea original y profunda, inventada por el cielo únicamente para él. Se dejaba estar y seguía.

Por fin, tuvo que salir y para nunca volver; he aquí cómo y por qué.

La señora Severina, en los últimos días, lo venía tratando con benignidad. La rudeza de su voz parecía haberse acabado y, más que suavidad, había en ella desvelo y cariño. Un día le recomendaba no exponerse a la corriente de aire, otro día no beber agua fría después del café caliente: consejos, atenciones, cuidados de amiga y madre, que le llenaron el alma de una inquietud y confusión aún mayores. Inacio extremó la confianza hasta reírse durante la comida, cosa que jamás hiciera; el procurador no lo trató mal en esa ocasión, porque era él quien contaba un caso divertido, y nadie castiga a quien le dispensa un aplauso. En ese momento la señora Severina se dió cuenta de que la boca del muchacho, graciosa estando callada no lo era menos cuando reía.

La agitación de Inacio aumentaba sin que él pudiera calmarse ni entenderse. No se sentía bien en ninguna parte. Despertaba por la noche pensando en la señora Severina. En la calle, confundía las esquinas, se equivocaba en las puertas, mucho más que antes, y no veía mujer, de lejos o de cerca, que no la trajera a su memoria. Al entrar en el corredor de la casa, de vuelta del trabajo, sentía siempre algún alborozo, que en ocasiones se agrandaba, al dar con ella en el tope de la escalera, mirando a través de las rejas de madera de la puerta cancel, como si hubiera acudido a ver quién llegaba.

Un domingo —él nunca olvidó ese

domingo— estaba solo en la habitación, junto a la ventana, mirando hacia el mar, que le hablaba en el mismo lenguaje oscuro y nuevo de la señora Severina. Se divertía en contemplar las gaviotas, que describían grandes círculos en el aire, planeaban por encima del agua o revoloteaban solamente. El día estaba hermosísimo. No era sólo un domingo cristalino; era un inmenso domingo universal.

Inacio los pasaba todos allí, en la habitación, junto a la ventana o leyendo alguno de los tres folletines que trajera consigo, cuentos de otras épocas, comprados por pocos centavos, bajo el puente de la plaza del Paço. Eran las dos de la tarde. Estaba cansado, había dormido mal esa noche, después de haber caminado mucho la víspera; se tendió en la hamaca, tomó uno de los folletines, *La Princesa Magalona*, y empezó a leer. Nunca pudo entender por qué todas las heroínas de esas viejas historias tenían la misma cara y talle que la señora Severina, pero la verdad es que los tenían. Al cabo de media hora, dejó caer el folletín y fijó la mirada en la pared, desde donde vió salir, cinco minutos después, a la dama de sus desvelos. Lo natural sería que se asombrara; pero no se asombró. Aunque tenía los párpados cerrados la vió desprenderse del todo, detenerse, sonreír y caminar hacia la hamaca. Era ella misma; eran sus mismos brazos.

Era evidente, sin embargo, que la señora Severina de ningún modo podría salir de la pared, aun supo-

niendo que allí hubiese una puerta o un boquete, ya que estaba justamente en la sala delantera y oía los pasos del procurador que bajaba las escaleras. Lo oyó bajar; fué hasta la ventana para verlo salir y sólo se retiró cuando él se perdió en la lejanía, por el camino de la calle de las Manqueras. Volvió entonces y se fué a sentar en el canapé. Estaba como ausente, inquieta, casi loca; alzándose, se dirigió hacia un florero que estaba sobre el aparador y lo dejó en su mismo sitio; después caminó hacia la puerta, se detuvo, y volvió, al parecer sin plan.

Súbitamente recordó que Inacio había comido poco a la hora del almuerzo y que parecía abatido, y pensó que podía estar enfermo; hasta podría darse que estuviera muy mal.

Abandonó la sala, atravesó bruscamente el corredor y fué hasta la habitación del muchacho, cuya puerta encontró abierta de par en par. La señora Severina se detuvo, espío, dió con él en la hamaca, dormido, con el brazo fuera de la red y el folletín en el suelo. La cabeza se inclinaba un poco hacia el lado de la puerta, dejando ver los párpados cerrados, los cabellos revueltos y un gran aire de risueña beatitud.

La señora Severina sintió que le latía con vehemencia el corazón y se apartó. Había soñado con él por la noche; tal vez él estuviera soñando con ella. Desde esa madrugada, la figura del muchacho bailaba delante de sus ojos, como una tentación diabólica. Se apartó una vez más,

después volvió, miró durante dos, tres, cinco minutos o más. Parecía que el sueño daba a la adolescencia de Inacio una expresión más acentuada, casi femenina, casi pueril. ¡Un niño!, se dijo a sí misma en ese lenguaje sin palabras que todos traemos con nosotros. Y esta idea le aplacó el alborozo de la sangre y le disipó en parte la turbación de los sentidos.

—¡Un niño!

Y lo miró lentamente, saciándose de verlo, con la cabeza inclinada y el brazo caído; pero en el mismo momento en que le parecía un niño, lo encontraba lindo, mucho más lindo que despierto, y una de estas ideas corregía o corrompía la otra. Súbitamente, se estremeció y se apartó asustada: oyó un ruido allí cerca, en la salita de planchar; fué a ver, era un gato que tiraba al suelo una vasija. Volvió despacito a espiarlo y vió que dormía profundamente. ¡Tenía sueño pesado el niño! El ruido, que tanto la perturbaba, no le hizo siquiera cambiar de posición. Y siguió viéndolo dormir, dormir y tal vez soñar.

¡Que no nos sea posible ver los sueños de los demás! La señora Severina se habría mirado a sí misma en la imaginación del muchacho; se habría visto frente a la hamaca, parada, risueña; después inclinarse, tomarle las manos, llevarlas al pecho, cruzando allí los brazos, los famosos brazos. Inacio, enamorado de ellos, aun así, oía las palabras de ella, que eran lindas, cálidas, principalmente nuevas, o, por lo menos, pertenecían

a algún idioma que él no conocía pero que lograba entender. Dos, tres cuatro veces, la figura se desvanecía, para volver en seguida, desde el mar o desde otra parte, entre gaviotas, o atravesando el corredor, con toda la gracia robusta que la definía. Y al volver, se inclinaba, tomábale otra vez las manos y cruzaba sobre el pecho los brazos, hasta que, inclinándose todavía más, mucho más, juntó los labios y le dejó un beso en la boca.

Aquí el sueño coincidió con la realidad, y las mismas bocas se unieron en la imaginación y fuera de ella. La diferencia estuvo en que la visión no se alejó y la persona real, tan pronto cumplido el gesto, huyó hacia la puerta, avergonzada y miedosa. De allí pasó a la sala delantera, aturdida por lo que había hecho, sin fijar la mirada en cosa alguna. Aguzaba el oído, iba hasta el final del corredor, a ver si escuchaba algún rumor que le indicara que él había despertado, y sólo después de mucho tiempo el miedo se fué disipando. En verdad, el niño tenía el sueño duro; nada le hacía abrir los ojos, ni los estrépitos cercanos, ni los besos de verdad. Pero si el miedo se fué desvaneciendo, la vergüenza quedó y fué en aumento. La señora Severina no acababa de convencerse de haber hecho semejante cosa; se hubiese dicho que encubría sus deseos tras la convicción de que era un niño enamorado que se encontraba allí, sin conciencia y sin culpa; y, mitad madre, mitad amiga, se inclinaba y lo besaba. Fuera lo que

fuese, estaba confundida, irritada, molesta, mal consigo misma y mal con él. El miedo de que Inacio pudiera haber fingido que dormía despuntó en su alma y le produjo escalofrío.

Pero la verdad es que durmió todavía mucho tiempo y sólo despertó a la hora de la comida. Se sentó a la mesa ágil y bien dispuesto. Aunque la encontró a la señora Severina callada y seria, y al procurador tan áspero como en los otros días, ni la aspereza de uno, ni la seriedad de la otra podían disipar la graciosa visión que traía consigo, ni desvanecer la sensación del beso. No observó que la señora Severina llevaba un chal que le cubría los brazos; lo advirtió después, el lunes, y el martes también, y hasta el sábado, día en que Borges le mandó decir al padre que no podía quedarse con él; y no lo hizo enojado, pues lo trató relativamente bien, y todavía le dijo al salir:

—Cuando necesite de mí para algo, venga a verme.

—Sí, señor. La señora Severina...

—Está allá adentro, con mucho dolor de cabeza. Venga mañana o pasado a despedirse de ella.

Inacio se fué sin entender nada. No entendía la despedida, ni la completa transformación de la señora Severina con relación a él, ni el chal, ni cosa alguna. ¡Estaba tan bien! ¡Le hablaba con tanta amistad! ¿Cómo es que, de golpe...? Tanto pensó que acabó por atribuirse alguna mirada indiscreta, alguna

distracción que la ofendiera; no podía ser otra cosa; de ahí la cara cerrada y el chal que le cubría los brazos tan lindos... No importa; llevaba consigo el sabor del sueño. Y a través de los años, en ninguno de sus amores, más efectivos y largos,

logró jamás sensación igual a la de aquel domingo en la Rua da Lapa, cuando tenía quince años. Él mismo suele exclamar a veces, sin saber que se equivoca:

—Y fué un sueño, ¡...un simple sueño!

(Traducción de VALENTINA BASTOS)

El argentino y la cultura brasileña

No obstante exhibir el honor de Adscripto de Sociología en la Universidad de Buenos Aires y de antiguo colaborador de uno de los grandes diarios de la capital argentina, mi contacto personal con la Argentina fué tan fugaz, que el escribir para su público me da la impresión de hacerlo con particular incompetencia: como alguien que sin ser zurdo escribe con la mano izquierda. Uno de mis empeños ha sido avivar ese contacto hasta que llegue el día en que escriba para el público argentino con algún conocimiento sobre lo que hay de particular en su sensibilidad y en su mentalidad.

No creo en diferencias étnicas de mentalidad nacional, pero creo en algunas diferencias de orden plásticamente cultural. La cultura argentina es una cultura con todo lo específicamente suyo, que se distingue en el continente americano tanto de la cultura brasileña como de la mejicana, tanto de la chilena o de la paraguaya o de la uruguaya como de la boliviana.

Para hacerme entender por el público argentino como el analista e intérprete, que audazmente pretendo ser de lo que hay de específico en la cultura brasileña, necesitaría antes aproximarme a ese público y pe-

netrar profundamente en su argentinidad. Sin esa especie de alianza, extensiva o secreta, entre un escritor y su público, son muchos los riesgos de incomprensión que se corren en las relaciones de uno con el otro.

Cuando hace algunos años estuve en la Argentina, me sorprendió el desconocimiento de la cultura brasileña por parte de sus habitantes. Se trataba de una reciprocidad que aún continúa: el brasileño no conoce a la Argentina sino turísticamente. No desdeño al turismo ni a los turistas; más aún, considero a los turistas como una raza elástica a la que yo mismo he pertenecido, y me parece que contribuyen valiosamente a la paz en la tierra y a la buena voluntad entre los hombres. Pero es evidente que el conocimiento turístico no basta para la exacta comprensión de un país por los extranjeros, ni siquiera tratándose de vecinos. Para tornarse válida tal comprensión, debe realizarse por medios o procesos psicológicos y sociológicos más profundos que los meramente turísticos.

Hace unos cinco años me encontré una tarde, en Bombay, frente a los sabios de la Real Sociedad Asiática. Era un grupo impresionante de letrados; algunos de barbas y turbantes parecían fugitivos de *Las mil y*

una noche. Los académicos orientales me pidieron este absurdo: que les trazase un perfil de la cultura brasileña. Como eran "doctores" no desprovistos de "sense of humour", les respondí que trataría, en una hora y media de simple conversación, entre humeantes tazas de té, este casi imposible; pero que ellos, como sabios que eran, me iniciasen antes en los misterios de la situación india. Mi contacto con los sabios de Bombay sirvió para que se aclarase entre ellos este punto: la cultura brasileña, a pesar de ser mucho más reciente que la india, es también una cultura compleja, llena de contradicciones y altibajos.

He notado en los pueblos de la América Española que conozco, la tendencia a simplificar demasiado lo que les parece más específico de la cultura brasileña: la lengua portuguesa, el samba carioca, la preparación de las habichuelas, la presencia del negro, el progreso de São Paulo, la selva amazónica dominada por Belém y Manus, la gracia de las bahianas, el gaucho de Rio Grande. Si bien es cierto que cada uno de estos brasileñismos evoca una influencia decisiva en la formación cultural del Brasil, para comprender esa cultura, aparte de lo que en ella hay de aparente o pintoresco, es necesario encontrar, en su presente o en su pasado, cierta intimidad que sea característica del comportamiento brasileño más genuinamente nacional.

Hasta antes de la última Guerra Mundial, gran parte de esa intimi-

dad la encontraría el extranjero que viajase constantemente en tranvía: en Rio de Janeiro, en Porto Alegre, en São Paulo, en Bahía, en Recife, en Belém. Durante más de medio siglo el tranvía exaltó en el Brasil una nítida expresión del carácter brasileño: su cordialidad, su tendencia a la convivencia democrática, su extraversion, contrariada por casos excepcionales de introversión. Quizá en ningún país del mundo, el tranvía haya alcanzado ese significado social que afirmó en el Brasil, o a adquirir la importancia sociológica adquirida entre los brasileños.

Es increíble que habiendo tenido esa importancia capital, el tranvía vaya desapareciendo de las ciudades brasileñas sin haber tenido repercusión alguna en la literatura o en el arte. Casi sin haber sido considerado por los cuentistas o novelistas. En los cuentos de Machado de Assis, ruedan frecuentemente carruajes más o menos aristocráticos; sin embargo, nunca se hizo oír en ellos el ruido de un democrático tranvía. Realmente, esa casi nula repercusión del tranvía dentro de la literatura o del arte brasileño, indica que no podemos depender ni siquiera del arte o de la literatura para el conocimiento de lo más íntimamente característico que se encuentra en el carácter de un pueblo. Y sólo a través de ellos se puede comunicar o conseguir ese conocimiento. Del arte y de la literatura, además de otros medios menos ilustres de expresión: el diario, por ejemplo.

Durante largos años he insistido sobre la importancia de los diarios como medio de expresión del carácter y de las tendencias del brasileño. No es que los artículos de periódico sean exclusivamente brasileños: todo Occidente se viene sirviendo de ellos para diversos fines. Pero como el tranvía, adquirieron en el Brasil una importancia tal, desde el punto de vista sociológico, que se han convertido, ya hace más de un siglo, en fuentes precisas de informaciones acerca del comportamiento nacional, con estímulos adquiridos también por otros pueblos de formación europea durante el siglo XIX. Los anuncios de diarios demuestran que ese comportamiento ha ido alejándose en varios puntos de lo netamente brasileño, a favor de algunos estímulos de comportamiento francés, o inglés, o italiano, o angloamericano. El brasileño creó, en las secciones libres de sus periódicos, un tipo de publicaciones específicamente brasileñas: los llamados "a pedidos...", o "solicitadas" o "por cuenta de otros". Allí vieron la luz, a través de más de un siglo de vida brasileña, intimidades nacionales que en ciertos países no encuentran otro medio de escape que el indirecto de la ficción. Por esta clase de publicaciones han ocurrido asesinatos, suicidios, luchas entre familias. Es, por consecuencia, otro brasileñismo esta clase de "solicitadas" que, como el tranvía, debió haber sido mejor aprovechado por los cuentistas, novelistas, humoristas y comediógrafos brasileños. Por el

contrario, la repercusión que han tenido en la literatura es mínima e insignificante. Este brasileñismo, al igual que el del tranvía, es aprovechado por los sociólogos, antropólogos e historiadores sociales para la interpretación del pasado o de la actualidad nacional, en escala mucho más considerable que por parte de los escritores.

A despecho de estas deficiencias u olvidos o descuidos, la manera en la que los escritores de ficciones contribuyen a una mayor interpretación del Brasil por parte de los brasileños, los vuelve, a veces, parientes muy cercanos de aquellos sociólogos, antropólogos e historiadores; no faltaron quienes fueron acusados inclusive de "sociologistas". Existe, sin duda alguna, un riesgo: el que los escritores de ficción se vuelvan malos sociólogos en su descripción o interpretación de la realidad nacional. Todo depende del modo con que el artista concilie su arte con un realismo si no sociológico, parasociológico. Cuando ese artista es un José Lins do Rego o un Graciliano Ramos, es casi segura la conciliación de su arte con la interpretación de la realidad social, que se muestra ampliamente autorizada y válida; el lector extranjero puede descansar en ella tanto cuanto en las de los sociólogos, de los antropólogos y de los historiadores, para la comprensión del carácter y la cultura del brasileño. Parecida conciliación ha sido también espléndidamente lograda por escritores más jóvenes: Guimarães Rosa, Ma-

rio Palmerios, Antonio Calado, Perminio Asfora, Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, entre otros. Y de manera más limitada por el teatro y el cine —para no aludir más que a artes ligadas de algún modo a la literatura— en que la vida brasileña es interpretada —como en el célebre film de Lima Barreto*— de manera tal que da al extranjero un libre acceso a aquellas intimi-

* *O Cangaceiro*, film de 1952 (N. de los T.).

dades del sentir, del pensar y del obrar que verdaderamente definen el carácter de un pueblo. Por medio de esas interpretaciones sobre el carácter y la vida del brasileño, al mismo tiempo que por medio de interpretaciones musicales, arquitectónicas, sociológicas, pictóricas, de escultura, del folklore, el argentino se podrá aproximar a su vecino de lengua portuguesa, en un plano que supera el de las vistosas pero siempre superficiales cortesías internacionales.

(Traducción de JUAN CARLOS GHIANO y NÉSTOR KRALY)

La novela brasileña contemporánea

COMO fecha inicial de la novela brasileña contemporánea podemos tomar el año 1930, cuando se generalizó un gran movimiento de democratización de la cultura y particularmente en la literatura, con la asimilación de la libertad creadora propugnada por el movimiento Modernista a partir de 1922.

Entre los años 1930 y 1945, más o menos, se sitúa una fase bastante característica de la novela, y de 1945 a 1955, aproximadamente, ella entra en una etapa de menos originalidad y relieve, en la cual se prolongan orientaciones anteriores y se esbozan tendencias nuevas, que sólo en los últimos tiempos han producido frutos de calidad, que permiten suponer que estamos en el punto de partida de una nueva fase creadora.

En una novela, por regla general, hay dos elementos fundamentales: el personaje y el ambiente. A contar de ambos, es posible la manifestación del tercer elemento que, desde el punto de vista técnico, es subordinado: las ideas, los problemas provenientes de la dinámica de la narración o establecidos como premisas. Pero no es raro —sobre todo en la novela moderna— que el elemento subordinado se vuelva dominante, trascendiendo a los otros.

Según este criterio, las novelas se

organizan en una gama que comienza en el personaje-tipo, característico, delimitado, para terminar en la disolución del personaje en la bruma de un ambiente concebido como vaga atmósfera poética o psicológica. Allí, el personaje es completo, se agota en la caracterización realizada por el autor, injertándose como pieza definida en el ambiente novelesco; aquí, el personaje es fragmentario, aproximativo, constituyendo un elemento de éste, que se hace la gran fuente de sugestión. Entre tanto, hay libros donde ni personaje, ni ambiente son relativamente completos, pero se interpenetran, y los protagonistas nunca son agotados por el esfuerzo de caracterización, porque existe en ellos una cuota irreductible de infinito.

Con tales indicaciones no quiero establecer categorías estancas, ni una jerarquía (sosteniendo que esta o aquella modalidad es superior a otra), pero sí una tipología que quedará aclarada al decir que en la primera se encuadra Balzac, en la segunda Emily Brontë y en la tercera Dostoiewsky.

Adoptando, entre otros, este punto de vista para clasificar la novelística brasileña entre 1930 y 1945, mencionaremos en primer lugar el realismo social, que fué el más característico y victorioso en ese mo-

mento, y se encuadraba en ciertos aspectos de nuestra tradición en un género siempre dispuesto a la descripción de tipos y costumbres.

En él se distingue un grupo de tendencia radical, provisto de intenciones a veces revolucionarias al modo del "realismo socialista", y otro, que se podría llamar neutro, que pone sus preferencias en registrar la realidad desde el ángulo de los tipos y clases sociales, de los problemas de la inadaptación, sobre todo debidos a factores externos. El primer grupo puede ser representado por Jorge Amado y el segundo por Érico Veríssimo.

Jorge Amado, posiblemente el escritor brasileño más conocido y traducido en el exterior, es un novelista irregular, sucesiva o simultáneamente poderoso e ingenuo, dotado de una inspiración generosa, que lo conduce tanto al más excelente vuelo lírico como a la banalidad humanitaria y sentimental. Como sucede, su obra, después de ser exaltada, está siendo denigrada por motivos no únicamente literarios. Pero lo cierto es que ha de quedar una buena parte de ella, no sólo por el calor del talento y el relieve que sabe dar el autor a las escenas —más que a los personajes—, sino por la humanidad de su visión. Comienza con libros reducidos, secos, sincopados y alcanza en *Jubiabá* y *Terras do Sem Fim* una fluidez por pasajes admirable, penetrando en la zona de la poesía.

Érico Veríssimo, igualmente irregular, poco poético, es un escritor

no raramente prosaico, lo que nos hace aceptar más difícilmente los pecados de banalidad en que incurre. Por suerte, el rasgo principal de su obra, en los buenos momentos, es la agudeza de observación y la felicidad con que la traduce por medio de una escritura simple y una composición hábil, que le permiten sugerir expresivamente ciertos puntos de vista sobre una colectividad. Grupos, profesionales, familias, tipos sociales, constituyen el elemento de mayor rinde, ya sea en sus obras leves y puras como *Música ao longe*, o en los cortes móviles de la vida de las grandes ciudades como *Caminhos Cruzados* y *O resto é silêncio*. Esta vocación sociológica alcanza el máximo en la obra cíclica *O Tempo e o Vento*, epopeya en prosa sobre la formación de Rio Grande do Sul, donde se encuentran momentos elevados y chatos, permitiendo valorar lo que hay de mejor y peor en su arte, algo impersonificado y bajo la sugestión de ciertos modelos, pero honesto y humano.

Pasemos a un segundo tipo de novela, mejor dicho modalidad del primero, el neorregionalismo, llamado así para distinguirlo del que fué practicado desde el siglo XIX, pero, sobre todo, del que floreció en su primera mitad, dominado por lo pintoresco, porque era una novela social de interpretación de la vida en función de las condiciones del medio rural.

De los muchos novelistas que lo cultivaron y cultivan (entre los cuales el propio Jorge Amado, bajo

ciertos aspectos), sobresale por su talla José Lins do Rego, uno de los prosistas más vigorosos de nuestra literatura, cuya obra, en su parte mejor, es una descripción apasionada de los problemas individuales unidos a la decadencia del latifundio tradicional de Pernambuco. Pero, aun siendo un importante documento social, su valor es artístico, por la intensidad de los episodios y la generosa sinceridad de la visión expresados en una lengua áspera y musculosa, indudablemente la más vibrante de nuestra novela contemporánea. Los temas de *Menino de Engenho*, libro inicial, son desarrollados en varios otros libros entre los que se destacan *Banguê* y *Fogo Morto*.

El esfuerzo de los escritores citados es, en modo general, para expresarse a través de la creación de personajes representativos de un grupo o modo de ser, de tipos alrededor de los cuales se ordenan los problemas y a los cuales se subordinan las situaciones. El éxito de la creación será tanto mayor cuanto más capacitado esté el novelista para crear este personaje-tipo, que parece vivir fuera de las páginas, trascendiendo la situación, como es evidentemente el caso de José Lins do Rego.

En los que van a ser mencionados ahora, predominan las situaciones humanas, los problemas de la conducta o de la conciencia, que envuelven y determinan el personaje, revelando una elaboración que trata de penetrar la superficie aparente

de los tipos para llegar a la composición profunda de los actos. Novelas, en modo general, problemáticas, dramáticas, promoviendo la ruptura de las fronteras que delimitan el personaje-tipo. De este modo intentan expresar una visión de la personalidad total, menos separada del medio y sus condiciones, formando con él una situación novelística compleja. Es el caso de Graciliano Ramos en el tipo realista, de Ciro dos Anjos en el tipo lírico y de Otávio de Faria en el tipo espiritualista.

Graciliano Ramos es muy posiblemente el mayor novelista brasileño después de Machado de Assis, con el cual tiene de común, pese a las diferencias esenciales, la limpidez de expresión y el desencanto profundo ante la vida, que en él llega al más duro pesimismo. Sus libros están casi todos escritos en primera persona y manifiestan un sondaje analítico alrededor de una de las situaciones de mayor incidencia en la literatura: búsqueda del sentido que puede tener la lucha perenne del hombre con las condiciones de la vida, de eso que se llama el destino. La densidad del antiguo *fatum*, manifiesto en variadas circunstancias, eleva la estatura dramática de los personajes, a pesar de que el autor se esfuerza en presentarlos como ejemplares mezquinos del punto de vista ético o intelectual. Ya es un dependiente de comercio que cede a las tentaciones de una ciudad muerta y se deshonorra en su fuga de lo cotidiano, o es un inadaptado que se hace terrateniente y destruye las

posibilidades de prosperidad, o un pobre vaquero sacudido por las condiciones materiales, o también un intelectual fracasado corroído por un sentimiento de inferioridad, que termina en el crimen. Siempre mundos cerrados y asfixiantes oprimiendo la humanidad del personaje, vencido en su esfuerzo por forzar sus fronteras.

O Amanuense Belmiro, de Ciro dos Anjos, es el derrotero lírico e irónico de un solterón indeciso frente a sí mismo y su vida, observando a los demás con interés y observándose con desencanto. Es de los libros de mayor singularidad y equilibrio en nuestra literatura, elegante en el estilo, impecable en la organización de la materia, que abre perspectivas de libertad en la tercera dimensión de la memoria y el sueño.

Otávio de Faria es el autor de una novela en serie, *Tragédia Burguesa* (cuyas distintas partes están publicándose durante los últimos veinte años), difuso e intrincado, que abusa de las exposiciones y del debate, reduciendo los personajes a signos de posiciones morales y sociales. Éstas constituyen en realidad la base de la empresa: modos de actuar, conflictos interiores, choque de la intención con la norma social, traición de la vida a los propósitos, carga de la educación y de los convencionalismos y, sobre todo, ansia desesperada de auténtico existir.

En cierta medida, puede aproximarse en esta actitud a uno de los novelistas más interesantes y llenos

de sorpresas de nuestros días, José Geraldo Vieira, cuyos libros, igualmente abundantes y no rara vez desordenados, son recorridos por una sed nunca satisfecha de realización humana por medio de la multiplicidad y riqueza de la experiencia.

Sus personajes se disuelven como tipos para aparecer como tensiones, mezclados a los contrastes del medio, desdoblándose en facetas inesperadas, como peones de un juego que el novelista mueve, ya lúcido o delirante, siempre obsesionado por el problema del valor de la conducta.

En el polo opuesto al del realismo, tenemos ciertas obras que se dirigen a la fantasía, al ambiente onírico, al superrealismo, generalmente fundiendo el personaje en el ambiente, para formar ambos una pieza sola, que envuelve al lector a modo de una atmósfera o una cierta temperatura emocional. Algunas veces la magia es obtenida por la metáfora, que descubre el mundo a su manera, revalorizando los objetos, las relaciones entre ellos y las personas, como en el caso de Clarice Lispector. Otras veces, el autor crispa la narración y sumerge los personajes en la fantasmagoría, como Lúcio Cardoso, cuyas novelas son un sistema de sombras, gestos, resonancias, transparencias y opacidades, articulados impresionísticamente por lo incierto de la forma.

En líneas generales, es ésta la contribución de la etapa 1930-1945, que el decenio siguiente no hizo más que prolongar, ya sea a través

de sus mismos novelistas o de los de generaciones más jóvenes que sufrieron su influencia. Fué una contribución importante, que, por un lado, continuó la línea tradicional de la novela brasileña, adherida a la representación de la realidad social, pero que, por otra parte, abrió nuevos caminos, permitiendo al escritor confiar en el arbitrio de la imaginación gracias a una actitud más libre en el tratamiento del material narrativo.

Al mismo tiempo, continuó también ciertos defectos, como es la excesiva importancia dada al contenido de la narración en detrimento de la forma. La inquietud estética del Modernismo, por ejemplo, repercutió en estos escritores como invitación a un fácil escribir, y el repudio de los dogmas gramaticales justificó muchas veces el puro y simple descuido. La mayoría de ellos —para no hablar de los menos eminentes— se caracteriza por cierta indiferencia formal, en cuanto al estilo y a la estructura. Los más cuidadosos fueron por lo general los que se mantuvieron apegados a la tradición estilística premodernista, como Graciliano Ramos y Ciro dos Anjos. Los otros se dejaron llevar por el instinto o se conformaron con un mínimo de conciencia artesanal.

En los últimos años hemos asistido a lo que parece el comienzo de una nueva fase, justamente señalada por el incremento de esta conciencia. En los actuales escritores de ficción —novelistas y cuentistas— se nota un mayor rigor de lenguaje y compo-

sición. Si pudiesen conservar la fuerza y el estro de los antecesores, será de gran importancia para nuestra literatura ese paso de la *inspiración* a la artesanía, del instinto a la reflexión. En tanto, no hay muchos novelistas de alta calidad, porque casi todos apenas han iniciado su carrera, pero el nivel medio ha subido de un modo sensible y es mejor que el de cualquier otra época de la ficción brasileña. Nunca fué tan importante el número de escritores capaces de manipular bien los elementos indispensables al género, siendo que los mejores entre ellos no se clasifican tan fácilmente como sus predecesores. El suyo, en efecto, es un arte más complejo, donde con menos frecuencia encontramos los puntos extremos de la gama adoptada como criterio en este artículo.

Al mismo tiempo, aumentó la exigencia del lector selecto. Hoy no sería posible, con toda seguridad, la negligencia de la fase de 1930, ni el menor registro de la realidad que entonces fué considerado una muestra de calidad. Un reciente libro, *Vila dos Confins*, de Mário Palmério, es una obra bien escrita, viva, penetrante, mucho más limpia de composición que las novelas sociales y regionales de aquella fase, donde hubiese tenido un lugar destacado, pero que hoy no es más que una obra mediana y legible.

O Encontro Mercado, de Fernando Sabino, indica el progreso en la economía del medio expresivo, que resulta más eficaz por la desnudez y la conciencia artística si la com-

paramos con la obra de Otávio de Faria, vasta e informe, con la cual tiene en común la explotación del mismo tema: la historia de la adolescencia y de la juventud burguesa en un mundo cuyos valores están en crisis. Sus trescientas páginas, nerviosas y admirablemente conducidas, producen en el lector un impacto directo y convincente.

En *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, se mantiene intacta la pesquisa metafórica y el refinamiento de la expresión alusiva, pero vinculada a un lastre humano y social que le da nuevo sentido. En *Marcoré*, de Antonio Olavo Pereira, convergen ciertas preocupaciones de realismo —que lo llevan al escorzo de la vida en una pequeña ciudad— con la inquietud interior y el estudio de la personalidad. Y todo esto plasmado en una forma serena y pura, estremecida a cada paso por el viento de los abismos del alma.

Libros como éstos marcan una tentativa de renovar y superar, aunque no se pueda decir que sus autores formen, en el conjunto, una línea tan significativa como la de los novelistas del 30. Hay sin embargo uno de ellos, João Guimarães Rosa, que respira en las más altas esferas de la literatura y parece destinado a sintetizar la experiencia novelística del último cuarto de siglo, a pesar de que esta experiencia suya difícilmente produzca continuadores por la profunda originalidad del instrumento, como fué el caso de Joyce, que revolucionó sin dejar modelos hijos. Por eso, este escritor se des-

taca entre los demás, reuniendo la fidelidad a lo real y el arbitrio de la fantasía, la elaboración del personaje y la construcción del ambiente, la elocuencia al lirismo, la perfección formal a la exuberancia creadora. Su libro principal, *Grande Sertão: Veredas*, incide en el regionalismo para trascenderlo, inventando un mundo épico donde la minuciosa notación de lo real se hermana con el sueño y la elaboración simbólica.

De 1945 a 1955, en el Brasil, la palabra la tuvo especialmente la poesía. Cierta inquietud por los principios del Modernismo y por sus grandes representantes, más la repercusión de la moderna crítica formalista, casi siempre propicia para el fenómeno poético, influyeron para este predominio. Revistas, congresos, polémicas, señalaron el movimiento, que, si no reveló grandes poetas, salvo una excepción, trajo un mejoramiento del nivel medio en el verso y en la concepción.

Los datos referidos sugieren que es llegada la hora de la ficción, tomada por el mismo deseo de depurarse. ¿Se producirá, como en la poesía, una simple y además fecunda elevación del término medio, o asistiremos al adensamiento de una atmósfera propicia a obras maestras, como la de Guimarães Rosa? Evitando profecías, lo más prudente es decir que de una mayor cantidad de buenos escritores será posible escritores de alta calidad.

(Traducción de RAÚL NAVARRO)

El cuento brasileño

SEGÚN Sílvio Romero, en su *História da Literatura Brasileira*, la novela, el cuento, la narración, como formas literarias, sólo aparecen en el Brasil poco antes de terminar la primera mitad del siglo XIX —primera fase del Romanticismo— con la publicación (1840-56) de los *Romances e Novelas* de Joaquim Norberto de Sousa e Silva y de *O Filho do Pescador, Tardes de um Pintor, Maria ou a Menina Roubada, A Providência y As Fatalidades de Dois Jovens* de Antonio Gonçalves Teixeira de Souza, que el propio Sílvio Romero considera hoy “ilegibles por estar escritos en detestable estilo, incorrecto, incoloro”.

Pero lo cierto sería decir, que el cuento brasileño, como expresión verdaderamente literaria, nos vendría de la segunda fase de nuestro Romanticismo, posterior al “indianismo” de Gonçalves de Magalhães, Basílio da Gama y Gonçalves Dias, con las narraciones fantásticas de *Noite na Taverna* de Alvares de Azevedo, aunque el estilo y la inspiración de ese libro nada tengan que ver con el Brasil, considerando su directa derivación de Musset y Byron.

De la misma época se puede citar también *Lendas e Romances* de Bernardo Guimarães, de sentido ya nítidamente tradicionalista, que presentaba, por primera vez, de modo

objetivo, costumbres y cosas del “sertón” bajo la marca incipiente de nuestro nacionalismo, seguido después por Franklin Tavora, Inglês de Sousa, Afonso Arinos y José Veríssimo.

Pero el gran nombre a considerar desde los comienzos del cuento brasileño, no tanto cronológicamente como por jerarquía de su arte, es Machado de Assis. Ya sea por la temática, ya sea por la técnica, ya sea por el estilo, nadie, en verdad, comprendió mejor el género desde sus primeras producciones, a partir de 1860. Es cierto que en los primeros ejemplos reunidos en *Contos Fluminenses* (1870) y en *Histórias da Meia Noite* (1873), todavía está sujeto a los moldes románticos, no sólo en cuanto a los tipos sino también al sentimentalismo. Pero entre estos cuentos y los reunidos en *Papeis Avulsos* (1882), el paso es grande hacia el dominio perfecto del género.

En las palabras preliminares del volumen de *Várias Histórias* (1896), el quinto de la misma categoría ofrecido al público en poco más de diez años, daba Machado de Assis, sin quererlo, una de las claves de su maestría, en ese arte en el cual no tendría rival entre nosotros, al hacer notar que sus cuentos “no son hechos de esa materia, ni en ese estilo que dan a los de Merimée el carácter

de obras maestras y colocan los de Poe entre los primeros de América".

La referencia a los dos maestros del cuento fantástico no es casual, fortuita reminiscencia de lecturas, sino que revela, ante todo, una evidente preferencia por esa clase de literatura, muy fácil de verificar por la repetición de páginas como *A Igreja do Diabo*, *Entre Santos*, *A Chinela Turca* y, especialmente, por ser también una verdadera obra maestra, la admirable narración que es *Sem Olhos*. Y todavía más ilustrativo resulta el hecho que una de sus antiguas producciones aun vacilante y sin mayores méritos literarios, *O País das Quimeras*, aparecido en el periódico *O Futuro* en 1862 lleva el subtítulo de "cuento fantástico".

Además de ese elemento de tanta importancia indirecta, como se ve, en la evolución del cuento brasileño, por la fijación primordial de algunos de sus factores preponderantes, en especial en cuanto a la forma, presentación de los personajes, exposición, preparación del climax, es asimismo digno de tener presente el factor transición, representado por la crónica de costumbres, como observa Alfredo Pujol en su *Machado de Assis*, citando los folletines de Francisco Otaviano, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar y Ferreira de Meneses.

De hecho, en esas crónicas o folletines, a los que se deben agregar los de França Junior y los del propio Machado, en su forma de relatos de acontecimientos actuales, muchas

veces simples "fait-divers", a los que el autor daba el toque de su arte literario, es que iba a tomar cuerpo y forma definitiva el genuino cuento brasileño. En el caso de Machado de Assis, curioso es señalar, como lo hace el crítico José María Belo, en su *Retrato de Machado de Assis*, la génesis de ciertos cuentos, venidos del desdoblamiento de conceptos simples anteriormente tomados de viejas crónicas de revistas y periódicos de la época.

La predilección de Machado de Assis por el cuento se afirma, como se descubre, desde su iniciación literaria, siendo interesante recordar lo que a su respecto él mismo decía en 1873: "Es un género difícil, a despecho de su aparente facilidad, y creo que esa misma apariencia de facilidad lo perjudica, porque se le apartan los escritores y el público, pienso yo, no dándole toda la importancia a que muchas veces es acreedor".

Es Machado de Assis, innegablemente, quien estableció las principales directivas del cuento brasileño, que lo vigorizaron durante medio siglo por lo menos, sea siguiendo el derrotero de los románticos, sin perder de vista, en tanto, el signo naciente de Maupassant con sus narraciones de cruel realismo y del cual no sería difícil encontrar nítidas influencias en páginas como *Pai contra Mãe* o *A Causa Secreta*, sea anunciando lo que sería el cuento moderno, cristalización de un estado de alma, de una atmósfera de cierto ambiente moral, ya que mucho antes

que Chéjov se conociera en la misma Rusia, Machado de Assis era un maestro insuperable del género en el Brasil.

El Naturalismo fué, por otra parte, la piedra de toque de nuestro cuento a partir de fines del siglo pasado hasta el Modernismo de 1922. Todo cuento, con principio, medio y fin, descripciones minuciosas de ambientes y fotográficos cuadros de situaciones y tipos, debía contener una intriga absorbente, desarrollarse en un plano de "suspense" que afirma las características psicológicas de un cierto individuo, para llegarse a un final más o menos imprevisto, fórmula que no andaba lejos, en un tiempo de preciosismo de la forma, de la "llave de oro" del soneto parnasiano. A despecho de esa aparente uniformidad de medios, por la riqueza de temas, originalidad de tipos, fijación de aspectos urbanos y rurales e inventiva muchas veces exuberante de nuestros autores de cuentos, fué posible, durante el último medio siglo, escapar a la monotonía, y digno de nota es consignar que raramente se imitaba, como no fuese en algún rasgo de estilo.

La primera figura de importancia en el cuento naturalista es Aluisio Azevedo, con las páginas de intensa dramaticidad de sus libros *Pegadas e Demonios*, donde por su estilo tan sobrio y de tan aguda psicología, *Heranças* y *A Serpente* deben figurar por derecho propio en cualquier antología del género. También Medeiros e Albuquerque dejó varios li-

bros de cuentos, en su mayoría de buena calidad: *Um Homem Prático* (1898), *Mãe Tapuia* (1900), *O Assassinato do General* (1926), *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932), *O Umbigo de Adão*, *Surpresas* (1934). De ellos no es difícil escoger media docena de páginas magistrales, como *Flor Seca*, *Vidas Estragadas*, *Um Vencido*, *A Confissão*, *Tique-Taque* y, en especial, *As Calças do Raposo*.

Aunque dispersado en libros de poesía, memorias, fantasías, novelas, política, jurisprudencia, Lúcio de Mendonça, es también autor de los cuentos de *Esboços e Perfis*, donde *Coração de Caipira*, *João Mandi*, *O Hospede* y *Muquita* son algunas de las mejores páginas en ese género.

Viriato Correia con sus libros: *Contos do Sertão* (1911), *Novelas Doidas* (1921) y *Histórias Asperas* (1928) y, particularmente, con los cuentos de ambiente campesino, donde se mezclan un ardiente lirismo, una fuerte sensualidad en los tipos y en las situaciones y una poderosa textura dramática, pone en sus narraciones un interés intenso y un profundo sentido universal, haciendo de varias de ellas ejemplares de lo que mejor se ha producido entre nosotros en el cuento a lo Maupassant.

Entre los numerosos libros de Coelho Neto, más de un centenar, *Banzo* (1913), *O Jardim das Oliveiras* (1908), *Sertão* (1896), *Treva* (1906), *Água de Juventa* (1905), *Apologos* (1904), contienen, con algunas novelas como *A Conquista*, *Miragem*, *Inverno em Flor* y *Rei Ne-*

gro, la parte más perdurable de su obra, no obstante su permanente preocupación del adjetivo y su ardiente imaginación, incapaz de contenerse en los excesos de un temperamento genuinamente tropical y con mucho de su ascendencia de indio amazónico. *Praga, Os Velhos, Casa-dinha, Cega, Fertilidade, Bom Jesus da Mata, Banzo*, son cuentos de maestro, muy cerca de la perfección, por ese soplo de poesía salvaje, esa exacerbación de rudos instintos, esa aguda sensualidad mestiza, en que se funden creencias, supersticiones y anhelos de una raza, curtida en dolores y fracasos, con el fatalismo del medio, y dando así muchas páginas de épico aliento.

Aquí habría que citar también la obra de un Domicio da Gama y la de un Pedro Rebêlo, que, aunque autores de restringida producción, dieron, el primero, *Contos a Meia Tinta* (1891) e *Histórias Curtas* (1901) y, el segundo, *Alma Alheia*, que si presentan un sabor francamente machadiano, no llegan con todo al servilismo imitativo. Julia Lopes de Almeida, Carmen Dolores o Tomás Lopes, en cuyos libros de cuentos, *Ansia Eterna, Um Drama na Roça, e Histórias da Vida e da Morte y Um Coração Simples*, se encuentran excelentes narraciones. Marinerista de fértiles recursos descriptivos en la evocación de paisajes costeros del sur del país, es Virgilio Varzea, llamado por sus cuentos *Mares e Campos* (1894) y *Nas Ondas* (1910), el Pierre Loti brasileño.

Digna de nota especial es la con-

tribución de Artur Azevedo a nuestro cuento de comienzos del siglo, tan importante como lo es su producción teatral, diversa y vasta. Con su lenguaje sencillo y corriente, con su manera sin pretensiones, pero a la que no falta esa gracia inmanente que hace de algunos de sus versos humorísticos verdaderos hallazgos, lo que más distingue el arte de Artur Azevedo, en *Contos Possiveis*, (1899), *Contos Fora da Moda* (1894), *Contos Efêmeros* (1897) y *Contos Cariocas* (1928), es, a la par que su don de narrador, lo excepcional de su estilo desnudo, en una época de prosa retorcida y sobrecargada de oropeles. *Plebiscito*, entre tantos de sus cuentos, es una página de psicología y de alegre sátira, merecedora de figurar en cualquier literatura.

Mário de Alencar, hijo del gran escritor José de Alencar, se acerca más al estilo de Machado de Assis que a la factura marcadamente romántica de su ilustre padre, caracterizada en *O Guarani, Iracema, Cinco Minutos, Minas de Prata*, etc. *Contos e Impressões* (1920) y *O que tinha de ser* (1912) contienen algunas narraciones deliciosamente sugestivas y del mejor tono de los grandes relatos del autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

El cuento tratado hasta aquí, con raras excepciones, es el cuento psicológico, de ambiente universal, sin compromisos con el paisaje. Pero paralelo a éste, porque se inicia igualmente a fines del siglo pasado con Afonso Arinos, Lúcio de Men-

donça y Valdomiro Silveira, hay que considerar asimismo al cuento regional, especialmente por su profunda proyección en nuestras letras, al punto de predominar casi exclusivamente en la producción literaria de los distintos Estados.

La figura más importante de esta tendencia, que permaneció sin rival por varias décadas, es Afonso Arinos, pese a lo reducido de su proyección en el género, que se limita a nueve cuentos de los libros *Pelo Sertão* (1898) e *Histórias e Paisagens* (1921). Es que, además de genuino escritor de claro y sencillo estilo, tiene una aguda sensibilidad para el paisaje brasileño y una gran ternura por el campesino; fué el verdadero creador de nuestro cuento regional, junto con Lúcio de Mendonça y Valdomiro Silveira, trabajándolo con una fluidez de lenguaje, una densidad psicológica, un sentido de síntesis objetiva y una fabulación intensamente dramática, no conseguidos antes de él. De ahí que la contribución suya al cuento brasileño sea la de más alta categoría, pudiendo decirse que no fué sobrepasado por ninguno de los que le siguieron y que su *Joaquim Mironga, Pedro Barqueiro, Assombramento y A Garuja* resultan hasta hoy insuperables.

Los cuentos de Valdomiro Silveira, aparecidos en la prensa desde fines del siglo pasado, pero sólo reunidos en volumen a partir de 1920, en sus libros *Caboclos, Mixuangos, Nas serras e nas furnas y Lereias*, son de una factura simple y atrayen-

te, de una ingenuidad conmovida, al mismo tiempo penetrados de leve ironía maliciosa, y tienen un encanto particular, aunque pecan de un exceso de modismos regionales, ininteligibles sin la ayuda de numerosos vocabularios que acompañan obligatoriamente sus obras, con evidente perjuicio de la emoción y de los valores estéticos, lo que lo asemeja, en este caso, al escritor rioplatense Fausto Burgos.

En el mismo plano de Alfonso Arinos, se coloca el regionalismo de Simões Lopes Neto, autor de *Contos Gauchescos* (1912), *Lendas do Sul* (1913), y *Casos do Romualdo* (1952). En esas páginas, de tan profundo contenido humano y de tan bella forma literaria, el escritor de Río Grande realiza, aún más intensamente que Afonso Arinos, el verdadero cuento regional, creando figuras telúricas, más que personajes, legítimos prototipos de la raza y del medio.

Otros cuentistas de relieve, rio-grandenses, estado en el cual el regionalismo predominaría en la literatura, son Alcides Maya con *Tapera* (1911) y *Alma Barbara* (1922), pese a su rebuscado preciosismo de la forma, fuertemente trabajada, como la de Coelho Neto, Roque Calage, que en *Terra Gaucha y Rincão* cuenta episodios muy vívidos y característicos de la pampa, y Darci Azambuja, escritor moderno, con una hermosa serie de narraciones llenas de sabor local: *No Galpão*, (1925). Excelente evocador del ambiente urbano de las ciudades de

Río Grande, ágil y lírico, es Telmo Vergara, autor de *Seu Pablo Convalesce* (1934), *Cadeiras na Calçada* (1936), *Nove Histórias Tranquilas* (1938), *Histórias do Irmão Sol*, (1941) y *A lua nos espera sempre* (1916). Asimismo pueden mencionarse los nombres de João Fontoura y Ezequiel Ubatuba.

En el norte del Brasil, el cuento regional, además de la producción ya citada, está representado por *Cenas da Vida Amazonica*, de José Veríssimo, que dejó en este libro algunos cuentos capaces de perdurar en el tiempo. Otro tanto sucede con ciertas páginas de *Inferno Verde*, de Alberto Rangel, sólo debilitadas por la marcada influencia de Euclides da Cunha. Más recientemente debe destacarse la contribución de Aurelio Pinheiro, con su *Gleba Tumultuari* (1927), la de José Potiguara, con su *Sapupema*, y, muy particularmente, la de Peregrino Junior con sus cuentos reunidos en *Histórias da Amazonia* (1936), donde el asunto se renueva, donde hay una prosa moderna y movida, instantáneas de dramática violencia, un vigoroso realismo animado por la aguda observación de usos y costumbres y el paisaje absorbente de los canales y cauchales.

Gustavo Barroso es el gran nombre del cuento de Ceará, aislado en el panorama de su estado literario del norte, hasta la llegada reciente de Eduardo Campos, Fran Martins, Braga Montenegro y Moreira Campos, vocaciones integrales de cuentistas modernos. Durante muchos

años, nuestra más bella muestra del cuento nordestino estaba indudablemente contenida en los libros de Gustavo Barroso, *Praias e Varzeas* (1915), *Mula sem Cabeça* (1922) y *Alma Sertaneja* (1924), con sus ásperos escenarios "sertanejos" y "praianos", de encanto inapreciable, al lado de sus otros cuentos de ambiente universal, como los de *Ronda dos Seculos* (1920), *Pergaminhos, cuentos medioevales* (1922), *O Braçoete de Safiras* (1931). Otro excelente narrador de cosas del norte brasileño en Mário Sete, que nos dejó en sus libros *Sombra de Baraunas, João Inacio y Quem vê Caras* (1922), algunas páginas de primer orden.

Todavía debemos citar, entre los nortistas de varias épocas, a Xavier Marques con *A Cidade Encantada*, (1919), a Lucilo Varejão con *Adão* (1924) y *A Teia dos Desejos* (1924), a Ranulfo Prata con *A Longa Estrada* (1945), a Alberto Deodato con *Canaviais* (1922), a Saboia Ribeiro con *Rincões dos Frutos de Ouro* (1931), a Domingo Barbosa con *Contos do Norte*, a Humberto de Campos que, junto a un cúmulo de crónicas, dejó también un libro de relatos, *O Monstro e Outros Contos* (1932), en su mayor parte perjudicados por lo artificial de los temas.

En el cuento regional existe un nombre de magnitud, el del maestro que fué Monteiro Lobato por la originalidad de sus creaciones, por lo imprevisto de sus imágenes, por el vigor de un estilo caldeado en una lengua de hondo trato con los clásicos de la más pura tradi-

ción portuguesa, a la que mezcla la sabrosa habla del campesino paulista. En *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919), *Negrinha* (1920), *O Macaco que se fez Homem* (1923), están algunos de nuestros mejores cuentos de todos los tiempos.

Tiene un lugar destacado también el escritor de Goiás, Hugo de Carvalho Ramos, autor de *Tropas e Boiadas* (1917). Aunque no es un renovador, figura en nuestras letras como un joven maestro, por la fuerza humana de sus creaciones impregnadas de energía de la tierra semi-bárbara de sus "sertones" remotos, poderosamente evocados en una prosa viva y colorida, que veinte años después sería renovada por otro coetáneo, extraordinaria figura de cuentista moderno, Bernardo Elis, autor de *Ermos e Gerais* (1944), libro extraño, fascinante y doloroso.

Todavía, en el cuento anterior al Modernismo, debemos señalar a Lima Barreto y João do Rio, dos escritores substancialmente diversos por la naturaleza de sus creaciones. El primero, con la evocación de la vida suburbana de Río de Janeiro, gris y monocorde, con las mezquinas tragedias de la burguesía media y su amarga anotación de la pobreza empecinada, su ternura por los humildes, su sátira agudamente cerebral, de que son ejemplo algunos relatos del más alto nivel intelectual, como *Clo, Clara dos Anjos, O Homem que sabia Javanês*. El segundo, con su mundo de neurosis y artificio, el extravagante mimetismo de modas y vicios de importación, que está

en los cuentos de *Dentro da Noite* (1910), *A Mulher e os Espelhos y Rosario da Ilusão*.

Ya en los días del Modernismo, aunque disidente con él por temperamento y formación literaria, debe ser citado Gastão Cruls, autor de los excelentes libros de cuentos, *Coivara* (1920), *Ao Embalo da Rede* (1923) e *História puxa História* (1938).

Con el Modernismo, el cuento brasileño, hasta entonces tratado con segura mano, en algunas oportunidades de modo excepcional y con todas las características del género, aunque muchas veces, es cierto, conservando en su conjunto cierta monotonía por la inevitable uniformidad del proceso (del que no están libres tampoco los cuentos, de la misma época, de Francia, España, Italia, Argentina y Uruguay), tuvo pronto media docena de nuevos maestros que se mantendrán en el tiempo, a despecho de las posturas y extravagancias de algunos de ellos, por fuerza del propio sentido de la renovación que marcó fatalmente la creación de la primera fase.

Precursor destacado del Modernismo fué Adelino Magalhães con sus cuentos de *Casos e Impressões* (1916), *Visões, Cenas e Perfis* (1918) y *Tumulto da Vida* (1920), algunos de los cuales, como *Un Prego! Mais outro Prego!*, eran de 1918, anticipándose a todo lo que de más expresivo y característico se ha hecho hasta hoy después de la famosa Semana de Arte Moderno de São Paulo, en 1922.

Los primeros a citar, por la me-

nos cronológicamente, serán Mário de Andrade y Antonio de Alcantara Machado, aunque los libros de Mário de Andrade, de la roja fase inicial, *Primeiro Andar* (1926) y *Belazarte* (1934), se resientan más de una exuberancia de muletillas estilísticas que de una revolución formal en el arte de contar. Es solamente en su libro póstumo, *Contos Novos* (1947), en el cual se reúnen producciones largamente trabajadas, algunas de dos o tres versiones, que el multimodo "Papa del Modernismo brasileño" se revela en toda su fuerza de auténtico creador, como es el caso de *O Peru de Natal, Atrás da Catedral de Ruão, Fredeiro Paciencia*. En esas páginas el cuento retoma un aire de extrema novedad, por la pureza del idioma, por el corte en profundidad de las situaciones psicológicas, por la emoción lindando con lo patético, por una genuina ciencia del decir y del contar, que hacen de este libro, junto con el de João Alphonsus, *Eis a noite!*, las dos obras más importantes de esa tendencia en los tiempos modernos. Alcantara Machado, que, en las páginas de sus primeros libros, *Bras, Bexiga & Barra Funda* (1927) y *Laranja da China* (1928), se reveló de inmediato un prosista de grandes recursos plásticos por la agilidad del proceso mental, se presentaría más depurado y completo en ciertos cuentos de *Mana Maria* (1936), donde los recursos a la moda casi se hallan ausentes, y que junto con *Gaetaninho* y *Carmela*, los dos cuentos famosos de sus primeros tiempos, son

los más perdurables de su creación literaria.

A continuación, aparecieron muchos otros cultivadores del cuento moderno, podado del exceso descriptivo, del recurso a la "ficelle", de la preocupación del adjetivo. Aunque sin el preconcebido propósito de desembarazarse de Maupassant, lo cierto es que por intuición o por conocimiento de la obra de Chéjov, Katherine Mansfield, Saroyan y Kafka, otra modalidad narrativa iría a predominar en el escenario de las letras nacionales, con perjuicio no rara vez, es cierto, de la fabulación, aunque se acentuase el sentido poético, la sutileza de la emoción, una atmósfera de aguda sensibilidad, puesta en foco por el arte de los verdaderos renovadores del género.

En primer plano, por haber sido tal vez el primero que llamó la atención hacia la obra literaria de la autora de *Garden Party*, debemos situar a Ribeiro Couto, con sus cuentos de tan intenso lirismo y de tan honda sensibilidad, reunidos en *O Crime do Estudante Batista* (1922), *A Casa do Gato Cinzento* (1922), *O Clube das Esposas Enganadas* (1933) *Prima Belinha* (1940), *Baianinha e Outras Mulheres* (1927) y *O Largo da Matriz* (1940). Renovador del cuento debemos considerarlo, no sólo por el tono poético de sus narraciones, impregnadas del mismo sentimiento que pone en los relatos de Katherine Mansfield ese tono de irrealidad transfiguradora de lo cotidiano. Para eso contribuye, esencialmente, el hecho de que Ribeiro

Couto continúa poeta en todo lo que escribe, prolongándose en sus cuentos el arte sutil del poeta penumbrista del *Jardim das Confidencias*.

Figura admirable de cuentista moderno y actual, sin ninguna postura extravagante de escuela, que pone profunda humanidad en sus creaciones originalísimas y cuyas criaturas, bípedos o pobres animales miserables, tienen gran densidad interior, es João Alphonsus —ya citado antes a propósito de Mário de Andrade—, autor de *Galinha Cega* (1931), *Pesca da Baleia* (1941), *Eis a Noite!* (1943).

Otro gran cuentista moderno, despojado de todo prurito declamador o sentimental, porque es extremadamente descarnado, enjuto y denso, es Graciliano Ramos. Las narraciones que él nos dió en *Dois Dedos* (1945), *Histórias Incompletas* (1946) e *Insonia* (1947), son cortes verticales de la vida, manejados con frío método técnico y una parsimonia que sería indigencia si no fuese su arte de contar, tan rico en sugerencias por el tenor de la palabra directa, de la imagen justa, de la ciencia de un maestro de la ficción, intravertido, verino, por la primera vez en el Brasil, del arte de Dostoievsky.

A pesar de ser autor de un solo libro, *Velorios* (1936), es Rodrigo de Melo Franco de Andrade otro de los maestros del cuento moderno. Con su temática monocorde, alrededor de muertes recientes, pero donde no hay peligro de repetición, por el mundo de reacciones disparas que determina esa danza de fi-

nados y plañideras, constituye su libro una obra impar en nuestra literatura narrativa, donde su autor teje, con modacidad de conceptos, con ironía de situaciones, con un clima de ambigüedad, muy a lo Machado de Assis, la trama de esos destinos truncados o liberados por la muerte.

Nombres de relieve a incluir en esta reseña informativa, son el de Marques Rebêlo, con sus retratos del Rio pequeño-burgués, sus cuentos irónicos y enternecidos al mismo tiempo, su honda simpatía por los humildes e inadaptados, dependientes, fusileros navales, muchachas suburbanas, reunidos en *Oscarina* (1931) y *Tres Caminhos* (1933); el de Anibal Machado, que mucho antes de publicar su libro *Vila Feliz* (1944), nada más que con dos o tres cuentos, entre ellos *A Morte da Porta-Estandarte*, se colocó a la vanguardia de los nuevos narradores brasileños de la vida cotidiana, y el de Luis Jardim, cuyo libro *Maria Perigosa* (1938), premiado en un concurso de la Editora José Olímpio, de amplia repercusión nacional, tuvo parte importante en el rejuvenecimiento del cuento y el interés que viene despertando entre nosotros en los últimos tiempos. Joel Silveira, con *On-da Raivosa* (1939), *Roteiro de Margarida* (1940), y *A Lua* (1945); Dias da Costa con los cuentos de *Canção do Beco* (1939) y José Cavalcanti Borges, autor de *Neblina* (1940) y *Padrão G.* (1948), son los tres representantes verdaderamente prestigiosos de la llamada "familia mans-

fieldeana" del Brasil en la moderna generación de cuentistas, porque se han mantenido ajenos a las exageraciones y a los defectos de imitación con que tantos otros intentaron infructuosamente el género. Afonso Schmidt, con los cuentos de *Curian-go* (1935), en su mayoría de violenta y sombría dramaticidad; Origenes Lessa, autor de *O Escritor Proibido* (1929), *Garçon, Garçonette, Garçonnière* (1930), *Passa Tres* (1935) y *Omelette em Bombaim* (1946), narraciones de fino humorismo, con temas imprevistos y originales; Lia Correia Dutra, autora de *Navio sem Porto* (1943), cuentos de fuerte acento dramático y denso sentido humano; R. Magalhães Junior, especialmente con sus relatos regionales del libro *Fuga e Outros Contos* (1936); Miroel Silveira con *O Clube dos Nudistas* (1941) y *Bonecos de Engonço* (1940); José Geraldo Vieira con *Ronda do Deslumbramento* (1922); Eneas Ferraz autor de *Crianças Mortas* (1947) y Osvaldo Alves, autor de los cuentos de *Uma Luz na Enseada* (1944), se alinean también entre los buenos cuentistas de los últimos años.

En 1946 apareció *Sagarana* de João Guimarães Rosa, hasta ese momento un autor completamente desconocido, que, con ese libro, alcanzó de golpe un parecido éxito al de Monteiro Lobato, cuando, en 1918 publicó *Urupês*. Se advierte en él, a veces, un peligroso verbalismo, del que se salva por la intensa cualidad plástica del lenguaje ricamente regional. *Sagarana* contiene páginas

como *O Burrinho Pedrês, Sarapalha y Conversa de Bois*, del mismo nivel en que se colocaron por más de cincuenta años los cuentos de Afonso Arinos. Con la posterior publicación de *Corpo de Baile*, narraciones, y *Grande Sertão: Veredas*, novela, Guimarães Rosa es el autor más discutido actualmente del Brasil por la revolución estilística que marcan sus libros.

Se tendría que citar todavía a otros cuentistas más jóvenes, que aparecieron reunidos en una *Antología de Escritores Novos do Brasil*, en número de treinta y cinco. De ellos, luego, a través de posteriores trabajos, adquirieron notoriedad, Almeida Fischer, autor de *O Homem de Duas Cabeças* (1951); Breno Acioly, autor de *João Urso* (1944), *Dunas y Cogumelos* (1949); el cearense Braga Montenegro, autor de *Uma chama ao vento* (1946); Carlos Castelo Branco, excelente cuentista de *Continhos Brasileiros* (1952); Constantino Paleologo, con *Histórias Verídicas* (1946); Ligia Fagundes Telles, una de las mayores cuentistas jóvenes, iniciada con *Porão y Sobrado* (1938), que después continuó con *Praia Viva* (1944) y *O Cacto Vermelho* (1949); Moreira Campos, un maestro del cuento moderno, con *Vidas Marginais* (1949) y *Portas Fechadas* (1957); Murilo Rubião, autor de *O Ex-Mágico* (1947); Saldanha Coelho, con *Mural* (1951) y *O Pateo* (1953); Vasconcelos Maia, una de las figuras más expresivas de las letras bahianas de la actualidad, autor de *Fora da Vida* (1946),

Contos da Bahia (1951) y *O cavalo e a rosa* (1955) y Xavier Placer, que escribió deliciosas páginas en sus cuentos de *Doze histórias curtas* (1946).

Aunque no hayan figurado en la *Antología* citada, debemos citar también a Lucia Benedetti, que tiene una serie de narraciones finamente irónicas y sentimentales en su *Vesperal con Chuva* (1950); a Dalton Trevisan, espectacular figura de cuentista paranaense; a Milton Pedrosa, Samuel Rawet, Renard Perez, Ricardo Ramos y algunos otros más, que mantienen en la actualidad al cuento brasileño, con seguridad y personalidad, en su línea tradicional.

Ahora, en lo particular, se observa, sin embargo, que el cuento brasileño, en estos momentos, se resiente, con evidencia, de la marca que dejan las lecturas de Katherine Mansfield, Franz Kafka y William Saroyan, del que se deriva en gran parte la transformación del género en "una trama ligera de abstracciones, puesto que si esa ascendencia le da cierta jerarquía de originalidad, también conspira para su debilitamiento psicológico, para la deformación de la realidad hasta el punto que la acción se transforma en un lirismo vago e ideal", según afirma el ya citado Braga Montenegro, que, además de cuentista de excelentes dotes, es uno de nuestros críticos más agudos.

Realmente, esa inclinación por lo incorpóreo, por la "nuance", por lo indefinido en las situaciones, lleva muchas veces a una completa adul-

teración del cuento, cayendo muy fácilmente en el consabido poema en prosa, todavía menos consistente y de dudosa perennidad, al que felizmente escapan ciertas obras como los recientes volúmenes: *Contos de Aprendiz* (1951) del poeta Carlos Drummond de Andrade, *Alguns Contos* (1952) de Clarice Lispector, *Histórias da Cidade Morta* (1955) de José Condé y *Portas Fechadas* (1957) de Moreira Campos, pero asimismo insuficientes para afirmar que sea ésta la edad de oro del cuento brasileño.

De cualquier modo, las dos maneras del cuento universal, la que se deriva de Guy de Maupassant, o la manera naturalista, y la representada por Antón Chéjov, o la manera psicológica, encontraron en el Brasil clima altamente favorable para su desarrollo. Las dos categorías estéticas tuvieron sus representantes máximos en Machado de Assis y Afonso Arinos, cabezas visibles de las dos corrientes. La estética psicológica enseña que la realidad esencial reside en el hombre, en su propio corazón y en su propia alma, donde se suceden los mayores conflictos y donde está la esencia trágica de la vida. Era ésa la concepción de Machado. La tradición naturalista de Maupassant trata de captar la realidad en su aspecto externo, residencia y motivo de los conflictos entre los hombres. Tuvo ésta en el regionalismo el principal estímulo y la atmósfera que la ayudaría a producir entre nosotros algunas obras maestras, salidas de la

pluma de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Coelho Neto, Carvalho Ramos, Viriato Correia, Gustavo Barroso, Guimarães Rosa y otros. Sin embargo, el cuento naturalista no fué sólo el contacto con la tierra que se formuló entre

nosotros. El ambiente social de las ciudades, de los centros burgueses, le sirvió de excelente materia prima, de la cual supieron sacar partido un Aluisio de Azevedo, un Coelho Neto, un Lima Barreto.

(Traducción de RAÚL NAVARRO)

Noticia sobre el teatro brasileño

EL rasgo más característico del mejor teatro brasileño es su extrema juventud. No es muy raro, por ejemplo, ver actores de treinta años interpretando papeles considerados en Europa como coronamiento de una larga carrera. Es que en el Brasil todo es joven, no obstante sus cuatrocientos cincuenta años, un país de crecimiento creciente, donde cada generación, en los sectores culturales, marca un avance considerable sobre las precedentes. Pero en el caso del teatro, esta tendencia se acentúa todavía, porque tuvimos, durante la última gran guerra, una verdadera revolución teatral, actuando en ella desde escenógrafos e intérpretes hasta críticos y espectadores.

Actores como Procópio Ferreira y Jaime Costa, hoy dentro de los sesenta, tenían que conformarse, hasta entonces, con puestas en escena generalmente apresuradas y artificiales, porque las obras no duraban habitualmente en cartelera más que una o dos semanas. Las compañías no eran estables, dando preferencia, lógicamente, a los grandes centros, Rio de Janeiro y São Paulo, y su repertorio lo formaban comedias nacionales sin mayores pretensiones y traducciones de piezas extranjeras. El escenógrafo era menos un artista que un técnico especializado en organizar un nuevo escenario con los elementos de los anteriores y el apun-

tador era el generoso amparo para los actores en sus momentos difíciles. El primer actor, cabeza de compañía, indicaba a grandes rasgos el desempeño, y en lo demás, cada uno debía defenderse como pudiese, valiéndose de su intuición o de su experiencia de la escena. Stanislavsky y Copeau, para nosotros, eran como si jamás hubiesen existido.

Cien años atrás, inmediatamente a la Independencia, tuvimos una iniciación extremadamente promisoria con João Caetano, el único gran actor dramático en la historia de nuestro teatro, y con Martins Pena, autor de una serie de piezas cómicas en un acto que aún hoy conservan su sabor, su capacidad pintoresca y su vivacidad, merced a su propia modestia de intenciones. De 1840 a 1870 seguimos, con relativa fidelidad, la evolución del teatro francés, importando dramas románticos, melodramas tenebrosos y las primeras obras de tesis de la entonces llamada escuela realista. Tanto nuestros mayores novelistas de la época — José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis — como los mejores poetas — Gonçalves Dias, Castro Alves, Alvares de Azevedo — no desdeñaron escribir para el teatro, aunque no siempre llegaron a ser representados. Estábamos aparentemente preparados para recibir el naturalismo, cuando, de

pronto, una irrupción del teatro ligero y musical expulsó a la literatura del escenario. Durante algunos decenios vivimos bajo el influjo de Offenbach y Lecocq, adaptados, generalmente, al gusto y condiciones locales. Artur Azevedo, autor teatral y crítico, es un nombre a recordar en este período. Pero al retirarse la opereta, dejó a nuestra escena exactamente como la encontrara, de nuevo entregada a obritas de costumbres urbanas y suburbanas. El propio movimiento modernista de 1922, destinado a transformar en forma definitiva la fisonomía de nuestra poesía y de nuestra novela, de nuestra pintura y de nuestra música, no ejerció ninguna influencia sobre nuestro teatro. La literatura seria y la dramaturgia parecían más divorciadas que nunca.

Visto contra este telón de fondo que da la perspectiva histórica, los últimos quince años parecen increíblemente vivos y animados. En menos de dos decenios, ayudados por el incremento económico del país y por la llegada de varios hombres de teatro europeos, nos pusimos relativamente al día con el teatro universal. Llevamos a escena a O'Neill y a Sartre, a García Lorca y a Pirandello, a Bernard Shaw y a Arthur Miller, a Tennessee Williams y a Montherlant, a Giraudoux y a Anouilh, sin hablar de Noel Coward o Roussin, ni de un repertorio clásico, ocasional, de Shakespeare, Goldoni, Molière, Sófocles. Redescubrimos con el mayor entusiasmo las corrientes modernas, del realismo —que

apenas habíamos tenido— al expresionismo, embriagándonos con la luz, con los escenarios sintéticos, con la estilización, con la propia idea de la escenificación, tan original y perturbadora para nosotros, como lo fuera a principios del siglo para Europa. Con la misma avidez que M. Jourdain, al querer pasar de la noche al día de burgués a gentilhomme, rehicimos nosotros en algunos años varias décadas de experiencia artística y estética ajena, tratando de ponernos, con pasos de gigante, a la par de los teatros más afortunados.

Lo extraordinario es lo que se ha conseguido en proporciones menos reducidas de lo que sería lícito esperar. En lugar de cuarenta o cincuenta espectáculos de nivel comercial razonable por temporada, como en París o Nueva York, tenemos ocho o diez, y nuestros mayores éxitos permanecen meses y no años en cartelera. Pero, si el término medio es muy inferior, nuestros valores más altos podrían figurar, honrosa si no destacadamente, en cualquier escala mundial. Es que el entusiasmo, el fervor casi adolescente, la lucha por los primeros puestos, todavía no definidos, suplen con frecuencia lo que pueda faltar a nuestros actores de madurez, de perfeccionamiento artístico. Y es esta sensación de que estamos caminando de prisa, descontando terreno, que hace la tarea del crítico brasileño tan estimulante y compensadora, a pesar de las innumerables deficiencias técnicas y humanas.

Un crecimiento tan vertiginoso en extensión y profundidad, capaz de dividir irremediamente nuestro teatro en dos facciones casi antagónicas —el nuevo y el viejo teatro— sólo podría ser obra colectiva, de toda una generación. Pero asimismo es posible citar, en rápida sucesión, algunos nombres dirigentes. En 1944 la vanguardia de nuestro teatro fué formada por "Os Comediantes", grupo vocacional encabezado por Ziembinski, director de teatro llegado de Polonia, y por Dulcina de Moraes, actriz que arriesgó un nombre y una carrera ya hechos para llevar al teatro profesional el espíritu renovador nacido en el vocacional. En 1948 llega Henriette Morineau, actriz de origen francés pero radicada en Brasil; y de 1950 hasta hoy el "Teatro Brasileiro de Comedia", de São Paulo. Desde entonces, dejó de ser Rio de Janeiro el único centro que producía teatro y lo proveía al resto del país. Este "Teatro" tuvo una gran función formativa, diríamos casi educativa. Dirigido al principio por Adolfo Celi y Luciano Salce, ambos egresados de la "Academia" de Roma, y actualmente por Ziembinski y el director belga Maurice Vaneau, fué nuestra primera organización que poseyó una sede fija y un elenco permanente de veinte o más actores y que nos dió lo que nos faltaba: por un lado, estabilidad y continuidad en el trabajo, y, por otro, una fórmula de repertorio capaz de aunar el aspecto artístico y el comercial, conformando simultánea o sucesivamente, al público y al arte,

esto es, pasando, con igual éxito de taquilla, de *You can't take it with you* a *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Estos precursores, todavía en plena actividad, introdujeron una nueva concepción del espectáculo, un nuevo estilo de representar, basados en el estudio del texto y en la obediencia a la personalidad del director, preparando así una verdadera generación de directores e intérpretes de menos de cuarenta años, los actuales dueños de nuestros escenarios, que lo son: entre las actrices, Cacilda Becker (*Poil de Carotte, Summer and Smoke*, de T. Williams, *María Stuart*), María Della Costa (*L'Alouette*), Cleide Yaconis (*Cosí é, se vi pare, La regina e gli insorti*, de Ugo Betti), Tonia Carrero (*Huis clos, La vedova scaltra*); entre los actores, Sergio Cardoso (*Hamlet, Il Bugiardo*, de Goldoni, *Enrico IV*); Paulo Autran (*Cosí é, se vi pare, Antigone* de Anouilh, *Othelo*), Jar-del Filho, Walmor Chagas; y entre los directores, Geraldo de Queiroz (*Time and the Conways*); Augusto Boal (*Of mice and men*); João Bethencourt (*Our Town*); José Renato (*Voulez-vous jouer avec moi?*), estos últimos todavía muy jóvenes, apenas en los comienzos.

Tendremos que nombrar a varios hombres de teatro extranjeros que no fueron citados anteriormente: a los italianos Gianni Ratto, ex escenógrafo de "Piccolo Teatro di Milano", Flaminio Bollini, y Ruggero Jacobbi; a los alemanes Hoffman Harnisch (que no reside ya en el

Brasil) y Willy Keller. Este hecho sugiere la importancia de la influencia europea, sin la cual difícilmente podríamos comprender la evolución operada en nuestro teatro en los últimos años. También con relación a las obras esa influencia es un factor de primera magnitud, pues el número de traducciones excede en mucho el de obras nacionales representadas. Hay todavía en nuestro medio una reacción nativista, una voluntad de afirmación a costa y en oposición al extranjero. El debate nacionalista, en suma, agita y divide al teatro, como, por otra parte, a todo el Brasil. Unos llegan francamente al jacobinismo, imponiendo, por ejemplo, con la aquiescencia del gobierno, una reciente ley que reglamenta la representación de obras no nacionales: una obra nacional por cada dos extranjeras. Otros, en lugar de sufrir ese estado de cosas como una vergonzosa inferioridad, comprenden que esta situación no es más que el precio a pagar para recibir una herencia teatral preciosa que nos viene desde Grecia.

Algunas obras brasileñas contemporáneas son puntos de referencia obligatorios para el extranjero, debido a su valor, a su significado histórico o, sencillamente, al éxito fuera de lo común que obtuvieron. Cuando algún autor o empresario de nombre pasa por Río, con la curiosidad dispuesta y superficial de los turistas, es a estas obras que se hace referencia. En orden cronológico, la primera es *Deus lhe pague*,

escrita por Joracy Camargo en 1932, obra interesante en su época por llevar a nuestros escenarios una cierta inquietud social, pero envejeció muchísimo. Historia de un falso mendigo, un mendigo filósofo, dispuesto a disertar sobre cualquier cuestión con aire sabiamente paradójal, pero, el asunto es que casi todas sus pretendidas paradojas no pasan de simples lugares comunes. *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, bajo la dirección de Ziembinski, inauguró prácticamente el teatro moderno entre nosotros, utilizándose técnicas expresionistas, como el retardamiento o aceleración del ritmo, focalización o desfocalización de la imagen al presentar la memoria desfalleciente y el delirio de una mujer en agonía. Actualmente no consideramos al expresionismo una última novedad, pero asimismo *Vestido de Noiva* permanece como una de las grandes obras de nuestro repertorio moderno. *As mãos de Euridice*, de Pedro Bloch, debe su casi celebridad, celebridad sobre todo local, sudamericana, al hecho de ser un dramón y por lo tanto un excelente vehículo para que un gran actor exhiba su histrionismo y su capacidad de llorar en público. Otras obras interesantes de los últimos diez años son: *Amanhã, se não chover* de Henrique Pongetti; *Um deus dormiu lá em casa* (inspirada en *Anfitrión*) de Guilherme Figueiredo, muy superior a su demagógica *A raposa e as uvas*; *Santa Marta Fabril* de Abilio Pereira, el autor de los mayores éxitos de taquilla del actual teatro brasileño,

para la frecuente indignación de la crítica, y las tres farsas de Silveira Sampaio, "la Trilogía del héroe grotesco", proceso satírico de la disolución de la monogamia patriarcal brasileña en las inconsecuentes playas de Copacabana.

Aquí también nos parece que lo de mayor calidad es la obra de los más jóvenes. Nuestros dos dramaturgos más promisorios son los aparecidos últimamente: Jorge Andrade y Ariano Suassuna. Jorge Andrade en obras como *A Moratória* y *O Telescópio* (hay que agregar un drama coral inédito: *Pedreira das Almas*), traza un cuadro de la decadencia económica y moral de las viejas familias dueñas de cafetales, en términos que algo deben a Arthur Miller, pero que no por eso dejan de retratar con originalidad de pensamiento y técnica, problemas y personajes estrictamente nuestros. Ariano Suassuna juzga que el teatro brasileño se encuentra en un momento histórico, semejante al que produjo en Francia un Molière y en España el teatro del Siglo de Oro. Viendo su obra *A Compadecida* es difícil no darle razón: su obra es un auto sacramental en alabanza de la Iglesia Católica, que consigue ser, al mismo tiempo, una farsa popular, irreverente y maliciosa.

Es un teatro en ascensión, todavía no estabilizado desde el punto de vista artístico y financiero, y lo vocacional generalmente interesa más que lo profesional, porque en lo vocacional con frecuencia está el fermento renovador. Algunas figuras se desta-

can en este terreno. En Río de Janeiro, Pascoal Carlos Magno, animador del "Teatro de Estudiantes", que llevó a escena, entre otras obras, un *Hamlet* de repercusión nacional, y Maria Clara Machado, autora de la deliciosa obra infantil *Pluft, o fantasma* y directora de "O Tablado", conjunto vocacional a la par de los mejores profesionales. En São Paulo está Alfredo Mesquita, director de la "Escola de Arte Dramática", sin duda la más eficiente del país, donde se llevaron a escena piezas de Crommelynck, Ionesco y Samuel Beckett. Además, en Recife debemos citar a Waldemar de Oliveira, dirigente del más antiguo grupo vocacional del país.

Ya esta distribución geográfica es de por sí un buen indicio, porque, como hemos dicho, hasta hace muy poco tiempo, sólo Río existía teatralmente. São Paulo, con ocho o nueve teatros en constante actividad, le hace actualmente una seria competencia, siguiéndole en orden de importancia Recife y Porto Alegre.

No tendríamos un panorama completo, si no le agregáramos dos datos finales. También entre nosotros, como en otras partes, existe una "intelligentsia" teatral, absolutamente al tanto de las últimas novedades de Europa y de Estados Unidos, conocimiento por otra parte facilitado por las visitas anuales de grandes conjuntos franceses e italianos. En el otro extremo de la escala intelectual, se sitúa el teatro de revista, sin ninguna pretensión o intención de

originalidad, aun dentro de su modesta categoría, más cercana muchas veces a la gracia de las calles y los circos. Si los fastuosos espectáculos de Walter Pinto no pasan de imitaciones de "Folies Bergère", artistas cómicas como Alda Garrido y Dercy Gonçalves dan, por casualidad, lo que hay de más intraduciblemente nativo en nuestros escenarios, aunque sin encontrar autores a su altura. Pero ambas, decepcionadas, se pasaron a la comedia, donde, sin embargo, sus temperamentos, inventivos y excéntricos, no se encuentran a gusto.

Un último punto. El problema del teatro brasileño, creo yo, no es tanto innovar estéticamente, constituir una "avant-garde", en el sentido francés, como conquistar un público. Hasta el crítico Eric Bentley, habitualmente muy poco inclinado a conceder importancia a la taquilla, se vió obligado a constatar, cuando visitó un país más pobre en teatro

como es Italia (aunque infinitamente más rico que Brasil), una verdad que para nosotros resulta elemental: "la pura cantidad puede no ser importante desde el punto de vista teórico, pero es esencial para la vida del teatro que un cierto grupo de trabajadores esté permanentemente en acción". Ese problema, el del público —o del éxito como quería Louis Jouvet— es el más perentorio de nuestro teatro. En otras palabras: ¿qué sentido tendría una vanguardia sin un ejército regular detrás?

Recordemos, una vez más, el famoso verso del doctor Johnson: "For we that live to please, must please to live". En esa sujeción al público, a la que tanto Molière como Shakespeare se sometieron de tan buen grado, en ese carácter de arte social y colectivo, está, como todos lo saben, el estigma y la grandeza del teatro.

(Traducción de RAÚL NAVARRO)

Manuel Bandeira y la poesía brasileña

UN poeta nunca tiene más de veinte años. Por esto, Manuel Bandeira, de más de setenta años de edad, sigue siendo un poeta joven, a través de quien ya pasaron tres escuelas —el Parnaso, el Simbolismo y el Modernismo— y que se cuenta entre los poetas neomodernistas o concretistas, como si fuera uno de ellos. Es que él, como todo gran escritor, supera las escuelas y el tiempo, transmitiendo el sentido y el contacto espiritual de las cosas perennes.

Sus primeros versos datan de 1907, fecha culminante en la poesía parnasiana, año en que Olavo Bilac —el más famoso de nuestros grandes parnasianos—, recibía un banquete consagratorio de todas las clases sociales, donde, en su discurso de agradecimiento, nos advirtió que aquel encuentro representaba la incorporación de la poesía a la vida social, como un elemento más de lo nacional. Había exageración en las palabras del poeta homenajeado. Durante el Romanticismo, la poesía entró en contacto con la vida nacional y los grandes problemas sociales, habiendo elegido después, justamente con el Parnaso y el Simbolismo, un camino un tanto apartado y subjetivo, de muy poca participación en los acontecimientos. Pero

las palabras del poeta señalaban la importancia naciente de las letras en la vida nacional y la equiparación de poesía y Parnaso.

Esa época inicial del siglo, entre tanto, representaría precisamente un momento de confinamiento —y no de expansión—, de la poesía. Podía dar lugar a banquetes y a homenajes para los grandes parnasianos, pero éstos ya habían dado, dentro de los límites de la poesía, todo cuanto podían dar, que en verdad no fué poco. Con todo celo cimentaron la construcción del verso, primero en el amor por la forma, en un ideal de perfección después, que transmitieron a sus sucesores inmediatos. Manuel Bandeira iba a ser uno de ellos, a pesar de que sólo lo sería en el recato de su intimidad, por cuanto cursaba otra carrera en ese tiempo, la de arquitecto, y componía versos sólo por desenfado, sin ninguna intención, llamémosla así, profesional. Por esa época eran celebrados otros estrenos ruidosos: por ejemplo, en 1908, Hermes Fontes fué presentado por la crítica entusiasta como el legítimo sucesor de los grandes parnasianos y de los grandes simbolistas, ya que ambas corrientes se conjugaban en su musa; o la presencia, en 1912, de Augusto dos Anjos con su singularísi-

mo libro *Eu*, donde la más materialista de las filosofías de la vida era tratada con impresionante lenguaje. Mientras simbolistas como Mário Pederneiras —ya casi al término de una corta pero significativa trayectoria poética— entregaban, tal vez, lo mejor de su inspiración, como en *Ao léu do sonho e á mercê da vida* (1912), en el mismo año un extraño poeta del norte operaba una vuelta imprevista al más puro clasicismo de Camoens (José Albano, *Poesías*, 1912), simbolistas nuevos retomaban la huella olvidada (Olegário Mariano, *Evangelho da Sombra e do Silêncio*, 1911) y la poesía socialista hacía sus primeras armas con Batista Cepelos.

Todas las corrientes poéticas se fundieron en ese período que acostumbremos llamar premodernista, precisamente porque le faltó unidad literaria.

Por la misma razón, hubo en las primeras producciones poéticas de Manuel Bandeira algo así como un encuentro de las dos tendencias, que le comunicarían simultáneamente una fuerza poderosa para la construcción del verso y una sutilísima sensibilidad, depurada a corto plazo por el encuentro prematuro con la muerte. La presencia de la muerte arrancó a Bandeira de la arquitectura para llevarlo a la poesía. Tuberculoso, tuvo que renunciar a las ambiciones y proyectos de una carrera positiva, partiendo en tratamiento hacia Suiza, donde trabó relaciones con otro enfermo del pecho, que sería uno de nuestros grandes poetas

modernos —Paul Eluard—, a quien Bandeira estimuló ardientemente en el camino de la renovación poética, pues ya entonces sentía dentro de sí ese bullicio irrefrenable de ritmos y forma. Su vocación para la arquitectura sería uno de los elementos continuos de su poética, aparte de algunos otros irrefutables: el permanente sentimiento de presencia de la muerte (que lo llevó a la poesía como profesión), la hiperestesia que despierta la tuberculosis, excitando los sentidos y tornando a los enfermos de los pulmones de una increíble receptibilidad a todas las sensaciones de la materia y del espíritu, como colocándolos siempre al filo de una despedida. El exilio, la soledad, la nostalgia de los suyos —especialmente del padre, con quien siempre fué muy unido—, la incertidumbre de la supervivencia, todo esto impulsó a Bandeira a decidirse por la poesía simbolista, dejando poco a poco el Parnaso inicial, un Parnaso más de imitación que de vocación. Su vocación lo arrastraba precisamente a la poesía interior, hacia la penumbra, las cosas sutiles, los entretelones, todo cuanto constituiría el encanto de su primer libro, *Cinza das horas*, de 1917. Comenzaba en la agonía de una época —por otra parte incierta—, entre dos corrientes, sin carácter definido y propio. Se iniciaba estrechamente ligado al espíritu que dominaba el fin del simbolismo, que se conoce como *penumbrismo*, por la influencia recibida de los poetas belgas de la “bruma”, como Rodenbach, y de

simbolistas franceses como Verlaine, Samain, Guérin, Francis James, y Claudel.

Por entonces estaba el mundo en pie de guerra y la literatura había quedado al margen de los acontecimientos. Surge más grande la inmensa realidad espiritual de Bandeira al comprobar que en ese libro no se adivina el menor reflejo de la tremenda realidad exterior; como tampoco, en su futura y preciosa correspondencia con Mário de Andrade. Quería ser poeta y solamente poeta, y el lirismo del poeta se arrebujaba completamente en su vida íntima. No era una evasión. Era una confesión de sinceridad, de espontaneidad, de pureza. Bandeira se caracterizó siempre por su absoluta ausencia de pose, de artificio, de ornamentación poética. Siempre escribió lo que sentía, (en el menor número de palabras). Y siempre sintió horror por el énfasis, por el baturrillo, por la “literatura”, en el sentido en que Verlaine la tildaba de sustracción, desde el momento en que se aparta de lo esencial. En él, el poeta nunca sofocó al hombre, al hombre íntegro, al hombre de palabra, al hombre de bien. Bandeira siempre trató de decir las cosas esenciales por medio de palabras insustituibles. Es posible que no siempre haya conseguido su intento, pues además de gran poeta, es también un gran curioso, un aventurero, un pionero, de modo que no siempre pisó terreno firme, aún más desde el momento en que se lanzó a la búsqueda —a partir de su segundo

libro, *Carnaval*, un pequeño volumen que data de 1919— de horizontes aún menos explorados. Primero fué el de la alegría. Hasta entonces siempre había sido un triste. El malogro de su carrera y, especialmente, la continua amenaza de la muerte —además de una vida precaria y pobre— lo lanzó a la poesía. “La poesía me salvó”: lo dice él mismo. Pero, al principio, lo convirtió en un poeta puramente melancólico y nostálgico, revolviendo dentro de sí ese fondo romántico tan latino y que en él, particularmente, sigue vivo y presente hasta hoy. El Romanticismo, por otra parte, no fué para el Brasil —y creo que sucede lo mismo con toda la poesía hispanoamericana— una escuela puramente literaria. Fué, tan sólo, una parte del alma poética de la raza, un declive de todas las escuelas literarias, un común denominador.

En Bandeira, el pionero del Modernismo, esa llama romántica, que no dejó de alumbrarlo, sigue encendida. A pesar de haber sido el profeta de una revolución poética, el “Juan Bautista del Modernismo”, como lo llama Mário de Andrade, el iniciador del movimiento.

En el segundo libro de 1919 procuró ensalzar la alegría y la dicha de vivir, simbolizándolas con la clásica agitación orgiástica de nuestro carnaval carioca. Su libro es un grito estremecedor que conmina a vivir, a gozar de la vida, a ahuyentar las melancolías, la presencia de la muerte, la poesía nostálgica y romántica. Pero, al final, termina renunciando

a esa alegría forzada: "Mi carnaval sin alegrías...". Había una nota de creciente simplicidad en el estilo, la acentuación del simbolismo, y el alejamiento definitivo de la construcción parnasiana del verso. Hasta escribe una disimulada sátira del Parnaso, *Os Sapos*, que fué su primer poema célebre, de versos cortos, agudos, martillados, desarticulados intencionalmente, en oposición a las largas estrofas tan arregladas, tan trabajadas de los decasílabos y alejandrinos de los sonetos, dueños y señores del campo poético hasta entonces.

Ese poema sería el vocero de una revolución. Cuatro años más tarde, rompían las charangas de la Revolución Estética, durante la Semana de Arte Moderno, en São Paulo. Bandeira no tomó parte en ella. Su salud, siempre precaria (si bien robustecida entonces gracias a una vida de extremo cuidado), no le permitía tales excesos. Pero miró con simpatía la embestida demoledora de la nueva generación, que él había precedido en el tiempo (Bandeira nació en 1886, y su generación después de 1890), y, sobre todo, en el espíritu, pues ya en 1917 hizo prever la necesidad de renovar los cánones poéticos de la literatura brasileña.

En su libro siguiente, *Ritmo dissoluto*, 1924, y más aún en otro, *Libertinagem*, de 1930, la ruptura con el pasado fué radical. Una ruptura sin abandono ni repudio. Tanto es así, que sus nuevos poemas, siempre en número escaso, venían a sumar-

se a los antiguos, sin que éstos fueran abandonados a su suerte. No hubo dos momentos en la vida de Bandeira: uno antes y otro después de 1922. Hubo únicamente una transición continua, un lento viaje —del joven tuberculoso que se libra de la tristeza de abandonar la carrera escogida y renunciar a la formación de una familia, por la poesía— hacia el poeta renovador de los ritmos y de la sensibilidad, que pasó de la evocación del pasado al comentario poético del presente y a la vida cotidiana. El descubrimiento de lo cotidiano, que sería uno de los motivos centrales de la nueva poética —como había sido entre los románticos el caso de Alvares de Azevedo, en la transición de la primera a la segunda parte de su famoso libro *A lira dos vinte anos* de 1852, que ya es clásico en nuestra poesía y que fuera, desde ciertos puntos de vista, un precursor remoto de la más moderna—, ese descubrimiento de lo cotidiano fué una de las notas salientes introducidas por Bandeira en su nueva fase poética. "*As tres mulheres do sabonete Araxá*" o "*Meninos carvoeiros*" de Petrópolis o, inclusive, "*Bêco*" o "*A rua do Sabão*", marcaron toda una época.

De allí en adelante, su parábola poética se detiene. Ya no es más la búsqueda de antes de 1919. Ni la revolución de 1924. Es la marcha firme y segura en el campo de la nueva poesía, liberada por la nueva generación de todas las ataduras y prejuicios que le impedían moverse libremente y, capaz, por esto mismo,

de crear nuevos ritmos, de trazar nuevas reglas y, finalmente, de abandonar el libertinaje por la libertad creadora.

Bandeira no sería un libertador por pobreza sino, todo lo contrario, por superabundancia. Un libertador que quebraría, por fin, la versificación tradicional, no simplemente por ocurrírsele, como tampoco por sentir el empacho de fórmulas y formas poéticas, como él mismo lo dice en una sentencia famosa, distinguiendo lo que es forma —expresión libre de la poesía espontánea, o disciplina autoalcanzada— de lo que sería fórmula —modelo impuesto, moldura exterior, regimentación forzada para lo que hay de más profundo en la vocación de un poeta: la libertad creadora—. Cuentan de Bandeira que cuando un estudiante le llevaba un poema en versos libres, le decía: "Tráigame antes un poema suyo en versos rigurosamente metrificados; si sabe hacerlos bien, entonces puede entregarse a la delicia o al deber de crear libremente". Precioso consejo que dice a las claras lo que es el poeta Manuel Bandeira: al mismo tiempo clásico, romántico, parnasiano, simbolista y modernista; es decir, poeta sin escuelas y por encima de todas ellas. Señalemos que Bandeira abandonó hace poco su cátedra de Literatura hispanoamericana en la Facultad Nacional de Filosofía, por haber obtenido su jubilación, y que, antes de entonces, ya enseñaba literatura brasileña en el Colegio Pedro II.

Clásico, decía, porque desde su

educación secundaria evidenció un marcado gusto por los estudios de humanidades, adquiriendo después un sólido conocimiento de la lengua portuguesa, aparte de otros idiomas importantes —español, inglés, francés, alemán—, de los que ha vertido maravillosamente numerosos poemas a nuestro idioma, destacándose *María Stuart* de Schiller, que obtuvo hace poco resonante éxito teatral. Sus traducciones son conocidas hoy como las mejores que tenemos, lo que indica su enorme dominio verbal y el serio conocimiento de lingüística y estilística, no sólo de profesional, sino como un clásico que sabe imponerse al idioma que maneja. Su clasicismo espiritual se manifiesta en la concisión, en la precisión, en la selección, que son la verdadera herencia de su poética. Gran conocedor de la métrica, maneja con facilidad toda clase de estilos, como Portinari en pintura, o Picasso. Es un buen operario del ritmo y de la rima. Sabe hacer a conciencia lo que tiene que hacer. Su primera cualidad —que deberían hacer suya todos los poetas— es la de saber manejar bien el instrumento de que se sirve: la palabra. Como el escultor su cincel, el carpintero su martillo, el segador la guadaña, el labrador el arado. Es la condición primera para ser un gran artista: ser un buen artífice. Y Bandeira lo es. De allí uno de los motivos de su estilo clásico; aparte de su espíritu —clásico—, universal, racional, simple, preciso.

Es también un romántico, como

él mismo se confiesa, no en uno de sus poemas, sino constantemente, en muchos de ellos. Escribió un libro sobre Gonçalves Dias —fundador de nuestro Romanticismo— y confiesa su amor por los personajes de José de Alencar, y por todo lo que entraña sensibilidad, lirismo, pasión, nostalgia, sentimiento del misterio, corazón. Sus continuas incursiones por los dominios de la melancolía, sus evocaciones del pasado, su constante sensación de la presencia de la muerte y la repercusión que encuentra en las almas más adversas a la poesía moderna, son testimonio fiel de su visceral romanticismo. Inclusive sus incursiones, momentáneas, por el terreno de la poesía política, demuestran que el estro romántico está lejos de serle desconocido, a pesar de su espíritu y su estilo clásicos, enemigos del énfasis, de la solemnidad, de la elocuencia. En cuanto al Parnaso, fué su primera escuela. Comenzó parnasiano, como todos los viejos y jóvenes de su tiempo, a principios del siglo, cuando el Parnaso era sinónimo de poesía, fuera de un grupito de apreciadores y estetas. Antes de dejarse disuadir por éstos, Bandeira escribió sonetos, influido por los grandes parnasianos de la época, especialmente Raimundo Correia, el poeta de mayor perfección plástica entre todos, de mayor precisión en el lenguaje, que hacía gala de un pesimismo filosófico muy a tono con el desencanto de Bandeira, el tuberculoso. Si después volvió a sus embestidas satíricas contra los parna-

sianos, no fué contra los maestros y sí contra los epígonos, que imitaban y repetían, como si no existiese otro recurso que el de enrolarse en la escuela de Heredia. Libróse de ella. Y volvió el rostro hacia el Simbolismo, de donde recibiría dos contribuciones capitales: el verso libre (que utilizaría después audaz, chocante, revolucionariamente, echando por tierra los mismos ídolos de la víspera) y la espiritualidad, el sentimiento del misterio. Sin ser un creyente, sin tener una Fe definida, Bandeira es un espiritualista, un alma religiosa, que hasta libra su peleíta con Dios, lo cual es señal irresistible de amistad —hasta de amor—, como sucede con las parejas más encantadoras. Las almas más religiosas encuentran una resonancia en su poesía, resonancia que sólo puede provenir de afinidad profunda. No fué la influencia simbolista la que lo aproximó a Dios. Porque nunca había abandonado la Fe, al menos infusa, reencontró en el Simbolismo una presencia del misterio que el Parnaso le negó. Y que lo llevaría a tierras por él intuídas mucho antes de que los primeros conquistadores las sometiesen con él. Entró al Modernismo con todo su bagaje clásico, romántico, parnasiano y simbolista. No repudió nada. Entró protegido al agua, al agua embravecida de la insurrección modernista, donde sería uno de los nadadores más audaces de la hora primera. Fué algo más que un libertador. Entró vestido para la lucha y las viejas vestimentas nunca le es-

torbaron. Tuvo el don de deponerse de ellas, conservándolas. Fué su paradoja, la que lo diferencia. Mientras un Mário de Andrade, modernista de *Paulicéia Desvairada*, 1922, es la negación del Mário de Andrade de los sonetos parnasianos de *Ha um gôsto de sangue em cada poema*, de 1917; mientras el Cassiano Ricardo de *Vamos a caçar papagaios*, de 1926, es la antítesis del Cassiano Ricardo de *O Jardim das Hespérides*, de 1915, el Manuel Bandeira de *Opus 10*, de 1953, es el mismo de *Cinza das horas*, de 1917. Hubo sólo un camino recorrido, un nuevo paisaje, una expresión totalmente inédita, como en todos los que dieron el salto de una margen a otra: como en Ronald de Carvalho, como

en Menotti del Picchia. Bandeira volvióse otro, conservándose el mismo. He aquí el gran secreto de su misterio. Sin ser un ecléctico, fué incorporando sus nuevas individualidades poéticas al poeta de siempre —siempre el mismo, siempre otro—, uniendo lo efímero con lo permanente, siendo hoy, a los setenta años —y en marcha gallarda hacia los verdes ochenta—, el mismo adolescente que en 1907 (hace cincuenta años) ensayaba sus alas.

Si todo esto no es la señal de un gran poeta, entonces me niego a decir, no lo que es poesía —ya que nadie lo sabe a pesar de que muchos la sientan—, sino que haya una gran poesía, al menos. Y algún gran poeta perdido por ahí...

(Traducción de JUAN CARLOS GHIANO y NÉSTOR KRALY)

La crítica literaria en el Brasil

LA crítica brasileña, durante los cuatro siglos de evolución literaria, encuádrase en una o en otra de las categorías en que puede dividirse la historia de la crítica: didáctica, histórica, sociológica, psicológica, biográfica, filológico-gramatical, impresionista, estética.

I. — Los orígenes de la literatura, en las fases barroca y neoclásica anteriores al advenimiento del Romanticismo, conocían un tipo de crítica rudimentaria, practicada sobre todo en las Academias, que consistía, de conformidad con el dogmatismo neoclásico de origen horaciano, en el establecimiento de reglas o preceptos a través de los tratados de poética y retórica tan en boga en los siglos XVI a XVIII. Era el mismo espíritu que en la mayoría de las literaturas occidentales, que encontró en las ibéricas terreno muy propicio. El concepto de la literatura en vigencia estaba en la fórmula de Horacio: "docere cum delectare". Y servía de instrumento o vehículo para la divulgación de mensajes, especialmente religiosos y éticos. Era lo que hacían los jesuitas, como se halla espléndidamente explicado en la obra de Anchieta: usar la literatura para dorar la píldora, a fin de cautivar el espíritu rudo de los salvajes para las verdades del catecismo cristiano.

Así, la crítica funcionaba sobre todo a través del aprendizaje retórico, fructificando en conciencia autocrítica. Esa actitud la vemos reproducirse en los poetas y prosistas más o menos didácticos que llenaron las Academias. Ante su mente está siempre el código clásico absorbido en los tratados de preceptiva. En sus obras de poesía descriptiva, encomiástica, hagiológica, jaculatoria, conmemorativa y en la prosa historiográfica o cronística, narración de hechos de la expansión y descubrimiento, relaciones de naufragios y derroteros y hazañas de viajeros, toda esa literatura producida durante la época colonial bajo el signo del barroquismo y, después, del neoclasicismo, está inspirado, en cuanto se refiere al aspecto técnico, en principios críticos oriundos de la preceptiva horaciana, más horaciana que aristotélica, pues, como mostraron intérpretes modernos, ella fundía a Horacio con Aristóteles, pero adaptando y subordinando el segundo al primero. Conforme todavía con ese espíritu, surgieron los primeros críticos e historiadores literarios brasileños que actuaron en la primera mitad del siglo XIX: Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1891), Sotero dos Reis (1800-1871), el Canónigo Fernandes Pinheiro (1826-1876), este último real-

mente iniciador de nuestra historiografía literaria. Es la fase "antológica" de la crítica y de la historia literaria, en la que las obras eran antologías acompañadas de biografías.

2. — El Romanticismo vino a romper esa tradición, como lo había hecho ya, en parte, la literatura arcaica al introducir un soplo de lirismo personal en la poesía, aunque en lo demás permaneciera fiel a los cánones neoclásicos. Pero al Romanticismo, a mediados del siglo XIX, le cupo dirigir la crítica y las ideas literarias en otro sentido. La famosa polémica sostenida en 1856 por José de Alencar (1829-1877) con los epígonos de un neoclasicismo retardado y que tomaba pie en el poema épico de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, es el marco de una nueva era en la historia de la crítica brasileña, colocándose José de Alencar en el punto crucial de esa nueva dirección.

La gran idea que entra en escena es la de "nacionalidad literaria". La literatura no debería realizarse por los modelos absolutos de las formas tradicionales. Tenía que condicionarse al medio donde se producía, recogiendo los usos y costumbres, las tradiciones populares, las peculiaridades idiomáticas, los temas y tipos que constituyen la cultura del pueblo. Tenía que hacerse "nacional", buscando ese "instinto de la nacionalidad", más tarde (1873) de-

finido por Machado de Assis (1839-1908).

3. — Ese bloque doctrinario resultó el manifiesto de la independencia literaria, claro es que dirigido inicialmente contra el dominio luso. El país, recién liberado del yugo portugués (1822), trataba de tornar conscientes los motivos de esa autonomía también en el terreno cultural, de modo que la reacción antilusa era el paso inmediato, necesario, en el sentido de esa toma de conciencia. La subordinación a Portugal fué tan fuerte y profunda como para justificar la violencia de la rebelión que abriría nuestros puertos a otras influencias, especialmente a la francesa.

De cualquier modo, la literatura se lanza a la búsqueda de un carácter nacional. Y se vuelve hacia el pasado colonial en pesquisa de lo que podría constituir los trazos definidores de ese carácter. Esa pesquisa de lo que sería la literatura brasileña, fué el corolario del gran movimiento de indagación histórica, de valoración del pasado nacional, una de las importantes actividades desencadenadas por el Romanticismo, que se manifestó en la moda de los estudios de Historia, Etnología y Lingüística, corporizados particularmente con la fundación del Instituto Histórico y Geográfico, (1838). La ola historicista, que contaminó los estudios literarios, trajo además la identificación entre historiadores y críticos, que señala los

albores de la historiografía literaria brasileña con Francisco A. Varnhagen (1816-1878), ejemplo típico de esa preocupación de los historiadores por el fenómeno literario; hecho, por otra parte, bastante significativo. Desde entonces, los estudios críticos y de la historia literaria en el Brasil, se realizarían, según una gran familia de críticos brasileños, como una dependencia de la historia general, política y social, utilizándose el método histórico, concebida la literatura como un reflejo de las actividades humanas generales, un fenómeno histórico. La historiografía y la crítica literarias, a la luz de este concepto, que es el de un gran sector del pensamiento brasileño hasta nuestros días, fueron vistas como parte de la historia general, impregnadas, por lo tanto, de historicismo. Todavía son de actualidad los estudios críticos e historiográficos que tratan de explicar las obras literarias a través del conocimiento del ambiente histórico del que emergieron y en función del cual surgieron.

Manifestaciones de ese ideal de nacionalización de la literatura fueron los movimientos: "indianista" (romántico) y los que lo siguieron, "sertanismo", "caboclisto", literatura folklórica y otras formas de brasileñismo, que invadieron el moderno auge de la literatura regionalista. En todos predomina la preocupación por encontrar el tipo y el tema brasileños que mejor caracterizaran y realizasen ese nacionalismo literario.

4. — La valorización del "color local" y de lo pintoresco, resultado del Romanticismo, iría a encontrar en la ideología realista la substancia doctrinaria que fructificaría en expresiones de alta calidad crítica. El principio relativista, de origen romántico, de que el hombre varía de acuerdo a los tiempos y lugares, y que su verdad reside en la diversidad exterior e interior de costumbres, sentimientos, lenguas, que lo hacen típico, tendría confirmación en la filosofía del realismo, sobre todo en el postulado positivista del ambientalismo y en la famosa teoría determinista de Taine, que coloca el origen de la literatura en los tres factores de medio, raza y momento. Comte y Taine, más el concepto historiográfico de Buckle, al lado del monismo de Haeckel y el evolucionismo de Darwin y Spencer, formaron el abstracto doctrinario de la época realista y naturalista, profundizando la inmersión en la levadura nacional, en el ansia de lo característico, típico, peculiar, local, que darían carácter brasileño a la literatura. La ficción entró en ese camino. La crítica le ofreció su andamiaje teórico, creando una corriente crítica que se puede denominar *sociológica*, cuyo método, por lo tanto, en tangencia con la literatura, consiste en la interpretación de su génesis (de aquí la crítica genética) en los factores sociales, tal como lo sugirieron Taine y sus continuadores. Es esta corriente, una de las más importantes del Brasil por el número de sus representantes, por el va-

lor de muchos de éstos y por su prolongado tiempo de permanencia que se extiende desde la generación de 1870 hasta el presente.

Silvio Romero (1851-1914), Araripe Juniors (1848-1911), Capistrano de Abreu (1853-1927), Rocha Lima (1855-1878), Clóvis Bevilacqua (1859-1944), Valentim Magalhães (1859-1903), Oliveira Lima (1865-1928), Artur Orlando (1858-1916), son sólo algunos de los más notables entre, posiblemente, decenas de críticos literarios que se prestigiaron según los cánones del positivismo naturalista y del historicismo. A la misma generación perteneció José Verissimo (1857-1916), el cual no escapó al espíritu de su tiempo, aunque intentó reaccionar contra las doctrinas sostenidas por su rival Silvio Romero, en nombre de un indefinido intelectualismo, en que se apoyó posiblemente por notoria incapacidad filosófica.

El hecho es que la tradición de los estudios literarios que representa la monumental obra de Silvio Romero, la *História da Literatura Brasileira* (1888), basada en la interpretación sociológica de la literatura, esto es, en la crítica por el esclarecimiento de su génesis o de los factores sociales que le dieran nacimiento, tuvo inmensa fortuna en el Brasil y es grande el número de críticos a ella filiados. En ese grupo están el sociólogo Gilberto Freire (1900), que en trabajos literarios trata de aplicar criterios extraídos de las ciencias sociales y biológicas, el historiador Sérgio

Buarque de Holanda (1902), también inspirado, aunque de manera menos sistemática y más ecléctica, en presupuestos sociológicos, historicistas y culturales, y, asimismo, algunos críticos de orientación marxista, para quienes el valor literario reside en la eficiencia con que el escritor supo interpretar los ideales de su clase y de su ambiente histórico y social. En idéntica tendencia al encuadramiento histórico-social como criterio crítico, hay que citar al crítico Antonio Candido (1918).

5. — Junto a la corriente sociológica, ha sido ampliamente cultivada la interpretación psicológica. En vez de la concomitancia con el factor histórico-social, trátase de interpretar el fenómeno literario mediante el análisis del autor, su alma, carácter, temperamento, y de cómo los rasgos de su psiquis han influido en la génesis de su obra. Más divulgada todavía es la corriente, que a ésta se vincula, de la biografía crítica o crítica biográfica, quizá la más popular entre nosotros, gracias a la influencia de Sainte-Beuve, que sólo es comparable a la de Taine. No solamente los rasgos del autor deben servir de vehículo de acceso a la comprensión de la obra literaria, sino también su vida toda, a través de un censo de su biografía, levantado en sus menores detalles, y del ambiente histórico. Grande es en el Brasil la difusión de la crítica biográfico-psicológica, habiendo aparecido de acuerdo a estos modelos

algunos libros de mérito que superan la pura biografía. En este caso se pueden citar las obras de Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis* (1936) y *A vida de Gonçalves Dias* (1943); de Hermes Lima, *Tobias Barreto* (1943); el *Junqueira Freire* (1929), de Homero Pires; el *Machado de Assis* (1935) de Augusto Meyer; los libros de Sílvio Rabelo: *Farias Brito* (1941), *Itinerário de Sílvio Romero* (1944) y *Euclides da Cunha* (1948); y los de Edgard Cavalheiro, *Fagundes Varela* (1940) y *Monteiro Lobato* (1955).

6.—Herencia del neoclasicismo retórico son los críticos literarios que reducen su tarea a una simple policía gramatical, manteniéndose en el plano verbal puro, incapaces de comprender el proceso a través del cual la palabra se torna literaria en una obra de arte, es decir, la palabra con sentido estético-literario. Son también numerosos los cultores de una crítica que se puede, aunque impropriadamente, llamar gramatical o filológica. Para ellos los escritores se clasifican en buenos y malos, que saben o que no saben escribir, en la medida del uso que hacen del idioma de acuerdo con los patrones gramaticales. El análisis crítico se confunde con el análisis gramatical, acaso con el análisis estilístico, y estos críticos han sido entre nosotros un obstáculo no sólo al reconocimiento de una lengua nacional, sino al desarrollo de los estudios de la ciencia del lenguaje y de la es-

tilística, por la subordinación a los cánones de una filología historicista y normativa que todo lo vincula a las reglas de la lengua tradicional. El crítico Osório Duque Estrada, (1870-1927) fué prototipo de esos críticos gramaticales, actualmente un tanto desacreditados por la reacción del Modernismo, reacción que posiblemente fuera demasiado lejos como se tiende a reconocer hoy.

7.—El ejercicio de la crítica literaria en el Brasil, ha sido, en su mayor parte, hecha en los diarios, en forma militante, condicionado a la producción literaria que acompaña y juzga. Es verdad que también se hizo a través de libros y estudios en revistas, ya con carácter más profundo. Pero no fué ésta una forma corriente, y el uso ha establecido para la última la denominación de "ensayo".

Así, practicada en la prensa diaria, la crítica no podía dejar de sufrir la influencia del espíritu ligero y fugaz del periodismo, que le dió un carácter circunstancial, aproximándola al tipo de "review" de los ingleses y norteamericanos.

Esta modalidad de crítica aplicada consiste en proveer una "impresión" sobre las obras del momento. De ahí que sea comúnmente conocida por "impresionismo", aunque no consiga con mucho el nivel del verdadero impresionismo de Anatole France, Jules Lemaitre, Walter Pater, etc.

Numerosos son los críticos que se

distinguieron en esta actividad, algunos prestigiándola gracias a la singularidad de sus cualidades personales, en especial la del buen gusto. Citemos a: José Veríssimo, João Ribeiro (1860-1934), Medeiros e Albuquerque (1867-1934), Agripino Grieco (1888), Humberto de Campos (1886-1934), Ronald de Carvalho (1893-1935), Tristão de Ataíde (1893), Alvaro Lins (1912), Wilson Martins (1920), Afonso Arinos de Melo Franco (1905).

8.—En modo general, puede afirmarse que el estudio histórico y crítico de la literatura en el Brasil, obedeció, en su mayor parte, a una orientación historicista, sociológica o psicológica, profundamente marcada por las teorías deterministas de la segunda mitad del siglo XIX. Esa orientación resultaba de una concepción de la literatura que la encara como producto de fuerzas históricas y sociales externas a ella, y, por lo tanto, *documento* de una época, sociedad, raza o gran individualidad, en lugar de ser considerada un *monumento* estético. En esto tuvo papel preponderante la influencia de Sílvio Romero, crítico y exégeta del pasado literario, además de propugnador de las "ideas modernas", que marcó profundamente los estudios literarios entre nosotros a partir de 1870, bajo el signo del materialismo, naturalismo y positivismo que, sobre todo, la "Escuela de Recife" divulgó. El canon historiográfico y crítico, desde

entonces considerado con verdadera ortodoxia, consistía en investigar las "raíces" sociales y biológicas de donde nacía nuestra literatura: criterio seguido mucho tiempo por críticos e historiadores literarios.

Una reacción contra la concepción de Sílvio Romero se venía concretando desde tiempo atrás. Ya algunos críticos inspirados en las doctrinas simbolistas la iniciaron. Fué el caso de Nestor Vitor (1868-1932), y sobre todo de Henrique Abílio (1893-1932), autor de *Crítica Pura* (1938); de Andrade Murici, (1895), Tasso da Silveira (1895), y Barreto Filho (1908), especialmente en su *Introdução a Machado de Assis* (1947), donde une al análisis psicológico la interpretación estética. En pleno Modernismo, la reacción adquirió aún mayor ímpetu, en el sentido de la caracterización estética del hecho literario. Mário de Andrade (1893-1945), defendiendo los valores estéticos de la literatura y mostrando su preocupación por el aspecto técnico, se coloca como uno de los precursores del movimiento. Tristão de Ataíde, el gran crítico de la época modernista, lanzó la semilla fecunda al abogar, en la obra *Afonso Arinos* (1922), por un "expresionismo" crítico, como reacción contra el anterior impresionismo, proponiendo una crítica en que predominase el *objeto*, es decir, la obra, sobre el *sujeto*, el crítico, con sus impresiones. Igualmente, Eugênio Gomes (1897), en diversos estudios críticos aplicados a autores brasileños —*Prata de Casa* (1953)— reve-

ló estar encaminado en la dirección de la crítica estética.

Pero el movimiento debía aguardar todavía algunos años para fructificar de un modo más significativo. Contra la teoría de que la literatura no pasaba de un epifenómeno de la vida política y social y que la crítica consistía en su interpretación genética, esto es, de sus raíces y de sus elementos extraliterarios, se desarrolló el movimiento a favor de una comprensión de la autonomía del fenómeno literario y de una crítica estética, fundada en el análisis de la obra en sí misma y de sus elementos intrínsecos. Desde 1948, Afrânio Coutinho (1911) viene empeñándose en esa tentativa en el *Diário de Notícias* de Rio de Janeiro y en libros como *Aspectos da Literatura Barroca* (1951), *Correntes Cruzadas* (1953), *Por uma crítica Estética* (1953), *Da Crítica e da Nova Crítica* (1957), y, especialmente, en el planeamiento y dirección de la obra colectiva de revisión de la historia literaria brasileña, *A literatura no Brasil* (2 volúmenes 1955-1956), que aplica el criterio estético en el análisis de las obras, en la periodización estilística, en la autonomía del fenómeno literario. Otra obra, *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira* (1951) de Oto María Carpeaux, obedeció a idéntica orientación, particularmente en la periodización estilística.

Ese movimiento de revalorización estética de la literatura, está vinculado a las tendencias universales que

caracterizan la actual fase de la historia crítica, en la que se pueden citar el grupo del formalismo o estructuralismo eslavo, el grupo español de Dámaso Alonso, la estilística teuto-suiza, el grupo italiano de la autonomía estética, el "new Criticism" angloamericano, etc. Su presencia en la literatura brasileña ya ha producido resultados evidentes, como lo testifica la nueva generación de críticos actualmente en actividad: Péricles Eugênio da Silva Ramos, Franklin de Oliveira, Eduardo Portela, Heron de Alencar, Osvaldino Marques, Fausto Cunha, Waltensir Dutra, Mário Faustino, Oliveira Bastos, Barreto Borges.

Esta generación está destinada a una renovación de los estudios literarios y a una completa revisión crítica de la literatura brasileña a la luz de los nuevos criterios de carácter estético. El problema de la crítica alcanza ahora una fase de autoconciencia, de dominio metodológico y técnico, de repudio al autodidactismo, al amateurismo, a la improvisación, dando preferencia a la formación universitaria. Es evidente que el grupo nuevo no tiene libre el campo. Contra él y contra las nuevas orientaciones lucha el rescoldo del superado impresionismo periodístico, que forcejea por mantener a la crítica en el plano del comentario irresponsable, de la divagación, del intrascendente subjetivismo.

(Traducción de RAÚL NAVARRO)

Las ideas filosóficas en el Brasil

HACE algunos años, cuando estudié el desarrollo de las ideas filosóficas en el Brasil durante el siglo XIX¹, tuve ocasión de decir que el hecho que más me impresionó al tratar este asunto, fué la variedad e incesante importación de ideas europeas que hicimos en el correr de ese siglo. Y natural era que así hubiese ocurrido, ya que todos nosotros, los de América, todavía hoy vivimos, como afirma Herbert Schneider, en la "franja de la cultura europea".² Pero ya en ese entonces, yo creía que, en el curioso fenómeno de nuestra identificación con la inteligencia de nuestros antepasados europeos, había quizás algo más que merecía atención y examen: ante nosotros aparecía el *modelo* europeo, pero, ciertamente, había también algo más. Era la *experiencia* resultante del encuentro tumultuoso de las ideas elaboradas en medios donde la cultura ha sido trabajada profundamente por la historia, con las condiciones de vida de "naciones" nuevas, salidas poco antes del estado colonial. La "pureza" de las ideas o de las doctrinas de importación, se altera frente a los factores prove-

nientes de las nuevas circunstancias y, de este modo, doctrinas o ideas no significan exactamente algo que posea sentido y valor idénticos al que aquellas ideas o doctrinas poseen en sus propias fuentes.

Situados en condiciones distintas de las que tuvieron en su origen, los *modelos* que se presentaron desde el siglo XVI a nuestra sensibilidad o a nuestra inteligencia, no los pudimos, como era natural, identificar enteramente con nosotros. A las condiciones de nuestra vida era menester que adoptásemos o conformásemos los modelos, y que, con ellos, como asimismo con las condiciones del medio que nos rodea, formásemos un *molde* que evolucionara dentro de una línea, tal vez contradictoria, pero que nos parece ser la propia.

I

Los descubrimientos marítimos revelaron al Viejo Mundo un mundo nuevo, con pueblos y civilizaciones desconocidos. Una cultura nueva, incipientemente experimental y de tendencia crítica, que hasta entonces buscaba su camino, se iba a desarrollar a partir desde ese momento con mayor y total plenitud. Lo súbito y la expansión de los grandes acontecimientos producidos en los

¹ Cf. Cruz Costa, *Contribuição à história das idéias no Brasil*.

² Herbert Schneider, *A History of American Philosophy*, págs. VII - VIII.

dominios de la geografía, de la historia natural, de la astronomía, de la erudición, de la técnica y de las mundividencias, cuya correlación simultánea constituye uno de los más sutiles problemas de la sociología de la ciencia, no se producen, como es obvio, solamente en Portugal, sino que se presentaron entre nosotros —escribe el profesor Joaquim de Carvalho— con características peculiares.³ Una de esas características es un verdadero “pragmatismo vivido”,⁴ un *sentido de lo utilitario*, que se origina de necesidades prácticas de los descubrimientos y de la colonización.

Tal era, en el agitado y confuso momento histórico que siguió a los descubrimientos, el significado de las ideas en el pensamiento lusitano. Además, es preciso no olvidar que nunca fué la contemplación pura una de las características del pensamiento portugués. Así, en el escenario americano —“espacio abierto, campo propicio para todo libre esfuerzo, para las posibilidades, para la esperanza del europeo”⁵— iría a desarrollarse una fascinante aventura y en él se difundiría una concepción del hombre considerado como “factor del propio destino, por su volun-

³ Joaquim de Carvalho, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XVI*, vol. 1, págs. 10-11.

⁴ Vieira de Almeida, *A Dispersão do Pensamiento Filosófico Português*, en *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, t. IX, p. 176.

⁵ Francisco Romero, *Influencia del Descubrimiento de América en las Ideas Generales*, en *Humanidades*, t. XXX, p. 11.

tad y esfuerzo... la reivindicación de la historia como progreso y la vuelta de la mundividencia teocéntrica hacia la polarización antropocéntrica de la vida”.⁶ El sentido de lo útil, de lo inmediato, se transparentará en esa concepción de la vida, contradictoria pero más rica de significado, que nos iba a legar el aventurero conquistador. Allí se reflejará también un “amor terreno” por las realidades humanas. No fué, pues, sin fundadas razones que uno de los más intensos y más inteligentes representantes de la intelectualidad brasileña, João Ribeiro, escribía, en 1917, que “nuestro idealismo no se aleja muy lejos de la tierra ni va más allá de los más próximos planetas...”⁸

No es posible estudiar la historia de las ideas en el Brasil sin considerar la importante contribución que la Compañía de Jesús trajo a la formación de la cultura brasileña. La historia de los jesuitas está íntimamente vinculada a la historia del Brasil y muy especialmente a la historia de su inteligencia.

La Compañía de Jesús instaló, en cuanto se inició la colonización, en 1533,⁹ sus primeros colegios en el Brasil. Las primeras “élites” de hombres letrados, pertenecientes a las fa-

⁶ Joaquim de Carvalho, *ob. cit.*, pág. 61. Cf. Leopoldo Zea, *Ensayos sobre la Filosofía de la Historia*, pág. 170.

⁷ João de Barros, *História da Poesia Portuguesa*, págs. 40-41.

⁸ João Ribeiro, *A Filosofia no Brasil*, en *Revista do Brasil*, vol. VI, pág. 255.

⁹ Serafim Leite, S. J., *Historia da Companhia de Jesus no Brasil*, vol. I, pág. 37.

milias que el cultivo de la caña de azúcar enriquecería, frecuentaban los colegios de los jesuitas y allí formaron su espíritu. Así, a la riqueza que representaba la posesión de tierras, ingenios y esclavos, se le unía aún, como “signo de clase”¹⁰, de distinción, el poseer una cultura humanística, adquirida en la pedagogía de los discípulos de San Ignacio. Estos “letrados” son los precursores de una concepción “ornamental”¹¹ de la cultura que, ya en los primeros años de la historia nacional, fijaría una de las líneas de nuestro pensamiento, que manifiesta, de inmediato, la “extraordinaria plasticidad del espíritu brasileño, que lo hace apto para acomodarse a todo y aceptar como suyas las cosas llegadas de otros orígenes”.¹²

Fueron estos “letrados” hechos por los jesuitas, los primeros en unir la historia del Brasil a la tradición de la cultura occidental. Pero, a la par de ellos, a la par de estos hombres asomados a la ventana del Atlántico en espera del barco que les traería ideas y libros de Europa, otros hombres proseguían la conquista que continuaba la mentalidad aventurera de los descubridores. Éstos abrieron caminos en la selva, construyeron poblados y villas, descendieron ríos y esbozaron los límites territoriales. Estos hombres, en

¹⁰ Fernando de Azevedo, *A cultura brasileira*, pág. 178.

¹¹ Viana Moog, *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*, pág. 35.

¹² Nelson Wernack Sodré, *Orientação do Pensamiento Brasileiro*, pág. 7.

contacto más íntimo con la tierra y con la vida aventurera que ella propiciaba, encontrarían otros motivos de interés, que son también apreciables en la formación del espíritu brasileño. Joaquim Nabuco, al finalizar el siglo XIX, escribía que “nosotros, los brasileños, pertenecemos a América por el sentimiento nuevo, fluctuante de nuestro espíritu, y a Europa por sus capas estratificadas”.¹³ Tanto en nuestro pensamiento como en nuestro destino histórico existen dos vocaciones: una que nos vuelve hacia el ancho océano, que nos obliga a mirar más allá de los mares, hacia donde nos vino la cultura. Y está aún el “sertón”, la inmensidad territorial que queda tras las serranías de la costa y que nos atrae todavía, como atrajo siglos atrás al aventurero. Esta contradicción, esta inestabilidad, sigue atormentando nuestro pensamiento.

Jesuitas y colonos se lanzaron a la aventura llevados por el mismo *espíritu utilitario* que caracteriza al espíritu del portugués del siglo XV y XVI. De esta manera, el Brasil no tendría, en la primera época de la colonización, un tipo único como plasmador de su historia y de su cultura. Serían dos: el aventurero y el jesuita, movidos por idéntico impulso. Y estos dos tipos de colonizador realizarían conjuntamente, en el siglo XVII, los principales trabajos de posesión efectiva de la nueva tierra: la consolidación del dominio

¹³ Joaquim Nabuco, *A Minha Formação*, págs. 40-41.

lusitano en el litoral y, en el interior, la parte decisiva de la conquista del "sertón".¹⁴ En seguida la Compañía de Jesús se dedica a enseñar Humanidades, Filosofía y Teología, de la misma manera que esa enseñanza era impartida en Portugal. Pero, en sus lecciones, jesuítas, benedictinos y franciscanos se limitaban, como era natural, a "doctrinar y a propagar" simplemente sus doctrinas. Poquísimos son los documentos que existen acerca de la producción filosófica de esos primeros representantes del pensamiento de la Iglesia en el Brasil. Alcides Bezerra, que fué uno de los iniciadores de las investigaciones en ese sector, dice que "nuestros filósofos de la época colonial... nada trajeron de nuevo". Se concretan a repetir las especulaciones de su tiempo "con un fin práctico, inmediato, religioso o político",¹⁵ confirmandose así lo que dejamos dicho antes con referencia al sentido utilitario del pensamiento portugués y con referencia a su constancia en el Brasil. Las ideas continúan teniendo en el Brasil un carácter de instrumento práctico, "militante", si así se puede decir.

II

En el siglo XVIII comenzamos a escapar de la influencia y de la tutela portuguesa y a interesarnos "por lo

¹⁴ Afonso Arinos de Melo Franco, *Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil*, pág. 51.

¹⁵ Alcides Bezerra, *A Filosofia na fase colonial*, en *Achégas à História da Filosofia*, pág. 79.

que andaba por el mundo", según la expresiva frase de Sílvio Romero.¹⁶ Entonces aparecen, al mismo tiempo que anhelos de autonomía política, veleidades de liberación intelectual. En Minas Gerais, gracias al *rush* que el descubrimiento del oro produjo, nacieron opulentas ciudades en las cuales "la vida se elevó a un alto plano y entre los mineros surgieron las más completas necesidades para el cuerpo y para el espíritu".¹⁷ De aquí la aventura de la Inconfidencia, que es una rebelión de intelectuales lectores de la Enciclopedia y admiradores de la democracia norteamericana.

El siglo XIX parecía presentarse de manera auspiciosa para las artes, las ciencias y las letras en el Brasil. En el dominio de las ideas, sin embargo, la renovación no se produciría tan pronto. Las viejas ideas de la tradición portuguesa permanecerían aún actuantes por mucho tiempo. Por cierto que algunos de los hombres de gobierno de D. Juan VI y, más tarde, los que orientaron los primeros pasos del naciente Imperio, habían recibido en la propia Universidad de Coimbra —donde iban a estudiar los brasileños hijos de familias pudientes— la influencia de las ideas del siglo XVIII.

La Independencia determinaría una gran exacerbación nacionalista. Sin embargo, como observó Capis-

¹⁶ Sílvio Romero, *Historia da Literatura Brasileira*, vol. II, pág. 151.

¹⁷ Afonso Arinos de Melo Franco, *Terra do Brasil*, pág. 25.

trano de Abreu, la "revolución funcional" que fué la Independencia, no produjo una modificación de tal naturaleza en las circunstancias que fuese suficiente como para renovar el espíritu.¹⁸ Tratando de compensar el rompimiento político —y literario— con Portugal, se observa en las obras de uno de los más importantes "letrados" de esa época, en Domingos José Gonçalves de Magalhães, por ejemplo, una preocupación todavía de carácter pragmático: la literatura confina allí con la política, "sin que las separe una línea muy nítida".¹⁹ Será precisamente Domingos José Gonçalves de Magalhães, el futuro Vizconde de Araguaia, el "pionero del nacionalismo literario... el pregonero del romanticismo brasileño y, por último, *not least*, asimismo, de la orientación francesa de nuestra vida espiritual, orientación que aún prevalece en los días de hoy".²⁰

Mont'Alverne y Gonçalves de Magalhães introducen en el Brasil, a principios del siglo XIX, las ideas de la filosofía francesa de la época de la Restauración. En el sensualismo de Condillac y, más tarde, en el eclecticismo de Victor Cousin, encontrarían los brasileños de entonces, motivo para dar plena justificación

a la situación política de su momento. El eclecticismo, doctrina más literaria que filosófica, más elocuente que profunda, toda esmaltada de citas clásicas, parecía encajar perfectamente a la educación "ornamental" que recibían los "letrados" y convenir al espíritu de la incipiente aristocracia de propietarios rurales conservadores. Se explica más la facilidad de la adopción de ese sistema: el eclecticismo proponía, en la época, a las corrientes filosóficas y políticas, una gran reconciliación. Es menester no olvidar que el Primer Imperio fué un período de extrema agitación. En 1828, la *Aurora Fluminense* pregonaba: "nada de excesos. Queremos la Constitución, no queremos la Revolución".²¹ Al mismo tiempo, este periódico moderado recordaba el ejemplo "de los estadistas norteamericanos que estaban realizando con prudencia y sabiduría la mayor política del siglo".²² De esta manera, en la agitación reinante, se hacían oír ya las influencias derivadas de las ideas monárquico-constitucionales de la filosofía de la Restauración, que irían a triunfar en la primera etapa del Segundo Imperio y, además, las que correspondían a la filosofía revolucionaria del siglo XVIII. Éstas proseguían animando los sentimientos republicanos y americanistas de un número no pequeño de brasileños.

¹⁸ Capistrano de Abreu, *Estudos* (1ª serie), pág. 99.

¹⁹ Sérgio Buarque de Holanda, *Prefácio Literário*, en *Obras Completas de D. J. G. Magalhães*, pág. x.

²⁰ Sérgio Buarque de Holanda, *ob. cit.* pág. xi.

²¹ Apud. Octávio Tranquínio de Souza, *Evaristo da Veiga*, pág. 88.

²² Octávio Tarquínio de Souza, *Ob. cit.* pág. 93.

III

El decenio que va de 1868 a 1878, decía Silvio Romero, fué el más notable período de nuestra vida espiritual del siglo XIX. Hasta ese momento no había aún oposición a la principal corriente de pensamiento que el pasado colonial nos legara: el catolicismo. Tampoco habían sufrido serias críticas el régimen monárquico, la institución servil y los derechos tradicionales de los grandes propietarios.²³ Una verdadera crisis de renovación surgiría, sin embargo, —y de pronto— en la atmósfera aparentemente tranquila del Imperio. “Una bandada de ideas nuevas” iría, a partir de 1868, a convulsionar el país. Y es ese momento el que debemos tomar como punto de partida de la renovación de las ideas y las condiciones de vida que dirigieron al Brasil de fines del siglo XIX y que le darían, por algunos años aún en este siglo —quizás hasta 1922—, una fisonomía determinada.

Desde el siglo XVIII nos apartamos de la tutela intelectual portuguesa y comenzamos a tomarnos interés por todo eso que “andaba por el mundo”. Las corrientes del pensamiento que tuvieron influencia en el Brasil en el transcurso del siglo XIX fueron, como se sabe, las varias modalidades del *eclectismo*, del *positivismo* y, además, a través de las traducciones francesas, del *spencerismo* y, luego, las corrientes de la

²³ Silvio Romero, *Explicações Indispensáveis*, en Tobias Barreto, *Vários Escritos*, pág. XXIII.

llamada *filosofía científica* alemana.

En 1905 Silvio Romero clasificó las diferentes corrientes filosóficas del Brasil de la siguiente manera: 1º) los que fueron educados en las doctrinas de fines del siglo XVIII y principios del XIX, los que siguieron el sensualismo francés de Destutt de Tracy y de Laromiguière y que pasaron después al eclecticismo espiritualista de Cousin y de Jouffroy; 2º) los puros sectarios del eclecticismo, como Gonçalves de Magalhães y Moraes Vale; 3º) los representantes de la reacción católica; 4º) los que en un principio se orientan hacia el agnosticismo crítico, pasando después al monismo haeckeliano o a las complicadas doctrinas de un filósofo poco conocido, Ludwig Noiré; 5º) esos que acompañan las doctrinas de Comte y de Littré; 6º) los sectarios ortodoxos de Comte, es decir, los “ortodoxos del Apostolado”. Y, finalmente, otros tres grupos: 7º) el de los evolucionistas haeckelianos; 8º) los spencerianos y, por fin, 9º) los representantes de “tentativas independientes”.²⁴

IV

En los primeros años de este siglo, tenían aún vigencia algunas de las corrientes de ideas que en la segunda mitad del siglo XIX habían ejercido influencia sobre el pensamiento brasileño. Es posible reducir estas corrientes a tres tendencias principales: la corriente que

²⁴ Silvio Romero, *Evolução da Literatura Brasileira*, págs. 93-94.

corresponde al pensamiento tradicional, el *católico*, que seguirá las variantes de las ideas católicas de Europa; el *naturalismo* o *cientificismo*, impulsado también por las vicisitudes que pasaron estas doctrinas; y, finalmente, la corriente que corresponde a la tendencia del *movimiento de crítica*, de fines del siglo XIX y principios del XX. Como se ve, la cultura de Europa continúa influyendo en la historia de las ideas del Brasil del siglo XX, con sus modalidades neokantianas, bergsonianas y neotomistas.

Pero fué, sobre todo, después de la primera guerra mundial que el pensamiento brasileño ganó mayor independencia. Apoyándose en una realidad más próxima, el pensamiento brasileño tendería a transformarse. “Va a circular en nuestros libros cada vez más un perfume de selva, de tierra mojada, de brisa fresca del mar. Los asuntos brasileños, las costumbres de “sertanejos” o “praieiros”, el paisaje que nos rodea, ha de dar más espontaneidad a nuestra literatura. La inspiración nacional no nos llevará tan alto, pero sí con mayor seguridad a un futuro remoto de creación e independencia”.²⁵ No obstante este movimiento, aún resuena en el Brasil del primer cuarto del siglo XX —cuyas élites tan sensibles son a las grandes síntesis— el spenglerismo. Especialmente la juventud es la que se muestra más sensible al profeta de la *Decadencia de Occidente* y a la belleza literaria de

²⁵ Tristão de Ataíde, *Contribuição à História do Modernismo*, II, págs. 244-245.

la obra de Ortega y Gasset, como veinticinco años más tarde se inclinaria a Dilthey, Hartmann, Heidegger y Sartre.

También comienza a preocupar a nuestros hombres, después de 1914, la cuestión social. La aparición de la industrialización, que se inicia con la primera guerra mundial y que se acentuaría cada vez más en los años siguientes, traerá algunas modificaciones en la actitud de la inteligencia brasileña. El marxismo comienza a ser estudiado; en 1922 se funda el partido comunista y más tarde el partido socialista, a los cuales se adhiere, o, por lo menos, muestra simpatía una parte de los intelectuales brasileños.

“De mi generación —observa Mário de Andrade, cuyo espíritu se formó antes de 1914—, a las generaciones más jóvenes, hay otra diferencia:... nosotros éramos inconscientes. Ni aun el nacionalismo que practicábamos con un poco más de generosidad que los regionalistas, nuestros antecesores, consiguió definir en nosotros la menor conciencia de la condición del intelectual, sus deberes para con el arte y la humanidad, esas relaciones con la sociedad y el estado. La presión de los nuevos convencionalismos políticos posteriores al Tratado de Versalles, aun en el edénico Brasil, se manifestó. Los jóvenes aparecidos en seguida ya no eran unos inconscientes...”²⁶

²⁶ Mário de Andrade, *Aspectos da Literatura Brasileira*, pág. 239.

Al "transoceanismo", ese sentimiento tierno de nostalgia por la cultura y civilización europeas, que caracterizó a muchos de los representantes de la inteligencia brasileña del siglo XIX, lo sucedería un sentimiento nuevo, más consciente de la realidad en que vivimos. Esa nueva conciencia debe su origen a los acontecimientos históricos que se derivan de las consecuencias de la primera y segunda guerras mundiales. A los "espíritus europeos", como los llama José Osório de Oliveira,²⁷ los sucedieron otras generaciones que, aunque no del todo exentas del "transoceanismo", aplicarían su inteligencia a estudios concretos, relacionados con la propia tierra, con el propio medio. Así se explica el fervor y el interés que despertaron los estudios sociológicos en las nuevas generaciones.

Al "transoceanismo" nostálgico y al nacionalismo animoso e ingenuo de algunos literatos, los seguiría una

²⁷ José Osório de Oliveira, *Breve História da Literatura Brasileira*, págs. 80-81.

generación en la cual aparecen algunos hombres dotados de una formación nueva y de una técnica intelectual más adecuada a la comprensión de los problemas de la cultura y, tal vez, por esto mismo, dotados también de una comprensión más exacta del complejo condicionamiento de la vida y de la historia nacional. En tanto, a pesar del sensible progreso de conciencia que se realiza en algunos de los representantes de la inteligencia brasileña del momento actual, la historia de las ideas del Brasil todavía continúa reproduciendo los rasgos señalados por Mário de Andrade en la curiosa figura de *Macunaima*, el personaje de la "canción gesta" de la tierra brasileña. *Macunaima* —que a tantos irrita— anda, sin embargo, por ahí, libre heredero de todas las ideologías, imitándolas, deformándolas, adaptándolas, formándolas... Desafía esquemas e interpretaciones porque, con seguridad, posee una que se esconde en un mundo de contrastes, que es difícil por eso de aprehender y más todavía de caracterizar.

(Traducción de RAÚL NAVARRO)

El pensamiento histórico en el Brasil

No resulta fácil distinguir la situación del pensamiento histórico en el Brasil durante este medio siglo, sin señalar el papel preponderante de quien dió el primer paso en la ampliación decisiva de sus perspectivas. En la obra de Capistrano de Abreu —si bien es cierto que la erudición predominaría en él sobre la especulación—, es posible determinar razonablemente, aunque por vías indirectas, lo que sería el "pensamiento" histórico en ella representado.

En franco contraste con tantos de sus predecesores, me refiero en particular a los más ilustres, el dato directo y el simple testimonio documental no prevalecen en su obra de un modo aplastador. Ni siquiera —más bien es lo contrario— se convierten en aquella arcilla moldeable de la que se pueden hacer construcciones fantásticas, aptas para lisonjear intereses, vanidades o pasiones de la hora que transcurre.

De estos riesgosos extremos —ante los que sucumben, en su mayoría, los estudiosos de nuestro pasado— se encontró admirablemente preservada la obra de Capistrano de Abreu. Investigador constante, jamás plenamente satisfecho, habiendo trabajado más que cualquier otro después de Vernhagen para revelar,

valorizar y aprovechar testimonios escritos sobre nuestra formación nacional, sabía, a su vez, que esos documentos sólo responden cabalmente a los que osan formularles preguntas concretas y bien concebidas. Sabía, en otras palabras, según palabras de un gran pensador moderno —Marc Bloch— que toda investigación histórica supone, desde los pasos iniciales, un interrogatorio de orientación definida. En un principio está la intención, el sentido. Jamás, en ciencia alguna, la observación simple y pasiva obtuvo resultados favorables.

¿Cuál es, de todos modos, ese sentido, esa intención; cuál el pensamiento informador de esa obra que debería marcar el punto de partida de una nueva orientación en nuestros estudios históricos? Sabemos que en su juventud el autor no fué reactivo al positivismo comteano y que más tarde se enroló con el mayor fervor y entusiasmo en las doctrinas de Spencer. Pero de los principios positivistas y evolucionistas sólo guardaría, obstinadamente, el sentido de la proporción, de la precisión, del rigor racional, que mantienen a la imaginación dentro de límites admisibles, además de una sensibilidad afinada y dirigida directamente a la importancia de la acción de los fac-

tores cósmicos —de la tierra, del medio, del clima— sobre las instituciones humanas.

En sus escritos, muy escasas son las referencias a historiadores modernos. En compensación, divulgó y tradujo a algunos geógrafos (y antropólogos), no sólo a aquellos que, como Wappaeus y Sellin, se ocuparon expresamente del Brasil, sino también a los que, como Kirchoff, encararon de manera general las recíprocas relaciones entre el hombre y la tierra. El valor atribuido al paisaje natural en la formación y evolución de los grupos humanos, se refleja muy bien en las palabras con que, comentando uno de los capítulos del libro de Sellin, subraya que el factor geográfico tendría que predominar en él con mayor vigor.

En su caracterización de ese libro, concibe un plan de trabajo que, dentro de límites cronológicos previstos, iría a desarrollar finalmente en su pequeña obra maestra —*Capítulos da História Colonial*—, publicada por vez primera en 1907; plan que difiere fundamentalmente de todas las tentativas anteriores del mismo tipo. Aquí, los aspectos nítidamente políticos y los que dependen de la pura acción individual, difícilmente reducibles a cualquier determinismo, ceden lugar a otros, aparentemente humildes y sin relieve, que no solían refugiarse en la concepción tradicional de la historia.

Así, por ejemplo, consagra a las guerras flamencas —tema dilecto de antiguos historiadores— apenas unas treinta y pocas páginas, contra más

de cien dedicadas a la población de lugares muy apartados de la costa y de la civilización; casi el inverso de la proporción relativa que tienen esas materias en la primera edición de *História Geral*, de Varnhagen. Y en la población de esos terrenos incultos y apartados, pone de relieve un clarísimo contraste entre las expediciones colonizadoras que alcanzarían influencia perdurable, de otras, que le parecen tan sólo devastadoras y despobladoras; algo es evidente: sólo las primeras le interesan de verdad. En la historia del extremo sur muestra manifiesta aversión contra las fases bélicas, revolucionarias, "heroicas". Y ante la propia *Inconfidência* —movimiento político sólo explicable por la influencia de ideas adventicias que no se entroncan con nuestra tradición, surgida de los primeros tiempos de la colonia— reacciona con silencio sintomático y evidentemente deliberado.

Las naturales consecuencias de esa actitud no se hicieron sentir de inmediato en toda su profundidad, ni siquiera en el círculo de sus discípulos y compañeros predilectos. En la obra de Calógeras, por ejemplo, que nos dió en *Formação Histórica do Brasil* una especie de prolongación de los *Capítulos*, sólo las primeras secciones, inspiradas directamente en la obra de Capistrano, reflejan algo del mismo espíritu. A través de su obra, sólo encontraremos al historiador paciente y plenamente informado que, en *Política Exterior do Império*, incursionara básicamente en cuestiones políticas

y diplomáticas. Sería injusto negar, sin embargo, que, en su extenso estudio acerca de las *Minas do Brasil e sua Legislação* (impreso entre 1904 y 1905) y, sobre todo, en la breve y admirable síntesis de su conferencia de 1912 en la Biblioteca Nacional (*O Brasil e seu desenvolvimento econômico*), Calógeras mostró las amplias perspectivas que ofrece la exploración de un dominio casi virgen: el de nuestra historia económica.

Más fecundo fué el ejemplo de Capistrano, y también el del Barón de Rio Branco, en el campo de la investigación e información erudita. Los comentarios del primero sobre la *Guerra da Triplíce Aliança*, de Schneider, y los notables "Prolegómenos" del segundo a la *História* de Fray Vicente do Salvador, siguen siendo modelos de trabajo, que tuvieron insignes continuadores como Rodolfo García —quien comentó la mayor parte de la *História Geral* del vizconde de Porto Seguro (el primer volumen ya había sido comentado por el propio Capistrano), además de crónicas coloniales como los "Tratados" de Fernão Cardim, los *Diálogos das Grandezas do Brazil*, el *Viagem* de Claude d'Abbeville— y también Eugenio de Castro, organizador y comentador de la edición del *Diário de Navegação* de Pero Lopes de Souza, publicado en 1928 y reimpresso en 1940, con motivo de los centenarios portugueses.

Especialmente en la divulgación de documentos capaces de señalar nuevo rumbo a los estudios de la

historia social o económica —no sólo política, bélica y genealógica—, se reveló en toda su magnitud el énfasis dado a ciertos aspectos de la historia geográfica y social. El impulso más decisivo en tal sentido fué la impresión, por iniciativa de Washington Luiz —historiador atento al valor de las fuentes manuscritas— de las series de *Actas* de la Cámara de Santo André (1914) y de São Paulo (iniciadas en 1914 y en publicación todavía en 1951) como así también la del *Registro Geral* de la Cámara de São Paulo (iniciada en 1917), de los *Inventários e Testamentos* (iniciada en 1920) y de las *Sesmarias* (iniciada en 1921).

La impresión de esos valiosos documentos es el resultado de estudios exhaustivos sobre el pasado paulista, especialmente sobre la expansión geográfica del Brasil colonial. Sin los *Inventários e Testamentos* no habría sido posible un trabajo como el de Alcantara Machado sobre la *Vida e Morte do Bandeirante*, publicado en 1930. Y sin los textos municipales no se concebirían los valiosísimos estudios de Alfonso d'E. Taunay sobre el São Paulo del siglo XVI, retomados después en su historia sobre la villa y la ciudad de São Paulo. Un acceso más fácil a esos documentos permitió, además, los innumerables trabajos de reconstitución y revisión de la historia paulista y de las *bandeiras*, emprendidos por Washington Luiz, Basílio de Magalhães, Paulo Prado, Ellis Junior, Américo de Moura, Carvalho Franco, Cassiano Ricardo, Aureliano Leite,

Nuto Sant'Ana y, muy en especial, por Alfonco d'E. Taunay, cuya magnífica *História Geral das Bandeiras Paulistas* se comenzó a publicar en 1924 y sólo pudo completarse en 1951, abarcando once copiosos volúmenes.

La elaboración metódica de la historia de las *bandeiras* paulistas sólo se hizo realidad en este medio siglo, merced a los textos exhumados de los archivos paulistas y, más aún, a publicaciones extranjeras, como la de los documentos sobre el Paraguay jesuítico, impresos en España por el Padre Pablo Pastells, S. I., y a los manuscritos del archivo de Sevilla divulgados, por iniciativa de Taunay, en varios tomos de los *Anais do Museu Paulista*. El movimiento promete continuar en el correr de los años próximos, con los trabajos recientes del historiador portugués Jaime Cortesão y, sobre todo, con la preparación, a su cargo, del numeroso material manuscrito de la *Coleção de Angelis*, cuya publicación inició la Biblioteca Nacional.

Otro problema de la historia colonial del Brasil, que pudo ser ahondado y ampliamente esclarecido en estos cincuenta años, fué el de las actividades de la Compañía de Jesús en los primeros siglos de la Colonia. El renacimiento de los estudios jesuítas data del tercer Centenario de Anchieta. El volumen, impreso en 1900, donde se reúnen las conferencias, entre otras, de Eduardo Prado, Joaquim Nabuco, Teodoro Sampaio, Couto de Magalhães y Basílio

Machado, pronunciadas con motivo de la celebración, es, sin duda, una contribución inapreciable. No disponiendo de nuevo material documental, los autores poco pudieron añadir, desde el punto de vista informativo, a lo que ya se sabía de la actividad colonial de los ignacianos. De esa carencia de documentación se resienten todavía algunas obras posteriores, como la del Padre Luiz Gonzaga Cabral e, inclusive, el extenso trabajo sobre la libertad de los indios y la Compañía de Jesús, que J. M. Madureira, S. I., presentó al Congreso Internacional de Historia de América y publicó en 1929.

También es cierto que la bibliografía relacionada con los jesuítas en el Brasil se enriqueció notablemente en el intervalo que nos separa de esa publicación de las conmemoraciones del tricentenario de Anchieta. En su mayoría, sin embargo, la documentación divulgada no se refería propiamente a la provincia de Brasil. Es el caso, por ejemplo, de la ya citada compilación del Padre Pastells y también de las numerosas piezas, contenidas en el tercer volumen de la *História do Rio Grande do Sul* (1922) del Padre Carlos Teschauer. Todos esos papeles se refieren al extremo sur del Brasil. Sobre el extremo norte existía, desde 1901, el importante trabajo del historiador portugués João Lúcio de Azevedo, dedicado a los jesuítas de Grão Pará. Al mismo historiador se debe una *História do Padre Vieira*, impresa por primera vez en 1918 y, asimismo, una nueva edición, enri-

quecida por las *Cartas de Vieira*, que iluminaron plenamente el conocimiento de la vida y la obra del gran predicador.

En el transcurso de los años siguientes, la reunión de otras cartas jesuítas sobre el Brasil, en volúmenes profusamente comentados —iniciativa de la Academia de Letras— pudo reavivar el interés por el estudio de la participación de los padres de la Compañía en la colonización. El paso más importante para una amplia revelación de la obra de la Compañía en el Brasil, sería dado a partir del mismo decenio del 30 por el P. Serafim Leite. Sus estudios y conferencias, reunidos en 1937 en *Páginas da História do Brasil*, constituyeron tan sólo una muestra, ampliada en 1940 con las *Novas Cartas Jesuíticas*, de la riqueza de fragmentos documentales que el autor pudo reunir en el Archivo de la Sociedad de Jesús en Roma y también en otros archivos europeos. El principal resultado de esas investigaciones sería la *História da Companhia de Jesus no Brasil*, que se comenzó a publicar en 1938 y de la que, en 1950, vió la luz el décimo y último volumen. No podía esperarse un mejor broche para el medio siglo de investigaciones de numerosos historiadores en torno a la obra de catequesis y colonización emprendida por las huestes de San Ignacio.

Otro aspecto de la historia del Brasil que pudo aclararse completamente en este siglo, es el relativo a las cuestiones con el Plata durante el Imperio. Sobre la Guerra del Paraguay

especialmente, los extensos estudios de Tasso Fragoso (1934) y Ramón J. Cárcano (1939-42), escritos —uno desde el punto de vista brasileño, y el otro desde el argentino— suministran numerosos elementos para una cabal comprensión de los diferentes episodios de la campaña de la Triple Alianza. Otros puntos importantes fueron proporcionados por la impresión, en 1925, de los diarios del ejército en operaciones, bajo el mando de Caxias; en 1936, del diario de viaje del Conde d'Eu, y, en 1910, de las reminiscencias de Dionisio Serqueira. La publicación, en varios tomos, de trabajos dispersos del vizconde de Taunay, incluyendo material enteramente inédito hasta 1924 (fecha de la edición), tornó accesibles algunas de las contribuciones fundamentales del autor de *Retirada da Laguna*.

En las muchas obras existentes sobre la cuestión, la parte polémica es todavía considerable y, a veces, dominante. Una de las más recientes, la del embajador Cárcano, que pretende asumir una posición de perfecta imparcialidad, encierra numerosas tesis que no recibieron acogida favorable en el Brasil, ocurriendo lo mismo en la Argentina. El punto de vista brasileño sobre alguna de estas tesis fué defendido por Júlio de Mesquita Filho, en uno de sus "ensayos sudamericanos".

Divergencias semejantes subsisten, como era de esperar, a propósito de las campañas platinas del primer reinado. Uno de los episodios de esas luchas motivó el trabajo del

embajador José Carlos de Macedo Soares sobre los *Falsos Troféus de Ituzaingó* y, posteriormente, el de Tasso Fragoso, donde profundiza la *Batalha do Passo do Rosário*. Sobre los acontecimientos que siguieron a las campañas cisplatinas y precedieron a la guerra de la Triple Alianza, hay abundante material, generosamente documentado, en los libros de Souza Docca (1919) y de Pelham Horton Box (1927), este último en inglés y dedicado expresamente a los antecedentes del conflicto. Hélio Lobo publicó, en *As Portas da Guerra* (1916), los resultados de sus investigaciones en archivos diplomáticos, sobre los hechos que precedieron inmediatamente a las hostilidades. En *A Invasão Paraguaia no Brasil*, Walter Spalding suministró, en 1940, material en gran parte desconocido, acerca del desenvolvimiento de la guerra. En 1951, con la publicación del valioso *Catálogo da Coleção Rio Branco*, que abarca cinco mil ciento veintidós piezas, sobre un fondo constituido por fragmentos tomados de archivos paraguayos, el Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil pudo ofrecer un manantial inagotable a los estudiosos de ese aspecto de la historia militar brasileña.

Finalmente, no se puede echar al olvido, entre los adelantos realizados en esta mitad del siglo para el mejor entendimiento de nuestro pasado, la extensa divulgación de textos más exactos y completos referentes a la fase inicial de la ocupación del país. La publicación, en

Portugal, de los tres volúmenes de la monumental *História da Colonização Portuguesa*, conmemorativa del primer centenario de la Independencia, que contiene numerosos textos copiados por lo general con cuidado y respeto y precedidos de comentarios eruditos, significó una iniciativa memorable, que pronto incitó a quienes, siguiendo su ejemplo, trataron de enriquecernos con un documentario más idóneo y claramente interpretado. Basta recordar, en tal sentido, la ya citada publicación del *Diário* de Pero Lopes, comentada por Eugenio de Castro; el nuevo texto portugués, exhaustivamente comentado, de la *Nova Gazeta* (1514), que organizó Clemente Brandenburger, y la excelente edición y los inapreciables comentarios de la *Carta* de Pero Vaz de Caminha, que debemos a Jaime Cortesão. Del mismo tenor es la publicación que *The Cortez Society* de N. York dió a conocer en 1922 con el texto facsimilar de la *História* de Gandavo, enriquecido por importantes notas y comentarios de John B. Stetson, Junior.

Tal vez con algunas reservas en la parte relacionada con las campañas del sur del Imperio, el interés por esos diferentes problemas, que, a través de este medio siglo, pudieron ser aclarados —descubrimiento y ocupación de la tierra (territorio, actividades de los jesuitas y conquista de lo ignoto)— se debió en gran parte a la acción estimulante de Capistrano de Abreu. Especialmente en lo que se refiere a la acti-

vidad de la Compañía de Jesús, es reconocida su opinión de que sería presuntuoso escribir la historia del Brasil sin escribir antes la de los jesuitas. De ser acertada esta observación, cabría decir que, ahora, es posible escribir la historia de Brasil sin ninguna presunción.

Independientemente de este estímulo, no faltaron tentativas, muchas veces esforzadas pero fundadas generalmente sobre un criterio de muestrario, sobre todo acumulativo, de hechos históricos, como ocurre en la considerable *História do Brasil*, de Rocha Pombo. Un esfuerzo aislado, que significó una importante contribución metódica para el estudio de nuestro pasado, es el volumen, extremadamente condensado, que João Ribeiro destinó a fines didácticos. Por su estructura y por el sistema de exposición elegido, esta obra se aleja de las tendencias más generalizadas entre sus contemporáneas y antecesoras brasileñas. Al menos en su característica división del país en regiones históricas bien definidas, parece enrolarse en el programa contenido en las *Idéas Gerais*, de Martius, impresas en 1845 y aun en *História do Brasil*, de H. Handelmann, que, publicada en alemán hace más de un siglo, sólo encontraría traducción portuguesa en 1931.

La existencia de grupos de estudiosos, congregados en su casi totalidad como réplica viva a las instituciones provinciales fundidas en los moldes del Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, hizo posible,

en algunos casos, el desenvolvimiento acentuado de estudios regionales, ya en los comienzos de este siglo. La orientación del Barón de Studart, por ejemplo, que, hasta su muerte, acaecida en 1927, estuvo al frente del Instituto do Ceará, contribuyó en mucho para el desenvolvimiento de intensas pesquisas acerca de la población del litoral y de la región noroeste. Igualmente importante fué la actuación de José Higinio, de Alfredo de Carvalho, de Pereira da Costa, de Rodolfo García, en Pernambuco. En Bahía, de Borges de Barros, de Braz do Amaral, de Teodoro Sampaio, de Roville Derby, de Toledo Piza, de Eduardo Prado. Publicaciones como la *Revista do Arquivo Público Mineiro* o la del Instituto Histórico do Rio Grande do Sul, entre otras, ampliaron —es cierto que a veces desordenadamente— el mismo esfuerzo sobre otras áreas.

Si en una síntesis hecha a grandes trazos, es posible decir que la obra de Capistrano de Abreu está investida de cierto determinismo, sobre todo del determinismo geográfico (y también de ciertos aspectos antropológicos, especialmente los que se relacionan con la influencia indígena) en la vida brasileña, no faltaron en este medio siglo los que volcaron su acento tónico sobre algunos aspectos de nuestro pasado encarados a través de la actividad de un individuo. La obra, ejemplar en su género —*Um Estadista do Imperio*, de Joaquim Nabuco—, publicada en el 89, nos ofrece una magnífica pintura

del segundo reinado, donde el calor y la devoción filial no alcanzan a perturbar la visión nítida y esclarecida del historiador.

Escrita naturalmente en otro estilo y con las ventajas —y desventajas— de la mayor distancia en el tiempo, la obra fundamental de Oliveira Lima —*D. João VI no Brasil*— publicada en 1908, sigue siendo la más amplia fuente de informaciones acerca del Brasil Reino. La publicación del trabajo de Tobias Monteiro sobre la *Elaboração da Independência*, donde predominan los aspectos íntimos y anecdóticos de la vida brasileña en tiempos del rey, no consiguió relegarla a un segundo plano.

Entre otras obras de fondo biográfico que representan una contribución considerable al mejor conocimiento del pasado brasileño, aún habría lugar de privilegio para la serie de escritos sobre la vida y obra de Mauá, que debemos a Alberto Faria, Castro Rebêlo, Lídia Besouchet, Cláudio Ganns. Estudios más recientes, como los de Heitor Lira sobre Pedro II, Wanderley Pinho sobre Cotegipe, de Alberto Rangel sobre D. Pedro Primero y la Marquesa de Santos, de Marcos de Mendonça sobre el Intendente Câmara, de Alvaro Lins sobre el Barón de Rio Branco, demuestran la fertilidad de un terreno que las formas bastardas y las menos recomendables, constituidas por las modernas biografías noveladas, no consiguieron desvirtuar. Entre las obras biográficas que representan una contribu-

ción insustituible para la orientación histórica, es preciso considerar en primer plano la serie de obras con que Otávio Tarquínio de Souza viene enriqueciendo nuestro conocimiento con respecto a la fase de la Regencia —en cuanto no aborda más ampliamente la del Primer Reinado— a través de estudios en torno de algunas de sus figuras centrales: Evaristo da Veiga, Bernardo de Vasconcelos, Feijó y José Bonifácio.

Junto a los estudios estrictamente históricos —sin hablar de la historia artística y la literaria, que no caben en esta reseña—, deben mencionarse, al menos de pasada, algunas obras que, a pesar de situadas en la periferia de estos estudios, los enriquecieron de modo apreciable. Me refiero en particular a los ensayos de investigación e interpretación social que pronto se filtraron en muchos espíritus. Trabajos dispersos y parciales de Couto de Magalhães, Batista Caetano, Macedo Soares, Rebouças, Sílvio Romero, José Veríssimo, Teodoro Sampaio, Orville Derby, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Manuel Bonfim, Alberto Tôrres, entre otros, abrieron surcos para un nuevo tipo de pesquisas que nuestros historiadores no habían imaginado.

El primer estudio sociológico de Oliveira Viana —*As Populações Meridionais do Brasil*— es también obra de historiador. En su inquisición sobre las poblaciones del centro sur del país, trató de aplicar los métodos elaborados en parte por Le Play, en la medida en que se adap-

taban a la observación indirecta. En trabajos posteriores los amplió con el recurso de doctrinas que evidenciaban especial preferencia por los elementos raciales. Al determinismo geográfico —que esquivaba, en cierto modo, el absoluto de sus trabajos iniciales— oponía luego una especie de determinismo biológico. Simultáneamente, el autor se dedicó a ensayos de historia social y psicológica, inspirados por hechos y personalidades del Imperio, sobre todo del Segundo Reinado, dando cierta popularidad a un género de ensayo interpretativo ya intentado exitosamente por Euclides da Cunha, principalmente en *Contrastes e Confrontos* y, también, en *A Margem da História*.

Nuevo y generoso impulso a los estudios interpretativos, en base a un amplio material histórico, lo dió Gilberto Freyre, a partir de 1933, con la publicación de *Casa Grande & Senzala*. Un profundo conocimiento del pasado rural, sobre todo del flanco noreste, orientado por el estímulo que le proporcionaron métodos difusionistas desarrollados por Franz Boas y sus discípulos norteamericanos, y por numerosos estudios norteamericanos y europeos sobre contactos sociales, le abrieron perspectivas ideales para abordar nuestra formación histórica. Para ello tomó como punto de partida el triángulo representado por la familia patriarcal, el penoso labrar y el trabajo agotador, analizando sus repercusiones sociales en una serie de estudios. Sin desdeñar en esos estudios el factor biológico en la consti-

tución de la sociedad brasileña, dió mayor énfasis —en contraste con Oliveira Viana— al elemento cultural, entendido bajo el sello característico que a la palabra “cultura” vienen asignando muchos antropólogos. Cultura, comprendida como conjunto global de creencias, costumbres, ideas, normas de vida, valores, procesos técnicos, productos y medios, que el individuo adquiere en la sociedad; antes como legado tradicional que como resultado de su propia actividad creadora.

Este tipo de investigaciones lo llevó naturalmente a desarrollar en estudios posteriores —principalmente en el noreste— un concienzudo examen de las relaciones entre el hombre y la tierra en las regiones azucareras que se prolongan por el litoral, entre Bahía y Maranhão. Les asoció la designación de un criterio ecológico, a pesar de que poco tienen que ver, aparte del nombre, con las teorías de la Ecología Humana, desarrolladas sobre todo en los Estados Unidos y particularmente en Chicago, a partir de 1921, por Park y Burgess.

La bibliografía histórica del decenio del 30 está sólidamente integrada por escritos donde la interpretación explicativa —a veces interesada, e incluso deformadora de los hechos— tiende a razonar tales hechos, o simplemente a caracterizarlos en su configuración específicamente nacional. La importancia de muchos de esos escritos, magnificada en parte por las perplejidades de una época de crisis y transformaciones, exige-

ría un estudio aparte. Y aunque muchos de ellos contribuyesen a dar otra orientación a estos estudios históricos, no sería posible en la presente reseña ir mucho más allá de una enumeración necesariamente incompleta.

En esta situación se encuentra, por ejemplo, *Retrato do Brasil* de Paulo Prado, donde el historiador de *Paulística*, íntimamente identificado con la "escuela" de Capistrano de Abreu, se propone, respaldado por una autorizada información histórica, mostrar que el país todavía dormía "su sueño colonial" y, dos años antes del movimiento del 30, subraya la necesidad de "hacer tabla rasa para ocuparse después de la renovación total". Habiendo publicado en 1930, la *Política Geral do Brasil*, que, además de ensayo interpretativo, es una síntesis a veces seductora aunque necesariamente parcial de la historia del segundo reinado y de la primer república, José María dos Santos asume una actitud, en cierto modo, opuesta. Contra los males del presente, que trata de presentar como fruto de un proceso involutivo, surgido de la "deformación republicana", incita, sin vacilaciones, a adoptar los mismos remedios del pasado. Al presidencialismo contraponen las ventajas del parlamentarismo. Y la misma revolución del 30 no le parece que interrumpirá (antes bien, agravará) los daños del principio presidencial, ya que prepara el advenimiento del caudillismo y de la "época del caballo".

En numerosos estudios de "for-

mación" publicados en la misma época, se encuentra con insistencia un recurso que un ensayista norteamericano tildó de "pasado utilizable", para la composición de retratos inconclusos, que se presentan al mismo tiempo como terapéutica ideal para todos nuestros males. Estas supuestas reconstrucciones que, llevadas a su forma extrema, desembocarían en manifestaciones totalitarias, especialmente en la doctrinación integralista, poco interesan en general a la investigación histórica.

Más interesantes, desde cualquier punto de vista, son sin duda las tentativas de explicaciones sobre paisajes regionales, en que un criterio a veces apologético no impide la iluminación de ciertos problemas históricos, muchas veces descuidados. En su libro sobre la *Formação do Rio Grande do Sul*, que retoma el asunto, abordado ya en un breve ensayo, pero extremadamente condensado por Rubem de Barcelos, Jorge Salis Goulart trata de caracterizar el pasado y presente de las poblaciones del sur con la ayuda de la historia geográfica, de la psicología social, de la sociología... Valiéndose de criterios semejantes, Alfredo Ellis Junior, ya había encarado anteriormente, en estudios sucesivos, los problemas de la formación paulista. Y Cassiano Ricardo, en *Marcha para o Oeste*, parte de lo regional hacia lo nacional, del pasado al presente y futuro, en un esfuerzo parecido al de Gilberto Freyre, del nordeste.

La interpretación social y psico-

lógica de la vida brasileña, tomada en su conjunto, e independientemente de su ángulo regional, nos suministró por la misma época, otras obras significativas; entre ellas, conviene destacar la que publicó en 1936 Afonso Arinos de Melo Franco bajo el título de *Conceito da Civilização Brasileira*. En el curso de los años siguientes, y también con la iniciación del siguiente decenio, continúa el interés por los estudios interpretativos. De 1943 data *A Cultura Brasileira* de Fernando de Azevedo, obra extensa e interesante, y donde el autor, catedrático de sociología, familiarizado con procedimientos de investigación social, especialmente los que derivan de teorías durkheimianas, los aplica al examen de nuestra evolución social, cultural y política. En *Formação da Sociedade Brasileira*, impresa en el año siguiente, Nelson Werneck Sodré ambiciona todavía, a través de la inquisición del pasado, servir al presente y "proporcionar instrumentos y métodos aplicables a futuros caminos".

Por poco que esos trabajos puedan inscribirse en la literatura historiográfica, tomada la palabra *strictu sensu*, es forzoso admitir que participan de una tendencia que se refleja vivamente en otras obras de la misma época, donde la interpretación personal, apuntada a un blanco determinado, cede paso al puro esfuerzo de elucidación. En la ya vasta obra de Pedro Calmon, donde se cuentan trabajos sobre la expansión bahiana y la Casa da Torre,

figura, al lado de la gran *História do Brasil*, también una *História Social do Brasil*, que, en su tercer volumen, ya trata la fase republicana. Con este interés por lo social —y en este caso también por lo económico—, tropezamos con los estudios históricos de Afonso Arinos de Melo Franco, principalmente los que encaran nuestra civilización material, la evolución de la economía brasileña y la historia del Banco de Brasil.

En la serie de estudios de J. F. de Almeida Prado, iniciada con *Primeiros Povoadores do Brasil*, que comprende varios volúmenes, se encuentra un riquísimo acervo de testimonios, sobre todo de viajeros extranjeros, con interés poco común para la revisión de hechos de la historia social y económica del Brasil durante los siglos iniciales de la colonización.

Inclusive en una relación bastante incompleta, como la presente, no sería permitido olvidarse de trabajos dedicados a la historia regional, como los de Aurelio Porto y Borges Fortes acerca de la colonización del extremo sur, de Artur Cesar Ferreira Reis sobre el extremo norte, de Alberto Lamego sobre la región de Campos dos Goitacazes, de Tavares de Lira sobre el Rio Grande do Norte, de Oswaldo Cabral sobre Santa Catarina, de Aluizio de Almeida sobre el sur de São Paulo, de Noronha Santos, Luiz Edmundo, Vivaldo Coaracy y Gastão Cruls sobre Rio de Janeiro, de Estevão de Mendonça y de Virgilio Correia Filho, sobre Matto Grosso, de Rosario Martins sobre

Paraná, del Canónigo Raimundo Trindade sobre la arquidiócesis de Mariana, de Rego Monteiro sobre la Colonia de Sacramento, de José Honório Rodrigues y José Antonio Gonçalves de Melo Neto sobre el dominio holandés en el noreste. De la obra de Gonçalves de Melo, directamente influida por ideas y escritos de Gilberto Freyre, escribe el sociólogo pernambucano que es "la más completa, la más minuciosa y más comprensible que existe hoy en cualquier idioma" acerca de la época de los flamencos.

Al lado de estudios de "formación" ya abordados, debería alinearse el que consagró Caio Prado Junior, en 1942, a la interpretación y explicación del Brasil de nuestros días, a través de su evolución histórica, desde los albores de la Independencia. Obra compacta y ambiciosa, podría figurar al lado de vastos estudios histórico-sociológicos de Oliveira Viana, Gilberto Freyre y Fernando de Azevedo. La inquisición histórica se basa en él en un criterio interpretativo, robustecido con doctrinas del materialismo histórico. Fiel, todavía, a los principios teóricos que presupone, el estudio de Prado Junior enfoca mucho más directamente los problemas económicos, que le parecen, en última instancia, los decisivos para la explicación del pasado y del presente. Con énfasis poco común, apunta a una dirección en que tienden a focalizarse cada vez más, entre nosotros, las investigaciones históricas, acla-

rando así territorios no explorados hasta ahora.

El impulso más poderoso para este tipo de investigaciones se inició y cobró cuerpo con la publicación de los dos volúmenes de la *História Econômica do Brasil*, de Roberto Simonsen, donde se detallan gran parte de las lecciones ofrecidas por el autor en la Escuela de Sociología y Política de São Paulo. Es inevitable pensar hoy que el abordaje de esas cuestiones sólo sería realizable a través de un trabajo previo, emprendido por diferentes especialistas que se dediquen, cada cual a determinada época y a determinado tipo de problemas, y no por medio de esas vastas síntesis donde lo particular tiende a esfumarse y a perderse en provecho de una ilusoria visión de conjunto.

Algunos aspectos de nuestra historia económica y financiera pudieron ser tratados a través de estudios monográficos, casi exhaustivos. En este caso cabría citar, en primer término, la monumental *História do Café no Brasil* de Alfonso d'E. Taunay, cuyos catorce volúmenes, repletos de minuciosas informaciones, son, en verdad, dignos del autor de la *História Geral das Bandeiras*. Sobre aspectos generales de nuestra historia financiera y monetaria existen, desde hace tiempo, trabajos valiosos, comenzando por los de Sebastião Ferreira Soares, de épocas de la monarquía, continuando con los de A. Cavalcanti, Pandiá Calógeras, Severino Sombra, hasta los más recientes, como el de Dorival Teixeira Vieira.

Sobre la historia de la industria extractiva del Amazonas, está el moderno trabajo de Artur Cesar Ferreira Reis, que merecería ser ampliado. Y, en São Paulo, la Sra. A. P. Canabrava, apoyándose en recursos de historiografía moderna, encará varias cuestiones relacionadas con el comercio colonial, especialmente el contrabando con el Plata, y las plantaciones y cultivos azucareros en el norte del Brasil y en las Antillas.

La complejidad de estos asuntos está reclamando, cada día con mayor urgencia, la utilización de métodos que se vienen desarrollando en países de larga tradición: estudios históricos especializados. La preocupación por asimilar algunos de esos métodos y aplicarlos a problemas brasileños es hoy el aspecto dominante y, creo que el más auspicioso, del pensamiento histórico entre nosotros. A ese respecto no podría acentuarse demasiado la influencia que debe asignarse en los últimos años a los maestros extranjeros contratados para institutos universitarios. Refiriéndose a la creación, en 1934 y 35, de nuestras primeras facultades de Filosofía y Letras —la de São Paulo y la del Distrito Federal—, Fernando de Azevedo hizo resaltar en *A Cultura Brasileira*, la carencia, sensible en esa época, de

personalidades realmente eminentes en los varios dominios de la especialidad intelectual y científica. Para el magisterio de todas las cátedras se recurrió a profesores extranjeros —franceses, italianos, norteamericanos, ingleses, alemanes—, contratados en sus países de origen para enseñar en las nuevas Facultades.

En lo que se refiere a la historia, inclusive a la historia de Brasil en sus diferentes aspectos, fué literalmente decisiva, y continúa siéndolo, sobre las nuevas generaciones, la actuación de alguno de aquellos maestros: de un Jean Gagé, por ejemplo, o de Fernand Braudel, en São Paulo; de Henry Hauser y de Eugene Albertini, en la Universidad del Distrito Federal. Lo que pudieron realizar hasta aquí, en el sentido de sugerir nuevos tipos de investigación y suscitar nuevos problemas, es posible educarlo ahora en determinado tipo de especializaciones —cursos particulares, seminarios, tesis de concurso— que, por su misma naturaleza, escapan al alcance de un público mayoritario. No es aventurado pensar, entre tanto, que en ellos se encuentra el germen de un desenvolvimiento nuevo y francamente promisorio de los estudios históricos del Brasil.

(Traducción de JUAN CARLOS GHIANO y NÉSTOR KRALY)

Noticia sobre el arte moderno en el Brasil

CONSIDERADO en sí mismo y puesto en confrontación con sus inmediatos antecedentes, el arte moderno del Brasil aparece, a sus treinta y cinco años, como una vigorosa afirmación. Y, de hecho, lo es. No obstante, a esta apreciación singular, deberá sumarse, un día, la rigurosa clasificación del fenómeno moderno en las líneas generales de la evolución intelectual del país, para que así alcance plenamente su significación histórica y para que se establezca su valoración en base a sus precedentes.

Precedentes hay, y de decisiva importancia. Como en toda la historia brasileña en sus múltiples planos, también aquí encontramos los elementos de la fecunda fermentación colonial y el contraste vertical de la cultura planeada por el Estado independiente. En la iniciación, cuando florecía el barroco y maduraba el imperio lusitano, recibimos, con los cánones portugueses, contribuciones venidas de todo el mundo y, sobre todo, una concentración estilística susceptible de condensarse y cristalizarse bajo formas universales, en un verdadero desafío a la imaginación creadora. Por haber, sorprendentemente, correspondido al desafío, con rápida y substancial progresión afirmativa, en dos siglos

que vivimos de ávida absorción de los cánones impuestos por vía elaborativa, la contención, que significa dominio de los medios, y la libertad inventiva, que denota el poder creador, se expandieron en paralelismo antitético hasta alcanzar la síntesis que se fijó en el arte de Minas Gerais en el siglo XVIII. Alcanzamos entonces un nivel que hoy comienza a sorprender a la crítica europea y que mañana, seguramente, figurará a la par del barroco centro-europeo, cuando se vuelva a escribir el capítulo de ese siglo todavía mal estimado y de ese estilo aún mal conocido.

A la afirmación del barroco autóctono, que es el signo plástico de la cristalización de la cultura interior y espontánea del Brasil, vino a oponerse, en la faja de la cultura del litoral ya transpuesta, el arte oficial del Estado brasileño a crearse. Comenzando la historia política por admitir que, aún antes de la independencia formal, ese Estado empieza con la entronización en Rio de Janeiro de un monarca de un Reino Unido, que, efectivamente, sólo existía aquende el Atlántico, se hizo más fácil comprender porque D. Juan VI ya se ocupaba de planes de cultura y, en especial, de misiones de arte, quedándole a Pedro I la

función complementaria de proseguir la obra iniciada por su padre. Por eso hoy, cuando el sociólogo y el historiador pesquisan atentos los síntomas de la sobrevivencia de esa duplicidad cultural de nuestra vida nacional, en seguida discernimos la brecha por donde pasó, sigiloso pero tenaz, el academismo. Y, con él, la insatisfacción que fatalmente provoca.

Un siglo duró la insatisfacción.

Si el arte de la Misión Francesa se mostró limpio y honesto en su mediocridad expresiva, lo cierto era que, al ahogar la espontaneidad de los cánones elaborados en el transcurso de una vida colonial ya dispuesta a la lucha por la libertad, no dejó más alternativa que la del perfeccionamiento técnico. Donde se presentaban objetivos puramente utilitarios, como en una arquitectura que se reducía a levantar refugios eficientes y de discreta elegancia, podía el arte importado satisfacer esa solicitud mínima; pero donde la creación fué nominalmente convocada, nos hundimos decididamente en las aguas académicas. De la academia —no sólo la instituida, sino la que rige todos los patrones de la vida artística— salió un arte mortecino que dominó el siglo XIX y pasó al siglo XX. No llegaba, por cierto, a ser tan tiránico que violentase los temperamentos discrepantes —prueba de ello es el autodidactismo de Almeida Junior y luego el verdadero impresionismo de Eliseu Visconte, que pudieron desarrollarse e imponerse como manifestaciones ais-

ladas—, pero, peor todavía, frustraba, en los temperamentos más dóciles, que son también los más numerosos, toda tentación de originalidad, de aventura, de expresión propia. De ahí porqué duró todo un siglo la insatisfacción.

Desde la Independencia hasta las famosas conmemoraciones de su centenario, estábamos en lo mismo. Por eso, cuando sobrevino, en el mismo año del Centenario, el Movimiento Modernista, la renovación propuesta tuvo al fin mucho de recuperación necesaria. Y recuperación en dos sentidos históricamente opuestos, pues tanto se necesitaba atar nuevamente el hilo interrumpido de la tradición, que continuaba brillando bellamente en Paraíba, Recife, Bahia y Rio, como se imponía acordar el reloj por los meridianos europeos donde, después del impacto de la guerra, la libertad creadora reclamaba nuevos rumbos. Por eso mismo, parece normal que el movimiento se apoye en los salones y en el mecenato de la élite cafetera, pues nadie mejor que esa nobleza rural, que viajaba a París cada seis meses, habría de sentir y comprender la contradictoria pasión de esa nostalgia de lo extraño que se completa con el apego al suelo.

En sus primeros momentos, el Modernismo actuará principalmente como un movimiento literario, aunque muy pronto, por destino y ambición, deba propender a la formación de todo un nuevo clima intelectual. Los escritores en rebeldía sentían en las formas insólitas del

arte nuevo una consonancia con su propia exaltación subversiva y, por eso, le dedicaron un culto ferviente de fe y reverencia. Fué necesario, con todo, un poco más de tiempo y convivencia para que se interpenetrasen más sustancialmente las dos alas vivas de la renovación.

Cabe citar, cronológicamente, el primer hecho precursor, que fué la visita y la exposición de Lasar Segall en 1913. Sirve al menos para señalar que, entonces, su arte cayó en la fofa vaciedad de un "salón" afrancesado y subsimbolista, quedando para después el encuentro de Segall con la inteligencia joven del Brasil: "... personalmente, yo no conocía a ninguno de los artistas e intelectuales de la nueva generación que en ese tiempo fomentaba el movimiento de arte moderno brasileño. La gran satisfacción de conocerlos me fué dada solamente en ocasión de mi exposición de 1924, cuando, con entusiasmo, me uní a ellos, desde luego comprendiendo todo lo que me sentía vinculado al Brasil". Entre este tiempo apareció Anita Malfatti. Fecundo acontecimiento, en el cual, como elemento antipático y negativo, Monteiro Lobato desempeñó el papel de provocador estimulante, única función que, por otra parte, le permitía su irremediable insensibilidad plástica y formal. Pero la célebre agresión de la prensa a la artista que en 1917 regresaba de la lección europea, permitió una amplia toma de conciencia por parte de los que, poco después, promoverían la famosa Semana de Arte Moderno.

De esta Semana participó activamente Di Cavalcanti; ésta comprendería una exposición de arte de la que, además de Anita Malfatti, participaron otros pintores y escultores, entre los cuales se destacaban el joven Brecheret. Sin embargo sería necesario algo más para completar la integración mental más allá de la coalición sentimental. De aquí la importancia de volver a examinar este grupo algunos años más tarde a fin de registrar las permanencias significativas y las discretas deserciones. Y la necesidad también de seguir atentamente el desarrollo de los movimientos "Pau Brasil", "Antropofagia", los viajes sentimentales e instructivos a Minas Gerais y a la Amazonia, para captar la progresiva homogenización del grupo primitivo y la creciente importancia, en su seno, de los artistas plásticos, de los cuales Tarsila es un caso ejemplar.

En un rápido panorama como es éste, resignémonos al cómputo final de esa integración, para registrar que hoy, a treinta años de distancia, la renovación intelectual puede reclamar, como legítimamente suyos, los nombres de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret, Tarsila do Amaral y Lasar Segall. Fué con estos valores en plena ascensión, que ya comenzaba a reconocer el medio, y en pleno desarrollo de sus posibilidades creadoras, que el primer pelotón revolucionario aguardaba la llegada de las columnas del año 30. Con unas palabras más señalaremos que, desde entonces, hizose evidente que el arte nuevo en el Brasil se

disponía a recoger todas las lecciones venidas de afuera, pero tendiendo siempre y con toda certeza a escrutar la realidad brasileña. Señalar a Maestrowicz y a Lowis Corinth como los maestros de Brecheret y Malfatti, o a Leger como el iniciador de Tarsila en el cubismo, o las fuentes germano-expresionistas de Segall o el bien inspirado eclecticismo de Di Cavalcanti, será a lo mejor recoger informaciones biográficas de cierta importancia, cuya significación crítica, con todo, sólo se revela cuando son puestas en cotejo con la constante brasileña capaz de la mágica transformación del cubismo racional en instintiva "antropofagia", la violencia expresionista en un sereno paisaje de Campos do Jordão, el misticismo centro-europeo en estatuas indígenas, la Escuela de París en esplendoroso barroquismo mulato.

Así comprenderemos mejor porqué, al iniciarse el nuevo empuje del 30, no sobreviene choque alguno con el grupo inicial, sino una pura y simple continuidad con la asimilación de los elementos nuevos. La creación literaria continúa encabezando el movimiento renovador, pero la función que ahora se reserva a las artes plásticas, además de ser fundamental, también es claramente definida gracias a la lenta y segura asimilación anterior. La vida artística pasa a poseer consistencia e importancia propias, casi a competir, en lo de llamar la atención, con la vida literaria. Más libre que ésta en lo que se refiere a las coordenadas

regionales, elemento vital por la contribución literaria del norte, se presenta en términos verdaderamente nacionales sin, con todo, hacerse en ellos exclusivista y discriminatoria.

En la década del 30 se producen todos los avances y todas las adquisiciones que justifican la certeza, dominante cuando estalla la guerra, que poseíamos un arte brasileño. Entonces, por primera vez, toman importancia los centros de aprendizaje, ya sea por la formación de "ateliers", por la enseñanza sistemática, como sucedería con Portinari al ejecutar los frescos del Ministerio de Educación, o al dictarse las clases en la Universidad del Distrito Federal, y como sucedería también con los cursos libres presididos por Guignard. Por otra parte, la dinámica espontánea del movimiento artístico se expandía por todos los medios, inclusive el de la convivencia informativa de los clubes y con el desafío de los salones no oficiales y el trabajo de los talleres colectivos. São Paulo, en el respeto inspirado por la obra de Segall, en la excitación causada por las provocaciones de Flavio de Carvalho, en el mantenimiento de la llama sagrada que le entregara la Semana de Arte Moderno, se desdobra en el CAM, en el SPAM, se concentra en "La Familia Artística" o en el grupo del edificio Santa Helena (de donde iba a surgir Volpi), se exhibe en los Salones de Mayo y en las grandes exposiciones modernas que provocan una gran repercusión pública. Llegóse a crear, y había mo-

tivos para ello, que nacía una "Escuela de São Paulo", caracterizada por el colorido en medios tonos y por la atmósfera fina del paisaje suburbano o campestre, en contraposición al fuerte color, a la humanidad carnal y al paisaje telúrico que ocupaban el interés de los pintores de Rio. Hoy, pasada esa ilusión crítica, comprendemos que, entonces, se producía algo más substancial que una diferenciación geográfica: se completaba la fijación de los cuadros generales de nuestro modernismo plástico en su primera gran fase.

En cada sector, los primitivos valores se reafirman, los nuevos conquistan la posición que le reservan sus méritos, los llegados de afuera se encuadran y los aspirantes se alínean en vastos panoramas que no pueden ser reducidos a las pasajeras programaciones de este o de aquel grupo. En la pintura, por ejemplo, Segall y Portinari se afirman como verdaderos maestros en líneas paralelas de conquista, tan viriles y tan legítimas, que algunos ingenuos creyeron reducirlas a una única línea de imposible competencia. Nada, en verdad, menos confrontable que esas dos pinturas que, hoy, ya podemos valorar en toda su extensión: la una hecha de progresiva concentración y sublimación de esa participación sentimental que abre acceso directo a los valores humanos esenciales, mientras que la otra se expandió ilimitadamente en la alternativa de los conceptos formales y en la variación interpretativa para captar todos y cada uno de

los mil aspectos de la realidad tangible. Ambos, sin confundirse, sin tampoco entrecruzar sus caminos, llegarían al objetivo que históricamente les estaba reservado, con la revelación plástica de la fisonomía auténtica de la tierra y de la gente que, por todo un siglo, ocultara el academismo. Es obvio que dos nombres no pueden resumir toda la pintura de ese momento, ni siquiera representar posiciones dirigentes, que nada de eso hay en el arte. Simbolizan, eso sí, los puntos de atención del público, al fin convencido del poder de la creación liberada. Por eso, sólo se comprende la real importancia de Segall y Portinari en este caso, suponiendo alrededor de ellos, en contraste o concordancia, un numeroso grupo de artistas, que fué lo que aconteció. Y es eso, precisamente, el sentido de la multiplicación de valores en la década del 30 al 40, cuando aparecen tantos nombres nuevos. Un Flavio de Carvalho se afirma, entre otras manifestaciones polimórficas, como dibujante. Un Volpi, un Bonadei, un Pancetti, un Da Costa, encontraron entonces el clima para dar sus primeros pasos seguros y convincentes. Un Guignard puede ofrecer el espectáculo en la parte que le estaba reservada como creador y como profesor. Pero no debemos multiplicar ejemplos cuando no hay espacio para comentarlos. Digamos nada más que es el momento en que, junto a los maestros consagrados, surgen valores en plena realización, mientras se abre el camino para una promoción joven.

También en la escultura, Brechert, que, salvo el caso muy especial de Celso Antonio, permanecerá casi solo, se siente más acompañado cuando de afuera llegan un extranjero consagrado, Ernesto de Fiori, y un brasileño en rápida ascensión, Bruno Giorgi. Y Goeldi, maestro del grabado, se siente satisfecho con la aparición y el progreso impetuoso de Livio Abramo, primer síntoma de un avance de los artistas del blanco y negro que, con éxito sorprendente, pronto se alzarían a alturas inesperadas. Coincidencia o no, todavía en ese momento, la arquitectura, que en su auténtica formulación, del precursor Warchavchik y del maestro Lúcio Costa —que, por algún tiempo, se unieron en una acción común—, comienza a progresar rápidamente, preparándose para la eclosión bajo la directa inspiración de Le Corbusier, del famoso equipo del Ministerio de Educación, de donde saldrían un Reidy y un Niemeyer, o para las experiencias autónomas y de tanto éxito de los hermanos Roberto.

Así se ponía término a un largo ciclo iniciado con la insatisfacción de todo un siglo, cuyo primer síntoma recuperador puede ser encontrado en el Movimiento Modernista del 22. Al fin acordábamos el paso con el que se marcaba afuera y, al hacerlo, retomamos contacto con la realidad brasileña.

Vino el período de la guerra. Luego la posguerra. Ya no hay, propiamente, continuación histórica hacia arriba, porque su desenlace era el

reponernos en la normalidad artística. En esa normalidad vamos viviendo, a la medida de nuestras fuerzas, en la natural circulación de valores, en la común sucesión de programas y tendencias, en las previsible —y también en las imprevisibles— evoluciones individuales, asimilando razonablemente a los que llegan de afuera y razonablemente inspirando a los que surgen aquí. Comenzamos, ineludiblemente, a ejecutar los patrones comunes, en todas partes, a la vida artística que, si tiene que ser radicada en la región para mostrarse auténtica, también debe poseer cierta dosis de comunicación cosmopolita para hacerse universalmente válida. Así ingresamos en la etapa de los Museos de Arte Moderno —primero en São Paulo, después en Rio— cuyo coronamiento, en las dimensiones del arte internacional, sin duda se encuentra en la Bienal de São Paulo, hoy en su cuarta realización.

Si, hace cosa de diez años, sufrimos el impacto de la abstracción, que nos arrancó del eclecticismo que todavía se alimentaba de las lecciones del posimpresionismo, del cubismo y del expresionismo, y así tuvimos que enfrentarnos a un decidido dilema entre la figuración y la no figuración, hoy podemos asegurar que esa polémica ya está terminada y que nos dejó sus mejores frutos. Abandonamos la supervaloración de un asunto en el que, comúnmente, se confundía la búsqueda de una pintura regional y nacional, para llegar a la necesaria convicción de que

la figura sólo es válida en cuanto forma y que, como tal, constituye la manera más árdua de establecerse con plena legitimidad plástica. Imposible se hizo la estratagemas, por desgracia muchas veces antes utilizada, de la fría "modernización" estilizada de las sobadas fórmulas imitativas del convencionalismo académico. Gracias a esta depuración, a esta legitimación del figurativismo, que así creció cualitativamente en cuanto decrecía cuantitativamente, se abrió la oportunidad para la asimilación de las tendencias afines. El posimpresionismo evolucionado, de que se valieron durante algún tiempo ciertos artistas —inclusive algunos de los mejores entre los ya consagrados—, reconoció su condición de elemento antes técnico que propiamente expresivo, en tanto que la proposición expresionista se sometía a la revisión que la convenció de que siempre, aun para "deformar", es necesario "conformar". En una palabra, se abandonaron las obstinadas parcialidades de pasadas posiciones para reunirse todos en lo que, a falta de mejor denominación, llamaríamos formalismo figurativo. Con esto, se hizo posible discernir, en la vasta producción ya realizada por pintores y escultores "de figura", lo que de hecho era pintura y lo que, por impresionante o agradable que fuese, era nada más que figura. De esta manera, pudieron vislumbrar mejor su camino los que comenzaban su carrera.

Por su parte, el abstraccionismo, que se iniciara como mero ejercicio

excéntrico y, después, pretendiera recurrir a fijaciones matemáticas en una complicación doblemente gratuita del juego hedonístico, vendría a encontrar, en el choque con los figurativos, razones bastante fuertes para abandonar esas gratuidades — juego sensible gratuito, cálculo racional igualmente gratuito— pasando a proponérselo como un rudo trabajo formal que sólo se legitima cuando posee raíces plásticas auténticas. Contra los abstraccionistas (no contra los figurativos), vendrían fatalmente a chocar los concretistas, que acaban de entrar en escena. Sería fácil y cómodo, sin duda, sólo señalar que el concretismo brasileño se entregó de inmediato a la misma enfermedad infantil que sufrieron las escuelas anteriores, proponiéndose inocentemente como la única solución actual para el problema plástico y apegándose ingenuamente a sus pretendidas reglas de creación. Sería cómodo y fácil, sobre todo cuando eso, de hecho, sucedió, o mejor, todavía sucede. Pero resultó, sin embargo, que, otra vez el organismo floreciente resistió al mal de la edad y, ahora con rapidez sorprendente, se repite el mismo proceso, de concentración en las raíces profundas de la creación plástica, razón por la cual comienza a brillar la buena conquista de los primeros cismáticos y heterodoxos, en tanto que la fórmula se muestra incapaz, por sí sola, de determinar una buena o mala pintura, tan de acuerdo a los criterios del catecismo oficial.

Habrà notado el lector que, en

estas últimas consideraciones hablando sobre el hoy y el ayer próximo del arte moderno del Brasil, evitamos deliberadamente las citas nominales. Podían haber sido hechas, sin duda. Así, a propósito del figurativismo, puede recordarse, en la especificación de planos que les son peculiares, la fidelidad a la figura de los "viejos", como Portinari, Di Cavalcanti y Segall, o nombrar a Karl Plattner, reciente adquisición, para mostrar a qué punto la severidad figurativa puede actualmente llegar, o también hablar del constante recurrir a la figura que señala evidentemente, a través de tantas transiciones formales, la escultura de Bruno Giorgi y de Brecheret. En contraposición cabría referirse a la transferencia de Da Costa a la abstracción, donde, llegando a veces a extremos que se dirían arriesgados, siempre redescubre las posibilidades más auténticas de esa tendencia, en un perpetuo desafío a los que las dan por agotadas. En Cicero Dias tendríamos un ejemplo de sensualismo que, terminado el formalismo extravagante, insiste en resurgir, por el color, en un abstraccionismo paradójicamente más severo. También habría que citar la brusca conversión del "viejo" Volpi, a quien el figurativismo debió excelente contribución y ejemplo en el momento de revisión cuando se concretó a los valores puramente plásticos, pero que hoy, por un "saltus" evolutivo, lo vemos transformado en un concretista de discutible pureza, mientras el joven Ivan Serpa comienza a dar

señales de inquietud en el seno de la escuela impositiva y, en esa inquietud, revela un poder creador del que hasta ahora no nos dábamos cuenta. Pero, como se ve, las citas son peligrosas, si no por el contenido polémico de que están naturalmente imbuídas, pero que no sería difícil enfrentar, al menos por lo imprevisible y, sobre todo, por la lógica fugacidad de las posiciones asumidas y por lo imprevisible de las transiciones súbitas. Mejor, por todo esto, es permanecer en las líneas genéricas.

También adolece esta nota del grave defecto de hablar casi siempre de la pintura, pero la preferencia no es nuestra sino de la propia historia que predominantemente se realizó en el Brasil por medio de la pintura. Es bien cierto que, sumándose esta falla a la apuntada anteriormente, hemos llegado a silenciar casi algunos sectores particularmente ricos de nuestra producción artística, como es el blanco y negro, donde es imposible ignorar dibujantes como Arnaldo Pedrosa d'Horta y Aldemir Martins, vidas artísticas relativamente cortas pero ya en plena consagración, tal como sucede en el grabado con Marcelo Grassman y Fayga Ostrower. Sin hablar, es claro, de muchas otras figuras y de un puñado de nombres nuevos que en los últimos diez años nos dieron en este sector espléndidas muestras. Como final, sería necesaria una referencia a la arquitectura, pero aquí recurriremos al hábito generalizado de dejar este arte para un capítulo especial, lo que nos parece más apro-

piado en el caso brasileño que, exactamente, en este momento, parece anunciar una total revisión, capaz de librarnos de dos graves defectos de un pasado vivido muy gloriosa y rápidamente. La lisonjera repercusión alcanzada en el exterior parece haber estimulado, especialmente, cierta originalidad gratuita de los elementos superficiales, mientras, de otra parte, la moderna arquitectura consiguió vivir, hasta ahora, en ausencia casi total de crítica especializada, habituándose a las facilidades de una autocrítica incontrolada que casi siempre resulta un autoelogio. Notable en su realización, esa arquitectura todavía está lejos de su necesaria toma de conciencia, en oscilación pendular, en una polémica nada más que verbal entre un supuesto racionalista y un organicismo igualmente supuesto, obcecada en fijar, para la acusación exagerada o para el elogio también exagerado de la obra, por otra parte muy variable y bastante personal, de Oscar Niemeyer, cuya merecida fama acabó por transformarlo en un símbolo, es decir, en un valor típicamente extracrítico.

Tal es hoy —pesando las deficiencias del retratista y las fallas del retrato— la fisonomía del arte moderno brasileño. Su mayor conquista aún hoy continúa siendo, históricamente, la conseguida por el esfuerzo heroico de los que, desde 1922 hasta los tumultuosos años de la guerra, lucharon para hacerlo brasileño y moderno. Solamente la conciencia de lo que fué el pasado an-

terior a esa etapa homérica, puede explicar la importancia sustancial del impulso primero y hasta cierta supervaloración que, a veces, lo favorece. Hoy, con todo, ya nos encontramos en pleno desarrollo de un segundo episodio, en el cual debemos aceptar, luego de alcanzada la mayoría de edad y la ciudadanía, el pasaporte internacional que se nos extiende. En este sentido oímos todavía, por veces, curiosas protestas de resistencia algo psicoanalítica de los que desean ingresar en la vida adulta con la misma gratuidad y con las mismas ventajas que se concede sólo a la adolescencia. Una vez más, se impone un ajuste, que ciertamente se hará a partir de un esfuerzo inicial de revisión crítica. Revisión crítica, en lo que respecta a la pintura y a la escultura. Revisión que depure la propia crítica de la tolerancia de otros tiempos, cuando la actitud apologetica era necesariamente requerida para la defensa del propio arte moderno, preparándolo para abandonar sus cánones domésticos y sus concesiones militantes, a fin de actuar, también aquí, en nivel internacional, es decir, según cánones universales. Revisión crítica que, respecto al dibujo y al grabado, nos permita adoptar juicios severos exactamente cuando, siendo excelente el nivel de la producción, sea evidente que el rigor selectivo pueda elevarlo más todavía. Revisión crítica que, en el campo de la arquitectura, consienta en establecer una verdadera crítica antes que los falsos valores y sobre todo antes que los

falsos problemas imposibiliten el ejercicio de toda y cualquier crítica. Hablar de esa revisión, o aunque sea anunciarla, será, con todo, cuidar

ya del futuro. Lo que, sin duda, escapa a la misión que nos ha sido encomendada.

(Traducción de RAÚL NAVARRO)

LETRAS ARGENTINAS

Dos cuentistas extraños:

Bioy Casares y Gloria Alcorta

ENTRE los tácitos convencionalismos adoptados por los cuentistas argentinos, figuró por décadas el abusivo encuadre verista de las circunstancias y la primitiva imposición de las crisis psicológicas: condiciones que trababan la capacidad inventiva de situaciones. De esta manera se había limitado torcidamente una supuesta lección de Horacio Quiroga, sin duda el más respetado de los maestros de la ficción breve.

Las intenciones veristas variaban de acuerdo con los distintos paisajes de nuestro inmenso país, particularmente en lo rural, alrededor de personajes que de alguna manera representaban un grupo social, o un sector de la vida provinciana, con las consecuentes modalidades de lenguaje regionalizado. Se desdeñaban así otras modalidades del cuento, que tienen sus más decididas manifestaciones en Eduardo L. Holmberg, en el mismo Quiroga, en las memorables páginas de *Las fuerzas extrañas*, de Lugones, y en alguna otra creación aislada. Fueron necesarias las primeras ficciones de Borges y un más directo conocimiento de los cuentistas ingleses, para que se renovara concienzudamente el relato "extraño" o "fantástico", con que nuestros escritores se adelantaron a los obcecados realistas del resto de la América española.

En el cuento y la novela, el tema extra-

ño exige un rigor de inventiva y una lucidez de lenguaje que pocos escritores alcanzan —Borges, Dabove, Silvina Ocampo, Peyrou, Bioy Casares, Anderson Imbert, Cortázar—, mientras la mayoría de los que siguen la moda se desbarrancan en inconsecuencias de absurdos, apuntando vacilantes configuraciones de mundos fantasmales e intrincadas sumas de sucesos, que entroncan, a veces inconscientemente, con la diluida narrativa que a principios de siglo se dedicó al planteo evanescente de ciertas conductas y a la acumulativa decoración exótica, o fantasmal.

Uno de los más perfectos y perdurables maestros del género, H. G. Wells, elogia en un pasaje de *The Time Machine*: "¡Aquel relato era tan fantástico e increíble, y la manera de narrarlo tan creíble y serena!" Dualidad funcional que aproxima la literatura fantástica a ciertas demostraciones científicas, o a partidas de ajedrez donde los encuentros más inusitados —más difíciles de resolver— se apoyan en reglas ineludibles, que determinan y limitan los movimientos de las piezas. Cuanto más prodigiosa resulte la historia —sea por el mundo en que se interne, trastocadas las nociones de espacio y de tiempo; sea por los personajes, física o espiritualmente inusitados—, más clara debe ser la exposición y más conse-

cuenta el orden de los datos que sostienen la irrealidad del asunto, ya en lo sobrenatural, ya en lo natural.

Bioy Casares ha anotado tres posibilidades de explicación del relato fantástico: la agencia de un ser o hecho sobrenatural; la explicación fantástica (algunos prefieren "científica"), pero no sobrenatural; la que admite un ser o un hecho sobrenatural, pero insinúa también una explicación natural. Lo que importa es que la solución no sorprenda a los personajes del relato, ni a los posibles lectores, sino que se derive claramente del hecho prodigioso.

En profundo acuerdo con tales condiciones se sitúan los cuentos y las novelas de Bioy Casares. *Historia prodigiosa* (Colección Literaria Obregón, Méjico, 1956) y los otros cuatro relatos que completan el volumen lo prueban holgadamente, con perfección admirable y, por pasajes, molesta, a fuerza de remover oscuros estratos de nuestra conciencia.

La primera ficción, que titula al libro, expone el fundamental tono inquietante: lo inusitado se encuadra entre motivos lúcidamente reales del pensar argentino, mostrando — con elementos humorísticos o satíricos — ciertas sinrazones de nuestra sociedad, desde la cual se proyectan los sucesos extraños, sumándose las insobornables perspectivas de cada ficción. Los relatos dentro del relato aparecen coordinados por la intención casi hiriente de cada asunto, sin piedad para los personajes ni para los lectores.

El sueño de los héroes, la intensa y definitiva novela de hace dos años, confirmó hasta dónde cala Bioy Casares en las entretelas del hombre porteño, componiendo una historia de coraje primitivo y añoradas aventuras, que resulta la proyección de ansias permanentes de nuestros muchachones. Los mismos caracteres de sintética veracidad se imponen en los cuadros de los cuentos. Bioy Casares prescinde de las facilidades que reiteran ciertos escritores: ni la reunión junto a la chimenea, donde los leños son ya cenizas mientras la tormenta aprieta la casa en la nocturna oscuridad, ni el tranquilo día

que crece entre la elegancia despreocupada de ciertos conversadores inteligentes; elude así la solicitada invitación al terror y la equívoca seguridad de lo habitual. La suya es la instalación en un mundo que no siente lo sobrenatural sino en cálculos de superstición, ni alcanza a comprender las maravillas del más sano realismo. Entre seres atonizados — tilingos y cursis — se yergue la presencia de lo diabólico — *Historia prodigiosa* —, la báquica impulsión a descubrir lo más íntimo de cada conciencia — *Clave para un amor* —, el triunfo de una turbia servidumbre — *La sierva ajena* —, la aceptación de un destino sudamericano impuesto a las tranquilas distracciones de la literatura y la amistad — *Homenaje a Francisco Almeyra*, que traslada el suceso a los días de los proscriptos de la tiranía.

Lo diabólico, lo báquico, lo monstruoso aparecen justamente en compañía de un duro destino patrio, el de Almeyra, durante los años del rosismo; el degüello del poeta por los mazorqueros es otro signo más del mundo equívoco e inesperado que nos rodea. Este cuento, publicado en *Sur* a mediados de 1954, es una de las creaciones más valederas de la literatura de resistencia en los años peronistas; a su vez, resulta tan *prodigiosa* como las otras historias, contemporáneas, o como el relato, situado en 1540, que cierra el volumen, *Las visperas de Fausto*. Entre tantas turbias presencias, físicas y morales, se sostiene una aceptación que destaca el último protagonista: "Fausto se sintió muy viejo y muy cansado. Su última reflexión fué, sin embargo, de fidelidad hacia la vida; pensó que en ella, no en la muerte, se deslizaba, como un agua oculta, el descanso" (pág. 151).

La aceptación de la vida — y de la patria, en Almeyra — está en la raíz de la literatura de Bioy Casares; de ella deriva el trasfondo premioso de sus historias nunca colmadas en la consecución del horror. Por este mismo sostén, se coordinan en sus relatos ciertas conclusiones sobre la literatura, que imponen una consecuente conducta creadora. Lo recuerda el mártir de la mazorca: "En

literatura todos patrocinamos ideas que en política engendran horrores; aquéllas, justamente, que se llaman ideas poéticas" (pág. 89). El rechazo de lo extranjero — idea excluyente de tantos incansables narradores argentinos — se convierte en la base execrable de nuestros déspotas; de ahí la libertad de estímulos que elige Bioy Casares y las consecuencias que sus relatos postulan y explican, dentro de lo complejo de las conductas, insobornables al impuesto carril de rígidas acciones.

Lo recuerda el relator de *Clave para un amor*, no para justificar su felonía sino para explicarla y explicársela a sí mismo: "El 17 todos actuamos en carácter, como reza la frase. Era como si un autor hubiera trazado nuestra conducta"; jornada en que "la esencia de cada uno, buena o mala, obró con libertad" (pág. 71). Esa momentánea autenticidad desencadena la acción diabólica en la primera historia y explica la servidumbre de la mujer joven, atada al irritable pigmeo en *La sierva ajena*; también, permite la muerte y los sacrificios inútiles, en *Clave para un amor* y *Homenaje a Francisco Almeyra*. En cada una de estas apretadas historias, llega el momento en que el protagonista sabe quién es y se decide para siempre, con un solo y, a veces, mínimo hecho.

Los relatos de Bioy Casares son, en cierta medida, claves de etapas absurdas de la vida argentina, sin que esta intención destruya la libre inventiva de los sucesos. La intensidad temática se apoya en un lenguaje definitorio, por pasajes con felicidades y rebúsquedas que recuerdan a los grandes conversadores del 30 (conversaban también en lo escrito), por otros, con la precisión de un texto científico. Prosa sabrosa y feliz, intensa y perfecta, que depura muchos de los rasgos ya reconocibles en sus primeros cuentos, donde las ideas del autor pesaban demasiado sobre los desarrollos narrativos, como si los relatos fueran dirigidos a un círculo especial de lectores: los que estaban al tanto de las estructuras ideológicas y de las intenciones alusivas.

Si una de las líneas de escape del

verismo narrativo fué la ficción fantástica, otra intensificó una forma de relato sostenido por incitaciones líricas. No debe confundirse este género con la falsa prosa poética, esa aguachirle practicada como huida de la realidad y del buen sentido verbal, ajena a la composición literaria y colmada de ambigüedades de vocabulario y de puntuación.

Los cuentos de Gloria Alcorta (*El Hotel de la Luna y otras imposturas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1957) aparecen narrados con nítida imposición psicológica y con determinante claridad de lenguaje, entre recreadas atmósferas e introspectivos personajes, que no tropiezan con el realismo, por pasajes directísimos, de las anécdotas. Tales son los caracteres fundamentales de esta escritora, que llegó al cuento desde la lírica y el teatro. De la poesía conserva una subjetiva intención en las síntesis de los paisajes, con tono semejante al de Jules Supervielle; de la dramática, un valor funcionante del diálogo, que descubre las almas y las mueve en los juegos de aproximaciones y de rechazos que enfrentan sus criaturas. *La gran laguna* es realización ejemplar, en que lo lírico y lo dramático intervienen esencialmente en el relato, ligando miserables verdades y alentadoras presencias casi angélicas, en un rincón de nuestra tierra, subjetivamente sentido; las intenciones casi agresivas de algunos diálogos y las apacibles diferencias de otros, que concluyen en el silencioso acorde del amor, van comentando el sentido de un milagro, que se hace tan real como las muchas miserias de las mujeres solas y necesitadas que habitan la casa invadida por el polvo de una tierra sin cosechas.

El libro aparece dividido en tres grupos de relatos (quizá hubiera convenido otra distribución, que equilibrase más las variantes temáticas): *Imposturas*, *Cuentos de América* y *Relatos de un sonámbulo*. Desde el que lo titula, con la aclaración "Noticia de policía", hasta el final, "*El Deseado*", se va renovando una misma expectativa en todos los personajes, un ansia de liberación — por vías malas o

buenas, no importa para sus conciencias—, que simboliza en el último relato la presencia de “El Deseado”, el buque fantasma “que traía placer a los moribundos”, según aprende la estafada protagonista de la primera historia. Tanto los cuentos de base realista, como los que se internan por los arenales del sonambulismo, están atraídos por la ineludible certeza de la muerte, que va igualando los destinos individuales, cualesquiera sean los motivos —el goce, la dicha amorosa, la venganza, la urgencia del milagro— con que se entretienen en un tiempo sin fianzas, expuestos a embates y fracasos.

En esta tensión, Sebastiana (*El Hotel de la Luna*) es como otra faz de María Valentini (*Los Valentini*), como lo es de Isabel de Valenzuela (*El círculo*) y de la tía y la hermana de María Luna, la única recuperada para un destino mejor (*La gran laguna*). Lo mismo sienten las otras mujeres, menos intensas, rodeadas por el amor o el acecho de los hombres; al igual que la protagonista de *El Hotel de la Luna* pueden reconocerse como “mercadería”, que “en vano trata de escapar a su destino” (pág. 29). Sin resquemores de pecado, estas mujeres reconocen una fatalidad, movida por los débiles y los tramposos que las rodean. De ahí que la entrega de Sebastiana, a quien se vende su virginidad en la ansiada noche de bodas, sea la exposición de un cuerpo tan inhabitado como el de una muerta, que ni aún así alcanza a pagar el óbolo que le exigía la libertad de su alma. Ese impulso de los más hondos deseos, que desasosiega a criaturas sin recompensas, varía desde Sebastiana a María Valentini, pero aparece en círculos inflexibles e insobornables, reacios a los más hondos sacrificios. Los hombres son

como fantasmas alrededor de estas hembras absorbentes; movidos por deseos antes que por actos. Una sola historia, *La gran laguna*, revierte la dual diferencia de conductas.

El sensualismo gozoso, o el primario sexualismo, son formas de rescate sobre el tiempo avasallador, acaso una manera sudamericana de encubrimiento de la fatalidad de desierto que está en las circunstancias y en las almas. De esta coincidencia nace el fondo tan nuestro de los cuentos de Gloria Alcorta, inclusive de los finales: el fracaso sentimental de Sebastiana, el sentido de una promesa para la tierra de la laguna fatídica, la fragmentada historia de Los Valentini, son cifras de conceptos del mundo que se reconocen como muy americanos. El mismo tono se concreta en la barbarie de *El intruso*, anécdota apenas elaborada, y en la recreación del mito guaraní de la hiedra, *La intrusa*. Las historias de un sonámbulo se aproximan a esta sensación, con sueños obsesivos, tan fuertes y pesados como la vigilia.

Por pasajes, la locura es reconocida como una virreina de la muerte, ambas movidas por un Dios de manos libres, que sabe soltarlas “donde es preciso”. Los hoscos paisajes de estas historias son recintos para esas compañías ineludibles; creados por un lírico que sitúa criaturas y circunstancias a la medida de sus anhelos, de sus deseos y de sus miedos.

Adolfo Bioy Casares y Gloria Alcorta: dos cuentistas que rehuyen el verismo de nuestra narrativa más numerosa; sin embargo —o acaso por lo mismo—, dos narradores tan invadidos por nuestra América, por sus paisajes y por los impulsos y las vergüenzas de las conductas.

JUAN CARLOS GHIANO

En poco más de dos años la literatura brasileña ha perdido tres de sus valores de mayor prestigio. Primero Graciliano Ramos, el novelista que en preciso estilo escrutara con dolorosa y hasta implacable minuciosidad lo fatal de los destinos humanos, después Jorge de Lima, el poeta que desentrañara en sus poemas negros, hasta hoy no superados, el alma telúrica del nordeste para elevarse luego al encuentro del religioso sentido esencial del hombre. Y ahora es José Lins do Rego, el narrador del “ciclo de la caña de azúcar”.

Formaban parte los tres de esa generación literaria, que aún actúa rectora en la actualidad literaria, surgida del Movimiento Modernista brasileño de 1922 y de la revolución política de 1930, que produjo, a la par de la progresista renovación institucional del país, una completa revisión en profundidad de su mentalidad cultural. Si Jorge de Lima venía de más lejos, del parnasianismo simbolista, su afirmación poética se realiza y se reforma en este período y a él condiciona su obra lírica, que truncó la muerte cuando estaba tomando una modalidad tan significativa que merecía extensos estudios de interpretación de críticos del Brasil y Portugal.

La novela, el género de mayores posibilidades para incidir en el problema de la nacionalidad, tomó inusitada gravitación a partir de 1928, en que aparece *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, obra que ha quedado como el jalón inicial de la nueva novelística orientada a los nativos regionales y su consecuencia social, y que pronto incorporó esa joven y muy joven falange de escritores que apareciera en el norte, donde los problemas se imponen más agudos, entre los cuales están Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado y José Lins do Rego, con su primera novela, *Menino de Engenho*, que de inmediato llama la atención de la crítica.

Lins do Rego había encontrado más que un medio intelectual de expresarse, un modo espontáneo a su temperamento de extravertido. Genuino narrador de hechos, poderosamente dotado de una felicidad enunciativa, describía su recuerdo con veracidad pasional, en planos densos de vida. El elemento humano estaba en él auténticamente propuesto, con realidades vitales, carnales, con vivas riquezas de matices, con acentuaciones propias a un decir sin reservas intelectivas.

Su prosa verista, de comunicaciones sentimentales y con sustancia popular sentida, componía cuadros visuales sin asociaciones expositivas, que conseguían llegar hasta ese difícil descubrimiento del natural melodramatismo que tiene la vida. Su acción mental era instintiva, condicionada a una vigorosa facilidad de evocación y a un don de comunicar impresiones en clima virtual y convincente. No recreaba lo verdadero para el fin novelesco, sino que se sumergía y buceaba con pertinaz afán su memoria para entregar la magia del mundo guardado en sus recuerdos de niñez y adolescencia. Y lo presentaba sin nostalgias ni interpretaciones, tal cual fué —como fué para él— en un momento en que se vive recogiendo y acumulando, más que todo por los sentidos despiertos y alerta, las emociones que acechan la sensibilidad dispuesta al asombro, al desconcierto, a la curiosidad, a la interrogación, a la alegría y al dolor ocasionales, y a la fijación íntima.

Todo este acervo sensorial es el que Lins do Rego transmite en el amplio panorama de su denominado “ciclo de la caña de azúcar”, que comprende cinco novelas, *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Moleque Ricardo* y *Usina*, que más tarde completaría con esa especie de apéndice compilativo, de tono más maduro e intenso que es *Fogo Morto*. En *Menino de Engenho*, ya están adelantados los elementos sobre los cuales iba a reconstruir en prolija notación, casi de memoria, los episo-

dios de su existencia, en ese ingenio de azúcar de Pernambuco, y que comenzó así: "Tres días después de la tragedia me llevaron para el ingenio de mi abuelo. Un mundo nuevo se abriría para mí". En este sobrio mecanismo de referencia está el momento decisivo de su vida de niño huérfano, que, como en un sueño, es transferido, incorporado, integrado, a ese ajeno mundo de gente ruda, de instintos a flor de piel, de heroicidades y de miserias, de primitiva manifestación bravía y donde se sentirá un extraño, un inadaptable, un incomprendido, en un irremediable destierro. Y allí, junto a su abuelo, el "Coronel" José Paulino, irá creciendo y haciéndose hombre. Y esta poderosa figura del autocrático señor del ingenio, llena todo el "ciclo de la caña de azúcar". Es el elemento humano fundamental, símbolo, por dar él la pauta de una época y una casta en ocaso y ubicar el ambiente con su vital presencia, que marginan sus gritos, sus mandatos, sus rezongos, sus insultos de amo indiscutido, como también sus ásperos gestos patriarcales de consejo y ayuda, distribuidos entre sus cientos de trabajadores siervos de la gleba y entre sus decenas de capataces y guardaespaldas, ejecutores incondicionales de sus órdenes. Hasta que el "coronel" José Paulino cae vencido por sus ochenta y seis años y es "plantado como un árbol" en su tierra. Con su muerte comienza el derrumbe inexorable de toda esa vasta estructura creada por él, por su energía autoritaria, por sus desvelos, por su actividad sin descansos, sin discriminaciones, sin más goce que la prosperidad de sus posesiones, sin "nunca un viaje, jamás un paseo". Y no es solamente lo material lo que muere con el viejo José Paulino, es todo un milenario estilo de vida basado en una mentalidad feudal y esclavista, que el nieto no siente porque es un hombre de otro tiempo o

porque quizás le falta la fibra del abuelo. En síntesis, el "ciclo de la caña de azúcar" es el proceso de la decadencia del latifundio tradicional del nordeste, y el abuelo y el nieto son los términos en que está contenido este proceso.

Esta humanidad azucarera, que bien puede llamarse así porque coexiste y subsiste enquistada en el ámbito del antiguo ingenio, dió a José Lins do Rego, aparte del protagónico "Coronel" José Paulino, esos otros tipos que el novelista grabó con trazos de agua fuerte; ese Lula de Holanda, melancólico sobreviviente de su grandeza pasada, ese maestro José Amaro, que tascas altivamente su sordo resentimiento, ese quijotesco Victorino Carneiro da Cunha, ese negro Nicolás cuya fidelidad llega hasta el sacrificio de la vida. Todos son seres adheridos a la tierra, formando parte de la tierra, de la misma materia de la tierra, tierra misma los señores y los parias.

Y este ambiente envolvió y apesó también a José Lins do Rego, y no le permitió salir de sus límites donde se movía, tan a su gusto, desentrañando con experta y segura mano la opulenta veta que dormía en su memoria, porque cuando quiso abandonarla, cuando quiso entrar en el campo de la pura ficción, como en algunas de sus últimas novelas, no dió el nivel de las que comprenden su ciclo, quizás por carecer de auténticas facultades del creador. Sin embargo, en la obra donde está en juego su talento extraordinario de narrador, existe lo perdurable. Y más, sin pretender documentar un período de la historia social del Brasil, su "ciclo de la caña de azúcar" quedará, también, como futura fuente de información valiosa para el investigador de uno de los períodos singulares de formación americana.

RAÚL NAVARRO

Dos autores de teatro

Dos autores teatrales han reaparecido en la escena española de este comienzo de temporada. No son desconocidos, precisamente, aunque ambos jóvenes: se trata de Bueno Vallejo y de Alfonso Sastre. Si registramos este hecho no es tanto por la calidad de las piezas respectivas cuanto porque estos autores tienen la virtud de esforzarse por tener el menor parecido posible con sus colegas más caracterizados. Y esto sólo ya constituye un gran mérito.

El teatro español de hoy —y aun el de ayer, es decir, el de antes de la guerra— es una fábrica de diversión al servicio del público burgués, hecho para halagarle, por todos los medios. Incluso por medio de fingidos ataques a sus vicios que son suaves cosquillas, ocasiones de provocar la emoción fácil y reforzar la "buena conciencia". Es una orgía de vulgaridad, de convencionalismos, de hipocresía; en el mejor de los casos, de astutas evasiones. Orgía "moral", claro. Llega a tanto esta forma taimada de hacer teatro que un crítico honrado, Miguel Luis Rodríguez, ha escrito en *Indice*, la revista madrileña: "Creo que cuando nuestros viejos autores presentan situaciones anómalas, poco habituales, pero "morales", los caracteres y las conductas suelen ser falsos; y cuando presentan hechos corrientes, pero "inmorales", los atribuyen con preferencia a individuos extranjeros emigrados o desterrados. ¿Es que las mujeres y los hombres que vivimos habitualmente en España no hacemos tales cosas?... Así resulta que el examen de las cifras contenidas en los anuarios de la Dirección general de Estadística nos ilustran acerca de la realidad cotidiana mucho mejor que el teatro de nuestros más conspicuos dramaturgos".

Cuando este teatro quiere tener calidad, se escapa por un verbalismo ingenioso, a veces elegante, como en el caso de López Rubio. Es la manera de Benavente cuyo éxito —aparte méritos indiscutibles que son otra cosa— se debía a una forma

de halago al mismo público; le hacía creer que aquellas sutilezas e ingeniosidades benaventinas eran filosofía y sublimidad literaria.

Aparte —y tan aparte— de este teatro comercial existe en España, por supuesto, otro teatro "catacumbico", por así decirlo, que se refugia en los escenarios de cámara, contemplados con recelo por las autoridades y prácticamente bloqueados por la prensa.

Sastre y Bueno Vallejo ocupan un espacio intermedio entre este teatro de cámara y el teatro comercial típico. Por eso importa mucho verlos asomar al nivel de la calle, por donde transitan los grandes públicos.

Antonio Bueno Vallejo es el autor de *Historia de una escalera*, escrita cuando estaba en la cárcel por motivos políticos. Su nueva obra se titula *Las cartas boca abajo* y es, precisamente, un intento de revelar la autenticidad de unos personajes, en un fragmento continuo, sin comienzo ni fin, de unas vidas enlazadas por determinado episodio. Ha tenido un gran éxito y nos alegramos de este triunfo con la esperanza de que fuerce un cambio en los hábitos teatrales, en el clima de la escena.

El otro autor, Alfonso Sastre, es más joven. Tiene alrededor de treinta años y ha estrenado dos dramas: *Escuadra hacia la muerte* y *La mordaza*. Cultiva el clima hermético y los temas intelectuales, con evidente influencia de su casi homónimo Jean-Paul Sartre.

La pieza que acaba de poner en escena —por cierto muy bien representada y decorada por un decorador de mucho talento, el mismo de la pieza de Vallejo, Emilio Burgos— aborda el misterio del tiempo que tiene conocidos precedentes en el teatro moderno. El título evoca a Poe pues la obra se llama *El cuervo* porque también aquí prevalece el horror.

En su autocrítica, Sastre aclara de este modo las intenciones y la naturaleza de su pieza:

“¿Se podría decir, de *El cuervo*, con alguna propiedad, que es un drama metafísico? No lo sé, aunque estoy tratando de averiguarlo. Lo que sí, puedo decir, es que el proceso de redacción ha sido puramente “poético”. No he escrito — desde luego que no— desde una concepción metafísica, desde una determinada teoría del espacio-tiempo, sino desde una extraña situación personal que una vez se me presentó, inopinadamente, en la vida cotidiana. Escribí la obra desde un momento de extrañeza personal en torno a un objeto perdido. Desde la situación, y por una vía poética, toqué, es verdad, distintos mundos psicológicos, a cuyo conocimiento había llegado antes —mucho antes— por la vía intelectual y el camino del estudio... En el curso de la creación de *El cuervo*, leí, entre otros, el librito de A. Fernández Suárez, *El tiempo y el hay*. Anota el autor de este trabajo: “... si bien vivir anticipadamente el futuro sería un hecho sorprendente, revivir el pasado sería aún más asombroso y suscitara en nosotros el “horror mágico”. Pues bien, quizás sea este “horror mágico” la sustancia trágica de *El cuervo*.”

En efecto, la obra de Sastre utiliza el horror que representaría el regreso al pasado, apelando a un recurso obviamente espeluznante por otros motivos también: la vuelta de una persona difunta. Aunque no sea esto, la vuelta del muerto, lo esencial, sino un hecho más —podría ser otro y son otros, desde luego, también— del regreso a una situación transcurrida, pretérita. Se trata de un pequeño grupo de personas que, inopinadamente, se encuentran reunidas, en torno a una chimenea encendida, la última noche del año. Como un año antes, está nevando fuera. Como un año antes suceden otras muchas cosas que entonces sucedieron. Lo que añade tensión dramática al caso es que hace exactamente un año, en una noche igual, fué muerta por un loco la mujer del dueño de casa. La presencia misma de los personajes es anómala: resulta que acuden porque han recibido una invitación del señor de la casa que no los había citado para “hoy” sino hace un año. Sólo

falta Laura, la muerta. Pero, como poco antes de ser objeto del atentado en que murió, bien puede estar descansando en su dormitorio y se presente llegado el momento, un momento que será un hecho más de los ya vividos por los personajes. Confirma esta regresión temporal la pérdida de un objeto, un encendedor precisamente (a este objeto perdido alude Sastre en su autocrítica como origen “personal” de la pieza). Resulta que el encendedor lo perdió “ayer”, es decir, poco antes de la reunión, uno de los presentes y lo encontró otro de los presente hace un año; lo encontró —de otro modo— antes de que el encendedor se hubiera perdido. Este absurdo cobra, en la obra, una rara convicción. Se presenta Laura, efectivamente. Habla con toda naturalidad. Ella está viviendo la situación pasada, “antes” de su muerte. Supone que los otros personajes han tenido una especie de pesadilla, quieren gastar una broma. Llega el momento en que Laura ha de morir y, como hace un año, se obstina en salir al jardín nevado. Lo hace, y no vuelve más. Laura había muerto efectivamente y la experiencia no era un estado de alucinación colectiva.

Sastre invoca los antecedentes de Le-normand, Balterston y Priestley. Pero reivindica para sí el haber llevado, a la escena, por primera vez, el “horror mágico” de la reviviscencia del pasado.

Con el pasado sucede, en efecto, algo muy extraño. Nada nos parece más “natural” más familiar, que el pasado. De hecho le conferimos al pretérito una sustantividad casi material. Tanto que en él fundamos incluso nuestra personalidad: somos lo que el pasado nos ha ido haciendo. En esa singular sustantividad del pasado se basa el que seamos “responsables” de nuestros actos. El pasado es incluso, mucho más accesible aparentemente que el futuro, hasta el punto de haberse creado una “ciencia” de las cosas pretéritas. Y sin embargo, la verdad, es que nos encontramos r. dicalmente separados del pasado. No podemos volver a él. En cambio podemos ir al futuro y vamos constantemente al futuro del que sólo nos separa

una barrera de tiempo. El regreso a situaciones del pasado nos produciría el máximo horror; sería la subversión más inconcebible del orden universal, una espantosa transgresión. Este horror es el que Sastre procura suscitar en el espectador.

Filosóficamente, la pieza se apoya en la teoría del tiempo relativo de un sistema

LETRAS FRANCESAS

o no de un entorno, de un círculo acotado. Los personajes viven, dentro de su círculo, un tiempo diferente del que rige en el exterior. Hasta que el contacto con el mundo externo, quiebra el círculo y son restituidos al tiempo común de la ciudad y del mundo.

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

Paul Léautaud y su obra

LA pequeña crónica literaria es, respecto a la literatura verdadera, lo que el periodismo es a la historia. Las revistas están llenas de hechos menudos, de anécdotas pintorescas sobre la vida de los escritores, que nos enseñan bien poco sobre el sentido o el interés de sus obras. Pero esos reflejos superficiales de la vida de las letras terminan curiosamente dando su clima propio a una temporada, y hasta a una generación literaria.

Sucede así que, a fuerza de proporcionar, por una actitud singular, materia a los cronistas de lo pintoresco, algunos escritores llegan a ser conocidos por un público que no se ha tomado el trabajo de leerlos. Su propia sombra cubre entonces sus escritos y, del papel de creadores, pasan al de personajes literarios.

El caso más reciente de este tipo de desventura es el de Paul Léautaud. Ha sido necesaria su muerte —sucedida hace dos años— para que sus obras comiencen a difundirse, y para que sea al fin posible ver con más justicia a este hombre que ha desempeñado, durante cuarenta años, el papel de espantapájaros de las letras.

Paul Léautaud ha hecho de su propia vida la novela naturalista que nunca logró escribir. Era hijo de un apuntador de la Comedia Francesa, que lo dejaba morir de hambre, y de una actriz poco dotada pero muy atractiva, que representaba operetas en provincias. El matrimonio se deshizo pronto y el padre de Léautaud volvió a casarse con una mujer

muy joven que hizo, según parece, decididos avances a su hijastro. Pero Léautaud reconoce, con tranquilo cinismo, que él sentía más bien debilidad por su madre. Se ha publicado su correspondencia con esta madre, que conoció muy poco, y no es posible leer sin turbación esas cartas, más tiernas que filiales y que, por otra parte, terminaron por provocar una violenta ruptura.

El principio de esta existencia, en la que lo sórdido se mezcla al desorden de los afectos, es sin duda el origen de la violenta misantropía que Léautaud proclamó toda su vida. Con un temperamento más ardiente, más generoso, hubiera sido un perfecto anarquista. Pero tenía placer por el orden y la tranquilidad materiales. Ingresó en 1907 como “hombre para todo servicio” en la revista *Le Mercure de France*, donde se quedó cuarenta años. Instalado en una semipobreza y rehusando todo contacto un poco cálido con sus semejantes (fuera de las indispensables aventuras amorosas) fué, a su manera, un “dandy” de la miseria. Cuidaba que sus ropas fueran raras, gastadas y de antiguo corte, llevaba un moño como corbata y un viejo sombrero deformado. No era esto ostentación ni deseo de singularizarse, sino una decisión tomada. De una vez por todas había decidido mantenerse apartado de los demás hombres, a los que despreciaba en bloque, y su grosería deliberada, su voz tajante, sus vestidos cuidadosamente miserables, eran para

él otros tantos medios de conservar su soledad.

Quería ser, más perfectamente que el personaje de Molière, "el enemigo del género humano", y había concentrado toda su ternura en los animales. Recogía perros y gatos abandonados, y su casa de Fontenay-aux-Roses, en las afueras de París, estaba llena de docenas de animales, a los que cuidaba apasionadamente.

Por una extraña aberración del destino, este hombre, que se creía separado de todo, tenía pasión por la literatura, que no es sin embargo más que una de las más densas expresiones de esa comunidad humana que él rechazaba. Pero había elegido entre la multitud de escritos; no se interesaba más que en los diarios íntimos de los escritores, en aquellos que narraban las "pequeñas cosas", y colocaba a Stendhal por encima de todos los demás. Se reconocía también hermano de Chamfort, autor de sentencias que juzgaba más rudas y menos complacientes que las de La Rochefoucauld.

El mismo debutó con *Le petit ami*¹ pseudo novela donde analiza, transformándola apenas, la ternura particular que sentía por su madre. Después dió artículos cada vez más espaciados al *Mercure de France*, y a *Nouvelles Littéraires*. Hizo, con el pseudónimo de Maurice Boisard, crónicas teatrales en la *Nouvelle Revue Française*. Crónicas sorprendentes, que llenó especialmente, con un humor ácido, de anécdotas personales.

Pero poco inclinado a mantener relaciones, ni siquiera relaciones escritas, con sus contemporáneos, es en su *Journal Littéraire* que habrá de satisfacer su sed de expresión. Aquí habrá de contar todas las noches, a sí mismo, sus "asuntitos". Ha dejado decenas de cuadernos, cubiertos con su letra aplicada, en los cuales narra los menudos acontecimientos de su vida, sus amores tempestuosos, las alegrías y preocupaciones que le inspiraban sus queridos animales. Desde su oficina del *Mercure* ve desfilar a la mayor parte

de los literatos de su tiempo, y sobre cada uno recoge anécdotas, especialmente las malévolas. Cuatro tomos de este *Journal* (el último llega al año 1924) se han publicado desde su muerte.²

A pesar de su extensión, y de la monotonía del relato de una existencia replegada sobre sí misma, el *Journal* constituye un documento esencial sobre la vida literaria francesa del medio siglo. Léautaud, pese a la falta de retoques, escribe aquí en un idioma incisivo y mordaz, sin efectos de estilo y sin ornamentos, con una simplicidad y una concisión que lo ponen en la línea de Retz y de Saint Simon. Por desgracia, no tenía tanto que contarnos.

El mismo había reunido en 1929, bajo el título de *Passe-Temps*, sus mejores artículos, seguidos de *Bons mots, propos et anecdotes*.

En estas pocas páginas encontramos tal vez lo mejor de un hombre que pudo haber sido un gran escritor. Este talonario de muestras, en el cual se mezclan los análisis literarios, los recuerdos, las máximas y las confesiones nos da la medida de este estilo notable, de esta inteligencia aguda y desdichada, de este ser absurdamente desterrado del mundo.

Poco antes de su muerte, Léautaud hizo reír mucho a sus contemporáneos (con cierto embarazo) en una serie de entrevistas radiales dirigidas por Robert Mallet.³ En ellas dió rienda suelta a su elocuencia encolerizada, abrumando con su desprecio de anciano a los hombres y a las ideas de su tiempo. El viejo payaso fué festejado y los diarios hablaron mucho. Pero ¿quién se ocupaba del escritor?

La posteridad conservará en forma más equitativa el recuerdo de un pobre hombre, instalado en su obstinación miserable como en una fortaleza, y que tal vez no hizo uso pleno del don literario que el destino, a todas luces, le había concedido.

FÉLIX GATTEGO

² Ed. *Mercure de France* - 1956 a 1957.

³ Los *Entretiens de Paul Léautaud avec Robert Mallet* fueron publicados en la NRF en 1953.

Un gran documental de la deportación

PARECERÍA que en la literatura italiana hubiese habido en los últimos dos años un retorno al tema de la guerra. La impresión no viene de que efectivamente vuelvan a publicarse libros sobre la guerra —que en realidad nunca han dejado de aparecer año tras año—, sino de la importancia de algunos de estos libros aparecidos recientemente. Es que la guerra ha sido el Diluvio Universal del mundo contemporáneo y ha creado un *antes* y un *después* y de algún modo lo ha trastornado y cambiado todo, pueblos y hombres han salido disminuidos o acrecentados, con un cúmulo de nuevos problemas, con otra fisonomía social e institucional, con una psicología profundamente marcada. Es natural que este diluvio de fuego determine, sobre todo en los pueblos que más directamente lo han sufrido, una necesidad de recordación y de reexamen que abarque a más de una generación.

Ya nos referimos, en el número anterior de FICCIÓN, a *Le soldatesse* de Ugo Pirro, que se publicó en 1956 y que tuvo en seguida gran repercusión internacional. En 1957 apareció *La Ciociara*, sin duda una de las mejores novelas de Moravia, en la que se quiere ver la guerra en toda su violencia y repercusión a través de una mujer del pueblo y de las pocas personas que la rodean; no se describen batallas, movimientos de ejércitos, horrores bélicos, sino las vicisitudes cotidianas que expresan la deformación y el envilecimiento que la guerra impone a la común vida de los hombres; lo que Moravia quiere es dar una "experiencia humana de esa violencia profanatoria que es la guerra".

También en 1957 apareció *La tradotta del Brennero*, o sea *El convoy del Brennero*, de Ruggero Zangrandi (edición Feltrinelli, Milano). Zangrandi es un escritor que en 1951 se había hecho conocer con un *Dizionario della paura*, escrito en colaboración con Marcello Venturoli y

merecedor del premio Viareggio de aquel año. Este *Dizionario* era el reflejo del espíritu, las aprensiones, las inquietudes y las modalidades morales y políticas del ambiente postbélico. *La tradotta del Brennero*, en cambio, es la representación de la guerra a través de los padecimientos de la prisión política, de la cárcel en Alemania, del trabajo forzado, del *lager*. Todo esto lo ha conocido Zangrandi por experiencia propia, pues, antifascista activo ya en su primera juventud —en 1939 figura como uno de los fundadores del clandestino Partido Socialista Revolucionario—, fué arrestado en 1942 por las autoridades fascistas y al año siguiente, a raíz de la ocupación alemana, fué deportado a Alemania.

Su libro, sin embargo, no es de memorias, no es un "diario" —aunque se ve que una especie de "diario" o, por lo menos, un buen acopio de apuntes directos sirvió como documento para su definitiva redacción—, y no es tampoco una novela. Pero tiene algo de diario y novela, y algo más también; y es, esto sí, en cada momento, obra auténticamente narrativa. Se le debe reconocer al autor el mérito de evitar la forma autobiográfica o sea, el esfuerzo de lograr un máximo de objetividad y de trascender el propio drama personal para entrar en el de los otros.

Es así como Zangrandi ha logrado evocar y trazar toda una galería de tipos inolvidables. Por momentos se piensa en el poder de evidenciación que tiene una película documental; pero también se inclina uno a buscar un antecedente literario; y lo encuentra, en sentido inmediato, en ese tipo característico de *ensayo narrativo* de que la literatura italiana reciente ha dado muy buenos ejemplos; y, en sentido mediato, en *La casa de los muertos* de Dostoiewsky; por el tipo del libro, más que por afinidad espiritual, pues Zangrandi tiende a un estudio minucioso y equilibrado, cuyo ideal es la objetividad, y así se aleja de la expresión

¹ *Le petit ami*, cuya reimpresión había prohibido en vida, acaba de ser nuevamente publicado por *Mercure de France*.

exaltada característica del genio de Dos-
toiewsky. Precisamente, el extraordinario
valor de *La tradotta del Brennero* depen-
de de aquel espíritu de observación, de
un estudio casi científico, de un constante
equilibrio. Este espíritu, y el haber tra-
bajado y ponderado las impresiones con
tiempo, constancia y paciencia, ha con-
ducido a Zangrandi a dar la representación
quizás más completa, poliédrica y humana
y sin duda también la más antirretórica,
del sistema de represión, esclavitud y eli-
minación escogitado por el régimen hi-
tleriano.

La experiencia y el relato de Zangrandi
tienen siempre por ámbito un grupo de
presos, porque la compañía forzosa, el
hacinamiento en la celda, en el vagón,
en la barraca, son la norma. En el grupo
inicial hay varios italianos, un par de
polacos, algún holandés y austriaco, un
inglés y hasta un suizo; afinidades y di-
ferencias, los roces, las antipatías, los
odios (a veces por cosas de nada, pero
que para los segregados adquieren impor-
tancia enorme) constituyen, junto con el
proceso del hambre que llega a formar
una especie de segunda naturaleza en los
condenados, uno de los temas minuciosa-
mente estudiados por el autor. El grupo,
aunque su núcleo principal perdura, se
renueva sin cesar, porque unos mueren,
otros son trasladados quién sabe dónde,
nuevos presos los reemplazan, definitiva
o transitoriamente; y de esta manera el
grupo va siendo una especie de microcos-
mos que sugiere y refleja el macrocosmos
de la esclavitud organizada: multitudes
de hombres y mujeres deportados para el
trabajo forzado, multitudes de hebreos
condenados a la eliminación por el ham-
bre o las cámaras de gases, multitudes de
presos políticos de todas las nacionalida-
des, y prisioneros de guerra. Mientras
se representa en todas sus formas la con-
dición del preso, del deportado, del con-
denado, se hace sentir que tal condición
es la de millones de seres; y así como
se manifiestan los increíbles extremos de
envilecimiento humano a que se ha llega-
do, se evidencia la casi infinita capacidad

de resistencia, adaptabilidad y esperanza
del hombre.

Es, en resumen, a lo largo de casi quinientas páginas tupidas, la más extraordinaria, detallada y verosímil descripción de un submundo, hecha —repetimos— sin retórica, sin prejuicios ideológicos, nacionales o políticos de ninguna especie; un submundo que está en contacto con la violencia de los nazis, pero también con la humanidad de sectores alemanes que no son nazis; de aquí que, mientras se condena al régimen, también se descubre la fisonomía normal de Alemania. Un submundo de humanidad sufriente y brutalmente degradada, al cual, aunque tardíos, apagados y deformados, llegan los ecos del mundo lacerado por la guerra, cuyo desenlace pareciera que nunca va a producirse, pero que de algún modo se presiente incluso a través de la desesperanza y la muerte. Y al fin llegan los días de la batalla de Berlín, con la entrada y primeros contactos de los rusos, la liberación de los millones de esclavos, la lenta y confusa formación de convoyes y columnas que desde las ruinas humeantes de la Alemania nazi los van devolviendo —muchos ya nada más que ex hombres— a sus países. Todo esto está dado en capítulos de gran eficacia narrativa, siempre en ese tono mesurado, antirretórico, objetivo y casi científico que asegura al libro su positivo y acaso incomparable valor documental. Y entonces debería comenzar otro libro, aquí apenas bosquejado o más bien prometido, en el prólogo y en el epílogo porque la "liberación", el retorno, dan lugar a otro gran drama: el de la reintegración de esos millones de ex-muertos a la vida, que no es la que dejaron al ser arrestados, sino otra, agitada, contrastada, y al principio imprevisible, del mundo de postguerra. Puede ser que Zangrandi nos dé este segundo libro, que nos ofrecería un cuadro ahondado y meditado de lo que en el *Dizionario della paura* nos anticipó hace ya casi siete años.

ATTILIO DABINI

Planteo nacional por un arte universal*

Enfoque crítico

No son sólo imágenes del arte, en su puro valor, que quiero señalar en este ensayo. Mi propósito es más amplio y concreto. Deseo que mis palabras sirvan de modo introductorio a un vasto tema, incitaciones para un planteo artístico nacional que a todos nos atañe: al público culto y a los coleccionistas con su comprensión y estímulo, a los críticos y escritores de arte para establecer las conexiones reales y las directivas estéticas que remontan el problema a su origen y desarrollo en la creación perdurable, y a los artistas —especialmente a los artistas— en su indagación a fondo, mediante su instrumento sensible, de las virtudes o categorías del alma y el espíritu de nuestra comunidad territorial en lo que atañe a la expresión plástica que nos comprende y trasciende en el tiempo.

Creo que para esta tarea propicio es el momento actual aun con todas las dificultades que se nos ofrecen. Este momento, en buena medida podemos calificarlo de esperanzado, y él debe servir para preguntarnos lealmente sobre nuestro destino, sobre la conciencia de una nación que mucho soñó a través de los ideales de Mayo, y que busca ordenar su sueño a lo largo de un siglo, para hacernos sentir al cabo la ineludible necesidad de revitalizar los principios —las formas— bajo los cuales se formó y desarrolló un pueblo que anhela la libertad y la justicia sin limitaciones, y ahondar en esos principios frente a más arduas necesidades e ideales nuevos de integración humana.

Siempre he tenido por válido todo gran arte que surge de la tierra, ya sea de na-

cimiento o de adopción del artista, lejos por cierto de todo fragmentario e irrisorio nacionalismo. El arte, al que aludo, respira el aire y la luz de un determinado clima— sea la Pampa o el Río de la Plata, sean las tierras del Litoral, de Cuyo o del Norte, la Patagonia o los campos bonaerenses—, y se adentra en el mundo circundante, en la vida y sus costumbres verdaderas, para rescatar signos primordiales que nos distinguen y definen, pues en ellos se afirma nuestra conciencia y la conciencia de todos los hombres en la búsqueda universalidad. Una pintura creada por Giotto o Leonardo, por Velázquez o Goya, por Durero o Grünewald, por Rubens, Rembrandt o Clouet, en fin por Cézanne, Picasso, De Chirico, Paul Klee o Kandinsky, constituye el testimonio más vivo que todas las abrumadoras páginas de la psicología y de la sociología, para comprender el valor de *elevación* que entraña la persona humana, la infinita escala de valores que se nos tiende para subir de la tierra al cielo de nuestro gozo espiritual y definir el carácter de un pueblo o de una raza. Así —¿qué duda cabe?— se habla de las grandes escuelas de arte— la florentina y la veneciana, la sevillana, la flamenca y la holandesa, de la isla de Francia o la más reciente de París—, y a través de ellas vemos animarse un mundo lírico y dramático por conducto del arte, expresión sublime de artistas *regionales* al par que *universales*. Porque, a mi juicio, todo creador que arraiga en su tierra arraiga en todas las tierras y es ejemplo permanente de la hondura y trascendencia de su misión de *fraternidad* humana.

Por ese conducto muchas veces me he puesto a reflexionar acerca de una probable pintura de características nacionales, en sus matices e imponderables, en sus rasgos rescatados de nuestra realidad física y espiritual. Entiendo que en el siglo XIX nuestro arte fué de imitación

* Véase nuestros libros: *Viaje a la Europa del Arte* (Poseidón) y *Geografía plástica argentina* (Nova), 1957. El presente ensayo bien podría servir de introducción al segundo libro citado, puesto que en éste se indaga una *Escuela Argentina* y se anotan sus diversidades y sus constantes americanas, aptas para el juicio.

de fórmulas foráneas y de asimilación de la realidad local más que de creación; pero a través de los nombres primitivos — Morel, Pellegrini, o en grado culminante Prilidiano Pueyrredón—, se anima el vasto friso de la tierra criolla, y sus aportaciones resultan todavía hoy, por su honrada penetración en las cosas de su tiempo, nada desdeñables. Fué a partir de las escuelas de vanguardia principalmente que se afina la visión fundada en experiencias y esencias, la cual, superada la polémica, sirve de abonado suelo a nuestro futuro artístico.

He escogido ejemplos de artistas europeos en el planteo que estimo legítimo para nuestro arte. Esto no quiere decir naturalmente, que cercene mi punto de vista hasta quitar libertad a la creación artística; al contrario, acepto las teorías y las búsquedas plásticas más audaces y actuales. Tiendo, esto sí, a que mi teoría supere la mera especulación intelectual y se adentre en cada uno de nosotros como potencial creador en el ámbito de nuestra concreta realidad, realidad que despierta la vida del pensamiento y de la imaginación sensible. Ninguna vocación es más libre que la del arte: también ninguna como ella más sometida a disciplinas y a exigencias de rigor. Es como decir: a más derechos, más deberes. Debemos entender el arte con el rigor metódico de las ciencias matemáticas y de las ciencias del hombre. Su ventaja, si la hay, reside, al menos para el espectador y según lo quería Leonardo, en que la *imagen* se hace más accesible a todo el pueblo. Lo prueban, en la América precolombina, las formas del arte mexicano antiguo y otras mágicas expresiones del Altiplano y de la costa del Perú, y lo demuestran obras griegas, etruscas, egipcias y cristianas, las cuales son la culminación de una cultura y de un estilo, su expresión más visible y permanente.

Giovanni Bellini, Piero della Francesca, El Greco o Paul Cézanne, muy diferentes pero convergentes, son artistas que parten de una visión congruente de una tierra o de un hombre en el tiempo, en

un determinado instante del mundo occidental. Bellini parte de su Venecia natal del siglo xv, Piero se funda en la Toscana y la Umbría del *Quattrocento*, el Greco surge de su isla griega de Creta, asimila la lección de los venecianos y la viril impronta de Miguel Angel, y penetra finalmente en lo *español* de las últimas décadas del siglo xvii (bastan el detalle de alguna cabeza de caballero, en el *Entierro del Conde de Orgaz*, o el paisaje de Toledo), como el más auténtico de sus hijos: un Calderón, un Cervantes, un Quevedo, o un Goya, en el siglo xviii. Dos siglos y medio después —ya para no extender en exceso al itinerario—, Cézanne se posesiona de su nativa Provenza, no para una estación caduca en el proceso variable de las artes plásticas, sino con fuerza invencible.

Por otra parte, y es lo básico en mi planteo, en el mundo del arte lo valioso es alcanzar una forma de expresión y su contenido y tocar con ella el dominio de la estética, esa inasible ciencia de la belleza, pura al par que humanísima y de trascendencia superhumana. El punto de partida es la personalidad, y la personalidad no se evade de la *presencia* de hombres y paisajes que ha ido pacientemente sedimentando su naturaleza, por cuyo misterioso carril atesoramos el espíritu.

Al lector sutil no escapará que las virtudes que voy a señalar las anhelo para el arte argentino en el conjunto de las artes de América y del mundo, viendo a la más alta puntería, porque en ese poner el ojo en lo más alto se afina nada menos que la raíz infinita —en su pasión canalizada y fructificadora— de nuestra cultura artística, de nuestra expresión culta y popular.

Giovanni Bellini

Hay períodos en que las formas culturales son instrumentos de ejecución fría, como en las épocas decadentes dominadas por la costumbre, y otros en que las expresiones del pensamiento y del arte constituyen un proceso que incorpora nuevas dimensiones al universo de la cultura

operante. Estos períodos son, por ejemplo, los tiempos arcaicos anteriores a Fidias en la escultura griega, las etapas románica y gótica, o el Renacimiento en su concepción humanista. Una época decadente fué el academismo imperante en gran parte en el siglo xix y aún en el xx, que produjo estragos en nuestro país.

A cinco siglos de distancia asisto al desarrollo de uno de aquellos períodos fecundizadores. Pienso en la *bottega* de Jacobo Bellini y en sus hijos Gentile y Giovanni. En Giovanni me dedico a medir los aportes de una inteligencia sensibilísima en el largo camino en el que día a día iba rescatando claridades de una realidad trocada en arte y vida.

La luz de Florencia prefigura en el Cuatrocientos una plástica rigurosa de dibujo-forma-volumen y de proporciones ideales. Venecia, en cambio, vive la densa atmósfera de una luz y un color más acariciantes y sensuales, al punto que en las tablas y en las telas de sus artistas esa luz-forma-color sería su tono de expresión dominante.

Importan en Bellini los grados de su lucha hacia la sensible modernidad. Cuando comenzó el artista a manejar sus pinceles, la ósea estructura bizantina saltaba a pedazos, pero la pintura veneciana estaba, según Bernard Berenson, "amenazada de petrificarse bajo el estilicidismo de los cánones pedantescos". En sus primeras obras Bellini entremezcla las figuras, las formas son confusas, el color es duro, descriptivo. El artista simplifica, trata, mediante las líneas, de afirmar el volumen y el claroscuro; la luz es aún convencional. Difícil le resulta obtener la delimitación de su oficio, pero de *La Crucifixión* (col. Contini-Bonacossi) se siente trabajado por el deseo de circunscribir sus figuras, de darles solidez y carácter. Busca el paisaje; el modelado vibra bajo los toques minuciosos aunque alisados del color. Preciso y apasionado, Bellini comprende de golpe que el paisaje con su luz y sus mil matices naturales entran en la pintura (*predelle* de la *Coronación*, Pesaro), señoreando con el inconfundible acento de una tierra que

es la personificación de su *propia* tierra. ¡Cómo anduvo Bellini, cómo se define aclara y fortifica su arte! Sus cuadros se bañan en luz, en correspondencias tonales que equilibran y señalan valores. De las formas tajantes de su cuñado Montegna, el pintor alcanza el dominio de la forma y del espacio, y la perspectiva del color de un Piero della Francesca. Hecho por el cual abandona el estatismo claroscuro para adentrarse en la plástica forma-color. Y cuando Antonello da Messina llega a Venecia, aprende de éste a penetrar la técnica de la pintura que proviene del conocimiento artesanal y psicológico de la luz-color-ono. Esas lecciones rescatadas de la entraña viva del arte de tres notables pintores, permiten a Bellini alcanzar las cimas de su arte: de *La Piedad* a la *Sagrada Conversación*¹ y de ésta a la *Transfiguración de Cristo* en el *Monte Tabor*. Aquí Bellini domina el lenguaje plástico metafísico de Pirro y los planos y los volúmenes están dispuestos en armoniosa y morbida entonación, calificativos éstos gratos al estilo de Antonello. El cielo emerge colmado de claros y el canto terrenal del hombre y de la naturaleza resurge propicio para humanizar a Cristo junto a los Apóstoles en la tierra de sus dolores. Montañas, árboles, torrecillas, nubes, pastores, sitúan un típico paisaje italiano. De este modo el artista nos prueba que partiendo de razones intelectuales se puede alcanzar el equilibrio de la forma-color por imperativo de la luz-ono, pues ésta, sin perder su consistencia plástica, establece pictóricamente la dimensión real e imaginativa del cuadro.

En este dominio —registro de los elementos naturales y de los hallazgos de su oficio y expresión— Bellini revela la potencialidad fecunda del *Quattrocento* veneciano. Adelantándose a su tiempo, deja la pintura por él amada, libre de pre-conceptos y de arqueologías "en las manos de Giorgione y de Tiziano".

¹ En mi monografía *Italia y el arte argentino*, 1952, he colocado este célebre óleo de Bellini junto a "Terraza con figuras" del argentino Lino Spilimbergo.

Bellini estaba dotado para pintar la luz. Sus cuadros para altares —*La Coronación de la Virgen*, de Pesaro; *la Pala de S. Giobbe*, el *Triptico del Frari*, *La Virgen en trono*, de S. Zacarías; sus *Virgenes con Jesús Niño*, en la tensa serie de sublimados tonos cabalgadores del sentimiento del artista, y los *Retratos gallardos y afinados*, surgen iluminados por la luz; y la luz del paisaje —que es luz de su pintura— se fundamenta en una experiencia lumínica y cromática vislumbrada en Ravena, en Rimini, en Venecia, en las Marcas y en su Véneto natal. Ésta es la lección profunda: de miniaturista gótico, de cultor del claroscuro, de alegórico y representativo, Giovanni Bellini en intensos combates consigo mismo se apodera de su carril expresivo, simplifica y modula según lo exija la obra y cálidamente se controla al borde de una naturaleza en la cual la fantasía poética del creador, la magia formal y la luz de los cielos se funden en una imagen de nobleza y de "límpida idealidad". Este veneciano incorpora a la pintura la luz de un mágico realismo. Esa luz es patética en "Piedad"; es abstracta en "Conversación"; es ardor espiritualizado en las *Madonas serenas* y en los retratos; es epopeya y égloga en "Transfiguración". Siempre masas oscuras y claras establecen el contrapunto de sus óleos, y líneas de quietud— perfiladas en una proyección paisajística sobre las cuales levanta secretas verticales y horizontales— pasan de la abstracción a la más viva humanidad. El universo de Bellini se regocija en los espacios mayores y en los ingredientes menores de sus bien pensadas composiciones. Así: niños que juegan con frutas, animales minúsculos, casas, plantas, aguas, nubes, rocas, montañas y hombres, se animan en el contraste de las arquitecturas con las morbideces de las sombras y los tajos poéticos de la luz. Los niños de Bellini pasean una reflexiva ternura, y sus Virgenes acogen un aire de evasión y de misterio al par que un acento humanizado. Es que en Bellini —cito aún su *San Jerónimo en el desierto* (estrechamente ligado al "San

Francisco", Frick, Nueva York)— la geometría se enciende, purificando la forma, conteniéndola e individualizándola. No encuentro en Bellini el fuego lírico de un Giorgione, ni la pastosa pincelada de un Tiziano, ni el desborde controlado en la luz de un Tintoretto, pero nada deja librado al azar en su pureza y lealtad pictóricas. Para este enamorado de la naturaleza, un guijarro tiene el mismo valor artístico que la representación del cuerpo de un santo. Sus valores se gradúan en una escala de infinitud que van de la piedra al hombre, y del hombre a Dios, y eso nos confirma que poseía una austera concepción del mundo moral.

Giovanni Bellini o Giambellino es cabal testimonio de artista, el cual, situado en un tiempo crucial, supo alentar sus días arraigado en la propia tierra, escuchando la articulación del canto de esa tierra para tornarla gozo humano y estético. Buen ejemplo para los artistas de nuestros países jóvenes de América, cuyos creadores —asimilada la lección del arte de otras latitudes— deben entregarse decididamente al redescubrimiento de sí mismo y de la naturaleza que los rodea y levanta a un plano sobrenatural —dado por añadidura— salido de la circunstancia de tiempo, de espacio y de lugar. Humana superrealidad que es patrimonio cultural del arte.

Piero della Francesca

Ante la *Historia o Leyenda o Invención de la Cruz*, pintada por Piero della Francesca, en Arezzo, el fervor estético adelanta su pureza. El panel de la Reina de Saba, por ejemplo, posee una potente expresión poética. El pintor ha ido depurando las figuras al extremo que se piensa en su deshumanización, un estado de imagen que se ubica fuera del tiempo y la materia. El tiempo se ha detenido en Piero.

Pero si se mira, en esa obra, el panel de los jinetes que atraviesan el río y se observa el caballo blanco y el jinete sorprendidos en un momento estático, se comprueba que el jinete y el caballo viven, están en una actitud de permanen-

cia, actitud por la que la emoción se torna plástica pura, volumen preciso y tenso. El pintor que así busca la plástica por el volumen abstracto e impersonal, pinta al par un río y refleja árboles, casas, cisnes, con suma delicadeza, como un suspiro al borde de un precipicio.

Pinta también una batalla. En la batalla pintada por Piero hay un tal conjunto de figuras a pie y a caballo, con jinetes en actitudes de lucha, lanzas y estandartes, que el todo se sostiene en un riguroso dibujo-volumen-color ajustado a representaciones de alcances más que real, simbólico. Y aún el horror a la guerra en este pintor tan aplaudido como abstracto y deshumanizado, se hace evidente en sus frescos. Una cara pintada por Piero, terriblemente angustiada ante la muerte, es el más firme de los alegatos contra las guerras. La frialdad del personaje que hiera, o del que hunde el puñal en el cuello, y los dos cuerpos que yacen en tierra, son nefasta consecuencia de esa frialdad que lleva a matar y que el artista denuncia con trágico repudio.

Para pintar figuras y caballos, o estandartes al viento, el pintor parte de lo abstracto de la visión para llegar a lo dramático contenido de la expresión. En Piero está presente el hecho y la llama que en cada cual reside, pero supera la expresión contingente para construir una galería de tipos humanos y de escenas que emergen de la más absoluta claridad imaginativa, llegando a lo fantástico por la medida armónica.

Y no hay como salir a recorrer la ciudad de Arezzo: palacios, el Duomo, Pieve de Santa María (con estupenda fachada románica del s. XIII), Santo Domingo, el Comune, la casa de Petrarca (reconstruida), la plaza, el paisaje de llanura, las colinas, más lejos las montañas. Ese paisaje convida a la deshumanización. Es seco, áspero, gris y verdoso, e igual que en la pintura de Piero exige un mirar atento y en profundidad, un penetrar en la nada absoluta para llegar al paisaje absoluto. Si en ese paisaje se sitúan caballos y caballeros, figuras de hombres y de mujeres, esa

deshumanización aparente alcanzará lo representativo y, por un proceso de ahondamiento en esas figuras, éstas se volverán típicas, reales y concretas, como concreta y real es la abstracción plástica, el volumen sólido, el ritmo concluso del dibujo, virtudes en las que la humanidad esencialmente sobresale. La belleza acude en Piero como una espada desnuda; es una belleza vuelta *estilo* por conducto de una impersonalidad-personalizada a tono con ese paisaje toscano que obliga agudamente a pensar. ¡No hay escapatoria posible!

Árboles, colinas, arquitecturas, estandartes, indumentarias... Piero nada desecha; no se evade. Y por eso mismo su pintura imaginativa y lírica, real y abstracta, es una de las páginas más inquietantes de toda la pintura italiana. Se comienza por mirar a Piero con curiosidad y se concluye por admirar en él a uno de los más eminentes artistas, creador de imágenes superreales por medio de la pintura trascendida a objetividad pura, tan pura que sólo encuentra similitud en los diálogos platónicos. Platón, devoto de la geometría y de la lucidez abstracta y prototípica, cobra nueva dimensión en la obra de Piero.

Piero della Francesca o de los límites de la abstracción clásica occidental es, en verdad, un gran tema de meditación para nuestro tiempo. En Piero se abre el abismo, un abismo salvado por una tradición que se atiene al control de sus resultados objetivos y concretos sin soltarse hacia el caos de la evasión despersonalizada; al contrario, sobre el caos surge un orden de la pintura en su majestad y pureza culminantes. Pero ese abismo vuelve a abrirse para las mentalidades individualistas de nuestros días no comunitarios. Es —el abstraccionismo— la constante espada damocleana que pende sobre la cabeza del arte y al par la secreta gloria de una suprema realidad idealizada¹ como la poesía que, para preservarla de toda impureza, Platón concluyó

¹ "Arquitectura idealizada" escribió Lionello Venturi al vincular a Piero con Georges Seurat y Juan Gris (1953).

por ubicarla en la región donde moran las nievas eternas al excluir los poetas de su imaginaria República. Y aquí el arte se cierra sobre su órbita para dar nacimiento a la parábola del mito.

Venecia

Paseo ahora por las callejas de Venecia y, cruzando puentecillos, desemboco en la Plaza San Marcos. Al borde de las callejas se agolpan negocios, gentes, recuerdos, siglos; Oriente y Occidente. Construcciones góticas, bizantinas, renacentistas. Cúpulas, los cuatro caballos de bronce dorados, estatuas, arcos, portales, patios, escalinatas, puentes, espacios, el Campanile, el Reloj, un vuelo de palomas, góndolas, arquitecturas, mosaicos, frisos, el oro que brilla en figuras de los siglos XII al XVI; la simplicidad geométrica, la estilización oriental, la naturalidad humana; adornos, grupos, columnas. ¡Qué carga de años esta enumeración de cosas, cosas que siguen vivas y salen a recrearse en el espacio vivo de la plaza, del Canal Grande o del Lido, como un mundo que palpita en seres que crean para rescatar el tiempo olvidado en el mar, los canales, el cielo y la tierra que anuda palomas y nubes en el gris que se vuelve atardecer dorado de puro hundirse en el azul! Venecia erigió tumbas a los Dux en el interior de la iglesia de San Giovanni e Paolo: son monumentos que celebran la gloria de los hombres. Como el *Colleoni*, de Verrocchio. El caballo del "Colleoni" tiene movimiento, obedece al aguerido jinete; el jinete está montado con firmeza. El caballo parece avanzar con paso majestuoso. El jinete está dominado por la idea de combate, por la aspereza de la lucha; la expresión del cuerpo es de dominio, la mueca de su cara refleja voluntad y desdén. El *Gattamelata*, de Donatello, es el equilibrio, la medida ordenadora y ejecutora del *Quattrocento* florentino: proporción, armonía y fuerza contenida. Verrocchio es la exaltación de la fuerza: su pro y contra en el plano de la plástica. Al lado de las fastuosas ceremonias venecianas resulta natural la fuerza de un hombre formado en la gue-

rra; mas es también el abismo de Venecia. Voy hacia el florido gótico del Palacio Ducal: intensidad y gracia, delicadeza y refinamiento. El *Cinquecento* — con Sansovino, con Palladio — ofrece una arquitectura proporcionada, decorativa, sólida. Los mármoles del gótico arrebatan con su acento lírico; los del Renacimiento buscan notas majestuosas: del arte condescienden en bajar a la vida. El Canal Grande recoge las antiguas y las nuevas arquitecturas con su ancha garganta de agua verde que se bebe el perfil de los cisnes negros de las góndolas.

Uno mira el mar y la columna del León asirio, y la proa de las góndolas, y las aguas verdes y musgosas bajo los puentes, y las yerbas mecidas en el aire de los balcones. Esto es Venecia, junto a los Vivarini, los Bellini, Carpaccio, Giorgione, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Tiepolo, Guardi. El pasado y el presente en el movimiento de los incesantes días ganados para la gloria del hombre.

El Greco

Esos incesantes y ganados días habrían de fructificar en un extraño pintor nacido en Creta, quien recibiría en Venecia lecciones de Jacobo del Ponte (Bassano), de Tiziano y de Tintoretto. La escritura cromática de Bassano y de Tiziano y, en grado eminente, el tono luminístico de Tintoretto, preanuncian por la calidad de sus formas en la luz la pincelada impresionista y el ardor expresionista. Los tonos preciosos de amarillos, rojos vinosos, verdes, violáceos, del creador de las telas de San Roque, fortifican, en su factura discriminativa, el estiramiento de las figuras y el sentido de la forma dinámica. Fortifican a Domenicos Theotocopoulos (o Theotocopouli), *el Greco*.

Podríamos acudir a los cuadros famosos del Greco; bastan dos bocetos — *La adoración de los pastores* y *El bautismo de Jesús* — en la romana galería Borgheese. ¿Qué admiramos en el Greco? Visión alucinada, sensibilidad exquisita, plástica agitada y convulsa, de toques ardientes al par que agónicos, señalan la pujante poesía pictórica del artista: en ella la

imagen forma-color surge del ímpetu de la pincelada y de la concepción sensitivo-intelectual del espacio. Se siente al descarnado pintor moderno: anticonvencional, psicologista, mas no azaroso, cuyos tonos aducen una plasticidad de llamada.

Por esa plasticidad de llamada penetramos en la imaginación y en el sueño: patrimonio del arte. Lo abstracto y lo real están en el cretense, y la línea de la imaginación los orna. Sueño fué el del Greco al dejar la isla natal y embarcar en Venecia; sueño al abandonar la ciudad de los canales y trasladarse a Roma, para residir en una habitación del Palacio Farnesio, como le pide Julio Clodio en una carta al cardenal Alejandro Farnesio en que se alude a "un joven candioto, discípulo del Tiziano". ¿Y no es sueño su infancia ignorada? ¿Y no es sueño o merece serlo el hecho de que este raro personaje al visitar la Capilla Sixtina se detuviese ante el *Juicio Final* declarando que si esas pinturas fuesen destruídas él sería capaz de pintar "el fresco íntegro de nuevo, y de una manera más conveniente y casta"? El misterio rodea al pintor. Pero él hurga entre sombras y una luz de tinieblas aventadas corona su pintura.

¿Que existe en sus óleos una estructura, una organización plástica y pictórica rigurosa; que verticales y horizontales se cruzan y se entrecruzan, formas y ritmos se quiebran y cantan, oposiciones de tonos nunca vistos o apenas intuídos, colores "desunidos" y manchas agolpándose, líneas sinuosas, atormentadas, funcionales y, a secas, *expresión*?

¿Que tenía el Greco un defecto en la vista, que padecía de "astigmatismo", para citar la irrisoria palabreja? Los señores de mente casera leyeron enfermedad — enajenación mental — en donde debían leer salud plena, genialidad. Una genialidad que, redescubierta en el siglo XX, se convierte en adelantada de modernidad. En el Greco la abstracción y la realidad se vuelven drama alucinador.

Y así como en Piero della Francesca convergen las direcciones de la abstrac-

ción para alcanzar una medida estática que incita a la meditación metafísica en sus proporciones ideales clásicas, en el Greco la abstracción se vuelve expresión dinámica y viviente prefigurando una metafísica existencial que se abre a la conculsonada belleza del abismo contemporáneo.

Cézanne

Cézanne es el "communard" de los impresionistas. ¡Y cómo no serlo, si la luz no le basta a este meticuloso y buen burgués, aspirante nada menos que a un "arte metafísico universal"! Para él, la pintura no podía convertirse en una pura fruición óptica reverberante, una emanación sensorial. En definitiva, le apasiona la síntesis constructiva de forma-color, al extremo que el arte moderno desde los cubistas que le sucederían, deriva de los hallazgos de este solitario capaz de encender pensamientos plásticos y hacerlos estallar remansadamente en la tela. ¿Qué lo lleva a Cézanne a no firmar sus obras sino excepcionalmente, a destruir parte de ellas y, con anterioridad, abandonar París para retraerse en su rincón natal, no importándole ya el olvido de los Salones? Cézanne se queda en lo esencial, Bautista de la pintura nueva.

Esta es mi comprensión del pintor. "Todo en la naturaleza modela con arreglo a la esfera, el cono y el cilindro", etc. "Hay que volverse clásico a través de la Naturaleza". "La pintura no tiene otro fin que la pintura misma"... A Cézanne — lo compruebo una y otra vez frente a sus telas — se le ve actuar intensa y espaciosamente. Siento cómo aplica sobre la tela pequeñas capas de pintura, muy delgadas, sobre las cuales superpone otras muchas hacia el secreto de su solidez. Le domina la busca de la estructura del cuadro, la busca de dentro-afuera. La selección de tonos es en él rigurosa. Cézanne busca la vida, una vida imperecedera. He aquí que anda obsesionado en sus paisajes, y la luz se cristaliza en sus óleos, y su monumentalidad le viene de la penetración ahincada en una naturaleza que había vivido des-

de niño. Maduro, conserva la belleza de sus volúmenes, la fuerza de sus planos que le dictan las formas de sus montañas (la inolvidable Sainte-Victoire), la diversidad de sus árboles, de sus casas, de sus cielos, de las *modulaciones* de su pincel constructivo. Valores cromáticos, distribución de espacio, formas cerradas y macizas trazadas en ángulo recto, conducen a la unidad de su *microcosmos*. Huye, por tanto, de la materia espesa para ir a la materia densa. Nada de mezclar las pincladas y sí un disponerlas una a una sobre la tela para *fundar* la entidad que se denomina expresión *plástica*. Lo pintoresco, lo efusivo y lo temperamental pasan; no pasan lo sintético, lo estructural que él redescubre en la enseñanza de la obra de los antiguos y en su propia observación de la naturaleza. Por estas aptitudes se introduce en la gran tradición y es el abanderado de las vanguardias. (¿Pero comprenderemos a esta altura que, entre una manzana pintada por Cézanne y una figura pintada por Piero o El Greco, *la pintura no es sólo pintura*? Nuestra época tendrá que aceptar el camino del mayor esfuerzo, pues hay mucho de facilidad en lo moderno que llega hasta nuestros días, y resolver graves problemas de oficio y de expresión, que nos darán el tono profundo de un tiempo integrador futuro. Cézanne cumplió con su destino y con su hora; a los nuevos artistas cábeles atender los reclamos de un mundo más complejo hacia la anhelada unidad constructiva.)

Modo de ser; arte e historia

Pondré sintéticamente otros ejemplos aclaratorios en este, para mí, apasionante problema. Cuando pintores italianos, flamencos, holandeses o españoles — digamos Rafael o Tiziano, Brueghel o Rembrandt, Burzarán, Velázquez o Goya — crean ciertos fondos de sus óleos, o se dirigen a la captación del paisaje como complemento, ¿qué otra función cumplen que la de dar categoría a cuanto los rodea en un plano de hondura esencial? Viven y se agitan características de una tierra, pero un gran artista no permanece

apegado a simples exterioridades: disciplina su materia de elaboración jerarquizada hasta encontrar la síntesis indispensable en la articulación de la fisonomía fundamental de una región o país — hay figuras y retratos que son verdaderos paisajes de almas —, puesto que ellos son elevados a la presencia de un *modo de ser* que involucra una primordial realidad.

Recalca Walter Peter, a propósito de Antonio Allegri *el Correggio*, que a los venecianos les preocupaba vindicar las tipicidades de su tierra, las ciudades y campiña del Véneto, y en este terreno dedicaron una espaciosa meditación y un ordenado estudio a examinar aquel paisaje que es, de alguna manera, parecido al de la llanura argentina; torrecillas, campanarios, edificaciones sencillas, populares, espacios libres, árboles y bosques, y, hacia el fondo, las montañas. Todas esas características aparecerán refundidas, en equilibrio y sin cargar de elementos fútiles el cuadro, trayendo un tono adecuado, una insinuación ligera, rapsódica pero esencial, que permite localizar el paisaje y hacerlo distinto, en sus signos, de la Toscana o de Umbría, de Lombardía o de Flandes, de Castilla o de los Países Bajos. Y no otro ha sido el proceso de la pintura en Holanda. El arte vive por años en un ambiente de tipo regional a través de pintores dignos y probos, mas llega Rembrandt y lo local se convierte en concepción dramática y artística universal. Pues "aquellos que los mil pintores de Holanda — apunta Elie Faure — toman por tema de sus lienzos, Rembrandt los toma como elemento de sus visiones. En donde los demás ven hechos, él sabe ver relaciones ocultas que identifican con lo real su sobrenatural sensibilidad y llevan al plano de una nueva creación cuanto ha sido tomado religiosamente de la creación común a todos". Y de idéntica manera se expresa Henri Focillon, el cual dijo de Rembrandt: "Engendra paisajes, una luz, una humanidad que son de Holanda, pero una Holanda sobrenatural".

Y llego al límite de este enfoque crítico. Un gran arte no es sólo resolución

de dominantes técnicas: al contrario, intervienen en su interioridad sensibilidades, pasiones, pensamientos, realidades, que, ahondando, tocan la esencia de típicas virtudes de una tierra, de una comunión territorial y la salvan en el tiempo por las imágenes de forma y de color trascendidos a expresión artística y humana.

Nuestro planteo, por consiguiente, toma cuerpo y define nuestra aptitud. En la Argentina hemos tratado de asimilar un lenguaje culto y andamos en busca de las líneas puras de conquistas interiores que *fundan historia*. En este plano la lección antigua y moderna ha de sostener un arte — una pintura — de fundamento universal por sus valores, mas de ordenamiento en la más alta idealidad que nuestro pueblo alienta o es capaz de alentar por conducto de nuestros artistas.

Aclaro y repito: rehusó todo apocado nacionalismo o folklorismo; hablo de arte

nacional y arte universal simultáneamente. Diversificarse y señalarse en el continente es tarea de las actuales generaciones: su angustia y su confianza. Que esas virtudes imperen en el espíritu ordenante y razonante, sin tecniquerías — según dijera Unamuno de Sarmiento —, o sea sin convenciones adjetivas y sí con edificante estilo en su perfectibilidad o culminación estética.

Este es, a mi modo de ver, el mensaje dramático de la joven pintura argentina, mensaje difícil, en el cual cabe para el destino de nuestro arte la más noble esperanza. Y quisiera que alguna vez — a semejanza de Atenas, Florencia, Venecia, Flandes, Sevilla, o de la contemporánea *Ecole de Paris* —, críticos de arte futuros señalaran el esplendor de una lograda *Escuela Argentina*, concreción auténtica de nuestra *forma-substancia* americana y universal.

Teatro

EL TEATRO SAN TELMO Y UNA PIEZA DE JUAN CARLOS GENÉ

En el momento en que los teatros porteños van cayendo lenta pero seguramente bajo la piqueta de los demolidores, sin que se levanten las voces que deberían alzarse, van apareciendo tímidamente algunos teatrillos, que el amor, la aventura o la necesidad de algunos jóvenes arriesga en sótanos y locales inadecuados. Un fenómeno tal provoca la euforia suicida de los que suponen que con la pasión únicamente, podrá sostenerse una forma de arte como el teatro. El teatro necesita de un marco, de un sitio consagrado a su culto, ya que por lo menos la tercera parte del espectáculo dramático nace de la conjugación de la acción escénica, el

espectador y la arquitectura que los envuelve.

En este panorama desolador, donde las autoridades competentes dejan que el tiempo resuelva con la complicidad de la desidia burocrática, la destrucción de algunos de nuestros mejores teatros, que serán sacrificados a la voracidad de unos pocos mercenarios, asistimos a un verdadero milagro, que es la consagración, en un barrio popular como es el de San Telmo, de un nuevo teatro.

Un antiguo cine perdido en una calle del Sur, gracias a la pasión por las cosas del espíritu que anima a un hombre de empresa, Jacob Mirelman, se ha transformado en un teatro encantador. Diego Luis Pedreira puso toda su sabiduría de arquitecto y su talento de decorador, en

conservar para esta sala algunos de los elementos de la construcción original, adecuándole otros nuevos. Un enorme vestíbulo, al que enaltece un mural de cerámica que repite a los Hermanos Podestá vestidos de trapezistas, recibe a quienes llegan hasta allí. La sala de un gris muy cálido, está tendida de cortinados rojos, donde se enmarca un escenario excelente.

En este marco excepcional, donde además de la buena voluntad de quienes se pusieron a la empresa, se testimonia el talento y el buen gusto con que lo llevaron adelante, fué puesta por segunda vez en escena la adaptación que Juan Carlos Gené hizo de un capítulo de *Don Segundo Sombra*, titulado "El Herrero y el Diablo".

La pieza de Juan Carlos Gené es un prodigio de inteligencia, ironía y sabiduría teatral. Su idioma es el lenguaje popular argentino, el que arranca de nuestra mejor tradición, y que nos viene desde antes quizá de que el General Paz escribiera sus memorias, y cuyas últimas metamorfosis pueden verse en las obras de Marechal y de Borges, pero reducido a una escritura esencial. La estructura teatral es de una sabiduría que me sorprendería si no supiera que Juan Carlos Gené es antes que escritor —y como escritor teatral me parece excepcional— un mimo prodigioso, cuyos espectáculos, que alguna vez florecieron en el Teatro de La Luna, se cuentan entre las cosas más memorables que me ha sido dado ver.

Lenguaje y sabiduría teatral han sido

EL TEATRO CÓMICO, comedia de

puestos por Juan Carlos Gené al servicio de una vieja idea suya, que consiste en reencontrar un módulo teatral en el que el pueblo argentino se reconozca como viviente; donde el pueblo argentino pueda asistir a su propia fiesta, conjugando los elementos de su realidad con la más antigua tradición popular. La aceptación plena con que el público más heterogéneo recibe la obra, dice hasta qué punto Juan Carlos Gené ha encontrado su camino, y tal vez el de muchos otros más, si es que éste no es el camino que nuestro teatro va a seguir.

La obra fué puesta en escena por Roberto Durán, con decorados propios, y resultó un espectáculo extraordinario. Mimos e intérpretes excelentes, los actores bajo su dirección, imprimieron al espectáculo un tono de farsa pantomímica, llena de una ironía acre e ingenuamente popular, dando por resultado un espectáculo que me parece el mejor de los que he visto durante un período bastante largo.

Al saludar el nacimiento de un nuevo teatro, saludo también no sólo la reaparición de una admirable pieza y de un director espléndido sino también el testimonio de que a pesar de todos los males por los que atravesamos, a pesar de la desidia de los gobernantes y la rapiña de los mercaderes del teatro, el espíritu dramático permanece vivo, y el de quienes se consagran a su culto, aunque en pequeña parte, se mantiene puro.

OMAR DEL CARLO

Carlo Goldoni, presentada por Teatro del

El teatro cómico es la primera comedia de la serie de dieciséis que Goldoni compuso en un año. Dieciséis comedias en tres actos, cada una de las cuales debía durar dos horas y media, según la costumbre. La última fué *Chismes de Mujeres*. Goldoni confiesa en sus memorias que no puede acordarse de ese año sin terror (senza spavento). "A decir

verdad era una Poética puesta en acción," —añade—, y explica que quiere instruir a quienes fastidia la lectura. Para todo artista que evoluciona armoniosamente, llega un momento en que cede a la necesidad de exponer sus teorías. Cuando no es producto de la audacia juvenil, una Poética es fruto de la madurez: mensaje y legado. Al escribir *El Teatro Có-*

mico, Goldoni ejercita una tarea didáctica precisa. Expone su criterio, responde a los enemigos y adoctrina sobre los múltiples aspectos del arte dramático.

En *El Teatro Cómico* hay dos obras, como en *Seis Personajes en Busca de un Autor* —y debemos reflexionar si Pirandello no encontró un punto de partida en la comedia de Goldoni. El veneciano toma como argumento un ensayo. Los personajes son los actores, personajes también. Se prueba "Rivalidad de padre e hijo" (Il padre rivali di suo figlio). No le basta escribir las dos obras, metida una dentro de la otra; muestra también detalles de su reforma, la técnica del actor, la preceptiva escénica. Y pinta también el mundo de gentes que viven alrededor del teatro.

Lo dicho basta para indicar que no es una obra para principiantes o experimentantes, sino para quienes poseen todos los secretos del oficio. Esto revela la inutilidad de las preceptivas. Goldoni enseña que no deben hacerse obras extranjeras y rechaza las traducciones. Desde ese punto inicial sus consejos no han sido obedecidos y su experiencia rechazada. Por otra parte, *El Teatro Cómico*, para ser entendida cabalmente, requiere una exégesis erudita. En su época era perfectamente comprensible, ya que el público estaba al tanto de la lucha entablada por Goldoni contra los defensores de la "commedia dell'arte". La elección no se justifica debido a la excepcional finalidad de la obra.

La traducción de Goldoni se presta a innumerables perplejidades. Es el autor menos traducido al español. El traductor acaba por azorarse y quedar atrapado en las falacias de la homonimia. La similitud fonética entre voces italianas y españolas, provoca errores inesperados. En *La viuda astuta*, un hombre agudo como Pico, erra y traduce "Sono annoiato" por "Estoy enojado", que quiere decir "Estoy aburrido". Estos errores los practica con más abundancia Oreste Frattoni en *El Teatro Cómico*. Traduce "Mi consolo" por "Me consuelo", cuando la frase significa "Me congratulo" o "Me complazco".

Se supone que quien ha de enseñar, tenga conocimientos y disposición para ello. *El Teatro Cómico*, como ninguna otra obra, se presta para dictar cátedra. Por eso resulta paradójico que jóvenes principiantes se impongan una tarea que excede a sus fuerzas. Cualquier comedia de Goldoni exige un absoluto dominio de las virtudes interpretativas, pero ésta, en mayor grado aún. Los actores del Teatro del Carro Verde no sólo carecen de estilo —que es condición de veteranía—, sino de la más elemental fluidez y del señorío escénico indispensable para recitar la lección y hacerla efectiva, esto es, darle vida. No se percibe en la puesta en escena una articulación rítmica coherente, ni homogeneidad interna o externa.

Por lo común, el actor tiene un instinto que le indica cuándo está en comunicación con el auditorio. Los intérpretes de *El Teatro Cómico*, con mostrar condiciones y disposiciones plausibles y a veces valiosas, padecen de una infeliz sordera. Actúan obedientemente y hacen aquello que les enseñaron, sin modificar un gesto, un movimiento, una inflexión de voz. El arte del actor, es más que ninguno, arte viviente, actual. Precisa una constante acomodación a situaciones inesperadas. La sala en que se representó *El Teatro Cómico*, carece de acústica adecuada. A ninguno se le ocurrió actualizar las indicaciones o alterarlas, para conciliar lo aprendido con las circunstancias desfavorables. Y así, algunos actores que volvían las espaldas al público (por otra parte, en contra de los consejos de Goldoni) se transformaban en actores mudos.

Sin abrir juicio, copiaremos la nómina de actores que figuran en el programa: Roberto López, José Ferrante, Jorge Psche Piurka, Iris Guinazú, Armando H. Capó, Daniel Miró, Angela Adriani, Héctor Galle, Wenceslao Coscarella, Norma Adriani, Juan Ramón Frías, Mariela Reyes, Rubén Montero, Rafael Ferrante, Patricia Bekié, y E. Bergara Leumann. Intervinieron, además, Héctor Dauget, César Luján, Eduardo Bergara Leumann, Inés Araujo, Héctor Galle, Horacio Pisani, Eva Sebestyen, Inés

Adelmo Torzolini y Luis Uría, para escenografía, máscaras, vestuario, maquillaje y peluca, sombreros, folletos de propaganda y traspunte. La dirección fué ejercida por Julio Vier y la co-dirección por Alba Gayer. Es menester que la impor-

ESTELA CANTO

LA GRAN AVENTURA

El cine sueco se ha empeñado no sólo en hacernos conocer la naturaleza, sino en que participemos de ella.

Esta participación es la que da un tono tan especial, tan fantástico dentro de lo real a las películas de ese origen. Porque la naturaleza es fantástica y sólo cuando no la conocemos podemos dudar de esto.

El hombre nórdico —que disfruta de un brevísimo verano con increíbles noches blancas— está más atento al despertar de la vida que el hombre del sur, que recibe todo con profusión, que apenas percibe su riqueza a causa de lo exagerado de ésta.

La *Gran Aventura* cuenta entremezclándolos el despertar a la vida de un niño —es decir su primera desilusión, que se debe precisamente al surgir de la vida— y el renacimiento de un bosque dormido en un largo invierno.

Los niños perciben más cosas que los mayores, y tal vez el secreto de envejecer consiste en la limitación que van adquiriendo nuestros sentidos, una limitación traída por el embotamiento, o el anquilosamiento. Los niños perciben, por ejemplo, mucho mejor, el mundo maravilloso de los animales y de las plantas. Y este percibir de detalles que ya no interesan

tancia de los elementos empleados se destaque. Entre todos han logrado, por primera vez, algo novedoso: representar una obra de Goldoni sin que nadie se ría.

TULIO CARELLA

Cine

a los mayores, porque no pueden y no son capaces de verlos, es lo que se narra en *La Gran Aventura*, donde un niño cuenta sus aventuras con su hermanito, una nutria, una zorra y sus cachorros, y un lince, en medio de los irreales bosques de Suecia, durante un otoño, un invierno, una primavera que trae el despertar y el final de la aventura.

El misterio de los bosques nórdicos, con su luz filtrada, con su silencio poblado de rumores indefinibles, como una catedral sombría por cuyos altísimos vitrales se cuele la luz, envuelve todo el film donde se muestra lo fantástico de las cosas más simples.

Pocas veces hemos visto además en el cine animales fotografiados en libertad, con ese cuidado, con esa minuciosidad. Imaginamos al director y al operador de esta extraña película agazapados horas y horas entre los troncos y las hojas, aguardando la salida de la zorra, los gestos de los zorritos; procurando no espantarlos, conociéndolos, aprendiendo.

Pensamos también que el realizador del film —al igual que el infantil protagonista— desapruéba la brutalidad de los hombres, que por placer matan a los animales, actuando sin duda contra los mandatos del genio del bosque —¿quién puede dudar que existen genios de los bosques?— y, lo que es más grave quizás,

contra la belleza, contra la naturaleza misma que invita a los niños a participar en su fiesta y no a atacarla.

La Gran Aventura —aparte de la magia de sus fotografías— es un film más profundo de lo que parece ser. El hombre civilizado, que respira todo el día humo, que apenas ve los árboles metidos en un rectángulo de tierra en medio del cemento, que no conoce el agua y que la teme, puede aburrirse con esta película. Pero los niños y los artistas irán a ver *La Gran Aventura* y saldrán del cine con un sentimiento de nostalgia o con un deseo renovado de vida más armónica, más plena.

OTELO

Shakespeare ha demostrado últimamente ser uno de los mejores argumentistas cinematográficos. Quizás porque la historia de "Otelo, el moro de Venecia" es más realmente dramática y terrible que la de Hamlet, el *Otelo* soviético impresiona más profundamente que algunas de las admirables versiones hechas por los mismos ingleses.

No podemos menos de pensar que el mundo de Shakespeare era mucho más grandilocuente, más vivo, más lleno de fuerza que la Inglaterra victoriana, que confirió a los actores una "sobriedad" de la que no pueden desprenderse, ni siquiera cuando se trata de interpretar personajes o situaciones que no tienen nada de "sobrio" o de "contenido".

Así pues, querámoslo o no, las pasiones de Otelo parecen más adaptadas a la interpretación que de ellas se hace en esta magnífica película, donde lo sombrío no surge de los contrastes entre los claros-oscuros —de los que tanto abusó el cine en el treinta y tantos— sino de las pasiones

que atormentan al protagonista, "que se desmaya tres veces en un día y gira los ojos como enloquecido".

Digo esto recordando anotaciones del propio Shakespeare, que los realizadores soviéticos han tomado en cuenta hasta el último detalle, procurando darnos así el Otelo de Shakespeare y no el Otelo que esperamos ver: modernizado sin saberlo, reprimido, con una falsa dignidad que no posee y que no puede poseer el personaje.

Podemos hablar también de la realización meticulosa y llena de grandeza, donde se destaca el paseo de Otelo por el campamento con sus fuegos encendidos; el momento en que Desdémón sube la escalinata donde la espera el moro triunfante; las redes tendidas sobre la playa, como la tela de araña en que Yago va envolviendo a la víctima; las primeras escenas mudas en que Desdémón, haciendo girar el globo del mundo, sueña con las hazañas que Otelo ha narrado.

Y para los espectadores que protestaron afirmando que el papel de Desdémón estaba reducido, o empobrecido, debemos recordarles que el personaje es así. Es decir: Desdémón, tal como la imaginó Shakespeare, no es más que el instrumento del que se vale Yago para sus designios; el drama verdadero no está precisamente entre Otelo y Desdémón, sino entre Yago y Otelo.

Es probable que la película resulte pesada para los públicos de hoy en día, acostumbrados a las condensaciones, pero lo repetimos una vez más: así eran las cosas antes, así eran de "pesados" ciertos detalles shakespearianos; así eran los espectáculos cuando el hombre tenía más poder de concentración, cuando concurría a un teatro no para "matar el tiempo", sino para enriquecer su alma.

Louis Armstrong en Buenos Aires

A Julio Cortázar, que narró un concierto de Louis en París.

Es una sala vulgar en alguna noche de esta primavera que aún no quiere constituirse en verano. Me he puesto mi traje de terciopelo y la cartera de seda, porque presiento que hoy debo estar de fiesta. Luego de una breve espera en la que un público heterogéneo, falsamente "americano", conversa en tono admirativo no sabe muy bien de qué —pues ciertas noches la admiración está de moda como otras el sacrificio o los sombreros para el sol—, llega un "animador" que increpa a la sala. El animador es famoso y cuenta de antemano con su dominio sobre el público; tal vez su originalidad consiste en hacerse llamar Martínez, pero escrito "Marthineitz". Esto, llevado a otros planos, da de inmediato la triquiñuela de su acierto: dice lo de todos los días, pero lo dice agregándole haches y zetas superfluas.

Entonces sube el telón, absurdamente decorado con lamé de viejos carnavales: adivinamos al decorador telefoneando untuoso a la tía que todo lo guarda. Sin embargo, hay en aquel atuendo algo patético, quizás sean las arrugas que aún las planchadoras no han podido suprimir, quizás los ecos de algún disfraz de colombina que nos hacía suspirar, cuando se suspiraba.

Ahora llega Armstrong y lo miramos, y por otra parte vemos de inmediato que él también nos mira, claro, incluyéndonos en la cuenta sorprendida de quien cobra muchos miles de dólares para tocar y divertirse al mismo tiempo. Nosotros hemos pagado para que él se divierta, y comienza nomás la farra. ¿Cuántos años puede tener Louis? Pocos, los necesarios para darle muchos más, muchos, pero menos que los que se pueden utilizar en aprender a tocar tan bien la trompeta. ¿Dije "tocar" la trompeta? Bueno, he falseado, eso no es tocar, sino golpear

el corazón mismo del cielo para que baje el ángel Gabriel y por unos pocos pesos nos endilgue, ahí mismo, lo que oiremos alguna vez, entre las nubes. Eso no es tocar: es cualquier cosa, gritar, llamarnos, asaltarnos el pecho, transportarnos en el ritmo caliente de cobre que parte del centro de esa boca prodigiosa y hacernos aterrizar en el aire, o en Madagascar, sobre palmeras y dinosaurios expectantes.

¿Cuántos años tiene Armstrong? Bueno, muchísimos, tantos como todos los que pasaron desde que aprendimos a silbar, desafiando, "Ain't Misbehavin'" "Twelfth Street Rag" y el eterno "Sleepy Time Down South", dicho sin palabras comprensibles en ningún idioma, porque definitivamente, Louis no habla en ningún idioma, o tal vez sí, en el de las tortas de arroz y las sorpresas que a veces se encuentran en los caramelos, con versitos donde a uno le auguran "un hombre moreno" que vendrá "para empujar al malvado".

Armstrong da la espalda al público a cada rato, pues tiene la esperanza que no lo vean, mientras los otros de su orquesta tocan, perfectos y malabaristas cada uno, Edmond Hall con un clarinete que debe haber creado Dios el séptimo día, y una cara tan blanca de negro y tan hermosa, que dan ganas de ir y sacarle su estúpida prepotencia al gobernador de Little Rock. También está Trummy Young, que sopla en un trombón increíble, y resuena como un murciélago, y llueve como la lluvia, y esquivo como un corso en fuga, y todo junto y mucho más, porque Trummy y Edmond tendrían que tener un monumento riéndose y tocando sus maravillosos cigarros, que no existen, no señor, no pueden existir.

Louis, a todo esto, se ha cansado de no hacer nada, y tiene que intervenir porque después de todo, él también tiene su

instrumentito, y ahí empieza a sacar un pañuelo blanco, mucho más blanco que el de cualquier blanco, y él, que es mucho más negro que cualquier negro, nos demuestra que hemos perdido el tiempo, y que jamás lograremos lo que él decide lograr, riéndose increíblemente serio, penetrado de fuego y nubes, saturado de coturnos y laureles, antiguo como un templo antiguo, y tremendo, simple y tremendo, más genial que ningún satélite nuevo, riéndose y sacando ese chorro caliente de oro y plata que nos golpea en la cabeza para que seamos definitiva y para siempre de él, de Louis, aunque no nos guste el jazz ni sepamos que Louis cantando "I'm confessin'" es la voz misma de una montaña que hablara con Dios, si Dios se animara a hablar cuando toca Louis.

Hay un piano blanco en escena, mucho más blanco que los blanquísimos pianos blancos, y en su interior, como en la galera de un ilusionista guarda Trummy Young las cositas que le agrega a su trombón, y Louis y Trummy los vasos con bebidas raras que usan para no convertirse en humo, porque de seguro una niebla espesa que debe ser el alma que se evapora, cubre toda la escena, y por eso ahí llueve el alma, y ahí el alma se convierte en hielo, y le pasan todas las otras aventuras que les ocurren a las almas cuando viajan y se ponen a hacer las cosas de los "All Stars".

Billy Kyle toca el piano como si estuviera en cualquier otra parte, tal vez sobre una alfombra voladora o jugando un partido de billar, pero también toca el piano como una golondrina indecisa y trémula. Barret Deems golpea en su batería, y de un solo golpe echa abajo todos los castillos en España y nos quedamos ahí perplejos, tanto tambor y escobilla, y él sin moverse echando abajo todo lo bajable. Squire Gersh tiene un contrabajo, pero de seguro toca el violoncello, o la viola de amor, o la viola del perdón.

Todos tienen un ritmo que les viene ¿cómo les puede venir?, desde un voleán de plata, o de una isla de ballenas, o de una unión de Gainsboroughs con Kandinskys. Y en medio de ellos, Louis con su corneta brillante —cuando no la toca, de seguro que la lustra, y ésa es su fiesta mejor, con gamuzas de raso— y sus ojos y su voz, y nosotros y él, mientras Velma Middleton canta, y Louis nos llena los espacios de música de esferas, Pitágoras con Jazz, y se desploma todo el teatro y los viejos carnavales y las serpentina que se barrían por la mañana de esos días, tan, pero tan felices, porque presentíamos un Louis a los cuatro años, cuando Louis ya cantaba con su voz de sapo-hada, y su voz de trompeta-flor, y la vida era eso, Louis cantando y mirándonos desde hacía siglos, desde mañana mismo, Louis, querido Louis.

Discos

ULTIMAS
NOVEDADES EN



A. DVORAK: *Danzas eslavas, op. 46 y 72*. P. I. TSCHAIKOWSKY: *Romeo y Julieta*. Por la Orquesta Filarmónica de Viena; director Rafael Kubelik.

Es difícil imaginarse una versión más esplendorosa y más típicamente auténtica de las danzas eslavas de Dvorak que la presente, en cuya realización colaboran los Filarmónicos de Viena y el célebre director checo Rafael Kubelik. No puede darse una mayor cantidad de matices instrumentales, un brillo orquestal más luminoso, una más precisa diferenciación, clara y orgánica, entre elementos líricos y dinámicos, como los que ponen en evidencia estas interpretaciones. No cabe duda que Kubelik es un autorizado portavoz de la música de su país y se cuenta entre los intérpretes más idóneos para el lenguaje de Dvorak, tanto más, dado que estas danzas forman el verdadero sedimento de la idiosincrasia propia de su pueblo. Los Filarmónicos de Viena constituyen, a su vez, un conjunto sumamente dúctil. Además, la mentalidad checa y el contenido vibrante de este lenguaje sonoro no son precisamente un secreto para los austríacos. Así bien puede postularse a esta grabación de las dos colecciones orquestales de danzas eslavas de Dvorak (nacidas a causa de una insinuación de Brahms y

del editor Simrock), como memorable y de fidelísima autenticidad.

La patética obertura-fantasia *Romeo y Julieta* de Tschaiowsky, con su eslavismo tan patente, sus sonoridades sombrías, su riqueza en melodismos y en "climas" tímbricos, se halla asimismo en excelentes manos y obtiene una interpretación magnífica por parte de Kubelik. La obra del entonces joven compositor ruso, fruto de sus lecturas y de su ideal ultrarromántico, significa un momento culminante de la música programática, de estupenda profundidad emocional y de severa, utilísima unidad en su lenguaje. Esta partitura "vibra" pues, en manos de Kubelik y en las de los Filarmónicos vieneses.

Las versiones se ven realizadas por una grabación fidelísima, en la que todos los requisitos técnicos sirven admirablemente a una causa de estricta veracidad musical. La reproducción local es igualmente muy buena. No he podido encontrar defecto alguno a lo largo de las cuatro faces que integran esta colección. (London LLC 17810/11, dos discos long play de 30 cms. en caja).

Discos

W. A. MOZART: *Concierto Nº 27 en Si bemol mayor, K.595*, y *Sonata en La mayor K.331*. Por Wilhelm Backhaus (piano) y la Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Karl Böhm.

LA grabación del admirable último concierto para piano y orquesta de Mozart estuvo por cierto en más que autorizadas manos al ser confiada a Wilhelm Backhaus y a la Orquesta Filarmónica de Viena. Es de una total fidelidad, tanto en lo que atañe al texto musical como al estilo con el que fué vertido. Backhaus evita toda ostentación virtuosística y utiliza las cadencias originales de Mozart, de manera que hay a lo largo de toda su interpretación una provechosisima unidad de concepto. Por eso la presente versión de este concierto tan íntimo, tan preclaramente fluido, tan pleno de encanto, ostenta un refinamiento magnífico en cuanto a los elementos de aplicación sonora. Difícil que pueda hallarse una versión de este concierto de Mozart de toda la que el pianista aplique un "jeu perlé" más uniforme, más nítido y donde el sonido guarde una transparencia más constante. Todos los elementos dinámicos, de intensidad, de expresión, quedan supeditados a un fraseo orgánico. Es una versión memorable, en la que colaboran con admirable eficacia Karl Böhm y la Orquesta Filarmónica de Viena. Logran una sonoridad, una intensidad, un estilo interpretativo que puede resumirse en el siguiente concepto: música de cámara orquestal. Todo es de una claridad admirable, de una nitidez transparentísima, de una fluidez ininterrumpida.

Por supuesto que la versión de la Sonata con las famosas variaciones y la aún más famosa "Alla turca" que toca Backhaus para completar el disco, nada deja que desear, aun cuando el gran intérprete "retiene" casi en exceso el sonido. Es sorprendente ver como el genial intérprete de Beethoven ha metamorfoseado su "touché", hacia una transparente y cristalina, casi etérea ductilidad. La interpretación es, en cuanto a estilo, casi demasiado "objetiva", lo que desde ningún punto de vista significa que sea fría e inanimada. Backhaus evita todo expresivismo que pudiera exceder el mero lenguaje mozartiano y trabaja al detalle cada matiz, cada graduación, cada intensidad, usando con suprema prudencia un pedal "de frasco". Todo resume pues claridad, exactitud, refinamiento y queda desterrado todo elemento exteriormente efectista, toda manifestación de ruidoso "personalismo".

La grabación es asimismo muy nítida, sumamente fiel, quedando muy bien graduados todos los elementos de intensidad de sonido y promoviendo un "afiatamiento" utilísimo entre el piano y la orquesta, sin empastar o borrar los contornos de los distintos planos tímbricos. Es pues un disco excelente que enriquece notablemente el repertorio ya tan vasto de obras mozartianas que fué editado en reproducciones locales. (London LLC 17814, un disco long play de 30 cms.).

C. FRANCK: *Quinteto en Fa menor, para piano y arcos*. Por el Quinteto Chigiano (Bregola, Benvenuti, Leone, Filippini, Lorenzi).

FUERA de Brahms, ningún otro músico ha logrado una síntesis mayor y más orgánica entre los elementos formales y constructivos de la tradición clásica y las premisas expresivas y de intensidad y vigor de lo romántico que César Franck. Por eso las obras tardías del gran com-

positor belga, elaboradas cuidadosamente, productos de la reflexión y del análisis y no del impulso vehemente o de la "inspiración" fantasiosa, tienen un carácter tan severo, tan intenso en la faz formal y al mismo tiempo un vuelo lírico y un dramatismo tan concentrados en su len-

guaje. La unidad del concepto y de los elementos formales se ve aún reforzada en Franck por su descubrimiento del "tema generador", vale decir por los principios de la forma cíclica que aplica rigurosamente en este Quinteto, el que, junto al Cuarteto en Re, la Sonata para piano y violín, y la Sinfonía en Re menor, representa su testamento musical más definitivo.

Esta obra, que oscila entre el rigor formal y la exaltación y el apasionado dramatismo de una expresividad muy genuina y en la que ambos elementos se ven estrechamente ligados y contrapuestos, significa pues un punto de referencia, una culminación del estilo del tardío

R. SCHUMANN: *Liederkreis op. 24*; H. WOLF: *Mörrike-Lieder*. Por Gerard Souzay (baritono) con Dalton Baldwin (piano).

Es sin duda un mérito haber grabado dos colecciones del repertorio del "lied" alemán que, por vaya uno a saber qué causas ocultas, han quedado siempre un poco al margen de la actividad habitual del canto de cámara. Tanto las canciones con texto de Heine que Schumann reunió en su "Ciclo de canciones" op. 24, como muchas entre las canciones que Hugo Wolf compuso sobre textos de su poeta favorito, —el escritor suave Eduard Mörike, uno de los máximos creadores románticos alemanes—, no figuran entre las más frecuentadas obras de sus autores. Sólo son más difundidas: "Bella cuna de mis pesares" de Schumann y "Caminata", "El jardinero", "Ocultamiento" y "Canto de Weyla" de Wolf. No cabe duda que las restantes —ocho Schumann y tres de Wolf— merecerían también una difusión mayor ya que ostentan una perfección músico-poética incomparable.

Souzay es un fino intérprete de música de cámara. Pero su voz, muy íntima, agradable en el registro medio, no satisface en las regiones agudas donde tiene dificultades de emisión y dicción, principalmente sobre ciertas vocales "incómo-

romanticismo. La interpretación que de ella hace el Quinteto Chigiano es insuperable, de una exactitud musical admirable y de una profundidad y fluidez en la exposición que no tienen parangón. Es otra muestra de la incomparable calidad de este conjunto italiano, al igual que su versión del quinteto de Dvorak, también publicado entre nosotros.

La grabación es igualmente muy buena y de sonido bien equilibrado, totalmente fiel. La reproducción local es evidentemente de elevada calidad. No es de extrañar que este disco constituya uno de los grandes éxitos entre las ediciones locales en "long-play". (London LLC 15587, un disco long-play de 30 cms.).

das" como la "i", por ejemplo. No logra profundizar en un grado suficiente el acento dramático en la mayoría de estas canciones. Hay siempre una languidez excesiva, un refrenamiento de acentos y sonoridades que no se avienen con el estilo interpretativo del "lied" alemán. No es que Souzay no tenga una buena dicción (salvo en los agudos incómodos mencionados, en los que, tranquilamente, ¡modifica las vocales!), ni que le falte comprensión y cultura estilísticas; sus limitaciones son de índole técnica. Faltan contrastes, luces, colores a su voz. "Su" Hugo Wolf se parece siempre en exceso a Fauré o Duparc, lo que es otro mundo, otro ámbito de estilo. Tan magnífico como Wolf o Schumann, pero distinto y que debe ser encarado de otro modo. Dalton Baldwin es un eficaz colaborador y confiere a los acompañamientos una espléndida luminosidad instrumental. La grabación es óptima y no disimula algunos defectos típicos de la emisión vocal de Souzay, lo que es un acierto de fidelidad de reproducción sonora. (London LLC 17771, un disco long-play de 30 cms.)

M. RAVEL: *Bolero y La Valse*; A. HONEGGER: *Pacific 231*; P. DUKAS: *El aprendiz de hechicero*. Por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: Ernest Ansermet.

No es en vano que Ernest Ansermet tiene el renombre de ser uno de los más autorizados directores del repertorio sinfónico moderno. El famoso maestro suizo ha dedicado la mayor parte de su vida a difundir en versiones de proverbial calidad, obras orquestales posteriores al impresionismo francés. El presente disco, editado ahora por "London" entre nosotros, es una clara demostración de su posición y de sus preferencias. En versiones ajustadas, refinadamente efectuadas, en las que cada matiz, cada colorido orquestal, cada efecto instrumental, cada detalle musical son aprovechados hasta el máximo y de acuerdo a las características típicas de cada obra, desfilan dos famosas páginas de Ravel —el visionario poema coreográfico *La Valse*, espectral evocación de la Viena de 1850, y el apasionante y vehemente *Bolero*—, el *Pacific 231* de Honegger, glorificación de la máquina y anhelo de reproducirla por

medio de medios estrictamente musicales (tan típica posición para la posguerra de 1918), y el ya clásico *Apprenti-sorcier* de Dukas, "scherzo" sinfónico postromántico, pleno de dinamismo y colorido, magistral comentario musical para una de las más estupendas baladas de Goethe.

Ansermet demuestra una vez más su íntima compenetración con tales obras, que definen buena parte del modernismo musical de las primeras tres décadas de nuestro siglo. Y es magníficamente secundado por la Orquesta del Conservatorio de París, fidelísimo portavoz del renacimiento sinfónico francés. Son versiones sumamente ajustadas, plenas de dinamismo, transparentes, matizadas y al mismo tiempo de gran fuerza sugestiva. La grabación es buena, de atrayentes condiciones sonoras, sin altibajos. (London LLC 17756, un disco long-play de 30 cms.).

W. A. MOZART: *Concierto para flauta y arpa en Do Mayor, K.299*, y *Divertimento Nº 11 en Re Mayor, K.251*. Por la Orquesta de Cámara del Sarre; director: Karl Ristenpart. Solistas: Jean-Pierre Rampal (flauta) y Dora Wagner (arpa).

Una de las más bellas adquisiciones en materia interpretativa de nuestra época es la "fidelidad objetiva". Vale decir: verter, realizar el fenómeno sonoro bajo las condiciones técnicas, acústicas, sensitivas más propicias. Y no bucear vanamente en los recónditos escondrijos de una posible significación extramusical. A esta posición "desnudista" de la interpretación musical debe nuestra época los hallazgos de un vasto tesoro en materia de obras del arte sonoro. Al fin se ha limpiado, en muchos casos, la apreciación musical del farrago en toda su belleza original, obras de las épocas prerománticas, para las que se ha sabido reencontrar las premisas de sonoridad, ambientación, clima con y para las que fueron concebidas.

Cada vez que me enfrento con una nueva grabación de la Orquesta de cámara del Sarre y de su director Karl Ristenpart, me sorprende de nuevo ante el alto nivel técnico, interpretativo, musical, ante la absoluta, incondicional fidelidad sonora que saben conferir a la música que ejecutan. En este caso dos obras de la juventud de Mozart logran una revitalización de singular pureza por este conjunto de Saarbrücken. Todos los elementos de sonoridad están magníficamente equilibrados, sopesados, contrapuestos y todo está animado por un dinamismo, una justeza, una vitalidad muy acordes con el estilo ya tan elocuente, todavía "galante", del Mozart de 20 a 22 años. Todo lo que encierra, en cuanto a singular encantamiento, esta música diáfana ha

sido vertida con total identificación, y lo que es más aún, con entera y liberal naturalidad por parte de los intérpretes. Súmanse en este caso a Ristenpart y a su orquesta el excelente flautista Rampa y la no menos eficaz arpista Dora Wagner que logra una versión ajustada de la difícil e incómoda parte "clavicembalística" conferida en este concierto por Mozart al arpa, instrumento todavía poco frecuente en la época. Además flau-

RECITAL JOSÉ ITURBI. Obras de *Mozart, Schubert, Chopin, Granados, Lazar y Debussy*. Por José Iturbi (piano).

ITURBI ha sido uno de los músicos más fascinantes hace veinte años. Entretanto, a juzgar también por este disco, se ha vuelto amanerado en una búsqueda excesiva de los raros privilegios de la "personalidad". Aquí mucho queda del antiguo Iturbi con su sonido clavicembalístico, su claridad "punzante" en la interpretación, su dinamismo arrollador. Pero además hay muchos elementos contradictorios, inclusive antimusicales y antiestilísticos que empañan sensiblemente la selección presentada. Analizando las diversas versiones tales detalles contradictorios quedan claramente evidenciados. Así, toca la *Marcha Turca* de la Sonata K. 331 de Mozart, basándose más en los elementos rítmicos que en los melódicos, procurando suscitar una multicolor orquesta de janitzares. Es más efectista de lo que puede soportar el estilo dúctil, fino de Mozart. La versión del *Impromptu en Do menor op. 90 N° 1* de Schubert, es, en cambio, muy tenue y muy lírica. Es una de las mejores de este disco. Ante todo el "jeu-perlé" de Iturbi hace maravillas en este trozo. En la *Polonesa N° 6 en La bemol mayor, opus 53, "Heroica"* de Chopin, Iturbi aplica un ritmo insistente de marcha militar, demasiado entrecortado y no faltan ciertos efectos de interpretación que acercan peligrosamente a esta versión, en el fraseo, a la música bailable "jazzística". Es una especie de mezcla de elementos cinematográficamente tejados y de

tista y arpista están perfectamente aunados en cuanto a matices y hacen de cada cadencia una manifestación de música de cámara. Ambos, a su vez, forman, con la orquesta, una conjunción no menos estrecha. Arte de hacer música es esencialmente lo que trasunta este disco, grabado con elevado criterio técnico y reproducido muy bien en la edición local. (*Les Discophiles Français DFA 568, un disco long-play de 30 cms.*).

"music-hall" andaluz que aquí se sobrepone al lenguaje chopiniano. Para quien no esté familiarizado con el encuadre de Chopin en la música romántica, esta versión podrá parecerle subyugante. Sólo que este efecto subyugante poco tiene que ver con el vigor y la elegancia del gran soñador polaco.

Espléndida es la versión que logra Iturbi del *Allegro de concierto* de Granados, bella página virtuosística poco conocida y de máxima dificultad técnica. Matiza con una multiplicidad inusitada y hace resaltar en ella un verdadero sentido pianístico; su sonido es transparente y claro, inclusive en los fuertes más vehementes, y lírico, tierno, refinado en las partes tenues. La *Marcha Fúnebre* del compositor rumano Filip Lazar (1896-1936) es una pieza de efecto y como tal la sirve Iturbi, con aprovechamiento de múltiples recursos exteriores de un pianismo arrollador. Muy bueno es, por la delicada sonoridad, la utilización de un "touché" siempre transparente y una gran unidad en la línea sugestiva de su desarrollo, la versión que el célebre pianista español logra del *Clair de lune* de Debussy.

Es pues un disco desigual. Desigual como lo es evidentemente ahora Iturbi. Quien ha tenido la suerte de escucharlo hace cuatro lustros y sabe cómo interpretaba magistralmente las grandes obras de la literatura pianística y cuán fino intérprete era de la música para clave-

el, que había sido alumno predilecto de Wanda Landowska, no puede menos que lamentar ahora sus efectos exteriores y contraproducentes. ¿Tendrá la culpa el cine, la televisión, la radio, el gusto de los "fans" estadounidenses? ¿O no es más que la evidencia de su propia debilidad al no saber resistir al éxito demasiado fácil y superficial?

J. BRAHMS: *Sinfonía N° 3 en Fa mayor op. 90*. Por la Orquesta Philharmonia de Londres. Director: Guido Cantelli.

CUANDO el 24 de noviembre de 1956 falleció trágicamente Guido Cantelli en un accidente de aviación, el mundo musical perdió su más promisorio figura entre los directores de orquesta. Había nacido en 1920 y comenzado su carrera en 1945 en el "Teatro alla Scala" de Milán. A una edad en la que la mayoría de los directores de orquesta recién comienzan a tener notoriedad, Guido Cantelli estaba ya en el cénit de su fama. Su muerte dejó trunca una brillante carrera. Las palabras de Toscanini, consignadas en la corona de flores que envió al sepelio de Cantelli, son más elocuentes que cualquier otra referencia. Toscanini escribió entonces: "Arturo Toscanini llora a su idolatrado Guido".

A tan extraordinario director de orquesta se debe pues esta versión de la *Tercera Sinfonía* de Brahms. La cavilación nórdica, el ensimismamiento, la intimidad, la recóndita pasión de Brahms se alían aquí con una riqueza luminosa netamente meridional, una fuerza mediterránea dinámica. Tan extraña alianza es

R. SCHUMANN: *Sinfonía N° 1 en Si bemol mayor, op. 38; "Primavera", y Sinfonía N° 4 en Re mayor, op. 120*. Por la Orquesta Filarmónica Israelí. Director: Paul Kletzki.

EN los últimos tiempos aparecen con mayor frecuencia en la sala de conciertos, las sinfonías de Schumann, donde habían quedado durante mucho tiempo tanto relegadas. Inclusive existe un mito acerca de su "mala instrumen-

La grabación es excelente. De una fidelidad ya prácticamente insuperable. Es un disco admirable en la faz técnica. No soy capaz de discurrir hasta qué punto un pequeño y pasajero ruido de púa en la última parte de la faz B es imputable a la grabación general o al ejemplar que me llegó. (*Angel LPC 11895, un disco long-play de 30 cms.*).

admirable en este caso. Confiere una vitalidad, una pujanza, un lirismo muy humanos, juvenilmente humanos, al lenguaje tan severamente neoclásico. Lógicamente esta suma es consecuencia de un conocimiento muy preciso, de una observancia fidelísima al contexto musical preestablecido. Pues todas estas luces, estas múltiples facetas expresivas no sobrepujan en ningún momento la integridad de la obra y están aducidas como referencia a Brahms y no como referencia a Cantelli. La orquesta londinense está a la altura de tantas admirables versiones anteriores que le conocemos los discófilos y es dúctil instrumento en manos del magnífico director que le tocó en esta ocasión.

La grabación es eficaz. Es una alegría constatar que día a día se perfecciona no solamente la técnica de grabación, sino también la reproducción local. Todas las premisas ideales de una "audición viva" quedan garantizadas. (*Angel LPC 10541, un disco long-play de 25 cms.*).

tación", ya que Schumann prefería sonoridades más densas que las usuales y se alejaba un tanto de los cánones que se creían ineludibles. Hoy se han superado casi del todo tales prejuicios y Schumann ha entrado gallardamente a la

fila de los grandes sinfonistas del siglo XIX. Ocupa junto con Schubert, Mendelssohn, Brahms y también con Berlioz y Tchaikovsky la gran fila de los sinfonistas románticos. Y más aún: es entre ellos uno de los más originales, de los más típicos, de los más severos.

Al escuchar estas esplendorosas versiones de las dos sinfonías iniciales de Schumann, (pues la cuarta es en realidad la segunda, si bien Schumann luego la reelaboró y le dió nuevo número de opus), es fácil comprobar la intensidad admirable del lenguaje orquestal de Schumann, la conexión íntima que existe entre él y sus dos modelos más inmediatos entre los románticos: Schubert y Mendelssohn, aunque no posea la ingenuidad del primero ni la elegancia del segundo. Pero posee una reciedumbre, un vigor, una profundidad apasionada (ya expuesta en sus obras pianísticas), un lirismo enaltecido (presente principalmente en sus canciones), que lo convierten en un pro-

L. V. BEETHOVEN: *Sinfonía N° 4 en Si bemol mayor op. 60; Ah, pérfido, op. 65*. Por la Orquesta Philharmonia de Londres; director: Herbert von Karajan. Soprano: Elisabeth Schwarzkopf.

KARAJAN se halla hoy día en el primer lugar entre los "virtuosos" de la batuta. En Europa ocupa el sitio que quedó vacío con la muerte de Furtwängler, si bien, por cierto, todavía no reúne la admirable serenidad de aquel gran intérprete personalísimo con su propio ímpetu. Desde ya, es un maestro en toda la extensión de la palabra; no existen secretos para él en cuanto al manejo de la orquesta y de los estilos musicales. Pero ostenta una tendencia brillante hacia lo exterior, hacia efectismos de resultado eficaz y fácil a los que ningún público del mundo puede resistirse. Eso se puede notar en la presente versión de la cuarta sinfonía de Beethoven, en la que Karajan exploya un sinnúmero de recursos admirablemente aplicados, pero sin poder evitar una excesiva "epidermización" del tan conciso y vibrante lenguaje. A mi modo de ver existe en esta versión una hiperdramaticidad. Es, encua-

drada en este concepto de lo brillante, una versión admirable, pero tengo la impresión que cuanto más potentes son tales elementos de elocuencia exterior, más se aleja Karajan de todo lo que hay de vigoroso y concentrado en Beethoven para transformarlo en música teatral. Ante todo en el final hay una visión más operística que sinfónica.

Magníficamente le responde la orquesta londinense. Elisabeth Schwarzkopf vierte con gran expresividad y genuina línea vocal el gran aria de concierto *Ah, pérfido*, sin duda la más mozartiana de las concepciones vocales del maestro de Bonn. Las enormes dificultades técnicas que encierra esta bellísima página son vencidas por la destacada "diva" alemana con eficiencia, si bien los extremos agudos en la parte final, tan dramática, resultan un poco estridentes. En cambio canta admirablemente el "adagio". Estilística-

mente es una versión fiel, de un concentrado acento expresivo y de eficazísima musicalidad. Karajan acompaña este aria con el avezado criterio que le confiere su amplio conocimiento de la música dramática. Muy bien diferenciados los planos sonoros de la orquesta, sin reba-

mente es una versión fiel, de un concentrado acento expresivo y de eficazísima musicalidad. Karajan acompaña este aria con el avezado criterio que le confiere su amplio conocimiento de la música dramática. Muy bien diferenciados los planos sonoros de la orquesta, sin reba-

G. VERDI: *Falstaff*. Por Tito Gobbi, Rolando Panerai, Luis Alva, Tomaso Spataro, Renato Ercolani, Nicola Zaccaria, Elisabeth Schwarzkopf, Anna Moffo, Fedora Barbieri, Nan Merriman. Coro y Orquesta Philharmonia de Londres. Director: Herbert von Karajan.

LA inmensa vitalidad de esta incomparable y suprema creación lírica de Verdi queda patentemente demostrada. En esta admirable ópera cómica no hay realmente ni una sola nota de más ni de menos, es una partitura de una sola pieza, de una sola jerarquía y en la que todo fluye y se desliza con naturalidad, ingenio, vivacidad, encanto, chispa, prestancia, exactitud. El gran maestro de la ópera dramática, creó su más uniforme partitura lírica dentro del género bufo y se puso, una vez más (luego de *Macbeth* y *Otelo*) a la altura de Shakespeare. No existen términos lo suficientemente ponderativos que puedan reflejar la genialidad que se manifiesta en esta obra a través de cada nota.

Es una empresa temeraria grabarla luego de que ha logrado difusión universal la versión que dirigiera Arturo Toscanini. Aunque las comparaciones sean generalmente antipáticas, no es posible eludir las. Karajan, por supuesto, no llega a la perfección increíble de Toscanini en la interpretación de esta obra, pero no sale mal parado, ni mucho menos. Pareciera que el director alemán —que en su momento fué un festejado especialista de Wagner— halló su "estro" más coincidente en el ámbito siempre fresco y joven de la ópera italiana y de la ópera clásica. Logra en este caso una versión multicolor, temperamental, apasionada, aunque a veces casi demasiado contrastada y frecuentemente estridente. Opono, casi sin términos medios, los elementos más brillantes con los más tenues. Y mantiene un ritmo agitado, acelerado a través de

los tres actos. Logra una excelente versión de conjunto, en la que colaboran estrechamente solistas, coro y orquesta. Tanto el coro como la orquesta son eficaces y dúctiles y cumplen bien su cometido. El cuadro de solistas es muy desigual: Gobbi es en esta versión más actor que cantante, matiza mucho y a veces muy bien, pero se resiente el cantante. Panerai es insuficiente para la gran escena de Ford del segundo acto, aunque musicalmente seguro. Atrayente, la voz del tenor; canta con gusto y sabe cantar. Las mujeres son mejores, en conjunto que los hombres. Elisabeth Schwarzkopf se manifiesta como fina intérprete, de voz bella y atrayente. Anna Moffo puede aún desarrollarse más, su timbre es bello, con facilidad en el agudo. Tanto Fedora Barbieri, como Nan Merriman se desempeñan con veteranía. Pero los solistas quedan supeditados en esta ópera a la unidad de estilo y a la musicalidad que impone el director. Todos cuidan un útil y múltiple "tono de conversación", una expresividad risueña y se aplican en pronunciar con toda claridad y perfecta entonación el texto, del que no se pierde ni una palabra.

En resumen: una buena versión, en la que sobresale tan sólo el director, quien demuestra su íntima compenetración con el estilo más precioso de la ópera italiana y le confiere un sinfonismo multicolor y detallista. La grabación es excelente; si cabe decir, es casi demasiado brillante. (*Angel LPC 11898/900, tres discos long-play de 30 cms., en caja*).

DOMENICO CIMAROSA: *Il maestro di capella* y fragmentos de *Il matrimonio segreto*. Por Carmelo Maugeri, bajo; Elda Ribetti, soprano y Amilcare Blaffard, tenor; la Orquesta de Cámara de Milán; director: Ennio Gerelli.

LA fama de Domenico Cimarosa fue inmensa durante el siglo XVIII y aun le rindieron pleitesía los grandes escritores del romanticismo, como principalmente Stendhal, quien equiparó el "Matrimonio secreto" con las más grandes de las óperas de Mozart. El olvido bastante denso en el que cayó luego ha sido y es injusto, si bien Cimarosa sigue siendo evocado y personifica para el concepto de la ópera bufa italiana de su época una referencia insubstituible. De tarde en tarde se repone "Il matrimonio secreto" y cada vez surge la nueva constatación de las admirables cualidades de una partitura tan rica, tan refinada, tan vital, aún hoy. Menos duraderas han sido las tentativas de reavivar la ópera bufa de Cimarosa "Le astuzie femmenili" que hiciera Respighi. Actualmente parece haberse reimpuesto el monólogo bufo "Il maestro di capella" que gozó antaño una difusión universal y perteneció a las escenas líricas más cantadas, inclusive en los teatros del Buenos Aires romántico, ante todo por el entonces célebre barítono Michele Vaccani.

No hay ni una sola nota en este "Maestro di capella" que esté demás. Hay una fresca vivacidad, un auténtico sentido del buen humor en esta "persiflage" de las actitudes de los directores de orquesta, con su alusión al "stile antico" —caracterizado como "sublime"— a la manera "del cavaliere Scarlatti", asimismo al moderno estilo del "cantabile allegro". El texto de este monólogo es una obra maestra de la sátira escénica y un compendio de penetración psicológica. Cimarosa lo revistió de una música cuya vitalidad queda demostrada con cada nota. Y con todo cabe pensar que debe tratarse apenas de un trabajo ocasional. Pero la frescura, la riqueza de detalles "logrados" es inmensa, y constituye asimismo una evidencia clarísima de la versatilidad del "estro" cimarosiano y, en sí y de por sí, un compendio de los

estilos —aún en pleno auge en época del maestro— de la ópera napolitana. Cimarosa no hace otra cosa que conjugar un lenguaje sobre el que basaron sus estilos personales él mismo, un Mozart, un Rossini y tantos miles de otros compositores en todas las latitudes del mundo occidental.

"Il matrimonio segreto" es más que una ópera bufa; es más bien una comedia burguesa brillante, con personajes claramente caracterizados y que desarrollan una intrincada y sentimental acción teatral. Desde su famosa obertura —modelo del género— hasta el aria del rechazo "Perdonate, signor mio", que canta Carolina para dar calabazas al conde Robinson, todo está desarrollado con una sin igual y madurísima maestría, un "métrier" eficaz y dúctil, una inspiración genuina y un melodismo encantador y convincente. Personalmente prefiero entre los diversos fragmentos grabados en esta ocasión el aria de Paolino "Prima che spunti in ciel l'aurora", que es un bellísimo ejemplo del lirismo cantable y del tierno sentimentalismo de la ópera cómica italiana de la época clásica.

El cantante más en estilo entre los tres que participan en este disco es el tenor Amilcare Blaffard. Se trata de una voz un tanto blanca de tenor ultralfrío, pero sabe aplicarla y modularla con excelente gusto, además tiene una dicción clarísima y canta siempre en justísimo "legato", sin falsas apoyaturas "expresivas". Muy eficaz es también Carmelo Maugeri, quien tiene a su cargo "Il maestro di capella"; más intérprete que cantante y el que al caer en un cierto humorismo "imitativo" no sabe siempre mantenerse en los límites del estricto sentido del buen gusto. La soprano Elda Ribetti canta con fresca voz, pero con una tendencia exagerada hacia el "staccato" y parece no ser capaz de emitir una línea vocal ligada. Además efectúa tantos des-

tiempos en su aria que en muchos momentos desvirtúa el lenguaje de Cimarosa. De ello y de los muchos cortes efectuados en este aria también es responsable, por supuesto, Ennio Genelli, el director, pero, por otra parte, logra el mismo un transparente sonido orquestal e interpreta la obertura con admirable estilo y atrayente dinamismo. De manera que no consta si no es más bien una "allure"

de primadonna de la soprana aquellos constantes destiempos y "ritardandi".

La grabación es buena, de sonido dúctil y sin evidentes fallas técnicas, y la reproducción local es fidedigna. (*Opus-Vox PL 8450, un disco long-play de 30 cms.*)¹

¹ Estos comentarios son leídos por LT 10 Radio Universidad del Litoral, de la ciudad de Santa Fe.

Libros

HARRY BLACK, por David Walker. Trad. J. R. Wilcock. Ediciones La Isla. Buenos Aires, 1957. 354 páginas.

—Sahib, les hablaré de usted a mis hijos, les diré que era un hombre fiel a sí mismo.

—Si hablas bien de mí, habla mal de mis pecados y de mis iras, Cheddi Khan.

—También lo haré, porque mis hijos deben aprender que un hombre sólo logra la fuerza verdadera cuando pasa por la debilidad y por el dolor y por la desdicha. ¿No es así, sahib?

—No me lo preguntes a mí —contestó Harry en inglés.

"El camino que conduce a la gracia es largo y duro".

Y así se cierra la cacería. El tigre ha muerto. Se pudrirá al sol y sus huesos blanquearán sobre la roca. Harry Black volverá a calzar sus botas y se irá de nuevo, sin que el camino lo retorne a su único amor.

Este es el relato de un hombre que quiere cazar a un tigre. Una bestia asesina y escurridiza, astuta y desconfiada. Un hombre que se ha medido en casi toda la superficie de su talla, pero que debe ajustar la vara sobre la última y definitiva de sus medidas. "Ahí va Harry

Black. Le gusta creer que está solo". Hasta que sepa qué es de verdad la soledad. Pero para llegar a eso deberá pasar por su Getsemaní particular. Deberá apurar las heces del cáliz y renunciarse. Entonces comprenderá que nadie está solo.

Harry Black vuelve a las selvas indias en busca de un tigre carnicero. Pero son dos los tigres que acosa y le acosan. Tracy, el de Saroyan, tenía también un tigre. Son muchos los tigres, silenciosos, aterciopelados, inquietantes. Cada uno con su tigre que matar. Cada tigre esperando el momento oportuno.

"Tu amigo el tigre", dice Christian, como si el tigre pudiera ser amigo de quien es su presa. En todo caso puede ser dueño de alguien, como lo es de Bapu, el guía de Harry. Paciente dueño aguardando la hora del encuentro, como un amigo; pero realmente para cobrarse la dilación de la entrega.

Se puede matar montones de tigres. Colgar sus pieles en torno del cuarto, gozarse en la contemplación del mensaje cifrado de las rayas cuando el agua se descuelga sobre la selva, oler su tufo hasta confundirlo con el olor de nues-

Se puede matar montones de tigres. tra piel sudada, tener sus clavículas como infalibles amuletos, pero siempre quedará un último rondando entre los pastos, colándose en las chozas, atisbando por entre las maderas de las vallas. Y para cazar ese tigre no basta conjurar la luna niña de febrero. Hay que quedarse solo, completamente solo, en medio de la noche; quedarse en el hueco de una roca como quien vuelve al claustro primero; enfrentarse con todos los Harrys andando en la niebla en busca de sus fieras, mientras las fieras andan sin hacer ruido detrás de los cazadores. Hay que aceptar el silencio y las sombras, el espanto y el frío, el grito y la fiebre. Olvidar la canción cruel y acariciante.

Y cuando no se está más que en compañía de uno mismo, seguir la picada

HIJO DE LAS ESTRELLAS, por Raymond F. Jones. Editorial Acme. Buenos Aires, 1957. 189 páginas.

El extraordinario avance técnico, nos ha puesto en poco tiempo ante una concepción que hasta no hace mucho era patrimonio de una literatura denominada comúnmente de "ficción científica". Ahora, lejos de perder interés, este tipo de narraciones lo han aumentado, enriquecido además por una divulgación de los detalles y las posibilidades abiertas a la aventura del hombre en el espacio.

Son varias las editoriales que han incluido en sus producciones colecciones destinadas a la literatura de "science fiction". La editorial Acme ha querido ofrecer a los lectores jóvenes una serie de títulos fácilmente accesibles a su sensibilidad y conocimientos, y ha lanzado la colección denominada "Robin Hood del Espacio". Entre los títulos ya publicados figuran "Un viaje al pasado", de Evan Hunter; "Islas en el cielo", de Arthur C. Clarke; "Abandonado en Marte", de Lester del Rey; "El secreto del planeta Marte", de Donald A. Wollheim; y "Misión en la luna", de Lester del Rey.

sin equivocarse, rodear la roca y enfrentarse al Malo. Y matar al Malo. Entonces desandar los pasos y regresar.

Harry Black de la selva de Rimli, si estuviéramos tan seguros de matar definitivamente la bestia, tal vez no nos faltaría el coraje. Lo malo es que cada uno debe preparar su propia celada. Y son millones las posibilidades de fallar.

De cualquier manera vale la pena conocer la experiencia de Harry Black. En algunas de sus secuencias reconoceremos ciertas alternativas nuestras y la confrontación nos acercará a un reconocimiento valioso. Y si Harry Black sólo existe como una creación de David Walker, es indudable que aquí existe real y verdaderamente un Harry Walker. Y ninguna experiencia humana deja de tener su valimiento.

DAVID ALMIRÓN

"Hijo de las estrellas" es un atrayente relato que se vincula con un tema muy común en nuestros días: los "platos voladores". El protagonista de esta historia localiza uno de estos artefactos y se encuentra con el tripulante llegado de las inmensidades cósmicas. Pese a la disparidad de orígenes, los dos seres inician un tratado amistoso, pero la intervención de las fuerzas militares que consideran un peligro la nave espacial, crea un estado de tirantez con consecuencias imprevisibles. Pero el protagonista logra salvar los inconvenientes de esta incompreensión, tras una serie de aventuras que atraen por entero el interés del lector.

Amenos, instructivos y, sobre todo, de completa actualidad estos libros habrán de satisfacer esa irrenunciable curiosidad de los jóvenes lectores, siempre deseados de relatos que estimulen y alienten su imaginación.

D. A.

CUENTOS DE DESESPERADOS. Selección, prólogos y semblanzas de Pedro Ortiz Barili. Editorial Acme. Buenos Aires, 1957. 143 páginas.

Ya que casi todos los protagonistas de estos relatos elegidos por Ortiz Barili terminan por suicidarse, el título del libro es un poco ambigüo. Cuando el hombre busca como definitiva salida a su conflicto la autodestrucción, pone en juego una última esperanza: la de que la muerte termine con las secuencias encadenadas de un problema angustiante. Cuando la trama de una existencia se torna demasiado abrumadora para ser soportada, se cree que tras el autohomicidio se halla la trama desanudada y libre. Al fin una esperanza. Pero no garantizada aún.

De cualquier manera la serie de relatos recogidos en este libro, nos da una idea de la variedad de desesperados, si bien la esperanza última sea un poco monótona y repetida: morir.

Vemos como el cazador de patos de feria escapa de su mujer insoportablemente imperfecta y el esposo feliz de su mujer insoportablemente perfecta, como Rip-Rip es burlado por el tiempo y

Botlof se angustia en un tiempo que no le pertenece, como en uno la suerte demasiado pródiga y en otros la desdicha irreductible, como el amor o el odio, la virtud o el engaño pueden dar a cada uno la posibilidad de enfrentar el destroz de sí mismo, que es como romper el espejo que refleja el mismo rostro y las mismas cosas sin remedio.

El compilador, como para exponer la contraparte de esta larga galería de desesperados en última instancia, incluye un cuento donde la solución en otra: la resignación.

La antología agrupa cuentos de Andor Gabor, Gutiérrez Nájera, Salvador de Giacomo, Pardo Bazán, François Coppée, Leopoldo Alas, Hoffmann, Fernández Florez, Steynen, Eça de Queiroz, Nervo, Boris Pilniak, B. Björnson, Paul Bourget y El Padre Coloma. Cada relato está precedido por una semblanza del autor.

D. A.

LA TÉCNICA EN LA HISTORIA DE LA HUMANIDAD, por J. Rey Pastor y N. Drewes. Editorial Atlántida. Buenos Aires, 1957. 326 páginas.

El volumen que agrega a su colección "Oro" la Editorial Atlántida, lleva el N° 156. Esta nutrida serie de divulgación científica, histórica y literaria vuelve a enriquecerse notablemente con el libro que comentamos.

El tema ha estado a cargo de dos estudiosos profundos y, en las páginas que ofrecen al lector, se compendian ideas referentes a todo el panorama histórico que va desde la invención del fuego hasta los más recientes hallazgos de la moderna técnica, como los cerebros mecánicos, electrónicos, etc.

Las abundantes citas bibliográficas, clasificadas en un índice por nombres, abonan la seriedad de este trabajo. A pesar de ello, el lenguaje sencillo y la exposición ordenada lo hacen asequible a cualquier lector.

Sin duda, el aporte de este título pone una nota importante en la bibliografía especializada sobre el tema de la técnica, por el que los hombres de esta hora mantienen una preocupación tan intensa y, a no dudarlo, no poco justificada.

D. A.

EL TEMA DE LA MALA VIDA EN EL TEATRO NACIONAL, por Domingo F. Casadevall. Editorial Kraft. Buenos Aires, 1957. 200 páginas.

El período del teatro argentino llamado *teatro nacional* —que en verdad fué *teatro porteño*—, que se inicia con las obras de Podestá y culmina en la década 1918-1928, se caracterizó sobre todo por una insistente apología de la mala vida.

Con la intención de reflejar una realidad parcial de la ciudad, e influido por el género chico español, basó su temática en los ambientes frecuentados por individuos que vivían al margen de la ley, o por lo menos de la organización social. Comienza con "Juan Moreira", idealizado por Eduardo Gutiérrez y aprovechado por José J. Podestá para fundar el *teatro nacional*, pero que era en verdad un delincuente común y un individuo sin ninguna característica enaltecedora. Bajo el signo de metamorfoseado gaucho asesino se inicia una etapa del teatro argentino. Luego el campo llegaría hasta la ciudad y se detendría en ese límite impreciso del suburbio. Vendrá entonces la apología del *guapo*, del *malevo* y del *compadrito*, que no hacen sino cambiar de ropaje escénico para ponerse a tono con la nueva preferencia popular.

POESÍA ARGENTINA DEL SIGLO XX, por Juan Carlos Ghiano, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1957. 288 páginas.

Con *Poesía Argentina del Siglo XX*, de Juan Carlos Ghiano, un nuevo libro de tema y autor argentinos se incorpora a la colección *Tierra Firme*, del Fondo de Cultura Económica que, junto con la *Biblioteca Americana* de la misma casa editora, es colección de principal importancia para la difusión y comprensión de la historia cultural de nuestra América.

El tema es rico, incitante, y, en cierto modo, complejo. Nuestra poesía, bastante desleída en los últimos años, tie-

ne sin embargo una trayectoria de apreciable riqueza en lo que va del siglo. Es ya juicio que sólo los ociosos o los atacados de fobia generacional discuten, que el modernismo trajo a las literaturas de lengua española un nuevo Siglo —o medio Siglo— de Oro. Iniciado con propiedad en 1896, en Buenos Aires, con la aparición de *Prosas profanas* de Darío, comienza a diversificarse en las varias corrientes del posmodernismo unos diez años más tarde y, hacia 1920 y después, llega hasta sus últimas con-

Un sistema de vida con sus leyes propias, sus seres bien determinados, sus hombres y mujeres clasificados y fichados, sus procedimientos delictuosos y sus particulares psicologías, su lenguaje y sus atuendos, prodigó temas al género menor del teatro argentino y aun influyó en obras con más pretensiones. Al mismo tiempo que se establecía una contracorriente enriqueciendo el vocabulario o las variantes de la mala vida. Los autores aprovecharon tan rico material produciendo una larga lista de piezas teatrales que, en su mayoría, tienen un valor efímero y circunstancial. Sin embargo, pese a sus debilidades técnicas y a sus restringidas miras, han dejado el estudio de una realidad vital que hoy nos interesa precisamente porque el avance del progreso ha limitado hasta hacerla casi desaparecer.

Ese material es recogido por Casadevall, quien hace un prolijo recuento de los personajes comunes de la mala vida, extrayéndolos de los autores de la época, ofreciendo un rico documento que posibilita el enfoque sociológico de un aspecto de los argentinos.

D. A.

secuencias de liberación expresiva con las llamadas escuelas o grupos de vanguardia; hacia 1940 la difusión, mediante traducciones, de la obra romántica de Rainer María Rilke hace estragos entre nosotros y se forma la llamada generación neorromántica que se propone, salvando lo esencial y valedero (a juicio propio) de los modernistas y vanguardistas, dar poemas de mayor hondura lírica y esencialidad expresiva: los resultados quedaron por debajo de los propósitos. Hoy, nuestros novísimos o más jóvenes poetas, saludablemente desconfiados pero sin orientación precisa, llevados de su peligrosa avidez de "estar al día", andan jornadas en minutos e imitan o copian los últimos modelos europeos o estadounidenses: esos modelos no siempre son tan últimos cuan últimamente traducidos; y su procedencia de modelos argentinos es apreciable, predominante en algunos casos —esta continuidad nacional está muy bien señalada por Ghiano—. La actual generación, o carece aún de unidad expresiva, o yo no la advierto; pero dejemos esto para otra oportunidad; el libro de Ghiano sólo trata en pocas páginas el momento presente, como corresponde. No es posible correr a incluir en las antologías o en las historias literarias a poetas de veinte años con un cuadernillo de poesías impreso. En resumen, que nuestra actualidad poética es de menor calidad que la de hace medio siglo, y nadie se enoje. No podemos pretender que el oro nos dure cien años.

Ordena Ghiano su libro en tres partes: *Modernismo y posmodernismo* (1896-1925); *Imaginismo y formas de contención* (1925-1940); *Neorromanticismo, renovaciones superrealistas y otras modalidades* (1940-1950), todo entre una *Advertencia* y una *Justificación final*. El comienzo es excelente —las veinte páginas de la advertencia—: es una de las mejores síntesis que se han hecho sobre un período de nuestra historia cultural; corrientes, procedencias, nombres, hitos, todo está en segura ordenación; hay, incluso, reparos y advertencias, que ya

sabemos que no suelen abundar en nuestra crítica. (¿Cuándo se convencerán nuestros críticos, los que firman y los que no lo hacen, que tan útil y noble es decir *no* como decir *sí*, y que tan o más saludable que elogiar es discutir?).

Ghiano desarrolla los tres períodos señalados tratando en sucesión cronológica a sus representantes, un parágrafo para cada uno: veintidós modernistas y posmodernistas, treinta y tres vanguardistas, treinta y ocho neorrománticos y superrealistas (y de "otras modalidades"); cada grupo está estudiado con la misma o parecida extensión, y mayor abundancia de nombres no significa, desde luego, mayor riqueza. Con todo, no deja de sorprender la abundancia de representantes en la última parte, por lo demás la que menos años de labor supone (una década). No falta, entre los modernistas y posmodernistas, ninguna figura representativa, o más o menos representativa (tal vez sobre alguna), desde Lugones hasta Macedonio, *el Escudido* (quien sigue esperándonos, a pesar de que su nombre anda con bastante frecuencia en artículos y libros desde hace unos cinco años; pienso que los más jóvenes, tras el regocijado descubrimiento, lo conocen pero están lejos de abarcarlo. ¿Será mejor así? Gracián aconsejaba socarronamente: que todos te conozcan, pero que ninguno te abarque; porque así lo poco parecerá mucho; lo mucho, infinito; y lo infinito, más). Entre los del primer grupo incluye Ghiano acertadamente a Fernández Moreno y Güiraldes, a pesar de que ambos son los que sacuden las cosas y preparan el camino a los vanguardistas, o lo inician ellos mismos. Pero si algún nombre nos parece de prolija abundancia en la primera parte (¿por qué el excelente Miguel Andrés Camino recibe tan escasa atención?), en la segunda ello se pluraliza, y en la tercera lo mismo. Aquí, lo de Gracián, puestas las cosas al revés, nos trae su peligrosa contraparte, y, por mucho abarcar, lo infinito puede parecer mucho, lo mucho poco y lo poco nada. Parecería como si Ghiano, crí-

tico que en este mismo libro nos demuestra, al comienzo, que es capaz de la síntesis luminosa y rigurosa, se vuelve menos riguroso o más condescendiente al tratar individualmente a los autores, o bien no se decide a cerrar la puerta a nadie; y el ingreso, esta vez sí, significa el elogio. Toda antología, como toda historia literaria, puede deparnos el descubrimiento de uno o más valores; ocurre con cierta frecuencia; pero del autor de este libro no sólo se pueden esperar esos "descubrimientos", sino además los catálogos y comentarios definitivos. *Poesía argentina del siglo XX*, por su autor y por la colección a que pertenece, no puede contentarse, ni de lejos, con ser libro de difusión de nuevos valores, o de valores poco conocidos, o de valores injustamente olvidados (¡oh, Fabio!), sino que debe aspirar al panorama y a la síntesis general, definitiva del período que trata. Con estas observaciones —y desde luego que no al margen de la amistad y la admiración que me mueven hacia Ghiano, antes al contrario: la petición de esos márgenes siempre me ha resultado sospechosa— quiero decir que Ghiano ha concedido demasiado espacio a lo que a mi entender merece menos; y me temo que el lector de nuestra América —a ese vastísimo público está dirigido el libro, no lo olvidemos— no tendrá así un panorama todo lo ajustado que cabía esperar, salvo que su buen ojo y atenta memoria le valgan para juzgar el resto del libro por el rigor expositivo de la *Advertencia*. Lo que no quiero decir con estas observaciones, y quede ello bien claro, es que este libro no sea de grandísima utilidad, como todo lo escrito por el autor, que se basa inflexiblemente en un real conocimiento de lo que trata (en este sentido, para los críticos jóvenes, y para los que ya no lo son, Ghiano es ejemplo invariable, no tan emulado como debiera) y que se mueve den-

tro de una general independencia de criterio. Creo, a pesar de mis observaciones o reparos, que el libro de Ghiano es el mejor, con mucho, que tenemos sobre el tema; no creo, a las veces, que sea el definitivo.

Además: algunos escritores están magníficamente tratados, tal el caso de Borges (donde se dice el pro y el contra), y Borges es piedra de toque, le guste o no a ciertos críticos jóvenes, entre quienes parece difundirse el santo y seña de atacarlo (no escribo desde "la ríspida cumbre de los años"; son de mi misma edad). Personalmente, me declaro deudor de este libro en muchos aspectos; trata un tema por el que he andado, y viene a enseñarme no poco, y a "descubrirme" algo, bien concreto, de lo que ya no podré prescindir: la poesía de Bernardo Canal Feijóo, que supone "original modalidad que ha encontrado numerosos imitadores en el interior del país", al no celebrar al paisaje comarcano sino referido "con un sentimiento de compartido dolor, que muchas veces concluye en la protesta —no exaltada en imprecaciones—, o en el tono admonitorio con que se recuerda el destino de los hombres de la tierra".

Si Ghiano simplificase su estilo —considerablemente depurado en sus últimos escritos y alejado ya de su barroquismo inicial— y ajustase su rigor crítico (recordemos el insobornable rigor de Pedro Henríquez Ureña, maestro luminoso que es santo de la devoción de Ghiano), tendríamos en él al gran crítico de nuestra literatura, que todavía esperamos; entre tanto, este libro lo confirma en su condición de mejor entre los críticos aparecidos en los últimos diez años; y, puesto que ya cubriendo todos los aspectos de nuestra historia literaria, es dable esperar de él la síntesis general equilibrada. Hermosa tarea, aún no cumplida.

ROY BARTHOLOMEW

LOS HOMBRES DEL HOMBRE, por Eduardo Barrios. Editorial Losada, Buenos Aires, 1957. 184 páginas.

Hace ya varios años que leí la edición chilena de este libro y ya entonces me chocó su título; empezaba a aborrecer los retruécanos, las ingeniosidades verbales y los títulos pretenciosos y el de este libro me parecía uno de ellos con su escondida pretensión de profundidad. Me atrajo, sin embargo, lo que me pareció una originalidad técnica en el modo de encarar la narración, así como la situación humana que le sirve de base. La novela consiste en un largo diálogo que el protagonista mantiene con sus distintos "yoes"; cada una de estas parcelas psicológicas de su personalidad, para ser distinguida, es caracterizada con uno de los nombres de aquél, quien, como observa uno de sus críticos, afortunadamente recibió siete denominaciones de pila.

En cuanto a la intriga, es la siguiente: un amigo del protagonista muere soltero y deja su fortuna a su favor y su mujer, "los amigos a quienes amó en vida por sobre todo lazo y afecto". Las cláusulas testamentarias detallan que la mitad de la fortuna será para su ahijado —hijo del protagonista— y que la otra mitad beneficiará al matrimonio, por partes iguales entre ambos cónyuges. El narrador, a causa de esa herencia, tiene dudas sobre la paternidad de su hijo y sospecha que, en realidad, es hijo del amigo muerto.

El protagonista discute este problema con sus "yoes", el yo sentimental, el sensato, el calculador, el erótico, el celoso, etc. y a través de todas estas voces íntimas contrapuestas, la disyuntiva se plantea entre la parte racional y egoísta del narrador, mezcla de amor propio y de vanidad, que tiende a rechazar a ese hijo de paternidad dudosa y a su madre, y la parte emotiva de su ser, cuya justificación hace el autor en base al razonamiento de que lo esencial es el cariño, el afecto: "sin amar a una criatura no hay paternidad, el verdadero hijo

no es el niño sino el amor que se le tiene".

El estilo de Barrios, en este libro, es profuso, alambicado, recargado y produce una penosa sensación de desvitalización que recuerda los peores momentos de Mallea, tan bien señalados en la nota que publicara Ghiano en el número ocho de esta revista. El lenguaje literario no debe caer en una transcripción del lenguaje llano y coloquial de todos los días sino cuando es indispensable para producir un efecto de clima o de ambiente, o en diálogos, pero la retórica, el estilo pretenciosamente "literario", conspiran contra la fluidez y hasta contra toda justificación estilística, llegando a ahogar y a anular cualquier acierto parcial en la caracterización psicológica de los personajes y en el planteo de las situaciones dramáticas o simplemente vitales en que la narración se fundamenta. Esto último es lo que ocurre en la novela que comento. Para dar ejemplo, reproduzco dos pasajes que ha citado Carlos Alberto Gómez en una nota bibliográfica aparecida en "La Gaceta" de Tucumán. El primero de ellos, una reflexión que se formula el protagonista acerca de su hijo: "En marcha la sistemática evocación de mis contactos con la criatura en el curso de las últimas semanas, ya me prometía yo convertir estas páginas en el mapa donde cada síntoma ubicaría su hito de prueba, y se anunciaba el corolario de una paternidad indiscutible. Tuve míos los comienzos de la evidencia. Pero el muy venenoso intervino con la suspicacia...". Otro: en una conversación doméstica con su mujer le dice, a propósito del hijo: "Yo no lo conozco a fondo. Comprobé su tedio y luego me di a reconducirlo: estimulo siempre su incursión por las intimidades de su temperamento". Y conste que no se trata de ridiculizar al autor de la manera fácil que consiste en extractarlo, en hacer citas parciales.

La repetición de éstas no haría sino confirmar las debilidades de estilo.

Esto no quiere decir que la obra carezca de aciertos parciales, entre los que pueden mencionarse el que tiene el autor cuando, refiriéndose a ciertas épocas de la evolución del hombre y, en particular, a la etapa de los treinta años, la caracteriza sobriamente como amaneciendo de repente otra mañana diferente, como si algo se hubiese cumplido ya y pesase entonces aquello que nunca pesó y cierto dictado nos impone cambiar y definir rumbos; o como cuando se refiere a la comunicación más directa que tienen los niños con las cosas, que para ellos no están perdidas y enmascaradas por las ideas y los conceptos de los mayores.

LOS DERECHOS DE LA CULTURA, por Carlos Mouchet y Sigfrido Radaelli. Editorial Perrot. Buenos Aires, 1957, 69 págs.

Los autores de esta obra —actuales asesores letrados de la Sociedad Argentina de Escritores— nos dan una muestra más de su infatigable labor, ya que en el transcurso de veinte años han estudiado concienzudamente los pormenores de nuestras deficiencias en materia de leyes que amparen al escritor y su producción.

En esta nueva publicación se pone de manifiesto la trascendencia de la labor del escritor y su gravitación en la cultura. Labor ésta de apartamiento y de rigor, de búsqueda que no siempre sale victoriosa, de esfuerzo y desaliento aunque de recompensa espiritual grande.

El desamparo legal de este trabajador ha sido examinado con detenimiento por Mouchet y Radaelli cuyos comentarios sobre tratados que involucran estos temas muestran su versación sobre los mismos.

Una importante obra en tres tomos cuya paternidad les corresponde: *Derechos intelectuales sobre las obras literarias y artísticas*, ha llamado justamente la atención en el extranjero y ha sido elogiada sin ambages.

En la primera parte de *Los derechos*

La decisión final del protagonista, su elección en la disyuntiva que he dejado planteada más arriba, le llega cuando contempla a un hombre y a un niño que pasan delante de él empujando entre ambos una carretilla, sintiéndose ambos conductores, con el mismo afán y la misma dignidad bajo el sol. Decide entonces, que una sola ilusión puede sostenerlo: su hijo, tibio refugio de su ternura.

En síntesis, se trata de una novela que parte de una interesante situación humana y la trata a través de una técnica original, con un lenguaje artificioso y desvitalizado.

EDUARDO DESSEIN

de la *Cultura* se discriminan los diversos tipos de trabajadores intelectuales y la necesidad de un derecho que los proteja. Se mencionan los estudios hechos en el orden internacional y, entre nosotros, el estímulo que el Estado otorga a la producción intelectual. Se hacen consideraciones sobre la organización gremial de los intelectuales y la imprescindible necesidad de hacerlo. En la segunda parte, se aclara lo que, respecto al trabajo intelectual, concierne al derecho argentino y los convenios internacionales. Luego, se explican las reformas necesarias a la legislación vigente y el estado actual de la protección internacional a las obras literarias y artísticas.

Estos problemas que atañen tan directamente al país —ya que la cultura y el justo respeto para quienes la producen, pone de manifiesto su fisonomía espiritual— no son difíciles de resolver.

La prueba es que uno de ellos ha tenido ya feliz solución. Así, elevada una solicitud por la S.A.D.E. a consideración del Poder Ejecutivo, éste ha dispuesto mediante un decreto-ley la modificación de los artículos 5º, 8º y 84º de la ley

11.723 ampliando de 30 a 50 años el derecho de los autores a sus obras, y a sus herederos o derecho-habientes a partir de la fecha del deceso.

Los Derechos de la Cultura es un interesante opúsculo que, unido a las obras anteriores de Mouchet y Radaelli, con-

tribuye a la investigación de cuanto incumbe a los trabajadores intelectuales. Y mucho tienen éstos que agradecer a quienes con tanto tesón se ocupan de la defensa de sus intereses.

CELIA DE DIEGO

EL FUGITIVO, por Félix M. Pelayo. Ediciones Luar. Buenos Aires, 1957. 72 pgs.

El primer cuento de los tres que forman el volumen da nombre a éste. El campo y sus gentes están captados en él con visión poética y directo conocimiento.

Apartándose del recurso fácil del costumbrismo —palabras regionales y escenas pintorescas— Félix M. Pelayo pulsa con emoción y sobriedad los sentimientos de quienes viven en contacto con la naturaleza.

Escapa, por ende, a la jurisdicción de ciertos escritores a quienes un novelista nuestro calificara de académicos del lazo y las boleadoras, seguros de haber alcanzado el summum de autenticidad cuando cortan vuelo a la imaginación para describir estáticas piezas de museo.

El autor de esta obra emplea el lenguaje que corresponde exactamente a los personajes pero no hace de él fundamental motivo. Alguna vez podría objetarse ciertas palabras de uso poco común en sus particulares descripciones de paisaje: ecoico, por ejemplo.

"El Fugitivo" es un cuento en que con sabia lentitud y creciente suspenso un hombre y una mujer quedan frente a frente en la desértica región de la que hasta el fortín se ha alejado.

La desconfianza inicial y las precauciones naturales de la mujer se van quebrando a medida que el tiempo estabiliza la situación. Y las ropas del difunto, regaladas paulatinamente, son como eslabones que consolidan una amistad que terminará en definitiva entrega. "Una tras otra las cosas habían cambiado de mano. Las cosas que supe tener guardadas tanto tiempo como reliquias" —piensa la mujer.

El diálogo, adecuado a quienes el rigor de la soledad y las penurias del contorno van simplificando, se aviene —en su desembarazada naturalidad— a las situaciones.

"—Ya no tengo recuerdos... Se va a reír..." —dice ella insomne en la noche, cercana su cama a las matras que en el suelo dan yacija al forastero. Y agrega: "—Todos se los he ido dando a usted. Uno tras otro. Todos le quedaban justos, como si fueran suyos... Y me he quedado sin nada."

Entonces, como el hombre expectante y prudente, no contesta, la mujer, amparado su pudor en las tinieblas, añade: "Sin nada, no, la verdad... Me queda la cama fría. Llévesela también. ¿No le parece?"

Y la sugestión de la poesía da las últimas pinceladas al cuadro primitivo y veraz: "Y así supo que un olor de arroyo, un aire de verano, la envolvía. Y después fué la noche. Y el alba. Y el mediodía".

En el segundo cuento "El último malón", un tema ya muy manido brinda, no obstante, ocasión a Pelayo para poner en juego sus observaciones del paisaje con extensa gama de matices: "Avizoraba al alba: vincha friolenta, entumecida, que parpadeaba en el horizonte cada vez más abajo. Alba que no era claridad todavía, dibujaba un negro brumoso en la silueta escueta de los árboles, en el contorno borroso de las casas, en el lomo curvado de las bestias; en la inmovilidad de las espinas y las panojas".

Y el inmigrante adherido a la tierra adquirida "a expensas de su testarudez, de la fatiga, de su hambre, de su ahorro, de su sordidez iluminada de futuro" no

transa con los descendientes sofisticados por el ocio elegante de la ciudad, y en un arranque de furor quema la lujosa casa que, en el campo, han levantado casi junto a su rancho.

"El milagro", tercer cuento del volumen, describe con trazos certeros escenas del boliche de campaña con los hombres arracimados contra el mostrador "como langostas cuando se abalanzan sobre el maizal". Y, aunque no sea el principal protagonista, aparece desde la primera escena el chico huérfano creciendo a la par de un hombre, atado por afecto y agradecimiento, acompañándolo para salvarlo de la burla y de la soledad, y re-

SE LE SOLTARON LOS LEONES, por Nicole. Trad. Estela Canto. Editorial Goyanarte. Buenos Aires, 1957. 149 págs.

EN el relato de los sucesos que conforman esta novela (relato aunque el género epistolar sea el que rija en ella) se van atando cabos con sutil destreza a las reacciones de los personajes.

Un profundo conocimiento psicológico aflora en las frases simples y corrientes, y la oportunidad con que se pronuncian equivale al hábil movimiento de las piezas sobre un tablero de ajedrez.

Los componentes del mundillo refinado, ocioso y frívolo que se pinta en esta obra, son maestros en el arte de sentir, pensar y codiciar de una manera absolutamente contraria a la que demuestran. Al desplazarse, ellos están seguros de que el resorte emocional de quien han hecho blanco de sus designios girará como lo preveen. Y así, aciertan o se equivocan en la oculta maraña de sus intenciones. Si pasa esto último se aceptan las consecuencias con exterior indiferencia aunque el amor propio quede magullado.

Albertina y Cecilia comentan, en asidua correspondencia, con gracia genuinamente francesa, los acontecimientos en que la primera es protagonista y la segunda mentora. Una mentora *sui generis* por supuesto, pues el entrecejo fruncido traduce sólo perplejidad ante algunos des-

suelto a emprender con él el viaje a través de la cordillera —ya rico éste por capricho del azar— andando y andando, según sus gustos, con la tropilla de tobianos codiciada por años.

El expediente convencional del milagro no invalida la veracidad y emoción de otros pasajes. Entre ellos el de la muerte del viejo en el rancho mal oliente y misérrimo atormentado por la imposibilidad de pagar una deuda.

De menor intensidad que "El fugitivo", este cuento y el anterior complementan el panorama que, de algunas características de nuestra tierra, da el autor.

C. de D.

aciertos de la *soi disant* ingenua dama que, harta de la seriedad del marido y de los convencionalismos de la vida provinciana, desea desquitarse en la elegante liviandad de ciertos círculos de París.

Escrita con fino humor y agudo ingenio dentro de un tartufismo que resbala a menudo hacia lo cínico, no pierde en ningún momento la medida en la expresión. Solo el doctor Challemborg —saludablemente primitivo en el ambiente— arremete con vocablos irreverentes, pero dado el carácter abierto y sin vueltas del personaje, resultan *ad hoc*.

Matices harto superficiales, dan, a veces, origen a serias reflexiones y viceversa. Lo inesperado, por arbitrario o dislocado, se produce de continuo. Así, Albertina, cuenta cómo ha captado y sufrido a través de un sueño la superioridad —belleza, inteligencia y carácter— de la mujer de su amante, a la que aún no conoce. Y confiesa: "Creo que nunca podré perdonar este sueño a Andrés".

Los personajes de "Se le soltaron los leones" viven en continua alerta y los celos, la envidia, el afán de goce o de dominio, se ocultan en hábiles diálogos. Pero lo que pudo ser en este libro sólo catálogo de divertidos juegos epidérmicos, adquiere matices de mayor jerarquía, sin

perder su carácter ligero, por la cultura que se desliza a menudo en ellos.

De este modo, cuando el escritor Didier se despidió de su amante frente a una galería de arte a la que se niega entrar, alega en su favor no una travesía ocurrencia de su caletre, sino un pensamiento de Tagore: "Lo que es eterno en el momento que pasa, se vuelve fugitivo y vano si lo fijamos en el tiempo."

Se podría objetar a esta obra que las situaciones, con ligeras variantes, se repiten quizás demasiado. Y se hace algo monótona la correspondencia pese a que Cecilia —la mentora— abra nuevos horizontes en cada respuesta.

Al final, la pródiga e ilusa protagonista resuelve regresar al hogar, tran-

quilo y seguro, con la experiencia alcanzada. Ya sabe que los hombres después del pecado original le tomaron gusto al trabajo y subordinan todo —aun el goce y el amor— a él. De modo que las muchachas que desean pasión y diversiones tienen que ocuparse de ambas cosas.

Con ese bagaje de conocimientos, junto a un marido con quien no se puede luchar porque tiene el tiempo a su favor, la que fuera *aconsejada* se convierte en *consejera*.

Lo que demuestra que la vida sería, dura y despótica está latente bajo el chisporroteo de la gracia y el *esprit* de esta obra.

C. de D.

LA EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA (De Bach a Schönberg), por René Leibowitz. Trad. Jorge Grisetti. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1957. 138 págs.

MERECE un elogio especial el que "Nueva Visión" haya editado en el país, y en una excelente traducción al castellano, este libro de René Leibowitz, que data de 1951. Es una "toma de posición" de un músico de orientación vanguardista con problemas relacionados con la evolución histórica de la música. No es un libro minucioso que pretende analizar todas las grandes y pequeñas corrientes musicales que han dado lugar al desarrollo de la música, sino que persigue los hechos más evidentes a través de sus cultores más destacados. En esta especie de "super-síntesis" radican tanto el acierto como el defecto de este libro, puesto que si bien, por una parte, presenta un panorama clarísimo y muy útil para demostrar la tesis que encara, por otra parte, tal síntesis resulta poco explícita, demasiado dogmática, demasiado estrecha en sus puntos de mira. Es un libro con una "pre-posición" y un enfoque parcial. No es por lo tanto un libro formativo, sino un libro para gente que quiera conocer un punto de vista y una opinión. Es una opinión singular, personal, claramente delineada. En esto

sí que radica un valor extraordinario.

Pero la síntesis se manifiesta también en otro aspecto. Leibowitz demuestra lo que nos quiere demostrar en base de algunos ejemplos que, si bien pueden llegar a ser típicos, resultan muchas veces demasiado particularistas. No creo que sea factible demostrar toda la labor, todo el estilo de una época a través de unos pocos compases de obras de un autor. Esto es principalmente evidente en su artículo sobre Bach y quizás aún más candentemente notorio en el breve ensayo sobre Liszt. En el caso del músico húngaro Leibowitz nos quiere demostrar la inmensa colaboración de este gran ultrarromántico en beneficio de la superación de las limitaciones de la tonalidad. Pero se limita a glosar una página, "Nubes grises", la que, según el mismo Leibowitz no representa lo más destacado de la labor del maestro, y se olvida de todos los elementos literarios filosóficos, programáticos y virtuosísticos que condicionan la labor de Liszt en todos sus aspectos. Lógicamente, la labor de cada compositor fértil es como el Corán o como la Biblia que contienen

versículos para cada ocasión. Compositores que han sido tan múltiples pueden ser aducidos para cualquier demostración que quiera hacerse.

De este modo el libro tiene que ser forzosamente muy parcial. Y llega con frecuencia a conclusiones sorprendentes como en el caso de Chopin o de Brahms. Los mejores trabajos son —a mi modo de ver— los que se refieren a Schubert, a Wagner, a Mahler, a Debussy y el que cierra el libro, vale decir el ensayo sobre Schönberg. En estos capítulos Leibowitz no solamente demuestra fehacientemente lo que se propone sino también confiere una noción precisa acerca de estos compositores con sus contradicciones (muy humanas y muy naturales, por cierto), su herencia, su mensaje. Los demás capítulos adolecen de la ya señalada abstracción por una síntesis excesiva y no logran, a la postre, demostrar nada.

Es un libro muy francés por otra parte. Esta reunión de artículos sueltos destinados al público de Francia —que poco conoce a Schubert, poco frecuenta a Brahms (así como los alemanes a Franck o a Fauré), poco se interesa por Mahler—, contiene frases aleccionadoras acerca de

OBRAS COMPLETAS, por Pablo Neruda. Editorial Losada, Buenos Aires, 1956, 1236 págs., con varias ilustraciones.

MUY pocos discuten la primacía de Pablo Neruda entre los actuales poetas de nuestra América; muerto el peruano César Vallejo, tal categoría parece firmemente asentada. Bienvenida, entonces, esta edición de *Obras Completas*, que permite seguir en sus etapas el crecimiento expresivo de Neruda: afianzamiento sincero de renovaciones e implicaciones. De la edición se han eliminado prudentemente los discursos políticos y los artículos circunstanciales, donde se machacan las ideas cívicas del escritor; se extrañan en cambio algunas conferencias literarias y los memorables *Versos del Capitán*.

Neruda es uno de los pocos escritores

tales maestros y se refiere a la poca difusión de sus obras las que en muchas otras partes del mundo, por ejemplo en nuestra Sudamérica, gozan aparentemente (a juzgar por Leibowitz) de más difusión que en París. Todo eso hay que descontarlo cuando se lee este libro. Queda como saldo favorabilísimo la circunstancia de que en él es desarrollada una teoría histórica de la evolución del concepto de la tonalidad a partir de las herencias medioevales del contrapunto en Bach (vale decir, herencias pre-tonales) hasta la disolución de la tonalidad en los románticos y la superación por medio de nuevos procedimientos en la obra de los "pantonaes" (o atonaes como se decía antes), vale decir hasta las herencias "post-tonales". Éste es un mérito, inclusive para quien no cree que la tonalidad ya sea un fenómeno técnico sonoro superado totalmente. En este sentido este libro, conciso, bien escrito, claro, significa un aporte considerable para la comprensión de muchos problemas de apreciación musical que son particularmente actuales en estos tiempos.

J. P. F.

hispanoamericanos que pasa sin desmedros la recopilación casi total de su obra en verso y en prosa, ya que cada una de sus etapas se ha cumplido sobre insobornables fidelidades. Desde esta base crece una proyección consecuente e incitante, como una suma de la poesía de nuestra América en los últimos siete lustros (en 1921 apareció en Santiago de Chile *La canción de la fiesta*), más que por la multiplicación de lectores y de imitadores por la ahondada vibración del poeta frente a los motivos de la época; o mejor fuera, dentro de su conciencia y de los motivos contemporáneos. Esta evolución, sostenida por la conducta del hombre, permite inclusive comprender ciertas

derivaciones rotundamente exclusivistas de los planteos teóricos y las posibles soluciones políticas de los últimos años.

Los libros más significativos, que resumen las tres etapas de la poesía de Neruda, corresponden a las siguientes fechas, en ediciones del Nuevo Mundo y de España: *Crepusculario*, 1923, y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924; *Residencia en la tierra* (1925-1931), 1933, ampliado en *Residencia en la tierra* (1925-1935), 1935, *España en el corazón*, 1937, y *Tercera residencia*, 1947; *Canto general*, 1950, *Odas elementales*, 1954, y *Nuevas odas elementales*, 1955.

Las páginas prologales del reciente volumen, con el título de "Infancia y poesía", recuerdan los años infantiles en que se formó la vocación del niño poeta entre las notas del paisaje chileno. Ricardo Neftalí Reyes —tal es su nombre civil—, nacido en 1904, comienza esta evocación definiendo su poesía antes que su vida, como así resellara un signo biográfico esencial: "Para saber y contar y contar para saber... tengo que empezar así esta historia de aguas, plantas, bosques, pájaros, pueblos, porque es eso la poesía, por lo menos mi poesía". En *Crepusculario*, escrito en 1919, apenas poco más que un niño, se leen estos versos, titulados precisamente "Final": "¡Fueron creadas por mí estas palabras / con sangre mía, con dolores míos / fueron creadas! / Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo todo. / Se mezclaron voces ajenas a las mías, / ¡yo lo comprendo, amigos!" En tal etapa resultaba inexcusable la confesión; sin embargo, es posible reconocer de qué manera Neruda se alejaba ya de lo mayoritariamente repetido en la poesía de Chile, y también en la del resto de América. No importan los ecos de su admirado Sabat Erasty o, a través de él del abuelo Whitman; lo que interesa es el rumbo con que se está evadiendo de las últimas galas modernistas, todavía suntuosamente atractivas por el prestigio de alusiones y sugerencias exóticas. De entre los elementos conjugados por los modernistas, Neruda prefirió ahondar el estremecimiento confesional con que se

había recuperado un módulo romántico: fué romántico por vocación y por elección, alejado así de los pudores en que abundan casi todas las confesiones versificadas de América, sin caer en el deslumbramiento juvenil de las imágenes, aspiración desbocada en otros jóvenes de entonces.

El romanticismo nerudiano, entonces amoroso, tuvo su más nítida manifestación en *Veinte poemas* y en un relato de 1926, *El habitante y su esperanza*. El prólogo a la primera edición de este libro recordaba: "Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad". Y asentaba esta lucha: "Para mí fué muy difícil aliar esta constante de mi espíritu con una expresión más o menos propia", para reconocer su "algo de trabajo triunfante" en los poemas de 1924. Con despojo, aún no total pero sí decidido de sus estímulos literarios, comienza una poesía que va buscando lo elemental, ya en los encuentros y las distancias del amor, ya en la verdad de los paisajes. Un "Cuerpo de mujer" se "parece al mundo en su actitud de entrega", y todavía más: "Ah vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose, / lento juego de luces, campana solitaria, / crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca, / caracola terrestre, en ti la tierra canta". Las estrofas de este poemario, tan repetido e imitado, se animan sobre la unidad del amor y la desesperación, sentimientos que comprometen el alma y el cuerpo del creador. De ahí que se convirtiesen en breviarío sentimental de la juventud americana y pesaran tanto como los de Bécquer en una época, o los de Nervo en otros años. Interpretaban un retorno a la pasión y a los goces de los encuentros amorosos, donde cada poema modula una elegía en que juega el recuerdo, por pasajes haciendo ya alejado lo inmediato, pero en memoración de vida palpitante, de exaltación gustada de todos los sentidos. Ya en la definición de soledad que cierra el volumen —"Es la hora de partir. ¡Oh abandonado!"— se pudo presentir al hombre que se mani-

fiesta en *Residencia en la tierra*. Fueron estos nuevos poemas los que atrajeron a los críticos más ilustres de América, preocupados por desentrañar una expresión hermética que conjugaba los riesgos y las vacilaciones del mundo contemporáneo, con riqueza casi inagotable de motivos. Sin embargo, los lectores ya se habían decidido por el Neruda de *Veinte poemas*, que sigue siendo su libro definitivamente popular, inclusive el que logra con mayor nitidez la posibilidad de una expresión perdurable, sin los compromisos que en la obra posterior lo ligaron a trabas de la época y a un credo político tan percedero como todos los que se vienen postulando.

Residencia en la tierra recoge un "Arte poética" (las expresiones o alusiones teóricas abundan en todo Neruda), que sintetiza la etapa que dicha obra resume. El poema comienza con los versos: "Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas, / dotado de corazón singular y sueños funestos, / precipitadamente pávido, marchito en la frente...", para cerrarse, luego de una avanzante enumeración, con la presencia del creador en el centro de ese mundo, sin sacrificio de temas ni de palabras: "las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio, / y el ruido de un día que arde con sacrificio / me piden lo profético que hay en mí, con melancolía / y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos / hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso". El mundo invade a ese permeable romántico, que confunde y entraña sus llamados sin encontrar una salida, ni un mensaje de complacencias, y se conforma con ser fiel a sus ansias, en rebúsqueda de lo esencial del hombre, en vigiliadas y en sueños, desde esa comarca sin límites donde el individuo es todos los hombres y cada paisaje todos los paisajes.

En Neruda había persistido, bajo la confusa integración con sus días agónicos, el anhelo de quien ansiaba una forma de creencia que encauzara su acendrado profetismo y los deseos de erigirse compartiblemente sobre los muchos emba-

tes y trampas. Conciencia que por su autenticidad debía desembocar en algún credo religioso, o en algún sistema político que se pareciera a una religión: el comunismo le dió este buscado apoyo. No importan las distancias con que el lector se reconozca frente a los principios teóricos de la obra nerudiana— como ocurre con quien esto escribe—, sino el reconocimiento de esa primera y primaria autenticidad del hombre, que será la raíz de lo auténtico en su voz inconfundible, ya desde *Canto general*. Se asume así, sin distancias entre vida y poesía, la interpretación épica de un continente extraño y desconcertante, contradictorio y germinal, poderoso.

Como en otros poetas americanos, la guerra civil española fué el punto de partida de esa entrega al canto comprometido: de ahí que *España en el corazón*, fechado entre 1936 y 1937, imponga dentro de las *Residencias* una urgente personalización nerudiana de injusticias y discordias universales.

Las actitudes sociales que necesariamente debe aceptar un épico, libraron su fuerte lucha con el subjetivismo nerudiano: por esto el trémulo agónico, de riesgo por momentos patético, que da grandeza significativa a las mejores estrofas de *Canto general*, y atenúan ciertas ingenuidades históricas en la suma de leyendas negras forjadas sobre América. El poeta *canta y cuenta*, y precisamente el canto, libre, sobrepasa con amplitud las posibilidades de lo que se cuenta, interesadamente. "Alturas de Machu Picchu" es el ejemplo más alto de canto pleno, sin ese miedo a lo grandioso que había apesado a los poetas de América luego del modernismo; con todo el ímpetu de los temas y de la voz, en visión de cosmos sobrepuesta al caos de los propios sentimientos. El poeta no temió reiterar, renovándola, aquella inspiración huguesca —otra raíz romántica— que había tentado a tantos y tantos hombres de América, y que de pronto pareció extinguida ante el frío de un recato que no tardaría en manifestarse como elegancia pacata.

Desde el arranque de este *Canto*, Neruda pudo lanzarse a otear historias y panoramas, los más distantes y extraños, así en el impulso de *Las uvas y el viento* fuertemente hinástico y de las mejores *Odas elementales*. En otros de los últimos poemas pesan en demasía las ideas de una fracción, haciéndose mensaje sólo aceptable para los compañeros de ruta. En tales caídas, el político ha triunfado sobre el hombre poeta, encasillando su temática y empobreciendo su expresión.

Una estrofa de *Odas elementales* nos recuerda y recuerda al mismo poeta: "Yo te pedí que fueras / utilitaria y útil, / con metal y harina, / dispuesta a ser arado, / herramienta, / pan y vino, / dispuesta, Poesía, / a luchar cuerpo a cuerpo / y a caer desangrándote". Utilitismo de la poesía, que suele despeñarse con el castigo de los ángeles rebeldes, engañados por otros valores que los de su misión. Olvida entonces Neruda que la poesía, como otras realidades cotidianas —como el agua y el pan y la sal— pueden servirnos sin que se destruya su misterio de siempre, el que muy pocos hombres reconocen, sobre todo entre las armaduras de teorías y de prevenciones dogmáticas. Neruda suele preferir la proclama panfletaria al simple canto, en esa voluntad celebrativa que resella su obra más reciente, repitiendo alardes que terminarán por encasillarla sin otros ali-

cientos que la propia aceptación. Un análisis pormenorizado de los textos podría señalar esas fuerzas que pugnan en los versos, distrayendo el valor definitivo y único, acaso indefinible, de la poesía, inclusive de la que Neruda llama "poesía sin pureza": "La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y externo. Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley". Y en una breve prosa, "Conducta y poesía" reconoce: "En la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fué escrito con sangre para ser escuchado por la sangre". Se le debe agradecer a Neruda que estas impurezas humanas, tantas y discordes, crecidas desde su sangre, hayan podido darse en memorables páginas donde se alcanza la pureza, no la meramente literaria sino la humanamente poética. Y ésta es la realidad aceptada por nuestra sangre, no la que se distrae en preceptos partidarios o en interpretaciones demasiado previstas.

J. C. G.

EL DIBUJO ANIMADO, por Lo Duca. Trad. Juan Eduardo Zabalet. Ediciones Losange. Buenos Aires, 1957. 111 págs.

Dentro de lo que en un sentido cabal puede denominarse cine, existe este universo particular, orgullosamente aislado en su fecunda limitación, del Pato Donald y Mr. Magoo y Tom y Jerry. Lo Duca nos pasea en él y, en algunos momentos, percibimos en la mano conductora cierto temblor: está emocionado. En cambio, en muchos otros, el guía se nos pierde entre una maraña puramente enumerativa en la que datos superfluos (¿es necesario saber cuántos dólares se-

manales gana un copista o un jefe de animadores?) no permiten destacar nítidamente valores singulares entre tanta rutina "poética". De cualquier manera, podemos confiarnos a sus servicios de cicerone para recorrer la historia y la técnica —y entrever algunas puertas que aún no se han abierto— de ese universo. Hay que reconocer que el itinerario es bastante completo.

Claro, es fácil no compartir la exagerada apreciación de Walt Disney al

lado de la mención displicente o insu-
ficiente de verdaderos artistas como Mac
Laren o Grimault y Sarrut. Lógicamente,
quedaría muy bien estar de acuerdo, de-
cir con Lo Duca que el Ratón Mickey
es una creación poética, sí, quedaría muy
bien y más que bien, *bien*, hasta un po-
quito *épatante* o provocativo, pero fran-
camente tenemos demasiado respeto por
la provocación y por la poesía como pa-
ra asimilarlas al snobismo. Mickey y
Donald y Espagheti y Betty Boop son
muy simpáticos, graciosos, puede tenerse-
les cariño... y nada más. Hasta podría
admitirse que su trascendencia en el re-
cuerdo evoque para algunas personas
cierta poesía, pero eso también me ocu-
rre a mí con el viejo paraguas peters-
burgués de mi abuela difunta. La cosa
cambia si hablamos, por ejemplo, del
chico Boing-Boing, de "La pastorcita y el
deshollinador", de algunos dibujos cana-
dienses, de Magoo, ejemplificadores de

HACIA EL HOMBRE, por el Abbé Pierre. Trad. Josefina Martínez Alinari. Edi-
ciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1957, 108 páginas.

EN sentido social, la libertad está su-
bordinada a cinco condiciones pri-
mordiales: el pan, la salud, la vivienda,
el trabajo y la información. Tal es la te-
sis desarrollada por el Abbé Pierre en
un ciclo de conferencias difundidas por
la estación de televisión francesa en 1956.

Los terribles problemas del hombre mo-
derno son analizados por el autor en sus
disertaciones. Aquí se presenta al hom-
bre concreto, existente en una realidad
muchas veces injusta y dolorosa. Los pro-
blemas del hambre, las enfermedades, la
carencia de techos, la falta de trabajo
y la ignorancia, son estigmas de una ci-
vilización que ha logrado sorprendentes
progresos tecnológicos. Hay que ver la
misericordia y desamparo en que viven millo-
nes de seres del mundo, para comprender
que el mundo contemporáneo está, evi-
dentemente, mal organizado. Sólo un ter-
cio de la humanidad vive en condicio-
nes humanas; los otros dos restantes,
viven la miseria en todas sus formas po-
sibles.

un verdadero humor poético. Además,
pasando a otra cosa, sería interesante es-
tudiar si existen dibujos animados aptos
para niños. Y no hay paradoja. Segura-
mente, de los americanos en general y
de los recién mencionados, ninguno. Tal
vez algunos rusos, aunque su machacona
reiteración y lentitud los ubican en el
otro extremo. Lo Duca no entra en la
cuestión.

La información sobre distintas formas
del muñeco animado, sobre el dibujo
abstracto y científico-pedagógico, otor-
gan una adicional cuota de interés para
este texto de consulta. Digno de desta-
carse por separado resulta el breve ca-
pítulo sobre sonido dibujado —especie de
música sintética—, experimentada por
Pfenninger, Avraamov y otros. Un mú-
sico audaz podría encontrar allí la idea
para expresarse mediante una nueva for-
ma sonora de incalculables posibilidades.

DAVID JOSE KOHON

Los datos del Abbé Pierre son entris-
tecedores. No hay solidaridad humana en-
tre los seres del mundo, no hay caridad,
no hay conocimiento, no hay amor. Hay
entonces que crearlo, inspirarlo y practi-
carlo, porque no puede haber seguridad,
ni dicha para nadie, si no existe un mí-
nimo de felicidad para todos. Ésta es la
"ley de las leyes", enunciada por el Abbé
de la cual no puede escapar la humani-
dad. Algo tremendo espera a la civiliza-
ción si el hombre no entra en razón. Lo
dice Pierre con estas palabras: "Los que
han rechazado a Dios viven con la mitad
del Evangelio que nosotros, los creyentes,
hemos arrojado a la basura y ellos han
recogido". No es posible vivir a medias
con el Evangelio, debemos llegar al
"Evangelio total", es decir, a pensar,
sentir y actuar con todo el mensaje de
Jesucristo, y no con la parte fácil, có-
moda.

"Muchachos y muchachas que me es-
cuchan, es preciso que se haga esta movi-
lización de la juventud, y se hará porque

Francia y el mundo entero tienen nece-
sidad de ella; si no, habrá una guerra
y algo peor aún que la guerra, antes de
que los niños de hoy se hayan hecho
hombres", dice el célebre abate "trape-
ro", que se ha lanzado al mundo real,

LA CRISIS DE LA EDUCACIÓN, por Juan Mantovani. Editorial Columba, Bs.
Aires, 1957. 74 págs.

EL profesor Mantovani ofrece un "es-
quema" de la situación de crisis por
que atraviesa la educación en el mundo
contemporáneo. Como fenómeno humano y
social, la educación participa también
del sentido de crisis que filósofos, ensa-
yistas y políticos han denunciado desde
la terminación de la primera guerra mun-
dial.

El libro señala las causas notorias de
esta situación, entre ellas la irrupción de
masas ya anticipadas por Ortega y Gas-
set, la expansión industrial, el desequili-
brio entre el progreso científico y el per-
feccionamiento moral del ser humano, las
modificaciones psicológicas provocadas
por la necesidad de adaptación del hom-
bre a los nuevos hechos, la vetustez de
algunos conceptos y principios, etc. En el
fondo, el conocido repertorio de los filó-
sofos y pedagogos contemporáneos que
han estudiado nuestra época, y que po-
dría resumirse en una forma sintética en
la fórmula: "la subversión de valores".

Mantovani proyecta el análisis socio-
lógico al plano educativo y apunta a la
raíz última de los hechos: la inseguridad
de un fundamento filosófico. Hay signos
de esta incertidumbre que se notan en
todos los países y por supuesto también
en el nuestro, que tan desorientado anda
en estos menesteres. El autor es certero
en el diagnóstico del caso educativo ar-
gentino, pero se notan ausencias insus-
tituibles en su planteo de la recon-
strucción. No quisiéramos peticionar a un
autor más de lo permitido por las normas
editoriales en una colección de síntesis

concreto y dolorido del siglo XX, para
demostrar con el ejemplo cuánto es capaz
de hacer la criatura humana por su se-
mejante.

CARLOS ALBERTO LOPRETE

calificadas de "esquemas". Pero pensamos
que con la pedagogía va a suceder lo mis-
mo que con el petróleo argentino y otros
problemas no menos urgentes e inquie-
tantes: la generalización es ya insufi-
ciente para resolverlos. Ha sonado la hora
de los planteos concretos y de los planes
determinados.

La educación argentina se encuentra
en estos momentos frente a una encrucijada
real, profunda e impostergable. Hay
vicios tradicionales que si no se desarrai-
gan, a corto plazo se volverán contra el
espíritu mismo del país y su comunidad.
La política es uno de los más graves
males; la afligente situación económica
de los maestros y profesores, la deserción
de docentes meritorios y de pres-
tigio, urgidos por instancias reales; la
demagogia; la inseguridad de la carrera
docente; la carencia de elementos ma-
teriales para una labor cumplida y cabal;
los prejuicios ideológicos llevados a la
pedagogía; la conjunción en un mismo
ministerio de la justicia y la educación;
la preeminencia de los políticos sobre los
pedagogos en varios órdenes específicos
del ámbito educativo; en fin, una más
extensa gama de problemas concretos,
que quisiéramos ver expuestos, denuncia-
dos, analizados y resueltos, al menos teó-
ricamente, si por ahora no hay otra po-
sibilidad. No llegue el dilema planteado
por Juan de la Calle, en una mesa de
café: "¿Y mientras nuestros pedagogos
debaten los problemas teóricos, cómo
se arregla la educación?"

C. A. L.

LIBERTAD O MUERTE, por Niko Kazantzakis. Trad. Rosa Chacel. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1957. 444 páginas.

KAZANTZAKIS acaba de morir. Poco hace que la crónica periodística difundió la noticia. Con él, hemos perdido a uno de los más profundos novelistas del siglo. Pero nos ha dejado sus libros como testimonio de su espíritu. *Cristo de nuevo crucificado* y *Libertad o muerte* son los que más fama le han dado.

Este último narra con fuerza épica y terrible realismo las luchas religiosas entre musulmanes y cristianos en la ciudad de Candía, ciudad de la isla de Creta. La rebelión de los cristianos en la Semana Santa de 1889, sometidos al yugo de los dominadores extranjeros, es un hecho inevitable y patético para esos creyentes ancestrales y sin doblez, rudos,

ITINERARIO DEL PAYADOR, por Marcelino Román, Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1957. 390 págs.

EVIDENTEMENTE, es el más completo libro compuesto en nuestro país sobre el payador, su historia y su arte. La figura del payador es acaso una de las más simpática e interesantes de nuestro folklore. Representa el tipo de artista popular, obediente al impulso estético instintivo del ser humano, y espécimen ejemplar de un modo del arte primitivo. Para los argentinos, el payador está envuelto en un nimbo de respeto, por la simbología que, como gaucho y como artista, se le ha atribuido. Santos Vega y Martín Fierro son mitos nacionales con valor tradicional, patriótico.

Faltaba un estudio exhaustivo y completo de esta figura y de este arte. Desde el momento mismo en que lo folklórico dejó de ser patrimonio exclusivo de aficionados a "lo maestro", como ha dado en decirse, la investigación literaria puso su atención en el fenómeno de la payada o contrapunto cantado, que tantos antecedentes tuvo en otras formas literarias, entre ellas las famosas tensiones medievales. El payador entró hasta en los pro-

nobles, heroicos, cuyos labios musitan las más fervidas oraciones y escupen improperios, insultos, bravatas. Todo cuanto tiene el ser humano metido entre sus fibras, lo divino y lo bestial, encuentra magnífica ocasión de manifestarse en las peripecias de esas almas primitivas, sinceras, violentas y heroicas.

En pocas obras modernas aparece tan bien mostrado el hombre y el cuadro de la humanidad, tal como es, sin convencionalismos ni presupuestos. Aquí radica la fuerza del arte novelístico de Kazantzakis, exhibidor circense del más sorprendente de los espectáculos posibles: el ser humano.

C. A. L.

gramas universitarios, con lo cual cayó el último baluarte de la oposición.

Hoy ni es snobismo ni es inferioridad considerar a estos representantes del arte popular con interés científico. La misma ciencia folklórica ha realizado progresos metodológicos notables, saliendo del orden meramente sentimental y tertuliano. Ya no se piensa que Bettinoti o Gabino Ezeiza son antiartistas, sino que se los considera como exponentes de una modalidad estética respetable y digna de análisis. Al fin de cuentas, mucho de lo que hoy es arte clásico, antaño fué arte popular, como los poemas homéricos, el teatro de Lope, las comedias de Aristófanes y los romances medievales. Por todos los caminos se llega a una comprobación, y es que en materia artística, no hay más que dos clases de obras: las bellas y las feas. Felizmente, en la Argentina el arte payadoresco tuvo en todas las épocas cultores y defensores prestigiosos, que opusieron su voz a la excesiva valorización de lo extranjero: Juan María Gutiérrez, Rafael Obligado, Ricardo Rojas, Leopoldo

Lugones y Jorge Luis Borges, se interesaron a su turno por el payador.

La obra de Román está apoyada en una bibliografía sistemática y completa y en la experiencia vital del autor. Un buen criterio de organización le ha permitido dar a la obra una organicidad te-

mática, que está sin embargo perturbada por la contaminación con opiniones políticas contemporáneas del autor, que no hacen a la naturaleza del tema ni a la realidad misma de los hechos estudiados.

C. A. L.

FABULARIO, por Hermann Hesse. Trad. Alberto Luis Bixio, Editorial Rueda, Buenos Aires, 1957. 268 págs.

ESTA edición recoge una serie de las mejores narraciones cortas de Hermann Hesse. El título de *Fabulario* está formado sobre una etimología latina y anticipa con cierto el contenido imaginativo, ficticio, del libro. Sin ser reales dichas narraciones, reconstruyen cuadros históricos que pudieron verosimilmente darse, o mejor, que debieron haberse dado. El poder imaginativo de Hesse y la profundidad de sus intenciones es tema común en la crítica, de manera que era previsible la calidad excepcional de este nuevo volumen.

La delicadeza de inspiración es tributo general de estas narraciones. La materia artística es sutil y trasciende de ella una fina sabiduría y hondura de espíritu, que en definitiva, es un modo de comprender y amar a las cosas y a las personas, en sí y por sí mismas. En realidad sucede que Hesse participa con su alma del mundo exterior, material e inmaterial y además, sabe transferir este sentimiento de participación a sus lectores. Sin juzgar, expone, despliega y revela el

alma de los demás, y esta revelación se acompaña de una peregrina benevolencia que contagia y conmueve. Lo mismo se trate de la candidez del niño Francisco (*De la niñez de San Francisco de Asís*), que de la venganza de Hefestión (*El sitio de Cremna*) o el aislamiento psíquico de Hölderlin (*En el pabellón de Preseel*), Hesse desentraña los misterios anímicos de sus personajes antes que enjuiciarlos.

El *Fabulario* nos lleva en periplo por la historia antigua y moderna, por almas y hechos sorprendentes, sin perder en ningún momento el punto de vista estético. Como buen artista, Hesse no enajena los presupuestos de la belleza a solicitudes extraliterarias ni a compulsiones exclusivamente intelectualistas. Sitúa su tono artístico en el mundo de la intuición y el sentimiento, y se vale de la lengua con pausa y primor, frutos de su segura concepción estética y de su dominio de la técnica.

C. A. L.

EL FILM, por Béla Balázs. Trad. Renata Wulff y Manuel Calvelo. Editorial Losange, Buenos Aires, 1957. 274 páginas.

LA necesidad de fundar una teoría del cine en beneficio de este arte y la salud espiritual de los pueblos es la razón última de este volumen de Balázs, el conocido especialista húngaro en cinematografía. El cine es aceptado por todos como una forma del arte, pero pocos, en

cambio, conocen y enseñan sus leyes y posibilidades, en la vasta medida que él lo merece.

Quizás para pocos públicos sea tan apremiante y contundente esta necesidad como para nosotros, los argentinos, que tan abatidos andamos en belleza cinema-

tográfica. La abrumante superioridad del cine sobre las otras artes en punto de difusión sobre las personas y las masas origina, según Baláz, un imperativo de tipo ético y estético en virtud del cual este portentoso medio de comunicación sirva para la educación y la elevación espiritual. De esto se ocupa el libro, y

ESCRITORES COLONIALES AMERICANOS, por Juan María Gutiérrez. Editorial Raigal, Buenos Aires, 1957/474 páginas.

UNA vez más vuelve en impresos el decano de los críticos argentinos. Juan María Gutiérrez es el primero y más respetado de los investigadores literarios de nuestro país, y por extraña paradoja, el menos difundido de todos. Todos se hacen lenguas del erudito porteño, de su profundidad crítica, de su liberalismo ideológico, tocado de cierto gusto volteriano, de su seriedad científica, de su fineza poética, de su paciente capacidad de trabajo. Pero sus obras no se publican, acaso porque, en general, no están sistemáticamente organizadas en volúmenes de conjunto.

Lo menos conocido de toda su bibliografía son, precisamente, los estudios sueltos de autores americanos y argentinos. Como muy a menudo suele suceder, son las "razones editoriales" las que han impedido que se satisficiera esta urgente necesidad. Dejemos en paz a nuestros parlamentos, que no han tenido tiempo de ocuparse en la edición completa de sus obras, como se estilaba antes. Sólo la Academia Argentina de Letras ha tenido la dignificante iniciativa de editar en el volumen *Los poetas de la Revolución*, sus valiosos ensayos sueltos sobre escritores de esa época histórica de la Argentina. Ahora, se continúa esa pauta con la publicación de los más enjundiosos estudios de Gutiérrez sobre escritores de la época colonial hispanoamericana.

además, de la forma práctica de llevar al film estas finalidades educativas.

En sucesivos capítulos desarrolla el autor sus ideas sobre los intérpretes, la filmación, el montaje, los libretos, los estilos, métodos, procedimientos técnicos y problemas estéticos de esta nueva forma artística.

C. A. L.

Los ensayos recogidos bajo el título común de *Escritores coloniales americanos* fueron publicados por el erudito argentino en distintas oportunidades y páginas, y su hallazgo era punto harto difícil en nuestras bibliotecas. Con felicidad se ha resuelto un viejo problema a los lectores de nuestra literatura. Pedro de Peralta Barnuevo, Fray Juan de Ayllón, Juan Ruiz de Alarcón, Juan Caviedes, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Bautista Aguirre y Pablo de Olavide, han sido los escritores coloniales seleccionados por Gregorio Weinberg, cuidador de esta edición.

Un meduloso prólogo del mismo Weinberg instala al lector en la vida y en la obra de nuestro máximo escritor crítico. Esperemos que este nuevo ejemplo de devoción a las letras argentinas, sirva de estímulo para que esas mencionadas "razones editoriales" se allanen y permitan salir a la luz a tantas otras ricas obras de Gutiérrez que viven el sueño de los sueños en la Biblioteca del Congreso de la Nación o han desaparecido del alcance del público lector para convertirse en rarísima mercancía de las librerías de viejo, como lo es la famosa *América poética*, primera antología del verso hispanoamericano.

C. A. L.

EL OTRO LUGAR, por J. B. Priestley. Trad. María Martínez Sierra. Editorial Hachette. Buenos Aires, 1957. 176 páginas.

UN primer cuento —el que da nombre al libro— maravilloso; a medida que lo leemos va surgiendo nuestro propio "otro lugar" mágicamente liberado del polvo del tiempo y el hastío. La Atlántida de nuestros mejores sueños sigue estando donde estuvo siempre: dentro de nosotros mismos, como el cielo o el infierno. Para alcanzarla de nuevo, sólo necesitamos quebrar la resistencia de nuestro empecinamiento. La empresa nos parece factible, hasta sencilla, ciertamente deseable. Y cuando llegamos a la parte en que el protagonista pierde su Paraíso estamos seguros de que nosotros lograremos sobrepasar el obstáculo con mejor fortuna y llegaremos —apenas tengamos un momento libre para concentrarnos —a nuestro "otro lugar". Y cerramos el libro, deseando pernoctar en esa tregua encantada.

Sugerimos dejarlo cerrado: este relato vale, de todos modos, por el resto.

El humorismo elegante, esa suerte de estabilizador que se lee —y se utiliza— con tanto agradecimiento, ya que es capaz de inyectar levedad hasta en las realidades más horribles— "...me veía ya corriendo por un campo de concentración, eligiendo pieles humanas para hacer pantallas"— puede resultar esterilizante, sobre todo dentro del delicado equilibrio del cuento, cuya fuerza reside en su brevedad y concisión: encantado por la voz de sirena de su propio ingenio, el autor llega a olvidarse de llevarnos a destino. Al final de un viaje encantador y pintoresco, sin mayores emociones, nos encontramos en el punto de partida. Que es lo que sucede en casi todos los relatos restantes de este libro: la magia no vuelve a producirse y por alguna razón "el otro lugar" del autor, al que sin duda trató de acercarnos, no cristaliza. A veces, es verdad, nos parece vislumbrarlo: al pasar por "Los Grises", por ejemplo. O por "Consecuencias de una noche" de transparente estructura teatral. Pero es simplemente un espejis-

mo producido por el hecho de que todos los protagonistas de los diferentes cuentos están animados por idéntico espíritu: hermanos de alma entre sí... y con el señor Priestley... Simpatiquísima persona, por lo demás, de las que haría falta una legión para que el mundo no fuera este infierno en que, convenimos con el mismo Priestley, hemos conseguido convertirlo por falta de "temperamento alegre, infatigable tolerancia y amabilidad" si no en el término de seis meses, como vaticina uno de los personajes de "Consecuencias de una noche", en el de seis décadas, pero con idéntico resultado desastroso. Evidentemente Priestley está harto —y también nosotros— de "esa sinceridad que todo lo hace parecer pequeño, feo y mezquino". Pero nuestro paladar literario está estragado: dejamos el libro sintiéndonos insatisfechos. A esta altura de los acontecimientos la indiscutible buena intención del autor ya no encuentra a su medio expresivo —hermosa música ligera— el vehículo eficaz para hacer claro y apetecible lo que ofrece en cambio.

Es posible que las arenillas de la traducción —impecable, demasiado impecable— contribuyan en algo a malbaratar el mensaje: hay muletillas que en inglés condimentan el diálogo y lo hacen más asimilable. Pero en castellano persisten en darnos tos, en impedirnos gozar de lo que leemos a menos que acudamos al recurso de retraducir "in mente". Cosa que no hay por qué tener que hacer. Se tropieza asimismo con expresiones coloquiales que tal como han venido vertidas pueden encontrar eco en el habla hispánica de otras latitudes, pero que en ésta nos hacen sentir nostalgia de una clase de traducción que en mala hora leímos, porque nos quedó impresa como patrón insobornable: la de Borges. No es que seamos incapaces de apreciar el "bouquet" del buen español: quien más, quien menos, todos hemos gozado de la buena sombra de robles como Pereda y

Miró. Es que casual pero no impunemente vivimos, leemos y escribimos— en la Argentina.

Ahora bien: Priestley es genuinamente británico —es decir de acuerdo a Virginia Woolf, se halla “instintivamente dotado para deleitarse en el humor y la comedia, la belleza de la tierra, las actividades del intelecto y el esplendor del

DELEITE, por J. B. Priestley. Trad. María Martínez Sierra. Editorial Hachette. Buenos Aires, 1957. 152 páginas.

ESTE pequeño gran libro nos trae a la mente los versos de Amado Nervo: “Vida, nada me debes... Vida, estamos en paz”. Escrito con amor, sería capaz, puesto en la misma balanza, de levantar en vilo a los prodigios de la mescalina. En su robusta salud mental, Priestley no necesita, para deleitarse, de otro estímulo que el de su vigilante sentido del humor, vuelto hacia todo, hacia todos y particularmente hacia sí mismo. En sus páginas cordiales, por donde transita la poesía vestida de paisano, Priestley quiere compartir con el lector los juegos de luz de sus fuentes, de sus deleites. Y lo consigue.

Teniendo como telón de fondo “la cortina de terciopelo negro” que es la muerte, no oculta ya por la brumas del caldero de las pasiones, Priestley extiende hacia nosotros su mano donde parece

EXPLORADOR MAYA, por Víctor Wolfgang von Hagen. Trad. Jerónimo Córdoba. Editorial Hachette. Buenos Aires, 1957. 362 páginas.

Puede decirse, sin exageración, que la apasionante incógnita que aún plantea a la ciencia moderna el mundo maya nace de los viajes de exploración que John Lloyd Stephens realizó entre los años de 1839 y 1841. Este ciudadano norteamericano, hombre de vida inquieta, que había realizado sus primeras experiencias de viajero y observador en el cercano Oriente, se sintió atraído por las noticias acerca de la existencia de gran-

des ruinas en la península de Yucatán. Gestionó y obtuvo un cargo diplomático que no lo eximió de riesgos y aventuras, y llevando a Frederick Catherwood como compañero y dibujante, se zambulló en la selva revolucionaria y palúdica. Su descubrimiento —magníficamente ilustrado por Catherwood— no fué el de unas simples ruinas arqueológicas sino la evidencia de una civilización sorprendente.

ANA O'NEILL

dormir un trozo de roca. Pero basta que su intención la mueva apenas para que el cuarzo brote en cristal y chisporroteen todos los motivos de deleite que ponen a Priestley, —y a quien quiera o pueda imitarlo— en paz con la vida.

Hay en sus páginas melancolía y magia de puesta de sol: el verde vital se diluye en azul de humo y cada cosa —cada brizna— se convierte fugazmente en un gesto, y el todo en un mensaje: la vida es buena. Basta mirarla sin enojo.

Sean cuales fueren los alcances de la fecunda obra de Priestley, este libro es un testimonio de su recta intención. Al dejar sus páginas claras —cuya transparente sencillez no puede ser sino auténtica— se siente el deseo de agregar, a su enumeración de deleites, uno más: el haber leído su libro.

A. O'N.

ser humano”. Y lo británico, pasado por lo español de ultramar —o por lo menos de ultrafronteras— se nos aparece traviestamente deformado, hasta ridículo o por lo menos pueril. No lo podemos evitar. Y es una injusticia para un autor como Priestley que está tan íntegro —e indefenso— en su modo de decir.

Von Hagen ha realizado con vivacidad y erudición la biografía de este personaje que dió a conocer al mundo la existencia de Copán, Quirigua, Palenque, Uxmal, Tulun, Chichen Itza. El relato de los dos viajes por Yucatán y Guatemala no sólo reconstruye itinerarios arqueológicos de primer orden, jalonados de nombres trascendentes y significativos,

“LOS MAGOS”, de J. B. Priestley. Editorial Jacobo Muchnik. Buenos Aires, 1957.

En Hiroshima se abrió la grieta del mundo cósmico. Y actualmente, los satélites artificiales rusos asombran y excitan a la humanidad... Pronto, mucho antes de lo que esperábamos, nuevas dimensiones saldrán a nuestro encuentro. La ciencia avanza con una tenacidad implacable, bestial, de catapulta... y sin embargo, nunca como hoy ha sido tan total el desamparo del hombre.

Este desamparo, esta tragedia cotidiana, este menester de vivir que las particularidades de nuestro siglo transforman a veces en algo insensato, tan sin objeto, trivial y macabro como una fuga hacia la muerte, es la médula del árido realismo de “*Los Magos*” última obra de John Boynton Priestley.

Es un libro difícil de encasillar, como todos los buenos libros.

Su autor maneja con destreza, (oficio y arte), los hilos de la ficción; plantea las situaciones con un estilo directo, (bien traducido, felizmente!, por Luisa Rivaud); crea personajes en los que individualizamos tipos de nuestra realidad y en los que, con amarga sorpresa, alcanzamos a reconocernos... También posee humor y esa ironía tan inglesa, ese pequeño y saludable cinismo que permite reír de lo que tortura...

Desde estos puntos de vista, “*Los Magos*”, es, lógicamente, una novela...

Pero su fondo filosófico, su garra psicológica y esa habilidad radiográfica de Priestley para desnudar la intimidad de la sociedad actual, le otorgan una cate-

sino también circunstancias históricas, costumbres, modos de vida y hasta admirativos recuerdos de indias y mestizas de blancos huipiles.

La obra está profusamente ilustrada, reproduciéndose muchos de los grabados de Catherwood.

ALBERTO SALAS

goria de ensayo difícilmente discutible.

Lo que me ha impresionado más de este libro sin pausas, sin carillas inútiles, sin cansadoras descripciones introspectivas o ambientales, sin conflictos sexuales patológicos tan de moda en la literatura de hoy, es lo que deja tras sí. Esta sensación extraña de haber sido rescatados.

Tal vez la finalidad que persigue su autor es despertar al hombre moderno de su mororra y de su afán lunático por el dinero y el poder.

Charles Ravenstreet, su protagonista, es un hombre que ha llegado donde se proponía llegar y súbitamente, por una coyuntura del destino se encuentra de pronto al margen de su propia vida, contemplando con estupefacción ese mundo que acaba de rechazarlo... “Era como si su vida fuera un libro y alguien hubiera vuelto la página”.

Priestley conoce el mundo en que vivimos, este mundo en que nosotros mismos nos hemos encerrado. Conoce el latido automático de esta marea humana que sube y baja de los transportes, que va al cine, teatros y conciertos, que hace el amor como una gimnasia y se intoxica con humo y con copetines... ¡Esta humanidad que se desintegra bajo su máscara, y que con una frecuencia peligrosa recurre a los estimulantes, a los psiquiatras y a los psicoanalistas, para poder seguir viviendo! ¡Para encontrar “una razón” para vivir!

Su Charles Ravenstreet ha sobrepasa-

do todo: "No estoy agotado —dice—, estoy muerto. Creo que morí hace unos cuatro años".

A pesar de su desconcierto espiritual, en una última tentativa de evasión recurre a una mujer, recurso eficaz y tan viejo como el mundo... pero su parodia de amor con Mavis es desgarradora.

Son dos soledades que hacen los signos, las muccas de la pantomima, pero nada puede ya despertar ecos interiores... "La culpa es de esta maldita manera de hacerse el amor sin amor... Todo se escapa, se nos escurre como el agua sucia por un sumidero. Hace diez años tenía todo un mundo por delante; ahora todo se redujo a vegetar en Knightsbridge. Dentro de otros diez años estaré preguntándome cómo hacer para que mi rostro sea algo presentable. Diez más, si alcanzo a vivir tanto, y estaré preguntándome cómo haré para comer dos veces por día. ¿Qué sentido tiene todo esto?... ¿Qué sentido tienen nuestras ilusiones si lo único que hacemos en la vida es correr hacia la tumba?"... dirá ella después.

Y lo que ocurre es que en este estratagemático convencional en que se ha convertido el mundo, donde cada uno juega su papel y derrocha su vida fingiendo ser lo que los demás creen que es, ya los impulsos han sido sofocados, nada es espontáneo, vivo, y cada puntada del tapiz tiene un nudo concreto, razonable y final, como un ancla.

Aparecen entonces los magos... Tres viejecillos estrambóticos, rebosando sensatez bajo su aparente desequilibrio, y ellos dirán la definición perfecta del

hombre inteligente: "Sabía lo suficiente para construir paredes a su alrededor: pero no lo bastante para hacer puertas y ventanas".

Los magos pretenden salvar la humanidad de un destino idéntico al de los insectos sociales. Intentan salvar al hombre de sí mismo. Desdoblar su naturaleza, tan compleja que, en el mejor de los casos, cada ser tiene dos personalidades: la íntima y la cáscara que ofrece al mundo exterior.

Pero estos tres ancianos desconcertantes, como viejos actores de vodevil, encuentran que la tierra está poblada por torres de carne y hueso, herméticas, clausuradas definitivamente por un sistema de diversiones colectivas, gigantes cas empresas comerciales y ese pegadizo leit-motiv de cada círculo social, en el que cualquiera de sus miembros es copia fiel de los demás, tan fiel, que el mimetismo se ha tipificado de una forma indeleble.

Charles Ravenstreet, inminente suicida sin saberlo, conserva todavía una herida en su caparazón.

Y por eso habrá esperanza para él.

"Los Magos" es un espejo de nuestra época. Asomémonos a él para vernos tal como somos y no como creemos ser. Quizás entonces, no esté todo perdido. Quizás entre un rock y un cocktail, entre una reunión importantísima de Directorio y una cita sin amor, entre una discusión política y la elección del próximo veraneo, nos quede, milagrosamente, un poco de tiempo para meditar...

MARGOT DE SEGOVIA

LA SOCIEDAD ABIERTA Y SUS ENEMIGOS, por Karl Popper. Trad. Eduardo Loedel. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1957. 686 páginas.

ERCERSE en el mundo, sustanciarse con la realidad y buscar lo unitivo, periclitata la aspiración más común y, a la vez, más notable del hombre. Pero así como esa realización sólo resulta viable en diversos logros y renunciaciones, ese acto de ejercerse en plenificación sólo cabe

cual demostración de un *deslumbramiento*. No se dé a este vocablo una acepción de carácter religioso —aunque muy bien podría tenerlo—, sino simplemente esencial, humana. El hombre deslumbrado es aquel que, de súbito, descubre que el orbe es inocencia y que el amor —o su

contracanto sentimental y subyugante, el odio— de ese tránsito de cegadora luz habrá de manifestarlo. Podríamos asentir sin extremar el tono, que únicamente los seres deslumbrados afirman la congruencia del cosmos y, parejamente, dicen sí al silencio de aquellos que lo buscan como camino, pero que no pueden llegar a él porque también la vida es tiniebla y es no. El deslumbrado todo lo comprende y explica a través de ese accionar en que se ha convertido el deslumbramiento. Puede obrar guiado por esa *gracia* permanente o puede ir perfeccionando ese primer estado radioso, y asumirse en lo sistemático que, como estela del estado fugaz y originario, le permitió verse en el mundo, y, transformarse, él mismo, en mundo. Mas también en los extremos del deslumbramiento están, oponiéndose y complementándose, la forma y la idea. Aquellos que viven la *gracia*, caen en lo primero y son, en su escalón más alto, los poetas; quienes fundamentan y prolongan en resonancia el acto, los filósofos.

Ahora bien, ¿puede perfilarse la crítica de un estado de gracia, sea cual fuere ése? No lo creemos. Precisamente porque la crítica se ha practicado sobre este delicado terreno, la misma se ha vuelto argumentación hueca, libresca, forjadora de una babélica biblioteca universal. Empero, es la actitud que ha seguido Karl R. Popper en *La sociedad abierta y sus enemigos*. No vamos a diluir cada uno de los tópicos que disecciona su autor en esta contribución a la vigencia de la corriente liberal, o mejor dicho, del dilema que procura dilucidar polémicamente en sus páginas. Bástele saber al lector que Popper combate el historicismo, viéndolo como impía enemistad del individuo y de su libertad inalienable. No nos atrevemos a enunciar que la tesis desarrollada en *La sociedad abierta y sus enemigos* sea novedosa. Ya otros autores han presentado con mayor o menor felicidad parecidos argumentos, mas sin la proyección generalizadora —y por ello susceptible de error y sucesivas ubicaciones— de Popper, al extender una

teoría, posible en lo centrípeto, a una zona amplia y otorgándole envión centrífugo. Porque lo relativamente aceptable en un marco de reducidas dimensiones, Popper lo diversifica y desnivela a través de tres filósofos en quienes nosotros vemos el signo del deslumbramiento, del anonadarse en el circuito de la Idea. Su ataque a Platón y a buena parte del sistema platónico queda expuesto en la sección más demorada del libro, y en ella considera al discípulo de Sócrates como padre del historicismo y, por tanto, engendrador de las más repudiables formas de esclavitud del hombre. Con ello invalida los supuestos del referir platónico y su distanciamiento de cuanto sea comprensión del clima estético y "amante" del Ser. Su diagnóstico fúndase en el estudio de *La República* y las *Leyes*, y si aceptamos sin hondura sus planteos, claro está que lo superficial es el gesto aristocratizante de Platón. (Con idéntico criterio tendríamos que calificar de totalitario a Walter Pater, afrentoso su irrecuperable *Marius the epicurean* y deleznable su *Plato and platonism*.) De ahí a Aristóteles no hay más que un paso y, por cierto, Popper lo atreve, aunque levisimo, para repudiar la teoría del estado ideal de éste, tomada claramente de Platón.

Mas Popper no sólo enjuicia la escuela historicista, sino, también, lo profético en la Historia. De ello a enderezar la proa filosófica de su nave hacia el sistema hegeliano sólo resta un débil golpe de timón.

Si discutible es todo sistema —como incomprensible todo deslumbrado— más aún lo es el de Hegel. Pero si balanceamos la actitud combativa con que Popper enfrenta al creador de la dialéctica, admitiremos que ella se establece, más que en una apreciación objetiva de sus proporciones, en la aquiescencia política de Hegel respecto de Prusia (lo cual se confirma en la marcha virulenta que lleva a cabo Popper contra Fichte, de quien, sin duda, abomina sus *Discursos a la Nación alemana*), y no, repetimos, en el acopio sereno del material hegeliano, cu-

Los fundamentos, tanto filosóficos como histórico-sociales permanecen, en su mayor parte, incólumes. En arribando a Hegel, no podía dejar de adjuntar a su tríptico a Marx, de quien no cabe ignorar el padrinazgo de la tradición hegeliana. La "ideología total", y el irracionalismo constituyen los peores adversarios —a través de Platón, Hegel y Marx— de la "sociedad abierta". Los sistemas "holistas" o de "sociedad cerrada" son negadores de la humanidad, partidarios de la autarquía y de los "chauvinismos" limitantes. Todos ellos son *corpus* "integradores", despojantes de la dignidad humana y de una clara libertad. Sin embargo —y esto no lo desconoce Popper—, el eje sobre el cual gira el aparato marxista es el de la abolición de la injusticia, impedir la explotación, borrar la "desventaja económica", e, incluso, la muerte infame de criaturas sujetas a las más atroces condiciones de trabajo, como las que existían cuando se redactó *El Capital*. Esto significa que el destructor sistema de Marx brinda cual trampolín de pique una razón consoladoramente moral. Asimismo, la jerigonza e incon-

LA LUNA CON GATILLO, por Raúl González Tuñón. Editorial Cartago, Buenos Aires, 1957. 221 páginas.

A la actitud del poeta que se aísla y se encierra en la concha del *ostinato Rigore*, extrayendo de la sustancia de ese mundo plagado de ecos, de temerosas, agudas y exigentes resonancias, la melodía sutil y maravillada del vocablo ardido y emprendedor, y en cuya campaña de límpido cristal tan fácil es ensordecerse, otra hay que necesita el aire libre de las reuniones, el retumbo del viento trotando por las calles ciudadanas, el palpitar del polvo girando ante las pupilas, el lento tumulto del amor en los rincones, la fraternidad de los brazos dándose cita en torno del cuerpo querido de un dios celeste y poderoso. Aquella se sostiene sobre el tenue cañamazo de un menguante territorio de constantes prodigios; ésta se trepa al pretil del ho-

fundible mala fe de Hegel —y esto tampoco lo olvida Popper— descansan en su profunda religiosidad (como lo demuestra Dilthey en *Hegel y el idealismo*), nacida en sus años juveniles y probada ya con su *Vida de Jesús*, escrita "entre el 9 de mayo y el 24 de junio de 1795", esto es, cuando tenía 25 años. Y quien se atreva a indagar su *Lógica*, verá en ella la arquitectura genial y de corte épico de un hombre que sólo vivía para la Idea, para su Idea, y en estado de gracia, obsesionado por la busca de una *composición* definida, sin resquicios, generosa, del Espíritu.

La sociedad abierta y sus enemigos es un esfuerzo sincero y apasionado. Tal vez ese excesivo apasionamiento lleve a la discusión de su tesis. El hecho de que rechacemos algunas de sus hipótesis, no implica, en cambio, que no aceptemos otras como dignas y estrictas.

Karl R. Popper ha dado cima a una obra sustentadora y el mejor homenaje que se le puede rendir es el de discutirlo. Síntoma evidente de su permanencia.

F. J. SOLERO

rizante y se derrama en voces que ignoran la delicadeza, el *esprit* de la cantilena melosa de la danza sin diálogo. Para aquella, la poesía es juego de matices encantatorios, manos juntas que intentan componer el gesto del insomnio nupcial; para ésta, el canto es vibración sonora, acompañada de risas y llanto por lo más peregrino del hombre: la esperanza. Para aquella, la palabra estética tiene una asunción inmediata y no virtual; para ésta, lo ético es el exclusivo blasón que inspira y promueve. Y si aquella rechaza toda adhesión a lo gregario, por considerarlo jerarquía no selecta, ésta en cambio, ve en el vuelco sentimental y rijoso, de los corazones en ese cuévano multitudinario, el más excelso de los compromisos.

Tendríamos que remontarnos en nuestro país a la poesía gauchesca, y en ella no profundizar mucho, para encontrar la primera versión de un temblor *comprometido*. Hernández, Chassaing, Ascasubi, Hidalgo, son las potestades que amparan ese tenor poético, esa persuasiva nivelación poética. Pero con el reflujo del 53, la línea se quiebra, la puerta de esa humilde vivienda se desgonza y por ella entra a raudales la otra corriente, la de la rosa y el crepúsculo. Más acá y por anchos espacios de cuajante silencio, de tanto en tanto surgen la eficiencia pobre de un Gustavo Riccio, la peregrina revelación de Evaristo Carriego, la disconformidad de Almafuerte, etc. Para conceder un nombre a esa poesía en compromiso, habría que aplicarle el no exacto pero aproximado de *social*. (Baste pensar cuánta poesía existe, por ejemplo, en Whitman, para tener una leve idea de lo que se anhela expresar con *social*; y basta anegarse en León Felipe, en Miguel Hernández o en Nicolás Guillén para confesarnos hasta dónde no es ajustado el término.)

Y bien, para no romper esa tierna médula, para decidir de su vivencia y de su acceso, ahí está la poesía de Raúl González Tuñón, de cuya "suma antológica" acaba de aparecer el primer tomo.

Arduo tiempo ha transcurrido desde la época en que leíamos en los volúmenes editados por Gleizer, su tan conocido y nostálgico *Miércoles de ceniza*, publicado en 1928, y que obtuviera, ese mismo año, el premio Municipal. Poco antes (1926) había lanzado *El violín del diablo*. Y desde aquellos dos libros, la poesía de Raúl González Tuñón ha ca-

LAS TIERRAS BLANCAS, por Juan José Manauta. Ediciones "Doble P", Buenos Aires, 1957. 246 páginas.

EN la deseable futuridad que aguarda a la literatura argentina, pocas obras, posiblemente, admitan y soporten la dura confrontación de valores que el tamiz crítico de los días por venir, ejercerá implacable sobre tantos títulos que

minado, como su Juancito Caminador, por toda la rosa de los vientos de la poesía y el alma de los hombres, desde las aguas morenas del Riachuelo hasta los cárdenos vellones del Sur, y, ascendiendo por un canal de azogue y hierro, hasta las trincheras de la España republicana, en donde el espectáculo de la muerte y la sangre, la heroicidad y el sacrificio, la traición y la filosa dádiva de los hermanos, se verticalizó en *Las puertas del fuego* (1938) y en *La muerte en Madrid* (1939), haces líricas en los que resuena la angustia, la indignación, la rabia de un corazón estremecido por la impotencia, el dolor... y el anhelo.

Repetidamente, al leer la poesía de Tuñón hemos rodado en ese otro poeta de América, *sentido* César Vallejo. Pero a disparidad de éste, cuya poesía, originada en una costra de tierra metálica, acuchillada por grietas henchidas de ceniza ancestral, tras describir una curva creciente termina por hincarse en la rebelión decidora del hombre, en el autor de *La rosa blindada* lo más preocupante y acechante del hombre es dardo apuntando a una meta en la que ondea no un olvido, no un destierro, y sí un renacer. Desemejanza, al fin y al cabo, no tan terminante en un análisis global de la labor de ambos poetas —tan rotunda y tan *distantemente* reflexiva en los dos—, y a quienes cabe, por igual, con la belleza de un troquel insoportable, aquel verso de "Motivo de una cajita de música" (*A la sombra de los barrios amados*), de Tuñón:

Sonar es estar vivo.

F. J. S.

en estos últimos tiempos se han incorporado al acervo nacional.

Entre las que reflexionamos habrán de postularse, se contará, impecablemente, *Las tierras blancas*. Construida con la técnica del estímulo y respuesta, del ir

y venir de los personajes en un ritmo de armónico contrapunto, es de aquellas novelas que se salvan, precisamente a pesar del mensaje de rebeldía social que les imprime su sello. Pues habría que recurrir a paradigmas demasiado altos para imponernos definitivamente *Las tierras blancas*. Y, entre nosotros, a la vocacional lectura del *Martín Fierro* para situar, en un plano de especulación imaginativa de naturaleza estética, a cada uno de los fabulantes que nos ha dado, con ceñida, tensa prosa, Manauta.

Acaso también sería bueno establecer parangón con la clásica novela de Ricardo Güiraldes para insinuar hasta qué límite en cuál de ellas se elabora la gesta callada, pero memorable, que galvaniza a cada hora a nuestro país. Y, estamos seguros, que de esa especulación, algún personaje de esta novela de Manauta habría de quedar a la altura de una simbología perfecta, en una plenitud tan dichosa y, tal vez, más pura, que la prolongada a lo largo de *Don Segundo Sombra*.

Ese contrapunto de la Madre y Odiseo, cuajados en la humilde pasión de las jornadas miserables, del paulatino desvanecer de las esperanzas, de la complicidad con el escalofrío de la hambruna y el ablandamiento de las horas mal vividas, es un picoteo insistidor y mortificante en su certeza oprimida y sufriente golpeando el alma de la tierra. Los cuadros en los que la acción de la novela se va desgranando no son esos oasis de paz e indiferencia que recogemos en más de una novela argentina, a la que a menudo la crítica menos saludable de nuestro país auspicia con el dudoso espaldarazo de las capillas áulicas, sino la mordiente desesperanza de unos seres que deambulan por la corteza "blanca", desnuda y fría de la patria,

padeciendo, en la alcanzada reciedumbre de una indómita fe, la segura recuperación sobreviniente. No sabemos de una imagen más poética que la de Odiseo en la despoblada caracterología arquetípica de nuestra novelística. En ella ha puesto Manauta lo más pulcro de su sensibilidad y, a la vez, la maduración estética de su quehacer de artista.

Si *Los Aventados* defraudaba por ciertos enfoques y un realismo sin desbatar, por una elementalísima concepción del arte, malograda en una visión excesivamente angular del problema social, en *Las tierras blancas* ello se ha tornado efectividad, gravitación de auténtico mensaje. No el mensaje que necesita acudir a la palabra explícita, al término desbrozado de sigilo, sino al testimonio de algo simplemente humano, expuesto con acento vigoroso porque no se halla justificado en el a priori de los partidismos, sino por el partido aún más cierto —y ganado, en este caso— de la vida.

¿Qué ha hecho Manauta sino aceptar la primera regla de todo individuo adherido a una realidad aprisionante, pero excitadora porque es llevada. *soportada* cual una espera? ¿Y de qué modo cumplir con ese propósito, como no sea acondicionándolo a una verdad ya no estética —porque este retículo no cuadra y se torna ambiguo al aplicarse a *Las tierras blancas*—, ajustada, por el contrario, a cánones humanísimos? He aquí por qué su novela escande en el confín más rico, pues la inquietud colectiva no desborda el escenario estético, y éste, a su vez, se autojustifica en aquélla. De ahí la vitalidad brotante de cada una de las criaturas de esta obra de Manauta, y del impacto emocional que se desprende de ellas al concluir su lectura.

F. J. S.

CÍRCULO POÉTICO, por José Ramón Heredia, Editorial Losada, Buenos Aires, 1956. 140 págs.

CÍRCULO POÉTICO está compuesto de cuatro partes tituladas: *Los espejos del más allá*, *Gong en el tiempo*, *Mensaje en siete cantos de la guerra y la paz y desde América y Maravillado cosmos*. Su autor, José Ramón Heredia, es uno de los más grandes poetas de Venezuela y de América. La crítica lo ha consagrado sin retaceos y huelga repetir aquí los elogios de que lo ha hecho objeto: una sola de sus poesías dirá más del poeta que todos los ditirambos de la crítica.

(Una de las cosas que más sorprende y emociona en Heredia es su sabia cualidad de extender la poesía a todos los objetos y los nombres, a las herramientas y utensilios aparentemente más prosaicos. Y esto sin esfuerzo alguno, con fluidez casi mágica, como para demostrarnos que nada es desdeñable en manos del poeta que pisa y ama la tierra).

En "Fe-rrro-ca-rril", canto de amor y esperanza hacia el hombre, se nos dice: "Venía de adentro, del pecho mismo de la Tierra, / donde se hace la voz de los volcanes, / entre retorcimientos de tiempo / y lentos laboratorios de siglos sin calendarios. / Venía hecho de átomos F. e., moléculas de hullas, / marmitas de Papin y máquinas de Watt." En "Viaje a través de un cilindro", leemos: "Sólo un chirrido leve rompe atmósferas y éteres / y superpuestos cielos, / y tomo puesto cósmico como la luz, como la sombra misma, / porque él es vibración aún, todavía, de aquel plural espíritu / que estubo en Scheiner, Newton, Herschel, Gregory." Veamos, por último, qué nos dice en "Medio día sobre el mundo": "Quiebran sus parábolas los martillos / en el abandono de los brazos lacios; / rompen sus mecánicos las grúas, / y en poleas sorprendidas / aletea el postrer impulso de las ruedas detenidas de pronto".

La elección de temas es caprichosa; excepción hecha del *Mensaje en siete cantos*, no hay unidad temática en los tres ciclos restantes. Esta falta aparente de programa, en vez de disminuirlo, agre-

ga interés a la lectura. Cada poema nos transporta a un mundo ignorado en el anterior. Así, de poemas casi espectrales, fuera de la realidad, como "Sombras", "Miedo de tu presencia en mí" y "Medio día sobre el mundo", nos conduce a cantos humanos, húmedos de lágrimas, brillantes de alegría y color, transitados por sangre y esperanza, como "Fe-rrro-ca-rril", "Canto al hombre biológico", "Poema de las cosas y las voces sencillas", "Saludo a Vicente Huidobro", "Poema de la soledad y del recuerdo" y "Contrapunto".

El amor se halla también presente, en cantos fuertes, avasallantes, caudalosos, en los que habrá que perdonar algún prosaísmo ocasional ("Tus senos dan lecciones de curvas a las olas", "en tus ojos, amada, hondos como la noche", etc.). Dentro de esta modalidad cabe señalar "El mar se baña en tu cuerpo", "Tu encuentro en la muerte de los colores", "Contigo en el sueño", "Tan sólo vienes de regreso y cantando" y algunos más, de los que resalta "El poema de la esposa" como uno de los logros más felices, no sólo por la riqueza de las figuras sino en lo que a intención se refiere. Heredia despliega sus imágenes con la misma facilidad con que el viento despliega sus banderas: "Me atraías con tu limpidez de bosque salido de la lluvia / y desde el fondo de tus ojos de fábula / me llamaban unos niños dormidos."

He reservado para el final mi comentario al *Mensaje en siete cantos de la guerra y la paz y desde América* y a otros poemas cuyo carácter es, oculta o visiblemente, el mismo y que son "Mi poema a los niños muertos en la guerra de España", "Vueltas en el círculo de una mesa de botillería", "Preguntas desesperadas en la honda vigilia" y "Voz y mensaje con estética de la guerra".

Los cantos del *Mensaje* señalan íntimos desgarramientos, ciega angustia, desesperado anhelo de elevar la palabra de amor y de condena, para que se la escuche en todos los rincones del mundo: "En

medio del concierto maravilloso de soles y de estrellas / que se mueven exactos, armoniosos, solemnes, / en el espacio infinitamente infinito / donde la tierra corre como animal herido, / el horrible espectáculo del hombre contra el hombre / con antihumana furia / es la vergüenza horrenda que gravita en el Cosmos." El poeta se desnuda de culpas: "Yo lloraré mil días, largos e interminables, / lloraré hasta secármese el corazón, / si yo, hombre y artista, / un átomo de culpa tuviese en esta universal tragedia". No obstante, no ha dejado de reconocer esa tácita culpa que recae sobre todos: "En el momento en que yo digo "¡vivo!", "¡qué alegre estoy!" / "¡la vida es agradable!", / dos mil seres se mueren en el mundo, irreparablemente, / bajo el llover de la ametralladora, / y el veinte veces fuego de la bomba incendiaria." El poeta señala, desemboza, cum-

VERANOS, por Rubén Vela, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957. 108 págs.

DENTRO de las muchas gamas y matices de nuestra poesía actual, se puede, a la ligera, señalar dos rumbos predominantes. Uno es de garra fuerte, dolorido y tenaz, esperanzado a pesar de sí mismo, adherido con dientes y manos a la realidad del hombre y de los días. Cantos que luchan, que reclaman, que destrozan, que reivindicán.

El otro rumbo es subterráneo, subjetivo, sometido al imperio del yo por sobre todas las cosas, tortuoso y cerrado, estático, con peligrosa tendencia a ignorar el mundo circundante.

A esta modalidad pertenecen los oscuros *Veranos* de Rubén Vela. Así lo indican sus constantes a lo largo de toda la obra: yo, la soledad, la muerte, la eternidad, el tiempo, otra vez la muerte.

Pero esta temática, transitada por poetas de todos los siglos y latitudes, necesita de un proceso muy largo de elaboración interior, de madurez. Encuentro que los comienzos son prometedores y hay

ple su altísima misión: "los culpables no son los labradores", ni los pescadores, ni los mineros, ni los sabios, ni los artistas. Los culpables son "los que opieron sus pueblos para hacerlos marchar detrás de ellos / como oscuros rebaños; / los que de sus manos soltaron sus negros, torvos pájaros / a sacudir sus alas siniestras sobre todas las luces, / a picotear con pico y uñas enfurecidas / cuanto de generoso y noble sobre la tierra había."

Estos siete cantos, unidos a los que mencioné anteriormente, constituyen, si no lo más perfecto, lo más valioso de esta obra, ya que son manifiesto de una toma de posición que nadie que se titule Poeta, puede eludir.

Heredia lo ha hecho. Su voz merece unirse a la de los grandes trovadores de nuestra joven y avasalladora América.

SUSANA I. THÉNON

una relativa habilidad en el manejo del verso. Pero nada, o muy poco, ha encontrado expresión definitiva. *No hay sello propio* en esta entrega apresurada y es lástima, porque hay buen material y buena mano.

Entendámonos: nada hay de desdeñable en un esfuerzo, aunque se trunque. Lo imperdonable es que el proceso se repita casi inexorablemente y que de algo que prometía sólo quede papel con letra impresa.

Me es difícil señalar con ejemplos lo que expongo, puesto que me refiero al valor general de los poemas y no hay posibilidad de examinarlos en singular, debido al ya señalado "desmembramiento" de que adolecen. En cuanto a la parte técnica de la construcción, pese a frecuentes prosaísmos, hay evidente facilidad, destreza y elegancia en los giros, parcial acierto en las figuras.

Hay que insistir, no darse tregua.

S. I. T.

Marginales

CIUDAD, por C. D. Simak. Trad. José Valdivieso. Editorial Minotauro. Buenos Aires, 1957. 278 páginas.

MUCHAS veces he pensado si la forma actual de la literatura escatológica no es la que han dado en denominar genéricamente como "ciencia-ficción", o mejor aún: si las producciones encaminadas en esa dirección, no corresponden en espíritu a una versión actual de lo que deberán ser los días del Apocalipsis. En definitiva, cuando esta clase de literatura alcanza su mayor madurez, sólo trata de conjeturar, con ayuda de las ciencias más complejas, y aun de la imaginación, cuál será el destino final del género humano. Después de la escalofriante versión de Arthur C. Clarke, donde el triunfo del espíritu humano sig-

nifica la desintegración de la tierra natal, hasta esta nueva versión, donde Simak propone una doble civilización de perros metafísicos y robots diligentes, que deberá abandonar el mundo a un impreciable imperio de hormigas, la "ciencia-ficción" escarba en el porvenir sin sosiego. Historiadores de lo que no ha sucedido, me pregunto si este tipo de literatura, al igual que las ciencias novísimas donde la parasitología tiene un lugar preponderante, servirá para prevenimos de los errores que yacen en el fondo del tiempo por venir, o si sólo se trata de imperfectas formas proféticas.

LA ÓPERA DE DOS CENTAVOS, por Bertolt Brecht. Trad. Anne Roney y Onofre Lovero. Ediciones Losange. Buenos Aires, 1957. 77 páginas.

DE la obra original de John Gay a esta singular versión de Bertolt Brecht, va no sólo casi dos siglos de diferencia, sino el testimonio de dos mundos enfrentados para siempre. La ironía acre de John Gay cede paso a la actitud didáctica de Brecht, y en este cambio surgen dos obras, totalmente distintas. Porque Bertolt Brecht, el heredero del teatro chino, al imponer entero su vivo patrimonio a la conciencia del espectador occidental, con su afán moralizador trae también el desprejuicio por la ori-

ginalidad de los temas, o el respeto por los autores cuyas obras recrea. De todas maneras, en el caso presente, como en el de *La Madre*, inspirada en la conocidísima obra de Gorki, o en su peculiar versión de *El círculo de Tiza*, antigua leyenda oriental, Brecht toma un pretexto aparente, una historia conocida, para exponer a través de ella su propio pensamiento político, donde centra su interés exclusivo. Y es allí donde debe buscarse lo más importante de su creación.

LOS MONTARACES, por Enrique Amorim. Editorial Goyanarte. Buenos Aires, 1957. 181 páginas.

DE esta espléndida novela de Enrique Amorim, que de alguna manera es como si coronara lo mejor de su obra, sólo señalaré un aspecto, sobre el que me parece que reside el perfil fundamental de la obra; y es la forma apasionada y homogénea de tratar todo lo que lo rodea. Los personajes y la naturaleza no aparecen como las dos voces de una

fuga sino como una espléndida unidad donde el hombre pierde su contorno y se funde dentro del marco de una naturaleza rica, exaltada, acre o siniestra, sin que nos sea posible hallar diferencia esencial entre el río, por ejemplo, y el nadador que lo atraviesa en un espléndido despliegue de obstinada fuerza.

TEATRO, por Elmer Rice. (Tomos I y II). Trad. Jorge Zalamea. Editorial Losada. Buenos Aires, 1957. 353 y 257 páginas.

HE vuelto a leer a Elmer Rice, como quien hace un viaje a una parte olvidada y no demasiado interesante de su adolescencia. No he encontrado nada de lo que me entusiasmaba en ese tiempo y en cambio, me enfrenté con un autor, que en el mismo momento en que se va alejando lentamente de la escena contemporánea, puesto que sus problemas ya no son los de un hombre de hoy, nos deja un interesante testimonio de su experiencia teatral. De esta experiencia, vasta, múltiple y compleja, me referiré solamente a los personajes que ha creado. Sin consistencia, sin encarnar jamás a un ser vivo, a un personaje al que podamos recurrir melancólicamente en los

momentos señalados de nuestro destino para buscar en él la solución de lo que nos acosa, sus criaturas tienen el carácter ejemplar de los personajes medioevales. No un individuo sino un arquetipo, a partir del cual sería posible reconstruir una civilización incisivamente satirizada por Elmer Rice. Por momentos no sé si pensar que éste es el arte de un mundo que se gesta tras el horizonte o si por el contrario es sólo el testimonio último de un género que pronto podrá ser considerado como fósil. Aunque mucho me temo que sea mi primera sospecha la verdaderamente profética, y que en una sociedad que apenas vislumbra- mos, tenga el sitio de ínclito precursor.

Libros Recibidos

AMERINDIA:

J. J. Hernández Arregui: *Imperialismo y cultura*.

En este trabajo la crítica estética cede a la historia crítica de las ideas, desdénando el estilo panfletario y la infatuación erudita.

CITANIA:

Isaac Díaz Pardo: *Midas y o ángulo de pedra*.

Ramón de Valenzuela Otero: *Non agardei por ninguem*.

Emilio González López: *Grandeza y decadencia del reino de Galicia*.

Es éste un libro donde por vez primera se estudian con atento rigor muchos hechos notables de ese pasado que los historiadores centralistas europeos ocultan o desfiguran.

EMECÉ:

Paul Brickhill: *Piloto sin piernas*. Trad. J. C. Torres (\$ 58).

Estas páginas desbordan de acción guerrera. La descripción de los combates aéreos es de un rigor y emoción extraordinarios.

Arnold J. Toynbee: *Estudio de la historia* (Volumen V, 2ª parte). Trad. Vicente Falone (\$ 150).

Al referirse a la "Desintegración de las civilizaciones", el autor formula juicios que sugieren sorprendentes analogías con ciertos rasgos del mundo en que vivimos.

Julián Marías: *Los Estados Unidos en escorzo* (\$ 56).

Marías tiene el don de ser profundo con amenidad, de analizar con sutileza, engarzando las observaciones más sagaces en una prosa eximia, que confiere al concepto austero, levedad y gracia.

Arturo Cambours Ocampo: *Lugones. El escritor y su lenguaje*.

Una nueva edición de estas indagaciones literarias, obra de singular valor.

GURE:

Enrique Anderson Imbert: *La crítica literaria contemporánea*.

Todas las tendencias, todos los métodos son aquí discutidos sistemáticamente, con perspectiva internacional.

HACHETTE:

André Soubiran: *La isla de los locos*. Trad. Ricardo Anaya.

Formidable alegato contra la burocracia que traba todos los impulsos humanos de la sociedad, cobra carácter de requisitoria y se convierte en una acusación implacable contra el régimen aplicado a los locos en algunos establecimientos.

Víctor Wolfgang von Hagen: *Explorador maya*. Trad. Jerónimo Córdoba.

Un documentadísimo estudio de la increíble aventura de un hombre que descubre un mundo relegado y un amenísimo libro de viajes, donde las costumbres, la época, los incidentes pintorescos reviven coloreadas escenas.

LA MANDRÁGORA:

Mario Jorge De Lellis: *Pablo Neruda*.

Un estudio crítico exhaustivo de la obra del notable poeta chileno.

LOSADA:

Waldo Frank: *La pasión de Israel*. Trad. Miguel de Amilibia.

Libro de impresiones directas, extraordinariamente vivas, donde además de una historia puntual del problema judío, encontramos testimonios y apreciaciones personales de la situación actual.

Manuel Gálvez: *Hombres en soledad*.

Una de las novelas más famosas de Gálvez que gira en torno a un problema psicológico argentino, pero de alcance americano.

Clemente Cimorra: *El caballista*.

Poderosa estampa de corte popular ibérico que viene a remozar, en cierto modo, la tradición de la vieja novela picaresca española.

Luis Juan Guerrero: *Creación y ejecución de la obra de arte*.

La riqueza conceptual se hermana en estas páginas con el saber teórico más complejo.

Gabriel Miró: *El obispo leproso*.

Un sentido armonioso y eminentemente plástico del idioma, una extraordinaria capacidad para no sólo evocar, sino para hacer presentes y vívidos los seres, los personajes y los lugares descriptos.

Arturo Capdevila: *El amor de Schahrazada - Zincali*.

Una demostración más de la multiplicidad de géneros que con parejo acierto ha cultivado siempre Capdevila.

José Blanco Amor: *Antes que el tiempo muera*.

Un reflejo de la vida argentina que se acerca a nuestros días, describiéndose así el momento en que todo un pueblo se mueve en defensa de la libertad.

Schelling: *Bruno*. Trad. Hilario R. de Sanz.

Una obra de significación perenne, que contribuye al conocimiento de uno de los grandes clásicos de la filosofía.

Nicolai Hartmann: *Metafísica del conocimiento* (2 tomos). Trad. J. Rovira Armengol.

El pensamiento más estricto y riguroso de la filosofía contemporánea.

LOSANGE:

Bertolt Brecht: *El círculo de tiza caucasiano*. Trad. Oswald Bayer.

Brecht ha sido una figura rectora en el arte dramático contemporáneo; su obra cáustica, punzante, a veces amarga y llena de angustia, está presidida por la risa que caracteriza su producción literaria.

Karel Capek: *Madre*. Trad. Helena Voldan.

Un grito en nombre de la humanidad que tiene la monumentalidad de lo heroico sin patetismo y una valentía natural.

MINOTAURO:

Clifford D. Simak: *Ciudad*. Trad. José Valdivieso.

Una de las cimas de la ciencia-ficción moderna, que obtuvo en 1953 el famoso "International Fantasy Award", recompensa otorgada por un jurado internacional de doce miembros al mejor libro del género publicado el año anterior.

NOVA:

Carmelo M. Bonet: *La técnica literaria y sus problemas*.

El presente volumen resume la experiencia de su autor en el campo del análisis y de la preceptiva literarios.

Gilbert Highet: *Poder y límites de la inteligencia*. Trad. Susana de Aldecoa.

El autor de este agudo ensayo sobre el hombre y los alcances del conocimiento —cuya nobleza de estilo y profundidad de conceptos admirará el lector— es actualmente catedrático de la Universidad de Columbia.

Sidney Hook: *La educación del hombre moderno*. Trad. de Josefina Ossorio.

Se analizan aquí con sagacidad los términos en que está planteada la crisis pedagógica y la educación adecuada al hombre de nuestro tiempo.

Fernando Sainz: *Historia de la cultura española*.

Panorama orgánico de la cultura española, fundado en las condiciones ambientales, psicológicas y morales del pueblo español.

NUEVA VISION:

Cesare Pavese: *El oficio de poeta*. Trad. Rodolfo Alonso y Hugo Gola.

Los ensayos aquí reunidos testimonian la amplitud y el dinamismo de una conciencia contemporánea que se proyecta sobre los más diversos campos del conocimiento y de la actividad del hombre, paralelamente a una obra poética y narrativa de méritos excepcionales.

Gaëtan Picon: *El escritor y su sombra*. Trad. Edgar Bayley.

Demostración de la posibilidad (y la necesidad) de una búsqueda estética capaz de determinar las condiciones y las estructuras de las cuales depende lo que confusamente llamamos valor o eficacia de la obra.

NANDÚ:

Carlos B. Quiroga: *Los deiterranos*.

El alma patagónica y sus profundas modalidades en el aspecto físico y espiritual.

PEUSER:

Luis Motta-Emilio Salgari: *¡Adiós Mompracem!* Trad. Elena González (2 tomos).

Emilio Salgari - Juan Bertinetti: *El fantasma de Sandokan*. Trad. Elena González.

María Concepción L. de Chaves: *Madame Lynch*.

Evocación de la vida de Elisa Alicia Lynch, hermosa mujer que fué la compañera de Francisco Solano López, mariscal y caudillo del Paraguay.

Germán Berdiales: *Cantan los pueblos americanos*.

Ciento veinticinco poetas integran esta valiosa recopilación.

André Chamson: *Todo comienza de nuevo*. Trad. Ernesto Bano.

Esta novela encuentra su equilibrio en un verismo crudo, pero sano y sustancioso. Está dialogada y vivida con tal naturalidad que se lee desde adentro: en la entraña misma de su accionar.

Jacques Perret: *El viento en las velas*. Trad. Demetrio Plot.

Una proeza estética, una de las más auténticas obras maestras de la actualidad.

S. E. L. A.:

Luis Comas: *Oro, bienestar o miseria*.

Planteo de los problemas candentes sociales y económicos del mundo actual, especializándose con los de la Argentina.

SUDAMERICANA:

Milovan Djilas: *La nueva clase*. Trad. Luis Echávarri.

Un análisis del régimen comunista.

Colaboradores brasileños

MÁRIO DE ANDRADE (São Paulo, 1893-1945). Poeta, crítico, musicólogo y folclorista, es una de las figuras esenciales del Modernismo. Obras principales: *Paulicéia desvairada*, *A escrava que não é Isaura*, *Amar, verbo intransitivo*, *Losango aqui*, *Macunaima*, *Ensaio sobre música brasileira*, *Belazarte*, *Poesias*, *Os filhos de Candiã*, *O baile das quatro artes*, *Aspetos da literatura brasileira*, *Lira paulistana*.

JOÃO ALPHONSUS DE GUIMARÃES (Conceição do Serro, Minas-Gerais, 1901, Belo-Horizonte, 1944). Hijo del gran poeta simbolista Alphonsus de Guimarães, se destacó en la novela y en el cuento. Obras: *Galinha cega*, *Totônio Pacheco*, *Rola-moça*, *Pesca da baleia*, *Eis a noite!*

JOÃO GUIMARÃES ROSA (Cordisburgo, Minas-Gerais, 1908). Graduado en medicina, ingresó en la carrera diplomática, siendo hoy ministro, a cargo de la División de Fronteras del Ministerio de Relaciones Exteriores. Se lo considera uno de los escritores más importantes de los últimos diez años y un excepcional estilista. Obras: *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande Sertão: Veredas*.

CLARICE LISPECTOR (Recife, Pernambuco). Novelista y cuentista, de original sensibilidad literaria. Obras: *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada*, *Alguns contos*, *A veia no pulso*.

ANIBAL MACHADO (Sazará, Minas-Gerais, 1894). Ensayista, crítico, poeta y cuentista, una de las inteligencias más agudas del Brasil contemporáneo. Obras: *Vila feliz*, *ABC das catástrofes e topografia da Insônia*, *Poemas em prosa*, *Cadernos de João*.

JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS (Rio de Janeiro, 1839-1908). El mayor novelista y cuentista brasileño, con obras plenas de universalidad dentro de la ficción moderna. De él surgen casi todas las corrientes contemporáneas de la narrativa de su país. Obras principales: *Contos fluminenses*, *Histórias da meia-noite*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Papéis avulsos*, *Histórias sem data*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Páginas recolhidas*, *Memorial de Ayres*.

MARQUÊS REBELO, seudónimo de Edi Dias da Cruz (Rio de Janeiro, 1907). Novelista y cuentista, uno de los más dignos representantes de la tradición literaria carioca. Obras: *Oscarina*, *Três caminhos*, *Marafa*, *A estrela sobe*, *Stela me abriu a porta*.

JOSÉ BENTO MONTEIRO LOBATO (Taubaté, São Paulo, 1886-1948). Novelista y cuentista, que contribuyó esencialmente a la nacionalización de la literatura brasileña, definiendo al hombre del interior que simbolizó en la figura de "Jéca-Tatú". Sus cuentos infantiles han sido traducidos a varios idiomas. Obras: *Urupês*, *Cidades mortas*, *Negrinha*, etc.; sus *Obras completas*, en publicación, superan los diez volúmenes.

GRACILIANO RAMOS (Quebrangulo, Alagoas, 1892 - Rio de Janeiro, 1953). Narrador de lúcido estilo, con profunda capacidad de introspección; su prosa severa y pura, es ejemplo de intenso equilibrio. Obras: *Cuetés*, *São Bernardo*, *Angustia*, *Vidas secas*, *Infância*, *Memórias do cárcere*, *Insônia*, *Contos*.

RUY RIBEIRO COUTO (Santos, São Paulo, 1898). Figura fundamental del modernismo, se ha destacado por igual en la poesía, la novela y el cuento. Diplomático de carrera, actualmente embajador en Belgrado. Obras: *A casa do gato cinzento*, *O crime do estudante Batista*, *Baianinha e outras mulheres*, *Cabocla*, *O jardim das confidências*, *Poemas de ternura e melancolia*, *Noroeste e outros poemas do Brasil*, *Largo da matriz*, *Cancioneiro do ausente*, *Dia longo*.

DECIO DE ALMEIDA PRADO (São Paulo, 1917). Licenciado en Filosofía y Ciencias Sociales, es profesor de Filosofía y de Historia del Teatro, además de crítico teatral en el diario *O Estado de São Paulo*. Fundador del "Grupo Universitario de Teatro" y uno de los creadores del "Teatro Brasileiro de Comedia". Obra: *Panorama do teatro brasileiro*.

ALCEU AMOROSO LIMA, seudónimo de Tristão de Ataíde (Rio de Janeiro, 1893). Crítico y ensayista de sólida cultura humanística y filosófica, que ha ejercido profunda influencia en las letras brasileñas. Dirigente católico y periodista polémico, ocupa actualmente la cátedra de Literatura brasileña en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Brasil. Obras principales: *Estudos*, *Novos estudos*, *A estética literária*, *O crítico literário*, *Introdução a literatura brasileira*, *Quadro sinoptico da literatura brasileira*, *Idade, sexo e tempo*, *O espirito e o mundo*, *A realidade americana*, *Voz de Minas*, etc.

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA (São Paulo, 1902). Historiador de la literatura y de la sociología, ejerce la crítica literaria en el *Diário de Notícias*. Obras: *Cobra de vidro*, *Raizes do Brasil*, *Monções*, *A expansão paulista do século XVI e começo do século XVII*, *Índios e mamelucos na expansão paulista*, *Caminhos e fronteiras*.

ANTONIO CANDIDO DE MELO E SOUZA (Rio de Janeiro, 1918). Crítico, sociólogo y profesor de Literatura brasileña y de Sociología en la Facultad de Filosofía de la Universidad de São Paulo. Obras: *Brigada ligeira*, *Monte Cristo ou da Vingança*, *Ficção e Confissão da literatura brasileira*, *Opinião da literatura brasileira*, *Opinião e classes sociais em Tietê*, *A estrutura da escola*, *A vida familiar do caipira*, *Persistência e mudança*, etc.

AFRÂNIO COUTINHO (Salvador, 1911). Ensayista, crítico y periodista. Profesor de Literatura en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Brasil. Obras: *Daniel Rops e a ânsia do sentido novo da existência*, *O Humanismo, ideal de vida*, *L'exemple du métissage*, *A filosofia de Machado de Assis*, *Aspectos da literatura barroca*, *O ensino da literatura*, *Correntes cruzadas*, *Por uma critica estética*.

JOÃO CRUZ COSTA (São Paulo, 1915). Profesor de Filosofía en la Universidad de São Paulo, es uno de los historiadores de la cultura más respetados en su país. Obras: *Ensaio sobre a vida e a obra do filósofo Francisco Sánchez*, *A filosofia no Brasil*, *Augusto Comte e as origens do positivismo*, *O positivismo na República*, *Contribuição a história das idéias no Brasil*.

GILBERTO FREYRE (Recife, Pernambuco, 1900). El maestro de la sociología histórica brasileña y uno de los pensadores más respetables de la América hispánica. A la originalidad de sus ideas, tan profundamente incitantes, une un estilo brillante y variadísimo. Obras: *Casa Grande & Senzala*, *Sobrados e mocambos*, *Nordeste*, *O mundo que o português criou*, *Aventura e roteiro*, *Um brasileiro em terras portuguesas*, etc.

LOURIVAL GOMES MACHADO (São Paulo, 1917). Profesor de Ciencia Política e Historia del Arte en la Universidad de São Paulo; crítico de arte del Suplemento literato del diario *O estado de São Paulo*. *Ex-director del Museo de Arte Moderno* de São Paulo y organizador de la Bial de su ciudad natal. Obras: *Teorias do Barroco*, *Jean-Jacques Rousseau*, etc.

HERMAN LIMA (Fortaleza, Ceará, 1897). Graduado en medicina, novelista, cuentista y ensayista. Obras: *Garimpos*, *Tigipió*, *Roteiro da Bahia*, *Outros céus, outros mares*, *Variações sobre o conto*, etc.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 20 DE ENERO DE 1958
EN LOS TALLERES
DE «IMPRESORA OESTE»
M. SASTRE 5065, BUENOS AIRES
R. ARGENTINA

PAMELA MOORE

**CHOCOLATES
FOR BREAKFAST**

Ha salido la SEGUNDA
EDICIÓN después de
haberse agotado la pri-
mera a los ocho días de
su aparición.

•

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

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

\$ 39.- m/arg.

•

editorial goyanarte

PARAGUAY 479 T. E. 31-3694
Buenos Aires