

# F I C C I O N

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

JUAN GOYANARTE

## Escriben

Bernardo VERBITSKY: Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura

Carmen de SILVA: Candombe

Juan Carlos GHIANO: Hermana de la tarde

Federico J. PELTZER: Los peregrinos

Fernando de ELIZALDE: El prescindente

Adolfo PÉREZ ZELASCHI: El héroe

Luis GUDIÑO KRAMER: El fisco

José Edmundo CLEMENTE: Los dos temas de la realidad

Alicia JURADO: Estela Canto en la novela

Celia de DIEGO: La sinrazón razonada de los parricidas

Omar del CARLO: Respuesta a la lección de la muerte (Alfredo J. Weiss, 1914-1958)

Letras Argentinas, por J. C. G.

Letras Francesas, por Félix GATTEGNO

Letras Inglesas, por J. R. WILCOCK

Letras Italianas, por Attilio DABINI

Romualdo BRUGHETTI: El Salón Nacional de Artes Plásticas

O. Del C. y Tulio CARELLA: Teatro

Estela CANTO: Cine

Juan Pedro FRANZE: Discos

NOTAS DE LIBROS, por David Almirón, A. D., María Dabini, Eduardo Dessin, Oscar Herreras Villordo, Carlos Alberto Loprete, Ana O'Neill, Alberto Salas, Margot de Segovia, P. J. Solero y Susana I. Thénon. Marginales por O. del C. Libros recibidos.

# 12

MARZO - ABRIL

1958

BUENOS AIRES



## NUEVO DICCIONARIO MEDICO LAROUSSE



La gran enciclopedia de la salud,  
indispensable en todo hogar

Redactado por eminentes especialistas, pone a disposición del público todo lo que es preciso saber para conocerse bien y proteger a los suyos. Su incomparable documentación abarca desde los cuidados más elementales hasta los más atrevidos técnicos contemporáneos.

**UTIL** en todos los casos de urgencia y para colaborar eficazmente con el médico.

**EXACTA** por sus minuciosas descripciones de los órganos, síntomas, medicamentos, etc.

**PRACTICA** por su ordenamiento alfabético que permite obtener instantáneamente la respuesta adecuada. Miles de ilustraciones fieles y explícitas en negro y colores. Novedoso suplemento anatómico de láminas transparentes superpuestas.



## GRAN ATLAS INTERNACIONAL LAROUSSE

Imponente panorama de la vida económica, política, demográfica y estratégica del mundo actual.

Editorial LAROUSSE - Av. Córdoba 400 - Bs. As.  
Sizvanse enviarme información completa e

ilustrada sobre: .....

.....

Nombre: .....

Dirección: .....

2ª Edición 1958

Tamaño: 50x37 cms.  
Mapas a todo color  
de 64x64 cms.

## EDITORIAL LAROUSSE

Córdoba 400 - Buenos Aires - T. E. 31 - 6430/37

Correo  
Argentino  
C. C.

Tarifa Reducida

Concesión N° 5625

Registro Propiedad Intelectual N° 526.685

\$ 15.- m/arg.

# 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

## F I C C I O N

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

I 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

## NOVEDADES

- FELIPE JIMÉNEZ DE ASÚA, *Etiopatogenia y tratamiento de las leucemias* ..... \$ 400.—  
 Importante libro de este conocido especialista, que enfoca la etiopatogenia de las leucemias desde sus dos aspectos, experimental y clínico, y el tratamiento según los más modernos métodos.
- JULES ROMAÏNS, *La Dulzura de la vida* .... \$ 40.—  
 JULES ROMAÏNS, *Ese gran resplandor al Este* \$ 42.—  
 JULES ROMAÏNS, *El mundo es tu aventura* .. \$ 45.—  
 Tomos XVIII, XIX y XX de la serie *Los hombres de buena voluntad*, obra cumbre de este famoso escritor francés.
- PABLO NERUDA, *Tercer libro de las odas* ... \$ 70.—  
 Neruda amplía el tema de las *ODAS elementales* y de las *Nuevas odas elementales*, cantando las cosas sencillas del mundo con una técnica deliberadamente simple.
- ANTONIO MACHADO, *Los complementarios* (Bca. Contemporánea núm. 47) ..... \$ 30.—  
 Tomo hasta ahora inédito de Machado, donde se reúnen por vez primera diversas páginas suyas, todas ellas de capital importancia.
- EMILIO SOSA LÓPEZ, *La fábula* ..... \$ 25.—  
 El tono de este libro poético le da un sabor clásico, sin mengua de su estructura modernísima y actual.
- ADELA GRONDONA, *El grito sagrado* ..... \$ 18.—  
 Una de las muestras mejor logradas de la vida de una mujer sometida a los azares de una dictadura (Germán Arciniegas).
- ### NUEVAS EDICIONES
- JEAN PAUL SARTRE, *Baudelaire* (2ª ed.) ... \$ 35.—  
 PEDRO SALINAS, *La Poesía de Rubén Darío* (2ª ed.) ..... \$ 65.—  
 KARL VOSSLER, *Filosofía del lenguaje* (3ª ed.) \$ 60.—  
 CHARLES BALLY, *El lenguaje y la vida* (3ª ed.) \$ 55.—  
 MAX SCHELER, *El puesto del hombre en el cosmos* (3ª ed.) ..... \$ 30.—  
 JOHN DEWEY, *Democracia y educación* (3ª ed.) \$ 75.—  
 FRANK N. FREEMAN, *La pedagogía científica* (4ª ed.) ..... \$ 55.—  
 JONAS COHN, *Pedagogía fundamental* (3ª ed.) \$ 60.—  
 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Poesía* (Bca. Contemporánea núm. 174; 2ª ed.) ..... \$ 15.—

EDITORIAL LOSADA S. A.  
 ALSINA 1131 BUENOS AIRES  
 URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA

## 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 Litvinoff, Edward Crankshaw, Sigfrido Radaelli, Ben Halpern, Norma Dumas y Roberto Etchepareborda.

Publicación del Instituto

Judío Argentino de  
Cultura e Información

## DAVAR

REVISTA LITERARIA  
BIMESTRAL

Editada por la  
**SOCIEDAD HEBRAICA  
ARGENTINA**

El Nº 74 está en circulación

### SUMARIO

El neo jasidismo de Abraham J. Heschel, por Joseph H. Lockstein — Homenaje a la memoria de un poeta: Umberto Saba, por Bernardo Ezequiel Korembliit — Una semblanza del poeta, por Andrea Barbato — Poemas de Saba en la versión de César Tiempo — Poemas de Umberto Saba, en la versión de Carlos M. Grünberg — Ludwig Lewisohn: ensayo sobre tres libros, por Milton Hindus — Temas bíblicos en obras de ficción, por Harold U. Ribalow — Es difícil ser judío, por Charles E. Shulman — Moisés, el misterio y Jesús, por Arthur A. Cohen — La amistad de Agnon y Brenner, por Zvi E. Kurzweil — Información Cultural Judía, por José Horn — Revista de Revistas, por Pedro Weill — Los libros

### 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

# fichero

revista bibliográfica - BME. MITRE 367 - 1er. P. - Of. 108

De sus setenta y seis páginas, de 27 x 18 cms., treinta y dos estarán dedicadas a colaboraciones e informaciones, veinte darán cabida a fichas de libros y grabaciones de música selecta y veinticuatro se destinarán a publicidad. Cada ejemplar se entregará en un sobre de polietileno.

Las treinta y dos fichas bibliográficas que aparecerán en cada ejemplar, destinadas a sustituir las que habitualmente confeccionan los bibliotecarios, podrán separarse de la revista con toda facilidad por medio de la línea perforada. El tamaño y encabezamiento de las mismas se ajustarán a lo que establecen las normas bibliotecológicas internacionalmente aceptadas y en cada una el lector encontrará, además, el comentario sobre el libro a que se hace referencia y una breve reseña biográfica del autor.

libros - música  
artes visuales

aparecerá mensualmente desde marzo

# 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. CESIO, 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

# 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

# SABER VIVIR

ARTE

Y

LITERATURA



SAN MARTÍN 649

T. E. 31-8852

BUENOS AIRES



EXCLUSIÓN

# FICCIÓN

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual N° 526.683

PARAGUAY 479

T. E. 31-3694

Condiciones de venta y suscripción

Número suelto \$ 15.— m/arg.

*Suscripción Argentina y países  
límitrofes*

*Otros países*

1 año .. \$ 80.— m/arg.	1 año ... .. 4 dólares
2 años .. „ 145.— „	2 años ..... 7 „
3 „ .. „ 200.— „	3 „ ..... 10 „

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

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

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

Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura, por <i>Bernardo Verbitsky</i> .....	3
Candombe, por <i>Carmen da Silva</i> .....	21
Hermana de la tarde (Historia de 1900), por <i>Juan Carlos Ghiano</i> ..	25
Los peregrinos, por <i>Federico J. Peltzer</i> .....	45
El prescindente, por <i>Fernando de Elizalde</i> .....	64
El héroe, por <i>Adolfo Pérez Zelaschi</i> .....	69
El Fisco, por <i>Luis Gudiño Kramer</i> .....	73
Los dos temas de la realidad, por <i>José Edmundo Clemente</i> .....	77
Estela Canto en la novela, por <i>Alicia Jurado</i> .....	83
La sinrazón razonada de los parricidas, por <i>Celia de Diego</i> .....	90
Respuesta a la lección de la muerte, por <i>Omar del Carlo</i> .....	99
<i>Letras argentinas</i> : Victoria Ocampo, una amistad, por <i>J. C. G.</i> .....	101
<i>Letras francesas</i> : Louis Aragon y el "Romanticismo revolucionario", por <i>Félix Gattegno</i> .....	106
<i>Letras inglesas</i> : Otra declaración, por <i>J. R. Wilcock</i> .....	109
<i>Letras italianas</i> : Alberto Moravia y la comprensión del pueblo, por <i>Attilio Dabini</i> .....	111
El Salón Nacional de Artes Plásticas, por <i>Romualdo Brughetti</i> .....	125
Teatro, por <i>O. del C. y Tulio Carella</i> .....	128
Cine, por <i>Estela Canto</i> .....	131
Discos, por <i>Juan Pedro Franze</i> .....	135

## LIBROS

<i>David Almtrón</i> : "Los que se van", por <i>Enrique Wernicke</i> ; "El río tibio", por <i>Erskine Caldwell</i> ; "Tiempo de vivir y tiempo de morir", por <i>Erich M. Remarque</i> ; "Barco sin puerto", por <i>Hammond Innes</i> ; A. D.: "Septiembre", por <i>Carmen da Silva</i> .....	151
<i>Maria Dabini</i> : "La suerte está echada", por <i>Richard Llewellyn</i> ; "Ricci descubre China", por <i>Vincent Cronin</i> .....	156
<i>Eduardo Dessenin</i> : "El encuentro", por <i>Pedro G. Orgambide</i> .....	158
<i>Oscar Hermes Villordo</i> : "Chocolates For Breakfast", por <i>Pamela Moore</i> ..	159
<i>Carlos Alberto Loprete</i> : "La niña de mayo", por <i>Bruce Marshall</i> ; "El lenguaje olvidado", por <i>Erich Fromm</i> ; "Lorca, el poeta y su pueblo", por <i>Arturo Barea</i> ; "Diario metafísico", por <i>Gabriel Marcel</i> .....	160
<i>Oscar Hermes Villordo</i> : "Chocolates For Breakfast", por <i>Pamela Moore</i> ..	161
<i>Ana O'Neill</i> : "El jacarandá", por <i>H. E. Bates</i> .....	162
<i>Alberto Salas</i> : "Obras del P. Bernabé Cobo, de la Compañía de Jesús" .....	164
<i>Margot de Segovia</i> : "Con distinta piel", por <i>Dylan Thomas</i> .....	167
<i>F. J. Solero</i> : "Oro bajo", por <i>Joaquín Gómez Bas</i> ; "Un puñado de polvo", por <i>Evelyn Waugh</i> .....	168
<i>Susana I. Thénon</i> : Poesía ilustrada .....	171
Marginales, por <i>O. del C.</i> .....	172
Libros recibidos .....	175

BERNARDO VERBITSKY

## Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura

AL contestar hace un par de años a una encuesta que planteaba la pregunta anacrónica "¿existe o no una literatura argentina?" me permití sostener entre otras cosas que un escritor como Salvador Irigoyen tuvo más talento que Graham Greene cuyos méritos ciertamente no subestimo. Es tal el servilismo mental de cierta gente hacia la literatura de moda, que se ofende si alguien se atreve a preferir a determinado o determinados escritores argentinos. Por supuesto no habían leído a Irigoyen ni les parecía ése un impedimento para opinar. Más simpática pero igualmente significativa como ejemplo resulta la confesión de un lector, que escuché hace poco en una librería. Acababa de leer, por primera vez en su vida, una novela argentina, y reconocía no sin sorpresa, para él mismo, que le había gustado.

Ciertamente no menos anacrónico que tal encuesta resulta discutir sobre cuál debe ser la posición del escritor en el mundo de hoy. El escritor debe estar en favor de la libertad y la justicia. Pero esta afirmación, que no va a convertir a los que no sienten ni la justicia ni la libertad, es igualmente superflua para aquellos escrito-

res que desde siempre tienen una posición tomada, que no se refugian en torres de marfil ni creen que la literatura es una forma de la charada, que no creen en el arte por el arte pero sí en el arte, y con toda convicción luchan en favor de la causa del hombre con su herramienta literaria. Lo que esos escritores necesitan, y no lo necesita menos el pueblo al cual se dirigen, es la debida comunicación de autor a lector.

Y la verdad es que la masa consume todas las formas imaginables de la literatura menos la que tiene por vehículo el libro. Frente a las muchedumbres que escuchan radio —o las que van al cine— debemos comprender que el libro es lujo de unos pocos. Toda la literatura argentina gira en un ámbito que tal vez no llegue al medio millón de personas. El país tiene 19 ó 20 millones de habitantes. Es decir que ignora a sus escritores. Ésta es la tragedia del escritor argentino. Realiza con fervor una obra en la que habla de la vida de su pueblo y ese pueblo ni se entera.

Pero este planteo más realista que pesimista no impide reconocer que es cada vez mayor el interés del público por los libros argentinos. Por eso en el esfuerzo

conjunto para favorecer el acercamiento del público al autor argentino es esencial no engañarlo con valores falsos y con las falsas banderas que por desgracia se agitan últimamente. Del mismo modo se agitan confusos planteos, y la audacia y la autopropaganda llegan a hacer mérito de la ignorancia para proseguir, con una simple sustitución de nombres, con el manejo arbitrario de prestigios y famas. En un país de gente circunspecta ¿el que grita o pisa más fuerte puede alzarse con todo en esta tierra de nadie de la literatura?

Si la literatura tiene alguna importancia en la vida de una nación, hay aquí un grave problema. En un sentido práctico consiste en la ya mencionada necesidad de poner en contacto a los escritores argentinos con el público para el cual escriben. Sólo en los lectores una literatura cobra realidad. Sin necesidad de retroceder a Martín Fierro o a Facundo, ni tampoco a Güiraldes, Payró o Benito Lynch, con su prestigio de autores ya clásicos, desde Roberto Arlt a nuestros días existe una generación literaria —que no interesa distinguir con un año que la defina o la limite— cuyos integrantes trabajan perseverantemente en la realización de una obra. Esos escritores no se sienten parte de ninguna pandilla o gang literario y tampoco es probable que piensen individualmente que son parte de algún movimiento. Pero son contemporáneos, y es posible hallar

líneas comunes en su obra. Los que particularmente me interesan pueden ser fácilmente ubicados en una línea hernandiana. Aunque se trata de prosistas, puede decirse que “cantan opinando” y el eje de su preocupación y de su trabajo literario son la vida y el hombre de este país que es el propio. Se hallan dentro de la gran tradición argentina de José Hernández, tradición que no es invento de nadie sino una realidad que caracteriza la parte mejor de nuestra literatura, la que verdaderamente la representa. Quiero referirme a la novela y al cuento de los últimos años pero no puedo dejar de nombrar tres libros en prosa aparecidos todos ellos recientemente, y a través de los cuales se comprende mejor la más auténtica tradición literaria argentina. Me refiero al “Hudson” de Luis Franco, a “Itinerario del payador” de Marcelino Román, y “El ombú” de Amaro Villanueva. Tres obras admirables cuyo título bien puede servir de encabezamiento a este rápido repaso de lo que se ha hecho aproximadamente desde la desaparición de Arlt y Mariani. Los escritores a considerar no son sólo de Buenos Aires y, por el contrario, proceden y se encuentran en diversos lugares del país. En el intento de trazar un mapa literario más auténtico de los que están a disposición de quienes desean conocerlo, comencemos por las provincias, si quiera sea como un homenaje a los que en el interior trabajan en

medio de dificultades aún mayores y eco aún más reducido.

• •

De Salta, la tierra de Juan Carlos Dávalos, es Tomás Yáñez, el autor de “La cantera”. Se trata de una excelente novela nuestra en la que no se cultivan ningún sensacionalismo a la moda pero que en la honestidad de su testimonio —y toda auténtica obra de arte es un testimonio— nos habla fidedignamente de la vida de un sector de la nación. Un sector geográfico y humano. Ocurre en Salta, cuyo paisaje —y no me refiero sólo al de la naturaleza— apenas figura en nuestra literatura. Es una novela del norte argentino, pero en la que se elude la explotación de elementos pintorescos. Su regionalismo no es cerrado localismo y logra realizar una novela nacional. Sus criollos, sus mestizos o sus indios, que alternan por cierto con inmigrantes italianos, no son ejemplares de un muestrario lleno de eso que se llama color local. Son seres humanos, simples pero verdaderos. El protagonista de la obra, Don Rufino, es un elevado exponente de la dignidad humana popular y no es nada arbitrario considerarlo un hermano norteamericano de Don Segundo Sombra. Si Don Segundo es hombre de la tierra, de la pampa, de la llanura, este Don Rufino, con su nombre poco poético, inadecuado para la leyenda, es hombre de la montaña y de la piedra. Y hay justamente una relación entre la

piedra y el hombre que la extrae de la cantera, que Yáñez describe notablemente. Allí se habla de la piedra, del juego de su vetas, como de algo que no es inanimado. La piedra adquiere vida en el espíritu de estos hombres que la trabajan, y el autor trasmite esa vida al lector. “La cantera” es una novela sólida y seria, pero ni en Buenos Aires, donde apenas se le recuerda, ni tal vez en Tucumán donde Yáñez vive y trabaja como pintor de brocha gorda—y se titula “Brocha gorda” su segunda novela que nunca encontró editor— le reconocen sus verdaderos méritos.

\* \*

También la provincia de Buenos Aires tiene su novelista. Desde los tiempos de Payró, “Pago Chico” ha cambiado bastante. Pero tal vez siguen actuando personajes que invisten los intereses de más viejo arraigo. Por eso ciertas modificaciones son sólo de forma, y hoy que el mugido de las vacas suena más distintamente en el concierto de la vida nacional, tal vez pueda admitirse que una novela como “Caudillo” de Carlos Ruiz Daudet agrega nuevos capítulos a las “Divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreyra”. Es indudable que en la edad dinamizada primeramente por la radio —en los tramos más cercanos de la pampa ya entra hoy la televisión— se modifica y hasta se agita la vida otrora más soñolienta de la ciudad bonaerense, cabeza de par-

tido donde se mueve, una comunidad en cuyos afanes lugareños llegan ahora a incidir las preocupaciones nacionales y aun universales. Sitúa la novela en una característica localidad bonaerense con su vida política y social tan típicas, con su estructura económica en la que confluyen campo y ciudad, con sus hombres y mujeres girando en el ámbito físico y mental pueblerino estacionario en un sentido y agitado en otro con las noticias de una guerra que crea esperanzas y enriquece a quienes la temen.

Esta nueva realidad creada sobre el molde viejo es la que Ruiz Daudet estudia sobre todo en "Caudillo" y en "Provincia", esta última quizá la mejor de sus novelas. Puede decirse que las dos son novelas de la provincia de Buenos Aires porque en la ciudad y en la campaña que la circunda se repite el drama de los ciento y pico de partidos del primer estado argentino. Y podemos decir drama porque, si bien la situación al cabo de años de centralización ha cambiado para empeorar, en el hecho los males son los mismos. La más extensa y más rica de nuestras provincias, cuya superficie es igual o mayor a la de poderosas naciones de Europa, tiene su grandeza y su miseria. El Alzogaray de Ruiz Daudet las sintetiza en su persona y en su acción. El caudillo tiene en sus manos todos los hilos y a través de ellos imparte el dosificado tironeo que hace bailar

los títeres. No tiene que ejercer demasiada violencia. El guante blanco del clásico símil disimula la muñeca de hierro y todo parece moverse sin contratiempos. Así fué en tiempos de Fresco. Ruiz Daudet hace en esas novelas una disección del medio social. Como novelista auténtico es imparcial. La realidad parece reflejarse por sí misma a través de su estilo sencillo pero eficaz.

Muestra una realidad y desde luego en el fondo de la intención del autor se halla la aspiración de mejorarla. No es por cierto un pesimista y cree evidentemente que el pueblo se merece algo mejor de lo que ha soportado hasta ahora, y hay en sus libros algunas figuras con la fuerza espiritual suficiente para resistir el influjo corruptor que el caudillo genera.

\* \*

También es la pequeña ciudad, pero esta vez de Córdoba, la que estrecha el horizonte de los personajes de "El hombre desconocido" de Carlos Mastrángelo. Aunque el autor no es costumbrista ni pretende describir la vida pueblerina, ésta actúa sobre el destino de sus personajes. A través de una de las figuras secundarias también aprendemos algo de las ranchadas suburbanas de una ciudad provinciana. Mastrángelo fija con precisión los años de la acción de su novela que se extiende de 1932 a 1937, pero podría decirse que la referencia de tiempo no se hace a través

de acontecimientos conocidos sino a través del juego de las almas, las cuales registran el documento de época. Leo, el protagonista, es un muchacho en permanente y violenta discordia con el medio familiar y consigo mismo. Talento, acosado, resentido, debe soportar una disonancia familiar como la que inicia el libro. Aparecen luego dos importantes figuras femeninas, Marinda y Ada Bercheztsche. Esta última constituye por sí misma uno de los temas más importantes de esta novela, verdadera historia, con elementos puramente argentinos, de humillados y ofendidos. El primer contacto con Leo, las referencias sobre la familia, luego la extraña relación entre ambos y su desencuentro, están desarrollados con verdadera habilidad novelística, no sólo porque se construye con vistas al máximo interés del lector sino porque en este caso lo que hay de técnica coincide con la mejor exposición de los hechos. A través de sutiles alusiones se refleja el sentir del pueblo sobre la familia de Ada. Ésta es cada vez más la protagonista. El novelista la enfrenta con la vida a través del más cruel de los destinos. La adolescente padece la peor de las experiencias en una soledad donde no puede contar ni con la madre ni los hermanos y sólo encuentra la abnegación de una vieja sirvienta criolla. El drama de Ada está pintado con mano maestra desde el principio. Pero la vida no la destruye y ella tiene el carácter nece-

sario para rehacerse en medio de los tumbos a que la obliga la mediocre existencia del pueblo. Hay una extensa parte en esta novela que tal vez sea superflua, en la que se estudia la transformación de Leo a través de la superación científica de sus complejos. La idea me parece equivocada y resta no tanto interés como dramatismo a la novela, en la que vuelve después a reaparecer Ada, desplazando a Leo en el interés del lector por la calidad humana de sus sentimientos, por su carácter. La personalidad misma de Ada es aún más conmovedora que sus peripecias. Se trata en verdad de una de las figuras femeninas mejor logradas en nuestra novelística.

\* \*

También Gudiño Kramer pertenece al interior, pero lo que distingue a este autor de los ya nombrados no es sólo la zona geográfica que abarca sino la capa social y humana que alcanza. Sus personajes pertenecen a la misma entraña viva del pueblo. Es imposible estar más cerca que Gudiño Kramer del hombre anónimo del pueblo, verdadero héroe de sus libros.

Alguna vez habrá que hablar del Gudiño Kramer poeta, el autor de los "Poemas mocobíes", y de ese gran poema "Don Gauna" que últimamente he visto incluido en una Antología de poetas del litoral, pero aquí sólo se mencionará al cuentista, el más importante a

mi juicio aparecido en el país desde Horacio Quiroga.

El campo a través del hombre que lo trabaja, lo respira, lo padece, se alza en el conjunto de los cuentos de Gudiño Kramer que integran esa larga serie iniciada con "Aquerenciada soledad", sin duda uno de los libros más importantes que ha dado nuestra literatura en los últimos 15 años. Con "Tierra ajena", un título que explica buena parte de nuestra realidad con más elocuencia que un tratado de sociología, y luego en "Señales en el viento" y finalmente hace poco con "Caballos", Gudiño Kramer sigue cumpliendo aquel programa tan modestamente expuesto en el subtítulo de su libro inicial. Recuerdo muy bien aquel volumen de tapa gris que se parecía a los apuntes creo que de Frutos que entonces se usaban en la Facultad de Derecho. Debajo del título, de indudable belleza y que llamaba la atención sobre esta obra de autor absolutamente desconocido, figuraba entre paréntesis esta leyenda que hasta hacía dudar que se tratara de una obra literaria: "Apuntes para el conocimiento de un sector humano del país". El autor, entrerriano residente en Santa Fe, se propone abarcar un trozo de nuestra campaña, la zona del litoral, y la de las islas del Paraná. El resultado lo coloca mucho más allá de tales propósitos ya que en esos cuentos o relatos se levanta la presencia de todo el campo argentino y de sus

hombres, a pesar de las diferencias que pudieran señalarse entre la campaña de aquella región y el medio rural bonaerense, territorio éste literariamente colonizado por Benito Lynch. Y no se cita aquí en vano ese nombre tan importante de nuestra literatura, ya que cerrado definitivamente por la muerte su ciclo creador, lo mismo que el de Güiraldes, nadie expresa como Gudiño Kramer la realidad del campo argentino y algunos aspectos de su transformación. Tal como se lo proponía, contribuye a su conocimiento. Pero sus recursos son los del arte. Hay referencias a problemas, pero sólo a través de seres humanos.

El hecho de que a través de cierto localismo voluntario se vislumbra sin embargo la totalidad de nuestra campaña, contribuye a demostrar por lo menos alguna unidad en esa ancha faja del este del país que incluye Entre Ríos, Santa Fe y Buenos Aires. Hay detalles que pueden contradecir esa identidad pero ella subsiste en lo esencial y sobre todo si se la busca en el elemento humano. Los paisanos aparecen casi iguales entre sí en ese indeterminado interior de nuestro país, cuya variación más visible se establece entre llanura y montaña. Decir genéricamente "paisano" apenas significa determinar sus características. Sin duda uno de los signos que más importan para el caso es el trabajo de la tierra, incluyendo la condición de desocupado, o una ocupación

intermedia que si no es siempre rigurosamente lícita llena en cambio otros requisitos que la convierten en medio de vida, aunque generalmente no sirva sino para comer estrictamente. En los libros de Gudiño Kramer aparece toda una galería de personajes que contactan con precisión a muchas preguntas imprecisas de las que corrientemente se formulan sobre lo que aproximadamente se llama hombre argentino. Una curiosidad común nos impulsa a indagar si ese ejemplar humano existe pero naturalmente las respuestas se buscan por distintos caminos, muchos de los cuales no pasan por la realidad. Podemos estar seguros en cambio de que en esa zona del país que corresponde al litoral hay gente como la que evoca Gudiño Kramer en sus cuentos.

No se trata de abstracciones, sino de individuos de carne y hueso. Peones de toda clase y para todo quehacer; mayordomos; merodeadores de las islas del Paraná; bolicheros, comisarios, milicos, curanderos; chacareros y colonos. Y al lado de ellos todo un mundo de indios frente a los cuales Gudiño Kramer no se siente indigenista pues le interesan como seres humanos y no en su expresión étnica. A través de los cuentos de su libro más reciente vemos que el caballo es un trabajador más del campo y unido al hombre en singularísima fraternidad de compañero consagrado a su servicio. Narra la sufrida existencia de esos cuadrú-

pedos, tan inteligentes y sensibles, y a través de un sorprendente poder de penetración nos lleva a admitir sin resistencia que así y no de otro modo "piensa" el animal al que describe en un galope mañanero, atento al camino que huye bajo sus patas, o en íntimo contacto con los hombres que los amansan y adiestran severamente en sus futuros trabajos. Consigue hacernos olvidar que nos habla de animales al narrarnos su existencia tan entreverada con la de los hombres y mujeres de la tierra, tan impregnada por eso de lo humano, tan próximos a esa vida que es ruda y es pobre, animosa y un poco bárbara, pero que es por encima de todo vida de trabajo, muchas veces muy bien hecho y siempre mal retribuido.

Ciertamente no es tan sólo un mundo de hombres éste de Gudiño Kramer quien no olvida a la mujer, a la esposa y la madre de pueblo. Pueblo es en definitiva lo que esta multitud compone, pueblo valeroso que afronta la vida como se le presenta, pueblo que trabaja, se multiplica en hijos, guapo y eficiente en toda tarea y que sabe tener el orgullo del trabajo bien realizado. El gaucho de Gudiño Kramer es eficaz en todas las labores que le impone su adscripción a la tierra, no importa que sea ajena. Aquí el verdadero vínculo entre el hombre y el paisaje es el trabajo. Hay en algunos relatos de Gudiño Kramer un elemento nuevo, poco mencionado por los que

escriben sobre el campo. El estanciero aparece en muchos casos desplazado por la Compañía. El campo se industrializa. Para los peones no es un cambio de suerte sino una modificación en el engranaje del que siguen formando parte, ahora un poco más mecánicamente. Los peones que hace unos 20 años ganaban 30 pesos al mes, al convertirse la estancia en algo que se parece a una fábrica, ven agravado su sometimiento pues la compañía les arrebató hasta la ilusión de libertad que tenían, para convertirlos en verdaderos proletarios.

Gudiño Kramer escribe con una facilidad que para el inexperto puede ser engañosa, pero los escritores saben mejor que nadie lo difícil y lo inalcanzable que resulta a veces lograr la naturalidad, que es lo contrario de la vulgaridad. Quiero por eso detenerme un poco acerca de su estilo cuya admirable madurez parece culminar en su libro reciente, "Caballos". En sus cuentos hay pocas descripciones o mejor dicho son escuetas, pero le bastan ligeros toques para dar el paisaje y para comunicar el contenido de belleza y hasta de ternura del campo del litoral en el nacimiento de una mañana, o hácenos sentir el peso de una siesta llena de sol bajo el cual reverberan los pastizales. Esa prosa merecería el análisis de un Amado Alonso argentino. No faltan críticos que señalan negligencia en su estilo y hay quienes no admiten que de pronto deje caer en un párrafo normal

las palabras deformadas del lenguaje popular. Pero todo ello es consecuencia de su lealtad al material que trabaja. De todos modos, cualquiera puede descubrir la enojada y a la vez sobria riqueza verbal de cuentos como "El pobre zaino" o "Una historia", esa dramática biografía de una yegua que parece resumir el destino de la mujer criolla de la campaña.

Borges señaló alguna vez, y con ejemplos, que por encima de su criollismo —que algunos solamente ven como expresión regionalista— Hernández maneja en el Martín Fierro un verso de pura fluencia castellana. Lo mismo podría hacerse con estos cuentos en los que una espontaneidad aparentemente fácil tiene la transparencia y la rotundidad de lo castizo. Su precisión descriptiva es eficaz muchas veces como la de un grabado. Y en conjunto, realmente nos graba el medio que describe y su completo estilo de vida. No se trata por eso de episodios aislados sino de la recreación de un estilo de vida, el de diversos sectores de nuestra campaña. El baile en la colonia piamontesa, el robo y arreo nocturno de animales, el almacenero turco, los votantes amontonados en un galpón en un lluvioso día de elecciones, el brutal y triste entretenimiento de los paisanos en su memorable relato "Carahi Potro", son elementos de un cuadro más vasto. Llegamos a conocer a esa gente por dentro. Sabemos que trabajador y

sufrido, siempre lo ha sido el paisano. A través de los cuentos de Gudiño Kramer llegamos a saber cómo piensa y cómo cavila rumiando sus preocupaciones; cómo se divierte; cómo pone su mayor entusiasmo a las patas de un caballo; cómo se emborracha; cómo se mata a cuchilladas con otro hermano en la miseria. ¿Y quién puede olvidar esa estampa del paisano que lleva en brazos el cajoncito que guarda el pequeño cuerpo del hijo muerto, en ese relato terrible de una sola página que se titula "Solos"? Sabemos en una palabra cómo vive y cómo muere esa gente. Y sabemos —debo agregar— cómo habla, cómo conversa. Gudiño Kramer hace hablar a sus personajes logrando una perfecta imagen auditiva del paisano, en sus términos y hasta en las inflexiones de su voz que surge de esas frases con ritmo. En la filosa levedad de esos diálogos, se prende el carácter de sus personajes, su picardía, su experiencia, su mentalidad en fin, ahondando los retratos de su vasta galería. Pocos escritores logran reflejar como él lo que podría llamarse el genio del habla criolla, que captó mejor que nadie Hernández y que probablemente Hudson trasvasó en alguna medida al inglés. Tal como lo señalara Carlos Alberto Leumann acerca de José Hernández, Gudiño Kramer no imita ni simplemente recoge expresiones del habla rural. No se limita a eso pues además él mismo crea como otro paisano in-

genioso, dentro del ritmo caudaloso del lenguaje popular.

Gudiño Kramer reconstruye la realidad mezquina y difícil en medio de la cual se debate el hombre, la mujer, el niño de nuestro medio rural, en el campo y en el pueblo. Pero si es demasiado honesto para olvidar la miseria que es mancha en el paisaje, a pesar de todo triunfa en su obra el aspecto positivo de la existencia. Describe las formas y las consecuencias de la explotación o de un sistema basado en la explotación, pero no pasan a un primer plano predominante. Su protagonista no es la miseria, y aunque queda bien definido su carácter de factor que deforma el destino individual y social, su protagonista es el hombre que sufre la miseria, lo que es muy distinto. El matiz se establece en este caso también a través del sentido del humor, signo distintivo de la humanidad esencial de Gudiño Kramer. Es notable cómo oscila con naturalidad de lo trágico a lo humorístico, que son probablemente los dos tonos esenciales del latido de la vida. El hombre del campo argentino tiene sentido del humor y éste es uno de los modos con que vence a su propio destino, con su pasta humana, demostrando que el hombre es más que su circunstancia. Si así no fuera, el mundo ya se habría acabado, o por lo menos las ilusiones. Hay una corriente de humor visible y subterránea en José Hernández, en Hudson, en Benito Lynch.

Y la hay en Gudiño Kramer que por afinidad y no por mera influencia continúa en la línea de esa magnífica tradición argentina. El sentido del humor es una presencia que confirma la autenticidad de su arte vital. De este modo su literatura, capaz de llegar a la protesta, no queda en la sombría resignación, pudiendo decirse que su posición literaria es la misma de la más auténtica gente de la tierra. El sentido criollo del humor es al fin de cuentas un estilo de coraje para encarar la vida. En los personajes de Gudiño Kramer la dignidad entrañable del hombre vence a la circunstancia que podría anularlo. Y esto, y no la circunstancia de la amiseria, es lo que conmueve tan profundamente en este escritor que se inclina atento, respetuoso, sin duda él mismo conmovido ante la sustancia humana de esos tipos que tan hondamente conoce.

A su modo, un Hudson de nuestros días es en realidad el único eco criollo de la obra del autor de "El ombú", a quien le acerca no una semejanza de estilo sino un parentesco del alma. Ambos adivinaron al hombre allí donde otros sólo vieron un exterior pintoresco o una apariencia degradada.

\* \*

Hemos tocado escenarios distintos. La montaña, la llanura, la pequeña ciudad, el pueblo tirado en medio de las chacras. Otro es el panorama en "El río oscuro" de Alfredo Varela.

Desde el estimulante jugo, amargo o endulzado, del mate nuestro de cada día, Alfredo Varela nos hace remontar largamente ese río oscuro de la yerba hasta el Alto Paraná, de donde fluye. Nos instala en ese territorio cuyo centro es esa parte del gran río que pertenece a los tres países que allí se unen. Allí la industrialización de los yerbales en medio de la selva se realiza mediante la explotación increíblemente brutal de seres humanos que al perder su condición de tales cambian hasta de nombre: son los Mensú. Fué Horacio Quiroga quien en un cuento inolvidable así denominado, grabó la imagen de esos modernos esclavos. Hace muy pocos días se ha podido leer la información sobre la entrada en masa en la Argentina de unas 400 personas, hombres y mujeres y niños que escaparon de un yerbal del Brasil después de un tiroteo en el que murieron unos 50 de los que buscaban la liberación.

Este episodio no hace sino confirmar que el libro de Varela más que ficción es denuncia de una situación real. Su reflejo literario es un alegato en favor de los hombres que la sufren, no un alegato oratorio, o informativo, sino estructurado en elementos novelísticos. Varela, armonizando a los hombres con el paisaje y con las propias aspiraciones ha construido una novela de estilo vigoroso, que es a la vez bella y emocionante, en la que se muestra un ciclo de ex-

plotación económica que tritura en la impetuosidad de su desarrollo al hombre. Los mensú, y sus mujeres, son, no obstante las condiciones que les imponen, seres de indudable humanidad. Frente a ellos pero con igual trazo certero se perfilan los capangas, esa raza de capataces que sirve de instrumento de la explotación. Dos escenas, dos momentos de la novela se me han quedado grabadas después de los años pasados desde su lectura. La escena en que Amelia, luego de ser vejada, conforta a Galarza, y un gran desfile de antorchas que recuerdo como si lo hubiera visto. Sobre los individuos, se halla la selva imponente y temible, y el río poderoso. Selva y río son personajes con vida propia en medio de ese drama que Varela desarrolla con tanta fuerza. "Río oscuro" es tal vez la más completa de las novelas argentinas en este período que aquí se considera. En el terreno literario nunca es fácil formular valoraciones absolutas, pero no recuerdo ninguna novela nuestra de esta época, que tenga esa jerarquía sudamericana, continental, que alcanza "Río oscuro" que puede alternar, mejor que cualquier otra, con las grandes expresiones del tipo de las de Alcides Arguedas, las de Rómulo Gallegos o las novelas de Miguel Ángel Asturias.

• •

Y he dejado para el final a Buenos Aires.

Hace unos quince años un poeta amigo me dió un libro titulado "Develaciones". Era uno de esos típicos volúmenes con tapa acartonada que por aquel tiempo editaba a 50 ó 60 centavos la Editorial Claridad pero que ni siquiera llevaba su sello pues el editor no se atrevió a darle su respaldo. Su autor, Salvador Irigoyen, era para mí desconocido. El libro me gustó, más que eso, me entusiasmó, tanto que al terminar de leerlo escribí un artículo sobre Irigoyen. Cuando éste leyó mi nota me escribió una carta de la que quiero extraer algunos párrafos. Me decía Irigoyen: "Le agradezco su atención y su patriada crítica. Me ha dado ocasión su actitud para sentir casi como *novedad absoluta*, lo que se llama una satisfacción literaria. El escritor, por mayor que sea su desinterés, por más acendrado que sea el estímulo al que responde, no puede prescindir de un mínimo de consideración crítica, de aquiescencia hacia su obra. Contituye eso casi su objetivación fuera de sí, su extraversión, su única referencia confrontativa.

Es así como yo, recién ahora por su intermedio, sé realmente que, lo que deseé o propúseme realizar, ha trascendido de mí... al menos para usted. Puedo pues, con indicios externos, considerar a mis pobres cuentos como cosa no sólo mía, como larvas, sino también de los demás... al menos de Usted. Es decir encarnados, realizados,

con sus defectos y todo, como bien lo dice usted, pero salvados, fuera de mí, vivientes."

Encontré esta carta hace pocas noches y su relectura me resultó especialmente dramática. Salvador Irigoyen sentía como una novedad absoluta una satisfacción literaria siete u ocho años después de publicada la obra. Esto es lo patético, porque se trata de uno de los escritores más originales que hemos tenido. Original no porque lo haya querido ser, no por rebuscamiento. Todo lo contrario. Su originalidad es parte natural de su osadísima personalidad. Releyendo ahora sus relatos, "Un adolescente muerto en Septiembre", y su "Monólogo del retorno filial" he vuelto a pensar una vez más en la enorme fuerza espiritual de ese hombre sonriente, nada trágico en su apariencia, que era capaz de ser tan leal a su temperamento, a su manera de ver el mundo. Y eso sucedía en 1935, en un Buenos Aires más provinciano que el de hoy. Ni siquiera el psicoanálisis era entonces materia tan corriente como hoy. Era antes de Faulkner o de Graham Greene, y un auténtico muchacho porteño —como seguía siéndolo Irigoyen hasta el fin de su vida, a los 50 y tantos años— revelaba el talento no aprendido de comprender y desentrañar oscuros y difíciles problemas psicológicos y lograba objetivarlos en relatos de fuerza excepcional. En ellos manifiesta su capacidad de realizarse íntegramente en una honrada fidelidad a

sí mismo, que es tal vez el compendio de la mayor valentía artística y humana. No pueden leerse sin admiración esas páginas que nos aseguran que era un escritor muy por encima del nivel medio de un ambiente que se dió el lujo de ignorarlo, que se dió el lujo de privarse de su ácida originalidad, como si estuviéramos sobrados de auténticos creadores. Sus mejores relatos, y los más típicos de su estilo barroco pero preciso en su natural complejidad, son "Adolescente muerto en Septiembre" y su "Monólogo del retorno filial". Sobre todo en esta última narración se afirmará el recuerdo de un escritor que ha de sobrevivir a modas y prestigios artificiales. Es la historia de una oposición de padre a hijo que se manifiesta en un modesta familia porteña que tiene sus pequeños grandes problemas que adquieren tanto relieve a través de la sensibilidad del protagonista. Éste vive de manera impresionante esa pugna que evoluciona y culmina con una reaproximación que realmente estremece. Lúcida en su análisis psicológico, conmovedora en su humanidad tan punzante, se va a leer cuando mucha hojarasca literaria del día esté definitivamente muerta en el olvido. Duro es el destino de nuestros escritores, separados como deben estar en primer lugar del público para el cual lógicamente se dirigen. Pero así como Irigoyen, con escasos lectores, sin ningún halago inmediato, siguió escribiendo porque sólo le

movía la expresión de su verdad íntima, supo del mismo modo preservar el corazón de amargura. En su libro póstumo y aún inédito, *Lo primero fué el barrio* cuyo título anticipa que se trata de una nueva obra de amor por su ciudad y sus gentes tan próximas a su generoso corazón, también se advierte la alegría de crear. La misma agriedad que a veces tiene su sentido del humor, no modifica el hecho de que se trata de un representante de ese gran humorismo que según la mejor tradición encubre ternura, emoción y dolor, a través de una sonrisa. Así pasó por la vida y así pudo conservar, pasados ya los 50 años, esa vivísima mirada de muchacho grande que expresaba simpatía y bondad cuando sus ojos, ojos a lo Spilimbergo, agrandados por la enfermedad, ya debían entrever la muerte.

\* \*

Tal vez sería el momento de extraer de todo esto alguna moraleja o conclusión. Porque ocurre algo curioso. En definitiva cada uno puede ser portavoz de sus propias ideas o convicciones y aquí se trata de diseñar mi propia visión de la literatura argentina en los últimos tres o cuatro lustros. Pero esta visión no coincide con ciertos esquemas agitados de manera persistente en los últimos tiempos, en planteos más ruidosos que justos, y exactos. En el par de años que han transcurrido desde septiembre

de 1955 es indudable que se ha manifestado en una saludable eclosión un afán por conocer la realidad argentina, por discutir los nombres que la representan en las diferentes actividades, y sobre todo las artísticas, y dentro de las artísticas, las literarias. Se han multiplicado los debates públicos y radiotelefónicos. En tribunas universitarias y mesas redondas que han salido al éter, y hasta en la televisión, se han tocado problemas, se han barajado autores y libros. He seguido con alguna regularidad estos symposiums y debo señalar que en ellos no he oído pronunciar los nombres de casi ninguno de los escritores a los cuales me he estado refiriendo.

En realidad, en esas discusiones se barajan por lo común poquísimos nombres. Todo el problema parece consistir en elogiar o en negar a Borges. De tal manera en esos debates, lo mismo que en buena parte de los reportajes escritos o hablados que se difunden, se traza un cuadro muy distinto al que yo he tratado de componer. Más que cuadro es un esquema repetido infinidad de veces y no sin éxito porque ha llegado a grabarse en la mente de los menos informados, ya que hay razones que contribuyen a este resultado. Según tal esquema la literatura argentina alcanza una culminación y alguna forma de universalidad con la novelística de Roberto Arlt. Luego llegamos a una etapa de esterilidad absoluta en la que sólo

se prolonga el éxito anterior de autores que pertenecían a otra etapa, como Payró y Benito Lynch, al lado de los cuales se alzan algunos prestigios falsos, los de Borges, Mallea y Mujica Lainez. Caído el peronismo, habrían surgido por fin —así se pretende— algunos valores nuevos. Ahora bien. Estos valores nuevos han publicado libros, pero además se consagran con toda decisión a la tarea de atacar a Borges, Mallea y Mujica Lainez, como si no hubiera por realizar tarea más constructiva. ¿Pero qué resulta? Que como jamás nombran a otros, y hablan en todos los lugares donde pueden ser escuchados, resulta que para bien o para mal, para afirmarlos o para rechazarlos, la literatura argentina se compone tan sólo de Borges, Mallea y Mujica Lainez de un lado, y sus críticos del otro, con lo cual resulta que los que ensayan la diatriba coinciden curiosamente con el otro extremo.

Esto ni siquiera tiene sentido como juicio crítico porque equipara tres nombres que poco tienen que ver entre sí en cuanto a la temática y el valor de cada uno. Mujica Lainez, a quien por su posición social pero no por su literatura se le puede comparar con Larreta, está lejos de ser un novelista tan desdeñable como algunos pretenden. Por el contrario, cualesquiera que sean las objeciones que se le pueden formular, el autor de "La casa" documenta imparcialmente

un sector de nuestra realidad que indudablemente conoce.

En cuanto a Borges, su fama es, como lo decía Rilke, una encrucijada de todos los malentendidos. Algunos creen que él solo compone toda la literatura argentina. Otros lo niegan con una impavidez pasmosa. Creo que unos y otros coinciden en que no lo comprenden. Borges es un escritor importante, por su estilo y por la materia que trata. Es cierto que sus cuentos no responden a una modalidad típicamente nacional, más patente en su poesía, pero se le tacha de intelectualista como si el intelecto no fuera un aspecto tan humano como las pasiones o el sentimiento. Borges ha conseguido expresar en algunos cuentos admirables la más honda inquietud metafísica, y encara esas últimas preguntas que le preocupan, no como un juego intelectual sino dolorosamente, no importa que a veces recurra a esquemas policiales para poner límites al infinito, o verlo en toda su magnitud. De todas maneras, y volviendo al tema, repito que la idea de un desierto en el que sólo existían Mallea, Borges y Mujica Lainez a quienes de paso hay que expulsar para ocupar sus posiciones, me parece completamente falsa. Hay que decir antes que nada que tal esquema significa que se trata de escamotear una generación, substrayéndola limpita de la historia literaria y de la consideración del lector. Nos quieren borrar por segunda vez del mapa. Pero tal vez esta

prueba de prestidigitación resulte un tanto difícil de consumir. Es demasiado importante esa generación que se pretende hacer desaparecer. Es también una de las más homogéneas, por la orientación general de la obra de los autores que la componen pues sin proponérselo de modo explícito, casi todos ellos están como ya se ha dicho dentro de la gran tradición hernandiana y, más concretamente, dentro de la orientación definida por el siempre viviente relato de Echeverría, "El matadero". Me he detenido en algunas de las figuras que considero representativas, pero no son por cierto las únicas, de tal modo que se hace necesario referirse a los otros muchos escritores que con su obra dan unidad a esta común posición literaria. Merecería hablarse con todo detenimiento de "Los Robinsones", "El Duelo", y de "Paño Verde" de Roger Plá; de "Cuaderno de Infancia", esa obra tan hermosa de Nora Lange, libro de recuerdos transfigurados por el arte literario, y con una profundidad de relato novelado; desde luego que del originalísimo Fernando Gilardi, en torno sobre todo de su excelente "Silvano Corujo" en el que revive el antiguo suburbio de la ciudad cuyo límite parecía la pampa; de Elías Cárpena que en "El Doradillo" y en "Enrique Davinson, el inglés del bañado" extiende con instrumento de estilista porteño su dominio literario a esa extensa zona que partiendo del bañado de Flores llegaba a la Quinta

Olivera y se extendía hasta el partido de la Matanza; de algunas novelas y de no pocos capítulos de Juan Goyanarte que ha hecho notables descripciones de la vida de nuestro campo entre las cuales perdura en mí el recuerdo de la muerte de un linyera, y la forma en que trata el tema de la interminable reproducción del ganado en las estancias; de "La casa" y "El mono Coquito", de Juan Borsella; de "La Fonda" de José Gabriel que el discutido escritor creó a los 18 años con una maestría que luego no habría de volver a alcanzar; de "Vigilia" la novela de adolescentes de Anderson Imbert; de "La ciudad de un hombre" de Leonidas Barletta, novela de un Buenos Aires ya no tan reciente, del cual la memoria conserva la imagen de su vendedor de ristras de ajo y del pisadero de barro de un horno de ladrillos suburbano; de Antonio Stoll, el autor de "El desierto poblado"; de Ernesto Castro, el autor de "Campo arado" y "Los isleros"; de Estela Canto, que en tres novelas, "El retrato y la imagen", "El hombre del crepúsculo" y la más reciente, "El estanque", elabora un material original en el que se mezcla realidad y fantasía, y en las que, sobre todo en la primera, hay la viva constancia de un mundo femenino, tal como puede justamente verlo una mujer; Gómez Bas, el autor de "Oro bajo" y "Barrio gris". También se evoca eficazmente el barrio en diversos capítulos de "Con el pan bajo el

brazo" de Orlando Daniello; de Max Dickman, un escritor objetivo cuya novela "Gente" figura entre las buenas expresiones del género; de Ezquer Zelaya, muerto hace pocos años, que ha documentado con áspero vigo algunos aspectos de la vida de Corrientes. La mención de esta provincia nos lleva al autor de los excelentes relatos de "Pan Curuica", Gerardo Pisarello, que ya en "Che retá" había evocado en otro estilo sus pagos nativos. Y aun hay que citar y valorar varias novelas de Arturo Cerretani; "Las ratas" de José Bianco, de interesante estructura; los cuentos de Wernicke, así como los de Justo Sáenz; "Banco inglés" de Sagües; "La invención de Morel" de Bioy Casares; "Bodas de cristal" de Silvina Bullrich; "Campana y horario" de la escritora santafesina Marta Samatán. Dos novelas, "Pobres habrá siempre", de Luis Horacio Velázquez, y "Sin tregua", de Raúl Larra, nos describen con el trabajo de los frigoríficos todo el mundo que bulle tras los muros de tales fábricas. Y dejo para el final la mención de Juan Carlos Onetti que sigue siendo muy superior —como novelista y como escritor— a todos los novelistas "duros" y "malos" que nos vienen metiendo susto últimamente<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Es obvio que los libros que he mencionado de Bioy Casares, Sábato, Nora Lange o Bianco, así como los de Borges, no son expresiones de realismo. Pero no deben omitirse en esta revaloración. En

Estas obras enumeradas y las que fatalmente se olvidan en toda enumeración, son las que dan nueva consistencia a la literatura argentina, de Arlt y Mariani en adelante. A este núcleo pueden agregarse los nombres revelados en tiempo más reciente. El talentoso Carlos Mazzanti, cuya densa novela "El sustituto" tan plena de bellezas permite esperar lo mejor de este joven novelista —aún no tiene 30 años— de estilo noble y hermoso. Eduardo Desein, con "Su generación" ofrece una muestra interesante de la vida porteña a través de un estilo personal, concientemente elaborado. David Viñas que en "Cayó sobre su rostro" revela impetuosidad, y capacidad de realización. Elvira Orphée, autora de "Dos veranos". Juan José Manauta con dos novelas y que sobre todo en la segunda, "Las tierras blancas", nos da un vivo documento de una región de Entre Ríos y la existencia de sus habitantes y testimonio válido para otras regiones del campo argentino. Félix Luna, en cuyo libro "La última montonera" hay eco de historia y verdad humana; su estupendo cuento "La fusilación" vale más que unas cuantas novelas juntas con las cuales se ha hecho ruido en tiempo reciente. Juan A. Floriani, que en "Los esperanzados" realiza una

cuanto a "La Fonda" de Gabriel, es de una época anterior. A su lado podría citarse la vigorosa trilogía de Julio Figerit integrada por las novelas "Destinos", "Mercedes" y "Eva Gambetta".

novela proletaria, por así decir, en la que hay logros muy positivos. Renato Pellegrini, el más reciente, que en su novela "Siranger" muestra una poco común habilidad para relatar a través de una construcción eficaz. Y Marco Denevi, cuya "Rosaura a las diez", sin llegar a la jerarquía de la gran novela, es un libro ingenioso, bien pensado y bien escrito, y representa, en lo que se refiere a su notable difusión, la mayor brecha que han logrado abrir los escritores argentinos en la indiferencia del público lector, lo que es bueno para todos.

Esto que casi todo ha sido escrito en los últimos quince años y merece ser leído, sería leído si el lector conociese la existencia de tales libros, en los que se habla de su país, su ciudad, sus propios problemas<sup>1</sup>.

Pero ocurre que de todos estos nombres, sólo muy pocos, apenas dos o tres, figuran en los índices que han compuesto los que hasta ahora han decidido en la materia. Y por desgracia, los que hoy tienen de 25 a 30 años, es decir los que en 1943 llegaban a esa edad en la que comienza la inquietud artística o literaria, no han tenido otra fuente de información que esos índices. Esto habla de paso de la importancia que puede tener una revista literaria, para bien o para

<sup>1</sup> Es por otro lado muy alentador hacer notar que libros como "Rosaura a las diez", "Río oscuro", "Lago argentino" y algunos otros más van siendo editados en grandes tirajes que se agotan rápidamente y se traducen repetidamente en diversos idiomas, algunos de ellos en ediciones de lujo. *N. de la R.*

mal, para imponer una mentalidad, sobre todo en épocas en que no existen otras fuentes de información.

En los doce años transcurridos desde 1943 a 1955, fueron extinguiéndose las publicaciones literarias que hubieran podido promover o apoyar corrientes nacionales en la literatura, pero "Sur" seguía apareciendo regularmente, sin duda debido a su relativa difusión, limitada a sólo algunos núcleos intelectuales. Es una revista sin duda interesante y hasta necesaria, pero —esto no es un cargo, es un hecho— no hará ninguna falta consultarla para escribir la historia de nuestra literatura en los últimos veinte años, siendo perfectamente lógico que sus jóvenes lectores hayan llegado a creer que la literatura argentina se compone de Camus, Borges y Lanza del Vasto. Este aspecto del problema nos habla de las graves presiones espirituales que debió soportar la juventud argentina que por un lado sufría todas las restricciones de origen oficial y por otro era deformada en su mentalidad por ciertos círculos que nunca tienen la menor duda sobre su propio refinamiento, y que ejercen en la vida literaria su propia dictadura implacable.

Todo esto ha dejado desgracias huellas inclusive en las mentes más libres y mejor dispuestas,

como se advierte en el mismo campo de la crítica de izquierda, por así decir. En el terreno de la novela hay toda una promoción cuyos miembros son hijos espirituales de un extraño contubernio: el de la ya nombrada revista "Sur" y de Roberto Arlt, cuyo talento es tan grande como peligrosa su influencia sobre mentes en formación. Estos escritores jóvenes han leído a Hemingway, pero quizá no conozcan a Dostoievsky o a Tolstoy o Dickens. Frente a esta situación se desearía sostener un extremo opuesto y lanzar una exhortación como ésta: "Volvamos a Galdós". Sería más saludable para nuestra literatura. Por el otro camino hemos llegado a contar con novelas de la vida de la ciudad que reflejan un Buenos Aires de película francesa, y novelas que pretenden ser de nuestro campo y que sólo pintan el campo de Erskine Caldwell.

Y ésta es una situación en la que

se debe reflexionar, analizándola, en primer lugar, y conociendo los valores reales de nuestra literatura. Es explicable que los escritores piensen en la conquista de las masas lectoras, pero no debe recurrirse a engaños ingenuos que sólo pueden agregar nuevos motivos para alejarlas de los escritores argentinos. Sería tema para otro trabajo examinar las muchas razones que crean un verdadero foso entre el escritor argentino y el público para el cual lógicamente escribe, pero lo real es que el momento es favorable para salvarlo. La gente está ansiosa por comprender la realidad de su país y terminará por aprender que la literatura también sirve para profundizarla. Pero no todo consiste en levantar banderas llamativas. El pueblo terminará por sentir como parte de su patrimonio la creación de sus artistas verdaderos, pero es difícil que se reconozca en el sensacionalismo de los valores falsos.



## Candombe

### I

LA cena fué magra como de costumbre. Pero hoy no importa. Tienen prisa. Las negras acomodan los cacharros de cualquier manera, ruidosamente, los chicos están excitados, dan cabriolas, se escapan; no hay modo de contenerlos en los ranchos. Los hombres salen, es hora de encender el fuego.

—Che, Inocencio, andá a decirle a la vieja que el papel no alcanza, que me mande más. Todo los diario viejo que haiga.

—¿Viste qué luna, vos?

—Hum-hum, ej una sandia.

—Bueno, nos vamo'a entonar un poco.

Eugenio trae una damajuana de vino. Lo rodean, se entonan un poco.

—¡Eh, esponja! ¡Guardá un poco pá más tarde!

—Qué queré, si no me meto un poco'e vino adentro no tengo inspiración.

—¡A vos te v'a faltar inspiración, justo a vos!

Hace calor, es una noche sólida; la luna está varada en el cielo y enchastra los torsos desnudos. Algunos llevan camisetas que de día no tienen color, pero ahora resplandecen.

—¡La miércoles con estos fósforos de porquería!

—Te se habrá humedecido la caja. Tomá, agarrá de acá.

Sobre el pasto afelpado de luna y de rocío empiezan a brotar pequeñas crestas rojas. Al alargarse para atizar el fuego, los brazos se vetean de tonos cobrizos. Las negras emergen de los ranchos, se acercan a los hombres.

—¡Este chiquilín se v'a quemar! ¡Salí de ahí, Pochol!

—Dame un poco'e aire acá. Me tele otro diario.

Las llamas se levantan en rubro culebreo vertical. El silencio se licúa, se espesa: un silencio de liturgia. Changó, Obatalá, Oxúm: las presencias sagradas se condensan en el aire quieto. El gesto asume una gravedad mística, gesto de ofertorio.

Los negros calientan las lonjas. Acercan los tamboriles al fuego, aventan con la mano, tratan de que el aire caliente penetre en el interior de los cilindros de madera: el bombo, el chico, el bajo. No es cosa fácil templar un tamboril hasta que la lonja tome una sensibilidad de piel humana y aprenda un lenguaje de piel humana: lenguaje de escalofríos, sensual idioma de temblores. Cuando la demencia del ritmo se instale en las manos, las lonjas han de hablar: historia milenaria de la carne sometida, látigo y cadenas, trabajo

¿y sangre, oh mi señor mi señor que desgarras mi cuerpo y mi cuerpo es templo de Changó e Iemanyá bendijo esta sangre que riega tus tierras oh mi señor. El blanco es amo de los campos y de los hombres, pero las venas del negro conocen el trance.

Tam. Tam. Tam-tam. El sonido es nítido, preciso: un tijejetazo en la noche coagulada. La luna patina sobre la carretera. Otro tamboril responde: tam-tam-tam. Los negros se estremecen. El éxtasis ya está ahí, latente, el pulso anticipa la cadencia de los tambores, los músculos se retiesan electrizados de energía contenida, de expectación. Las escobillas insinúan piruetas.

Changó, Obatalá, Oxúm. El delirio explota, las hogueras que se han muerto sobre el pasto estallan ahora en el frenesí de los cuerpos endemoniados, de las caderas que se quiebran, se retuercen en convulsiones, se ofrecen, se inmolan a los dioses. Mamá Inés sacude el vientre, los viejos pechos colgantes. Los gramilleros con el cuerpo doblado en ángulo recto, tiemblan de pies a cabeza, agitando en el aire los brazos tendidos, sus piernas abiertas se arrastran, trastabilan, en una tremenda parodia de senectud. Los escoberos se trenzan recios y elásticos, en desafío, hombro contra hombro. Las escobillas son víboras vivientes, descienden hasta las muñecas, vuelven a subir, rodean la nuca tensa, se deslizan por el otro brazo, bailan en el aire. Es la horda primitiva, la continui-

dad de vida grita salvajemente en las caderas de las jóvenes, un solo escobero quedará de pie, dueño y señor del caudal erótico que se desborda en torno. Y mientras el bramido de los tamboriles va enterrando los siglos, los milenios, el vientre y los pechos de Mamá Inés prosiguen su lenta ondulación, amplios, eternos, inmutables. Mamá Inés es la madre-tierra, tumba del gramillero, lecho para el escobero que imponga a su rival el relámpago negro de la escobilla vencedora.

## II

Salió dando un portazo. Al poner el coche en movimiento recuerda que es la segunda vez en dieciocho años de casado. Dos estallidos de rebeldía, sólo dos en un lapso que ahora, mirado en perspectiva, parece abrumadoramente largo. En cambio sus hijos, a la menor provocación se desatan en indignadas protestas y dan portazos. Cualquier tentativa de imponer la autoridad paterna termina en eso: una violenta sublevación bajo la mirada tranquila, casi se diría aprobadora de la madre y de la abuela. El único que no tiene derechos en esta casa soy yo, piensa apretando el acelerador con furia. Por la menor cosa... Hoy, por ejemplo. Olvidó el encargo. Sí, por supuesto, lo olvidó. Pero en una casa donde hay tres mujeres ociosas ¿es justo que él, él que trabaja diez horas por día, tenga que ir a la tienda? Madejas de

lana celeste. Es absurdo, un hombre haciendo los mandados. Por favor, tres madejas de lana celeste. No, no tiene sentido. Y sin embargo, cuántas veces lo ha hecho. Siente la boca amarga, amarga de una amargura que le sube desde la sangre, que se anida en su estómago en espasmos de náusea. Dieciocho años, diez horas por día, precisamente para que ellas puedan vivir en el ocio, en una holgada despreocupación. Lo menos que puede pretender en cambio es que le respeten. Respeto, ja, ja. La oleada amarga se espesa en su pecho. La cena de hoy: qué pesadilla. Su mujer y su suegra lo agujonearon con reproches todo el tiempo, sin cesar. Con tono de martirio. Como si toda la familia fuera una víctima de él, de su incapacidad de acordarse de cosas tan elementales como tres madejas de lana celeste. Y su hija que engullía dos bocados, se levantaba para atender a algún galán telefónico, decía dos estupideces y volvía a la mesa, observándolo con aire irónico. Sí, irónico: qué diversión, el viejo se está llevando un buen lavado de cabeza. Fatalmente llegó el momento en que no lo pudo soportar más y salió pegando un portazo.

Se habrán quedado riendo. Y muy cómodas, toda la familia se siente cómoda y feliz cuando él no está: casi un intruso. He sido un idiota, no he sabido imponerme. Ya verán. Pero sabe que no verán nada, que todo seguirá igual porque

ya es tarde para cambiar. La ciudad quedó atrás, rueda ahora por la carretera pintada por brochazos de luna, resplandeciente y viva: un arroyuelo. La noche es tibia como un cuerpo pero él sólo tiene conciencia de ese doloroso hervor de sus venas, calor de sangre humillada. Silencio y luna y camino y dolor de hombre vencido, vergüenza de hombre y luna y silencio y camino. Fantasmas de árboles, terciopelo de pasto húmedo y vergüenza y vergüenza y fracaso.

De pronto, una palpitación en el fondo de la noche. No, no son sus sienas, ese tamborileo viene de afuera, habita el aire, nace de la tierra cálida. Tam. Tam. Tam-tam. Son de tambores, el sosiego lunar se desmantela, ahora la noche bulle como un enjambre, el silencio gestó sonidos y estremecimientos.

Unos ranchos escuálidos se perfilan contra el cielo claro. Se acerca, rueda hacia ellos. Súbitamente estaciona el coche. Es el infierno, su marcha distraída lo condujo al infierno. Esos cuerpos de posesos, convulsiones, estertores, no pueden ser humanas esas siluetas negras, esos gritos guturales, ese ritmo de obsesión. Locura, extravió, histeria desencadenada. Baja del automóvil, trepa la loma al borde de la carretera, se refugia tras unos árboles.

¡Candombe! ¡Candombe de San Baltasar! Hay un negro que se revuelca en el suelo, poseído, otro cae más allá y los tamboriles prosiguen, y las hueseras, sí, es el in-

fierno, es el infierno. Siente miedo, tiene la piel húmeda y fría, el tam-tam va entrando en él, en su carne, en su amargura.

Tam. Tam. Tam-tam. No, no es el infierno, son sus propios fantasmas íntimos que se liberaron, se desparramaron por ese claro, y los tamboriles le van entregando poco a poco un mensaje personal. Tam-tam-idiota-idiota-idiota-ta-ta. El baile de los negros funde en una sola cosa candente el picor de su sangre sublevada y su vergüenza de hombre, su derrota, cáustica burla idiota-idiota-tata-idiota-ta.

Una negrita piruetea enloquecida, meneando las caderas aún sin forma, sacudiendo la cabeza, la cal de los ojos vuelta hacia el cielo. El éxtasis la arrastra, corre de un lado para otro como alucinada, se acerca, está ahí a dos pasos. Entre él y ella sólo dos árboles quietos. La negrita tiene los dientes apretados, cara de trance, fuego en las caderas aún sin forma. Está ahí, cerca, el campo es pequeño para su demencia, la niña corretea, alza los brazos, Changó, Changó, Obatalá.

Está ahí junto a él, el vaho cálido de su carne morena lo envuelve, huele a cosa salvaje, a sudor de gamo fugitivo, huele a terrón de tierra húmeda, tierra nocturna, mezcla de sol y rocío. Alarga el brazo hacia ella.

—Vení —susurra.

Sus ojos extraviados lo miran sin sorpresa, está más allá del mie-

do, su cuerpecito innúbil tiene una líquida docilidad. Ahora los tamboriles suenan en la cabeza de él, bien dentro, en su plexo solar, los tamboriles dicen tu-tu-tuya, tu-tu-tu-tuya, tu-tu-tuya. La tumba sobre el pasto.

—No grités, no te voy a hacer daño.

Pero ella grita, grita a través de sus dientes cerrados, de su garganta tensa, y la cal de sus ojos sigue vuelta hacia el cielo, el cielo de Changó, de Obatalá, de Oxúm, y el ritmo se aplaca en sus caderas porque es la hora del sacrificio.

El hombre se levanta aún jadeante, se arregla sus ropas. La niña quedó tendida en el suelo, inmóvil, ébano crucificado. Baja la vista hacia ella. ¡Qué pequeña es! Una rama caída sobre el pasto, una ramita seca que el sol calcinó. A su lado la luna dibuja en el césped la sombra de él: inmensa, distorsionada, una extraña bestia prehistórica, negra, bidimensional, gigantesca junto al ébano crucificado. El pecho del hombre se dilata, su grandeza, su libertad estallan en él, el hombre se siente inmenso por ese embrujo de luna que le da la forma de bestia agazapada, por esa fantasmagoría que disolvió la vergüenza de sus venas, de sus huesos. El olor de la carne de ella se ha pegado a la carne de él, acre, terrón de tierra nocturna. Respira hondo, su diafragma absorbe el aire tépido, un gran jirón de noche insana.

—Tomá, para vos.

Es grande, es generoso, es inmenso el señor blanco. Le tiende unos billetes.

La negrita alza desde el suelo un brazo de chocolate, magro tizón, rama calcinada. En ese momento, cuando el cuerpo inmóvil recobra la vida, el hombre retoma conciencia de sí mismo. De ese bai-

le de enajenados que sigue crepitando tras los árboles quietos. De los tambores lunáticos. De los tambores que gritan idiota-idiota-ta-idiota-ta-ta. I-DI-O-TA-TA-TA.

Termina de prenderse el cinturón y se dirige al automóvil. Sobre sus hombros encorvados, vergüenza de hombre, almidón de luna.

JUAN CARLOS GHIANO

## Hermana de la tarde

(Historia de 1900)

"**N**UESTRA casa es la más grande y la más lujosa del pueblo —dice mamá—. Ninguna otra tiene una reja tan trabajada, tantas plantas y árboles finos, anchas escalinatas de piedra, grandes habitaciones con cortinados y alfombras, cuadros y arañas... Ayer, recién llegados, la recorrí sola, entre muebles enfundados, paquetes y valijas cerradas; sintiendo el olor de los dos años en que no se la habitó.

Comprendo que a mamá no le guste vivir en este pueblo; mamá lo conoció en su infancia y en su juventud, años en que no pudo amarlo. Será necesario que pasemos algunos meses en esta casa, muy pocos; papá lo repite a cada

momento, evitándose reproches y disputas.

Mientras escribo en este álbum, vuelvo a mirar los anaqueles y los cuadros del escritorio que fué de abuelo. Una madreseña trepa hasta la ventana, haciendo que la luz se atenúe, como si llegase de lejos; más allá, se ve el entrecruzamiento de la parra sobre los hierros enmohecidos; al fondo, el muro sin revoque de la casa vecina y el cielo, muy claro, casi blanco, en esta mañana de diciembre."

"Desde la puerta de la verja miré esta mañana la plaza de enfrente y las casas vecinas; algunos chicos se pararon a curiosarme. La cocinera me ha dicho que las

tardés de los jueves viene la banda municipal. Mamá me recomienda que no converse con los vecinos ni salude a la gente que se sienta en los bancos de la plaza; no quiere tratarse con nadie de este barrio: si ha vuelto al pueblo es sólo para concluir con los negocios que tuvo abuelito.

Sé que en estos meses leeré mucho, todos los libros que encuentre, y estudiaré el piano; Mme. Cournet me dió los *Nocturnos* de Chopin; espero aprender uno cada semana; mis dedos están torpes y mi memoria insegura, sin embargo lo haré. También he traído el almohadón de raso que empecé en el Colegio, aunque sospecho que olvidamos las sedas de colores."

"He caminado por el jardín, junto al muro de la casa vecina. En el fondo, oí los rumores del palomar; más cerca, casi frente a la ventana del escritorio, risas y gritos. Sé el apellido de los dueños de la casa y he visto a sus tres hijas; mamá no quiere que acepte sus invitaciones, pero todavía no han llegado.

Con una escardilla que encontré en el galpón, estuve revolviendo la tierra de los canteros, entre plantas que han crecido como malezas, calas y azucenas de tallos y hojas carnosas. De pronto, entre la tierra revuelta, aparecen largos gusanos rosados; los corto en pedazos, mirando cómo sigue el movimiento de cada uno, hasta que concluye sobre el color del ado-

quín. Ha llovido tanto sobre los patios, que el verdín se espesa en las paredes y desborda las junturas de las piedras; sacándolo des-pacio, forma unas tiras húmedas que me gusta sentir sobre los brazos desnudos."

"He mirado los cuadros del escritorio; los vuelvo a mirar ahora. Hay un paisaje, con sus sauces y un arroyo, y dos retratos: una mujer joven y un hombre de patillas largas y cadena sobre el descubierto chaleco. Son mis abuelos maternos, a quienes nunca conocí.

No podré leer mucho; he revisado los libros de la biblioteca y casi todos son de historia y de política; no hay novelas ni versos. Volveré a la antología francesa que me regalaron al final del curso. De releer algunos poemas, los he aprendido de memoria:

*Ainsi, toujours poussés vers de  
[nouveaux rivages,  
Dans la nuit éternelle emportés  
[sans retour,  
Ne pourrons-nous jamais sur  
[l'océan des âges  
Jeter l'ancre un seul jour?*

He continuado, bajando la voz, hasta concluir en silencio. Llegando al último verso, lo repetí en voz alta: «*Tout dise: Ils ont aimé!*»

"Me duele la espalda y tengo los dedos agarrotados, como si me pesara la sangre en las venas: con un pesado rastrillo ayudé al mu-

chacho que desentierra las plantas ya inútiles. Mamá no quiere que la casa siga viéndose con el abandono de los años en que estuvo cerrada; desde ayer se reconstruyen los canteros y se ha comenzado la pintura del frente. Papá, sabiendo que no será escuchado, protesta por los gastos.

Esta mañana, cuando podaban la madreSelva que subía hasta la ventana del escritorio, estuve con la cara pegada a la reja; no sé qué he podido esperar en esta prolongada vigilancia. Las ramas más pequeñas se desprendieron solas; las otras, gruesas y tenaces, fueron arrancadas con chasquidos ásperos. Voy a quedarme con la ventana entrecerrada, evitando la abundancia de luz; me gustaba la penumbra verdosa, más fresca que la de ahora. También cortaron las estrellas federales, que habían crecido como árboles; las hojas, en los troncos trizados, comienzan a morir con amarillez transparente; guardaré algunas entre los libros.

Mañana, si las manos me duelen menos, comenzaré a estudiar los *Nocturnos*. Hoy, mientras me cansaba en el jardín, escuché el piano que tocan en la casa vecina; toda la mañana, el mismo ejercicio: comienza una escala, que se va repitiendo, hasta seguir en movimiento rápido."

"*O Temps, suspends ton vol!*  
¿Cuáles fueron mis "más bellos días"? No creo que sean los de estas vacaciones, en esta casa y en es-

te pueblo. *Des plus beaux de nos jours!*"

"Papá lo ha comunicado muy contento: conoció ayer a un maestro que podrá darme lecciones durante los meses que permanezcamos aquí. Pasado mañana a la tarde lo tendremos por casa; mamá ha estado de acuerdo: es necesario que llene de alguna forma los días que nos faltan de esta permanencia enfadosa. No sé cómo será el maestro, pero me lo imagino como toda la gente del pueblo.

He estudiado dos horas el piano, en esfuerzo que me agota. ¿Nunca aprenderé a tocar bien? Mme. Cournet tiene demasiada confianza en mi oído y en la rapidez de mis dedos; sin embargo, me duele la cabeza de haberme estado escuchando a mí misma.

Hoy corté las primeras ciruelas; arriba, tapadas por la abundancia de hojas, brillante la piel anaranjada y tiernas en mis manos, como si fueran a deshacerse. Después de lavadas, las guardé en un cajón de la cómoda: quiero comerlas a la siesta."

"Anoche nos quedamos en la galería del frente hasta tarde, escuchando el ruido que hace el agua al golpear la fuente de piedra. De las casas cercanas nos espiaban; también se detuvieron algunos que paseaban por la plaza.

Las vecinitas se reían ahogadamente, señalándome; a veces, desobedeciendo a mamá, siento la ten-

tación de hablarlas; otras, quisiera que no viviesen tan cerca. Cuando me columpio, cantando, odio sus ojos espiándome desde un rincón de la verja, ya despojada de sus enredaderas.

Si viene el maestro, tendré con quien hablar, sin necesidad de escucharlas. Ahora mismo, mientras escribo, oigo el eco de sus conversaciones; ya no hablan en el patio de su casa, sino en la vereda, frente a la nuestra. Hablan y se ríen, mostrándose de pronto —una a una, como si fuera un juego—; sonríen, se nombran con un grito y vuelven a la incansable conversación. La mayor, de largos cabellos rojizos, se llama Delia; la segunda, pequeña y morocha, Katy; la tercera, la que más se ríe, Lila.

El maestro se llama José Luis Larralde; mañana voy a conocerlo, a la hora del té."

"«*J'aime les soirs sereins et beaux...*» Me desperté recordando este verso; luego lo he repetido, en voz baja; lo repetí mientras caminaba por el jardín; también en mis horas de estudio de piano; lo continúo repitiendo..."

Ya ha oscurecido en las habitaciones; afuera, sobre los árboles, aún queda la luz del atardecer que se prolonga. Así debe ser siempre en diciembre. Las plantas se confunden con la sombra, y la tierra, recién regada, llena la casa con su olor.

Ha venido el maestro. Es alto, vestido de azul, con anteojos de

aros dorados. Llegó temprano, casi a la siesta; papá lo hizo pasar al escritorio; cuando entramos, mamá y yo, debió esforzarse para cambiar su monólogo. Me ha hecho algunas preguntas; habla con voz lenta y le gusta que lo escuchan; sin embargo, se sienta con timidez y no sabe dónde poner las manos. Cuando pasamos al comedor, me preguntó si tocaba el piano y si me gusta la pintura; quiere saber qué libros he leído. Me dijo que prefiere las melodías de Schubert; que él también ha pintado algunos cuadros; que sabe muchos versos de memoria. Entonces, volví a acordarme —"*J'aime les soirs sereins et beaux*"—; me hubiera gustado repetírselo, pero no me atreví."

"Di mi primera lección. Como el maestro llegaría a las diez, me senté al piano, tocando con mi mejor estilo la *Serenata* de su músico predilecto; creo que no alcanzó a comprender mi recibimiento. Me ha tratado muy severo, aunque evita llamarme "Señorita"; sin embargo, aun diciendo mi nombre, emplea un tono extraño, de quien desea que lo oigan a cierta distancia. Hablamos de mis estudios, sobre todo de las clases de castellano y de francés; pasado mañana le mostraré el libro de poemas.

Vino vestido como ayer y se sentó con mucho cuidado, evitando las rodilleras. Creo que casi no me ha mirado; en cambio observó atentamente los muebles y los cua-

dros. De pronto, se queda en silencio y parece que escuchase los ruidos de la casa. Sonríe, más con el rostro que con la boca; lo hace muy poco. Antes de las once y media papá vino a buscarlo; se fueron en el tilburi. Los vi alejarse por el polvo de la calle, como si nunca hubiese visto salir el coche de la casa."

"Mientras hacía los deberes, sonó sin descanso el piano de las vecinas. Ya sé quién es la que toca: Katy. Quizá las hable, esta tarde o mañana. Me gustaría contarles del maestro; a mamá no la impresionó bien en su primera visita; ella quiere que todos la elogien, por lo menos la fineza de las manos. Es verdad que son hermosas: de dedos afilados y blancos, con las uñas suavemente brillantes; mis manos están ásperas y mis dedos son cortos, con las uñas casi cuadradas. No volveré a las tareas del jardín."

"Le he mostrado, al maestro, el libro de poemas franceses. Como yo, sabe de memoria *Le Lac* y *Le Crucifix*; ahora sé que le gusta Lamartine. Ni siquiera repitiendo sus versos cambia el tono de la voz; los ha repetido mirando uno de los cuadros, el retrato de abuela. Ahora sé de qué manera puede mirar cuando sus ojos se detienen, ajenos a todo lo demás que lo rodea.

A la tarde conversé con las vecinas. Hacían el juego de siempre, asomándose una a una, para que yo las reconociera, mientras se lla-

man con sus gritos. Tuve que comenzar la conversación; la primera en contestarme fué Delia, mientras las otras se reían, repitiendo mi nombre. Hablamos a través de la reja. Ya saben casi toda mi vida: el nombre de mi Colegio en Buenos Aires, el color de vestidos que prefiero, mis estudios de piano, las clases con el maestro. Delia tiene un año más que yo; Katy, dos años menos, y Lila apenas cuenta nueve; ninguna ha estudiado francés; es una lástima, porque hubiese querido prestarles el libro. Me invitaron a que saliésemos a caminar por la calle o por la plaza; lo haremos alguna tarde. Me contaron sus vidas, a retazos, con voces chillonas; mientras una hablaba, las otras la interrumpían con burlas. Su padre, que trabaja en el ferrocarril, ha conocido a mamá cuando era niña; les ha dicho que yo no me parezco a ella. La que más me gusta es Delia; creo que seremos amigas. Mamá ignora esta conversación; andaba con las criadas, juntando los primeros higos; papá había ido al centro y no volvió hasta la hora de la cena."

"Esta mañana entregué al maestro la primera composición que me ha encargado: una carta a Buenos Aires, contando cómo pasan los días de vacaciones. La ha leído en voz alta y quedó satisfecho; en la carta también hablaba de él, llamándolo «el profesor». Me dijo que puedo llamarlo José Luis, pero me resultará difícil; tendré que

repetirlo mucho hasta que me acostumbré. Cuando se despidió, salí a acompañarlo; me dió la mano al llegar a la verja y se alejó muy lento y erguido. Las vecinas, que me espiaban, salieron de inmediato; conversamos hasta que regresó su padre del trabajo. Ellas conocen al maestro y su familia: dicen que son muy pobres, que él estudió con muchos sacrificios y que, fuera de su empleo en la Escuela Municipal, se ocupa sin descanso para ayudar a sus padres y hermanas. No me gusta que los demás sepan de su vida; no quisiera que tuviese otras alumnas, ni más tareas que mis clases.

Llené de azucenas lilas los flores del escritorio; pasado mañana, cuando él venga, me pondré un delantal de ese color. Al atardecer, abrí las ventanas de la sala y estuve tocando la *Serenata*, hasta la noche; ya había oscurecido y seguía con la música. Cuando la sala está a oscuras, el espejo de la consola parece un agua oscura en la pared."

"Fuimos a misa y nos quedamos en el centro hasta mediodía. Mamá iba muy seria, evitando que la saludasen; papá se muestra amigo de todo el mundo. Cuando volvíamos, encontramos a las vecinas, que regresaban con su padre; no pude evitar que me saludaran con gritos y risas. Mamá me preguntó de dónde las conozco y tuve que contarle nuestras conversaciones; antes que me prohibiese repetir-

las, papá se apresuró a decirme que podía continuar con su amistad. Mamá quedó disgustada. Yo toqué el piano y leí una novela, *Atala*, que encontré en el cajón de la mesa de luz de mi cuarto; lleva el nombre de soltera de abuela y una fecha, cuando ella tenía dieciséis años, un poco más que yo.

Al atardecer pedí permiso para sentarme en la plaza; mamá me lo concedió sin mucho entusiasmo. Apenas lo hice, aparecieron las vecinas con un juego de aros; sin ganas, tuve que acompañarlas; me fué difícil acomodarme a sus carreras y a las medias palabras con que se entienden; después nos sentamos y estuvimos conversando. He evitado nombrarlo; ellas —que lo llaman José Luis— me contaron algo más de su vida: dicen que nunca ha tenido novia, a pesar de haber cumplido treinta años. No me gustó que Katy imitase su manera de hablar. Sin embargo, nos despedimos muy amigas; mañana nos encontraremos al atardecer, en nuestro jardín; me traerán unas músicas."

"José Luis me ha prestado un libro de versos; tiene, en la primera página, su firma, de rúbrica grande, rayada con la pluma. Antes de dejármelo, leyó algunos poemas; los he releído, sabiendo que me gustarían; puedo repetir estos versos:

*Ayer la vi pasar en lontananza  
E imaginó mi alma entristecida*

*Era el ángel de la última  
[esperanza  
Que buscaba el sepulcro de mi  
[vida.*

Oigo las risas de mis amigas, que golpean las manos; voy a recibirlas."

"Tendré clases dos veces a la semana: así lo dispusieron papá y J. L. Volveré al jardín, al piano y a los juegos con las vecinas. Ayer mamá estuvo muy ceremoniosa con ellas, invitándolas con fruta *glacé* y refresco de piñas; las tontas los recibieron con mucha prisa y alegría, como si nunca los hubiesen probado. No me atreví a preguntarle si puede ser cierto. Trajeron rosas blancas, atadas con un moño de terciopelo celeste, y se las entregaron a mamá, que las recibió con poco cariño; sin embargo, cuando se despidieron, les pidió que volviesen. Katy quiere que toquemos juntas el piano, que cantemos y aprendamos a bailar; Delia me ha dicho que me enseñará algunos bordados; Lila no hace más que reírse."

"Hoy no vino J. L. Anoche hizo mucho calor; me desperté varias veces, ahogada bajo el tul del mosquitero. La luna llena iluminaba el dormitorio; tanto, que me levanté: era como estar en un agua pegajosa. Llegué hasta la ventana y apreté mi cuerpo contra la reja; no había viento y las estrellas parecían remotas en el cielo azulísimo."

"Cuando me explica la lección, o cuando leo, J. L. no deja de mirar la pared frontera, como si estudiase el retrato de abuela. Esta mañana, después de su ida, me dediqué a observarlo: está sentada, en un sillón de respaldo alto y tapizado amarillo; la cabeza, vuelta a la derecha, descansa en la mano izquierda, con el brazo acodado; en la falda brilla un abanico apenas abierto; el vestido es verdoso, con galones y flores; en algunos sitios parece dorado; la luz no ilumina sino la mitad del rostro y las manos; el resto del cuadro se borra en la sombra. El rostro es fino, los ojos claros y la boca apenas marcada, el cabello, no muy rubio. Tal vez se parezca a mí. Cuando oscurezca más, me sentaré en el sofá de la sala, frente al espejo, imitando el retrato. Mañana le preguntaré al padre de mis vecinas si me parezco a abuela; mamá poco la recuerda."

"Le dije a J. L. que había leído el libro de versos que me prestó y le repetí la estrofa que sé de memoria; él dijo todo el poema, mientras yo lo leía en voz baja, muy triste, para que lo notase. Lo he llamado José Luis; le he pedido a mamá que lo invite para la cena de Año Nuevo; así no estaremos tan solos en el gran comedor; también hubiese querido que invitaran a las chicas, por lo menos a Delia, pero no me atreví a pedirlo.

He buscado mi álbum de *Pensamientos y Recuerdos* y se lo

pasé a las vecinas; después, me será más fácil dárselo a J. L."

"J. L. viene a la cena de esta noche. He pasado la tarde en la sala. Después de entreabrir los postigos y colocar unas partituras en el piano, me senté como la abuela del retrato, mirándome en el espejo apenas iluminado. Si alguien se acercaba, corría al piano, comenzando unas escalas; no obstante estos intervalos, me duele el brazo de tanto endurecerlo para sostener la cabeza, y en la mejilla me han quedado las marcas de los dedos. Sí, no hay dudas: me parezco al retrato. Así seré dentro de dos o tres años, no más tarde; lo mismo podrían decirme quienes la conocieron, pero no me interesa; quizá ninguno la vió como el pintor.

Hace mucho calor, más que en los días anteriores. Le pediré a J. L. que venga temprano a sus clases, para que no tenga que caminar a mediodía. Para la cena me pondré el vestido de *brodérie* blanco; me soltaré las trenzas y el cabello me caerá hasta la cintura; si puedo deslizarme en el dormitorio de mamá, me perfumaré con extracto de gardenias. Quisiera que me viesen las chicas, por lo menos Delia; voy a ir a la verja mientras mamá concluye de vestirse; sé que ellas estarán escondidas, prontas a recibirme con sus risas."

"¿Qué regalo habrán comprado para J. L.? Deseo que le guste; hubiera preferido elegirlo yo. Mamá

ha de estar muy hermosa esta noche; sobre su cama vi el vestido de encaje negro con viso verde; se pondrá la cadena de oro y las caravanas de brillantes; le quisiera pedir que sea amable con J. L., pero temo que se disguste. Yo misma cortaré las flores que se pondrán en la mesa; lo haré al atardecer, después del riego. A veces quedan gotas de agua entre los pétalos y cuando las flores comiencen a abrirse, las gotas caerán con lentitud sobre el mantel."

"Acabo de llegar de misa; estoy muy cansada y siento en todo el cuerpo la bebida y el desvelo de anoche.

La velada fué hermosa. Antes de la cena salimos a la escalinata, papá y yo; las chicas vinieron a saludarnos, deseándonos felices fiestas. En el jardín esperamos a J. L., que llegó con su traje azul muy planchado; trajo unos bombones para mamá; mi regalo quedará para Reyes; me lo dijo cuando pasamos al comedor. Luego de sentarnos —papá y mamá en las cabeceras y nosotros al medio—, al desdoblarse las servilletas, encontramos nuestros presentes: una corbata para papá, un perfume para mamá, una pipa para J. L. y una pulsera de cadanita para mí. J. L. demoró en desenvolver su paquete, como si no quisiera demostrar prisa. No dejé de observarlo; me pareció alegre y sorprendido.

Bebimos mucho y a la medianoche brindamos con *champagne*; J.

L. dijo el mejor brindis que he escuchado. Luego salimos al jardín; yo me senté junto a la fuente, hundiendo las manos en el agua; me dolía la cabeza y comenzaba a dormirme; para evitar el sueño caminé hasta la verja. En la casa vecina cantaban. Delia, que estaba esperándome, corrió a mi encuentro; nos besamos por entre los barrotes; poco después llegaron Katy y Lila; entraron al jardín para besar a mamá y a J. L.; él también las besó, en la frente. Las hice pasar a la sala, y mientras Katy tocaba el piano, cantamos el *Nocturno a Rosario*. Papá y J. L., que fumaban, se acercaron a la ventana y estuvieron escuchándonos; cuando sentí que nos miraban, callé, pero Lila, con un pellizcón en el brazo, me obligó a que siguiese.

Nos acostamos a las dos. Esta mañana llevamos a Delia y Katy a misa de diez; a la salida nos encontramos con J. L., que nos acompañó al coche, ayudándonos a subir; las tontas se ahogaban de risa, simulando resbalarse. En el viaje, muy bajito, Katy me preguntó si quiero ser la novia de J. L.; me he reído, pero me dió vergüenza que Delia la escuchase; por suerte, papá y mamá conversaban sin atendernos; creo que el cochero la oyó. Esta siesta no podré dormir, a pesar del cansancio; como otras veces, me dedicaré a recordar las conversaciones y los gestos de anoche, reprochándome las palabras que no alcancé a decir y los movimientos bruscos que hubiese debido evitar.

La madre selva está creciendo con mucha fuerza; me gustaría que ya hubiese llegado a la ventana. Delia prometió, esta mañana, regalarme un canario blanco; tendré que pedirle a papá que compre una jaula para colgarla en la reja del escritorio. Los pájaros que andan sueltos en el jardín cantan todo el día, pero no puedo distinguir sus voces; quiero un pájaro mío; con vainillas le enseñaré que coma en mi mano."

"Hubiese querido preguntarle a J. L. si no siente tristeza de ser pobre, de soñar un imposible viaje, de no tener los libros que desea. Será por la conversación que tuve ayer con Delia: mientras sus hermanas jugaban con los diábolos, me contó desde los años que lo conoce y lo que ha oído decir a sus padres. Delia habla de él como si fuese una amiga; sé que J. L. le ha prestado libros y que han hablado mucho.

Toco el piano todas las tardes, pero no he vuelto a estudiar los *Nocturnos*. A pesar de las protestas de mamá, repito unos valeses con letra, que me prestó Katy, y aprendo a cantarlos.

Ayer a la siesta me entretuve mirándome en el espejo del ropero; de camisón y descalza, con las trenzas anudadas en la nuca, me he visto muy alta y delgada, acaso pálida; siento que mis piernas se han afinado. Sonriéndome a mí misma, me acerqué al espejo y besé su frescura; después lo acaricié con mis

mejillas hasta sentir cómo el cristal se entibiaba con el roce."

"Ya me han devuelto el álbum; Delia y Katy pintaron unas mariposas entre claveles; Lila pegó unas coronitas de nomeolvides secos rodeando mi nombre. Me han escrito estos versos:

*Se deshoja la flor de mi cariño  
A tus plantas de célica deidad;  
Aunque pobre y humilde, es cual  
[armiño:  
Emblema de pureza y de bondad.*

Si me atrevo, se lo daré a J. L., para que me escriba su recuerdo. En nuestras últimas mañanas hemos hablado mucho: unas veces, sobre las músicas que estoy estudiando; otras, sobre los versos que hemos leído. Quisiera hablarle de lo que piensa hacer durante el año. A veces, lo espero tocando el piano, y oigo el reloj del comedor que va dando las horas, los cuartos y las medias, pero casi siempre mi prisa hace que la música suene sin emoción. No quiero esperarlo en el jardín, porque las vecinas me buscan para conversar, destruyendo la sorpresa de su llegada. Me gustaría saber cómo se sienten las manos de J. L. cuando acarician los cabellos de Katy o de Lila.

Pasado mañana es el Día de Reyes; hasta el 7 no tendré clases; esa mañana me traerá el regalo prometido; pienso que será un libro, de versos. Todas estas tardes he leído en voz alta, tratando de que mi voz sea alta y vibrante, imitando a

la actriz que vimos el invierno pasado en el Odeón. Mamá me reprocha que lea tan poco en francés, pero me resulta difícil atender páginas que conozco de memoria; a poco se me confunden los versos, lejanos como rezos."

"No he vuelto a la plaza; le he dicho a Delia que podemos vernos en el jardín o en la sala. Si no quiere sentarse, pasearemos por entre los canteros. Quizá alguna tarde vaya a visitarlas; en el vestíbulo de su casa hay cuatro mecedoras; cuando dejan las ventanas abiertas, el viento las mueve como si alguien acabase de levantarse.

Delia se peina como yo y me ha pedido que le dibuje el bordado de mi delantal lila, para hacerse uno igual; lo usará el verano que viene, cuando ya no estemos en el pueblo. Mamá y papá han tenido que visitar a los abogados que fueron de abuelo; también a otras personas. Casi nunca me llevan con ellos; me quedo mucho tiempo en la sala, o en el jardín, caminando por los senderos nuevamente enarenados. Me gusta asomarme al brocal del aljibe, mirar el agua y gritar nombres, que se repiten como si los dijese abajo. Delia me enseñó este juego; mamá no quiere que lo haga, porque dice que el agua muerta de los aljibes tiente, como un espejo que se quiere romper."

"Recibí carta de Buenos Aires; me escribe Silvina, preguntándome qué hacemos en el pueblo. Le con-

taré de las nuevas amistades, las visitas que hacen mis padres, una invitación que tienen para el Club Social, mis clases, lo que leo..."

"J. L. me trajo su regalo. No es un libro, sino una caja de acuarelas; quiere que empiece a pintar; me dejó unos modelos, flores y frutas pintadas por él hace años.

Le pregunté si le gustan los cuadros del escritorio; me contestó sin desviar su mirada del retrato de abuela y hubiese necesitado escribir en seguida lo que me dijo. Siente que en ese retrato está, detenida para siempre, una belleza que los días no pueden marchitar, que vale más que todas las cosas vivas; está ahí, un momento en que la luz y los colores fueron felices. Parece que no estuviera hablando del retrato de una muerta, de alguien que vivió en esta casa, sino de una presencia que la embellece hoy; como si ignorase la muerte y olvidara que debemos cambiar. Yo no; cuando leí, hace un año, *Gubi Amaya*, copié estas palabras, que debí escribir al comenzar el diario de mis vacaciones:

*Mis ojos se fijaron con una mirada profunda de indecible gozo, de indecible dolor, en aquel encantado panorama que, presente incansablemente en mi memoria, se desarrollaba en ese momento ante mí. En ese pequeño universo de otro tiempo, yo sola había cambiado: todo estaba como en el día, como en el instante en que lo dejé.*

«Yo sola había cambiado»: así podré comprobarlo un día, cuando vuelva a esta casa. Quizá se lo cuente a J. L.; acaso le pregunte si él nunca lo ha sentido. Tal vez mi abuela muerta lo haya sabido en esta casa, en los días en que pintaron su retrato; tal vez sentada en la misma silla en que hoy me siento; tal vez con miedo por su figura, que nunca cambiará en la tela. ¿Por qué me ponen triste estas imaginaciones?"

"A la hora del almuerzo, mamá sugirió que podríamos ofrecer una fiesta para cumplir con sus amistades. Ya han pasado dos años desde la muerte de abuelo y nadie podrá censurarla; se conoce que le interesa la opinión de este pueblo. Papá le contestó que la fiesta podría hacerse para Carnaval; voy a decírselo a mis amigas para que preparen sus vestidos.

Ayer, después de la cena, nos visitaron con sus padres; los recibimos en la sala. El padre, que conoció a mamá de pequeña, no se atrevía a llamarla por su nombre; la señora estuvo muy callada; nosotras tocamos el piano y cantamos. He aprendido muchas canciones, pero nunca me hubiese atrevido con la que cantaron Delia y Katy entre las carcajadas de su padre; comienza:

*Me dicen de que te casas,  
Como lo publica el tiempo:  
Mañana se pagarán  
Mi entierro y tu casamiento.*

Mientras la cantaban, también mamá sonreía; es una canción que, de pequeña, había oído a su padre; esta mañana me desperté canturreando su tonada; en el jardín, mamá repetía en voz baja:

*A ti te acompañará  
Un sinnúmero de gente;  
A mí me acompañarán  
Cuatro velas solamente.*

¿Cómo será la voz de J. L. cantando? Quisiera saber, también, si sabe bailar; si le gustan los vals, los lanceros o las mazurkas. Le he pedido a papá que continuemos las lecciones de baile que habíamos comenzado en el invierno; mamá nos acompañará al piano; también vendrán Delia y Katy. A papá le gusta que le pida estas cosas y siempre me ha complacido, aunque mamá lo regañe, diciendo que me hago «Señorita» antes de tiempo. J. L. me ha dicho lo mismo, pero él lo dice con tristeza, recordando que de niño no se sabe sino de juegos y paseos; me habló de barriletes, de caballos queridos y de siestas en que se escapaba al arroyo."

"He comenzado a pintar. Me cansan pronto el pincel y las pastillas de engañosos colores; me manché las manos y el delantal; después que se secó la pintura, el papel quedó arrugado y lo tuve que romper. Esta tarde volveré a insistir, pidiéndole a mamá que me ayude; en el cuarto de costura hay unos cuadros que ella pintó

siendo alumna del Huerto. Quiero, para la semana que viene, poder mostrarle a J. L. mis primeras acuarelas; tal vez le pida que me ayude.

Hace mucho calor. Cuando entro a la sala, prefiero estarme a oscuras, tendida en el sofá que enfrenta la consola. ¿No me estaré poniendo ociosa? Me lo ha preguntado Delia, haciéndome recordar a Mme. Cournot; por esto no quiero dejar el diario ni las cartas a Buenos Aires, ni los paseos por el jardín, aunque espere el atardecer para hacerlos. Delia me acompaña y caminamos en silencio; a veces nos dividimos cuando se abre un cantero y volvemos a juntarnos luego: es como si bailáramos."

"Papá me ha pedido que las clases de baile se dejen para después de la cena, pero mamá no quiere quedarse de noche en la sala; le diremos a Katy que toque el piano mientras Lila baila con Delia.

Si hubiese traído las sedas de colores, le bordaría a J. L. un estuche para su pipa; se lo mandaré desde Buenos Aires, para que me recuerde en el próximo verano, cuando ya no esté aquí."

"Siento mucho cansancio, como si hubiese caminado sobre una tierra removida, donde me hundía; tal vez haya soñado esta caminata; no lo recuerdo, aunque me desperté con la boca reseca y los ojos ardidos. He estado largo rato recostada en el brocal del aljibe; des-

pués, haciendo bajar la cadena muy hondo, llené un balde y bebí de esa agua, a tragos, hasta sentir que me ahogaba el esfuerzo. Luego me tendí en el sofá de la sala; los jazmines, en el jarrón de plata, me impedían respirar, pero me sentía sin fuerzas para levantarme a abrir la ventana.

Mientras estuve tendida, pensé en el retrato de la mujer sentada; ya no puedo llamarla «abuela». Cuando dormían la siesta, continué con el mismo pensamiento; ahora, en la semipenumbra, la estoy mirando, como si no existiese el marco, como si ella estuviera en medio de la sombra. Hace mucho calor; siento el vaho de las piedras del patio, la quietud de las hojas, el cielo tan iluminado que parece blanco."

"Fuí a esperarlo a la escalinata y lo recibí tendiéndole la mano, como si hubiera pasado mucho tiempo sin verlo. Mientras me explicaba la lección, me dediqué a mirarlo, siempre atraído por el viejo retrato. A veces me turba esa fijeza sin fatiga. Tengo una acuarela terminada —unos pensamientos copiados de los que él me trajo— y no me atreví a mostrársela; pensaba invitarlo para que viniese alguna noche a las lecciones de baile, y se me olvidó.

A la siesta he vuelto a recordar lo que me dijo la única vez que hablamos del retrato: siempre igual, sobre el tiempo que va cambiando."

"Muy temprano crucé a la plaza; había visto a Delia sentada bajo el jacarandá. Le he hablado del retrato, repitiéndole las palabras de J. L., sin decir que eran de él; creo que se ha dado cuenta de mi mentira. Nos quedamos calladas, mirando los árboles y las pocas nubes del atardecer; sin decir una palabra nos tomamos de las manos. Sé que me ha comprendido. De vuelta, me dediqué al piano, estudiando un *Vals* de Chopin. Ya es la noche; no tengo cansancio, ni hambre, ni sueño; necesito quedarme sola."

"Delia vino temprano y nos sentamos en el jardín. En uno de nuestros paseos llegamos al aljibe; hemos inventado un nuevo juego: nos acercamos al brocal, gritamos al mismo tiempo una palabra cada una y reconocemos cuál dura más en sus ecos. Habíamos dicho ya muchas palabras, cuando me sorprendí escuchando a Delia, que gritaba, como yo, *José Luis*. No me atreví a levantar la cabeza para mirarla, y terminamos el juego. Quise que fuéramos a la sala y la obligué a que cantase; aunque se quedó largo rato, no hablamos de la coincidencia en el aljibe.

Mamá me ha regañado. Cree que estoy poco tiempo con ella y que ya no le cuento de mí, como acostumbra en Buenos Aires. ¿Qué podría contarle? Hace más de un mes que estamos aquí y he vivido siempre a su lado; ha visto mis juegos, conoce mis clases y mis lectu-

ras. Hoy tuve que estudiar toda la mañana; hace unos días que repaso los verbos irregulares; no resulta grato insistir, horas, con el libro entre las manos, pero no quiero que J. L. me crea poco inteligente. Paseaba por el fondo, bajo la parrá, repitiendo las lecciones, pero ya no podré hacerlo: la uva negra ha comenzado a madurar y su olor me marea, persiguiéndome hasta que me encierro en las habitaciones."

"Qué tonta he sido esta mañana. Había dispuesto las sillas del escritorio de manera que diesen la espalda al retrato y J. L. se sentó sin advertirlo; al comenzar mi recitado, comprendí que le era imposible atenderme; se movía indeciso, hasta que se levantó, colocándose junto a la ventana. Mi voz seguía repitiendo la tabla de verbos, con el miedo intenso de que me ahogase un sollozo; él podía mirar mis ojos congestionados y mis manos aferradas al borde de la mesa, pero no lo hizo. La clase continuó sin que volviese a sentarse.

Me ha traído un nuevo libro de versos; a la siesta lo estuve leyendo.

*Se sueña, se presiente, se  
[adivina,  
Estremécese el labio y no la  
[ nombra...*

Delia sabe de memoria estos versos; no quiero preguntarle si los ha leído en el libro de J. L."

"En el libro que me trajo he aprendido un nombre —*Hermana*

*de la tarde, pensativa...*—. Así puedo llamar a la mujer del retrato; se lo diré a J. L."

"Llegaron los figurines que mamá pidió a Buenos Aires para arreglar los vestidos de la fiesta, que se hará el primer domingo de Carnaval. Creo que elegiré uno celeste, que podrá armarse con mi falda de tafetas y el corpiño de terciopelo que fué de mamá; ella se vestirá de azul o de negro; Delia no quiere decirme cómo será su vestido; a Katy y Lila sólo las dejarán llegar al jardín, antes de medianoche; así lo decidieron sus padres.

En estas dos semanas que faltan para el baile, tendré que vigilar la confección del vestido. Se sacará la platería de los armarios y las copas de las vitrinas; repasarán los platos de porcelana y habrá que sacudir las alfombras. Mamá quiere que la casa resplandezca y que las dos estemos muy bellas. Quizá me deje peinar de alto, con una flor en la nuca. Le preguntaré a J. L. cuál es su flor predilecta."

"Ayer trajo papá la jaula que le había encargado; en cuanto llegó, recordé a Delia su ofrecimiento y ya tengo el canario junto a la ventana, contento, como si hubiese estado siempre en ese lugar.

Esta mañana, mientras escribía unos ejemplos que me dictaba J. L., veía su mano, descansando sobre el libro; en un momento, con el pretexto de que no había oído,

se la rocé, apenas, con los dedos; sentí su estremecimiento y levanté los ojos hasta mirar los suyos, fijos en el retrato. Por eso, hablé de la figura y le dije el nombre que le había encontrado: *Hermana de la tarde, pensativa...* Lo repitió, lo ha repetido varias veces. Estuvimos mirando el retrato, como si se hubiese terminado la lección. Al despedirse, me preguntó el nombre que había puesto a mi canario; como le pidiese que lo eligiera él, me dijo que era inútil, que los pájaros no pueden tener nombres, como no pueden tenerlo las flores. Ahora sé cuál es su preferida: la diamela."

"Ya no me gusta el vestido que había elegido para el baile; lo estuve pensando a la siesta, aunque no me he decidido por cuál podré reemplazarlo; hubiese querido preguntárselo a él. Tal vez se lo diga a Delia, si esta noche conversamos a solas; tal vez les diga que estoy cansada para la lección de baile. Papá dice que lo hago bastante bien y que quizá me permitan bailar en la sala. Lo han invitado a J. L., también a sus hermanas, que mis padres conocieron en casa de los Loza; no sé si vendrán. Nunca me ha hablado de ellas, ni de sus padres, que he visto un domingo, a la salida de misa.

Las últimas noches hemos tenido visitas; a veces hasta tres; mamá ha reanudado algunas viejas amistades y recibe a quienes pueden ayudarla en la liquidación de los

negocios de abuelo. Siento que cada día está más a disgusto en este pueblo; escribe todas las tardes a sus amigas porteñas y espera ansiosamente sus respuestas; las salidas de los trenes, tres veces a la semana, parecen desasosegarla. Aprovechando que la casa está a dos cuadras de la Estación, sus paseos se dirigen hasta el andén; los hace al caer la tarde; cuando no puede acompañarla papá, sale conmigo y las vecinas."

"J. L. vendrá al baile; se lo he preguntado. Supongo que vendrá con su traje azul, de siempre, y así estará mejor. Le conté que aún no sabía cómo será mi vestido; creo que me dió su respuesta indicándome con un gesto la mujer del retrato. Creo que sí, que no lo he comprendido mal, que ésta fué su respuesta.

Mi deber era el «Retrato de una persona amiga»; he hecho el de Delia, sin nombrarla; J. L. se ha reído, reconociendo el modelo. Alabó mis condiciones de observadora y agregó que quizá un día me pida que haga el suyo. Alentada por el elogio, le mostré la acuarela de los pensamientos; dejándola sobre el escritorio, la miró largo rato; dijo que la encontraba sin vida, que le falta lo que debo ponerle de mí.

Mientras hablamos, el canario canta hasta aturdir. Le he dicho a J. L. que cuando vuelva a Buenos Aires se lo dejaré para que así me recuerde; tendré que contárselo a

Delia. También le he dicho que le dejaré mi libro de poemas franceses; va a reconocer mis preferencias en las marcas con que mis uñas han señalado algunos versos. Le he dicho que quiero que me escriba. Mientras se lo pedía, pensaba en lo que podré decirle en las cartas: tal vez hablarle de él mismo, como si fuera otro amigo, hasta que se reconozca y se atreva a decirme lo que calla ahora.

Al salir, mamá lo esperaba con un regalo: una canastita con las primeras uvas que han madurado, para su madre, que las ha comido en otro tiempo, cuando vivía abuela y ambas eran jóvenes. Nunca había oído estos recuerdos comunes. J. L. se lo agradeció, muy confuso; yo lo acompañé a la verja, despidiéndolo con mi pañuelo, como si se marchase por mucho tiempo. Las vecinas, que me esperaban, no pudieron ocultarse más y salieron riendo, llamándolo con sus gritos; J. L. se volvió y ellas imitaron mi saludo con el pañuelo. Les mostré mi enojo, y Delia me tomó del brazo, llevándome hasta la plaza.

Sé que Delia ha querido preguntarme si J. L. es mi novio, aunque no pudo hacerlo; por esto preguntó si tengo novio en Buenos Aires; le contesté que no."

"Estoy vestida con el traje marino, que no usaba desde el verano pasado, en Mar del Plata; me queda corto y me siento a disgusto. Hay invitados para el té y ma-

má me ha pedido que la acompañe; ni siquiera le he preguntado quiénes vienen. No tengo ganas de sentarme entre extraños, observada por ellos; no quiero que me obliguen a tocar el piano, ni a recitar en francés. Pronto nos iremos y no volverá a interesarme esta gente; sólo las cartas de J. L. y algunas noticias de Delia me recordarán este verano."

"He aprendido a ver las nubes del atardecer en una forma nueva. Me asomo al brocal del aljibe y abajo, en la hondura, se mezclan las formas pasajeras que cambia el viento; cuando oscurece, se va perdiendo el círculo de luz, como si el agua apretase la poca claridad que da el cielo. A veces, creo que alguien habita ese espejo, que alguien se desvela abajo cuando está muy oscuro y sólo se oyen los grillos. Alguna noche, cuando duermen todos, saldré al patio para ver el agua sin la luz del día."

"Le hablé a mamá de mis deseos de vestirme como la mujer del cuadro; sin asombro, me ha dicho que buscará la tela y que ella misma dirigirá a la costurera. Le he pedido que no diga a nadie de mi traje; se lo he dicho, porque quiero que lo ignoren los demás, aunque algunos de los que vengan a la fiesta puedan haber visto a abuela como en el retrato. Si encontrase el vestido en alguno de los baúles que llenan el desván, sería maravilloso; sin que mamá lo sepa, me dedicaré a revisarlos.

El canario ya me conoce: cuando le alcanzo su vainilla, dejo mi dedo al alcance de su pico; al principio no se atrevía, pero ahora ya me lo picotea, muy suave, o lo salpica, bañándose en el agua del vaso. También mamá se entretiene con él, pero no quiere demorarse en sus cariños de estas vacaciones. Limpia sus valijas diariamente y deja el maletín sobre la cómoda, como para utilizarlo en seguida. Yo no siento la prisa de los primeros días; sé que debemos irnos antes de abril. Mi mayor alegría serán las cartas de J. L. y la premura con que voy a contestarlas, obligándolo a que me escriba semanalmente."

"Ha sido inútil la búsqueda en los baúles; sólo encontré un abanico de raso, que puede ser el del retrato; lo he limpiado cuidadosamente, guardándolo hasta la noche del baile. Fuimos al centro a elegir la tela; hubiese querido verla en la penumbra, pero mamá dió su visto bueno sin demoras; hoy ha venido la costurera, que la cortó siguiendo un dibujo que yo misma hice, después de considerar los detalles de la pintura.

Katy me preguntó a qué había venido la costurera y no quise desírsele; creo que Delia lo ha adivinado, porque me pidió permiso para mirar el retrato. La acompañé, abriendo totalmente la ventana para que la mucha luz la obligara a reconocer el cuadro en su marco negro, distinto a como lo vemos J. L. y yo. Estuvo un rato, en

silencio, frente a la figura; después me pidió que le dijese de qué color me parecía la tela; le contesté que azul, algo dorada. Se fué, sin otro comentario.

No he tenido valor, todavía, para salir de noche hasta el aljibe, pero tendré que hacerlo."

"Sin que J. L. me lo pidiese, he escrito su retrato. Esta mañana, al entregárselo, le he mentido, diciendo que era una traducción de *Le Lac*; ahora, estoy arrepentida de habérselo dado. No sé si habré mirado bastante su cabello y sus ojos, el color de su piel y la firmeza de sus labios; no sé si alcanzo a decir de qué manera distingó su voz entre las muchas que he escuchado, de qué forma reconozco sus pasos, el ritmo de su respiración y el perfume seco que tienen sus ropas.

Quiero que así me diferencie con el vestido del baile; que sea distinta a todas las que mire esa noche. Desde las cuatro estoy frente al cuadro, estudiando la dirección de los pliegues del vestido y el peso con que cae la falda, como si el cuerpo se hundiera en el asiento. No me importan ni el rostro ni las manos; sólo esa tela pesada, húmeda en la penumbra, como hundida en agua. Reconozco mejor su tono: es casi el del verdín que crece entre los ladrillos."

"Hace dos días que no hablo con Delia; desde la tarde en que quiso ver el retrato, no ha vuelto a las

clases de baile, ni he conseguido que Katy o Lila me digan de ella. Sólo sé que está ocupada con su vestido; tendré que apurarla a mamá por el mío; mañana quiero probármelo. Ya está cortado, sobre la mesa del cuarto de costura, pero no quiero verlo hasta que lo hilvanen. Tengo que conseguirme dos diamelas para el cabello; quizá mamá las tenga; las buscaré en sus cajas.

¿Ya habrá leído J. L. mi página? No sé qué me dirá; sólo quisiera que comprenda lo que quise expresarle. Tal vez lo haya visto no como él es, sino como podría vérselo en un retrato que será igual en los días y en los años, como el cuadro del escritorio."

"Esta mañana hilvaron el vestido; creo que se parece al del retrato, aunque en el cuarto de costura había demasiada luz. Mamá y la costurera se afanan para que sea perfecto. Hubiese querido venir al escritorio, o a la sala, y verlo en la penumbra, pero creo que mamá no hubiese comprendido.

No he encontrado las diamelas; la modista podrá fabricármelas; le he dicho que las haga sin prisa y que sean perfectas."

"No puedo estarme quieta un solo momento. Ya se han sacudido las alfombras y se han lustrado los pisos, pero aún queda mucho por hacer. Mañana vienen de Paraná el afinador de piano y un reposero. Creo que va a ser una noche

hermosa. He salido dos veces a la calle, pero no he visto a las chicas; hubiese querido ir hasta su casa, aunque son ellas las que me deben visita. Ni a la siesta puedo quedarme tranquila; sin embargo, debo descansar para no aparecer fatigada el domingo.

Faltan sólo ocho días."

"Nada me dijo J. L. de su retrato; no se lo he preguntado, pero él sabía que esperaba su comentario, que lo hice para que él se animara a decirme lo que no se atreve.

Le mostré unos versos en francés; para hacerlo, me puse de pie, hasta apoyar mi cuerpo sobre su brazo derecho; le pedí que me aclarase unas palabras y las he anotado.

Me había prometido prestarme unas poesías que escribió siendo estudiante; no se ha acordado. Cuando se despedía para irse, le hablé de mi canario, de las flores que prefiero y del baile del domingo; estaba de pie, junto a la puerta del escritorio; miraba el retrato. Parece que es lo único que se atreve a elegir en esta casa."

"Anoche, después de cinco días, volvió Delia, con sus hermanas. No ha buscado quedarse a solas conmigo; bailamos y cantamos, pero no pude reprocharle su ausencia. Esta noche —estoy segura de que no he de dormir— saldré al jardín para asomarme al aljibe; hoy no he mirado su agua, para poder verla distinta.

No leo; no toco el piano; apenas estudio las lecciones; no he vuelto a pintar; paso casi todas las horas en el cuarto de costura. Mañana estará listo el vestido y el viernes tendré mis diamelas. Que pasen rápidos estos días; no sé si alcanzaré a vivirlos hasta entonces."

"Dejaría de importarme que no me quisiera, sabiendo que tampoco quiere a otra; anoche lo pensé, cuando me decidí a salir al patio después de haber escuchado el silencio de la casa. Estaba muy oscuro, las plantas y los senderos perdidos; si la tapa del aljibe hubiese quedado bajada, no me hubiera atrevido a levantarla. Me acerqué en puntillas y me asomé; me pareció que el agua se movía; repetí, muy bajo, su nombre y volví a la casa, corriendo. Me pareció que el nombre estaba gritando en el aljibe; más, arriba, en el jardín callado. Tuve miedo y frío; no pude dormir en toda la noche. Me siento cansada, pero con alivio, como si me hubiesen perdonado algo que no debí hacer."

"Ya se ha concluido el vestido. A mediodía estaba tendido sobre el sofá del dormitorio; a la siesta me lo puse y lo estuve mirando en el espejo de la cómoda. Fui formando los pliegues que tiene el retrato; luego me senté, aunque la silla era baja, y estuve repitiendo la quietud del retrato. Peiné mis cabellos levantando las trenzas. Necesito que J. L. me vea así."

"Quiero estar en su mirada para siempre; lo lograré el domingo, cuando me vea, viva, sobre la inmóvil figura del retrato. Quiero que desde la noche del domingo no pueda olvidarme, que no pueda olvidarse de mí."

"No tengo un momento de descanso. Están listas las diamelas; he vuelto a limpiar el abanico; necesito paz antes del domingo y no duermo.

Durante la mañana ayudo a las mucamas y por la tarde me canso en el jardín, pero me es imposible el sueño. Mamá, con los preparativos, se ha olvidado de mí; papá está muy cansado con el envío de las invitaciones y las disputas sobre los destinatarios. Mandé tarjetas a todas mis amigas de Buenos Aires; también a Mme. Cournet."

"Mañana es el baile. Ya no tengo nada que hacer. ¿Podré escribir algo nuevo? Después continuarán los días del verano, aunque tenga otro motivo para que sean distintos.

*Aimer, prier, chanter, voilà toute ma vie.*

Dios habrá de ayudarme."

"Es la última vez que escribo; necesito anotar lo. A las nueve y media, apenas llegados los músicos, apareció Delia con sus padres. Ahora sé porqué se ocultó estos días: se ha hecho, también, el vestido del retrato. Con las luces de la sala

me pareció más dorado que el mío, pero también más antiguo, más parecido al que yo quise tener. Ni mis padres ni yo dijimos nada, a pesar de la sorpresa de los suyos. Con un pretexto los dejé, yéndome al jardín, desde donde podía aguardar a los que estaban entrando. A las diez llegó J. L. con sus hermanas; desde ese momento dejaron de interesarme los demás. Vine al escritorio, que había quedado sin luces; busqué un sillón y me senté en la penumbra, de espaldas al retrato. Sólo me restaba esperar y no me equivoqué. Debí pasar una hora. Se abrió la puerta que da al pasillo y entró J. L.; sus ojos, acostumbrados a las luces de la sala, no alcanzaron a distinguirme. Cuando me vió, ahogando un grito, se acercó, no a mí, sino al retrato, aferrando el marco con desesperación. Fuí la primera en hablar. —*Te esperaba —dije—; sé que no vas a olvidarte de esta noche.* Como no se acercase, me levanté hacia él, deteniéndome junto a su cuerpo; con toda la fuerza de mis brazos lo arrastré lejos del cuadro, hasta la luz escasa que entra por la ventana. Alcanzó a murmurar —*Hermana de la tarde, pensativa...*—; sentí que se me escapaba y lo abracé con desesperación. *María Teodora* —se quejó en voz baja—. De alguna mane-

ra, comprendí que comenzaba a vencerlo, que estaba matando al retrato; dije su nombre —*José Luis*—, como lo había repetido en el aljibe; apenas me sostenían las piernas y no era posible ceder. Se habían alejado la casa y la música, la noche y el baile. Cuando esperaba que me estrechase, vencida ya su resistencia, huyó, cerrando la puerta. Él tiene la culpa. No olvidará esta noche; no podrá olvidarme jamás. Voy al aljibe; quiero tener descanso. No podrá olvidarme. Que me perdonen mis padres; no puedo más...

Cerró el álbum, tantas veces leídas sus palabras ya inútiles. Acarició lentamente el desteñido terciopelo rojo de las tapas, donde se han oscurecido las iniciales de plata, entrelazadas en finos arabescos. Después de treinta años, sólo esto le queda a José Luis Larraide. Y las visitas de los lunes al Cementerio viejo, donde siempre deja una flor: es la bóveda, hace muchos años cerrada, de la familia Lamberti. En la pared del sur, como rehuyendo las cruces de la capilla, una piedra grisácea recuerda:

*María Teodora Correa Lamberti*

*Murió joven*

*¡Dios la haya perdonado!*

## Los peregrinos

Lo que mejor caracterizaba a aquella región era el frío.

No era el frío de la nieve hecha blanco proyectil en las manos de un niño; ni el frío pulcro del bosque fantasmalmente arropado de luna; ni el de la montaña que resuelve el silencio de su cumbre en el agua parlotera del arroyo.

Aquel frío se colaba por los ojos, con el dolor del paisaje desnudo, las hojas crujientes, la tierra partida; se adueñaba de la carne y se amoldaba a ella, como las guijas aplanadas por la marcha de los que escapaban; se cristalizaba en el cielo plomizo, nunca abierto, y donde el sol tamizaba uno que otro rayo para divorciar el día de la noche.

Era como si allí terminara todo lo cálido del mundo.

Y en el abra, después de los bosques y antes de las montañas, había una encina, ruda todavía, aunque arrecida por vientos de escarcha. Una encina sin savia y de pie, tal vez porque la tierra era demasiado dura para dejarla morir.

Era el atardecer. La luz oblicua, en el desierto, retrató cuatro esculpadas figuras que, una tras otra, fueron caminando hasta el pie del árbol.

Cuando llegó el primero, abarcó con sus ojos cansados e ingenuos el panorama de la tierra que había

dejado, y el otro hacia donde iba. Después, por etapas, como si el cuerpo debiera acostumbrarse a reposar, se tendió de espaldas al sol.

Vinieron otros dos e hicieron lo mismo, en paz, con el aire del que toma resuello para la marcha final. Por último, llegó un hombre de rostro extraño; un rostro sin edad, porque podía tenerlas todas.

Después del cuarto no llegó nadie más.

El segundo se incorporó un poco, fué considerando a cada uno de los hombres y vió que los hermanaba la fatiga, una sobrehumana fatiga de verse sobre la tierra y soportarse desde adentro. Las ropas gastadas y en desorden, los ademanes lentos y un invencible agobio de caminar, estaban en todos, como un uniforme usado con exceso.

Se miraron una vez más, y dijo el tercero:

—¿Vais?

En la luz indecisa del largo atardecer, las otras cabezas se inclinaron, afirmando, tal vez porque esa caída hacia la tierra común exigía un esfuerzo menor que las palabras.

Entonces el cuarto, aunque era quizá el más abatido, habló con una voz estereotipada que parecía no recordar la modulación de ningún matiz del alma.

—Puesto que todos vamos, sepamos antes porqué.

—Sepamos... —dijo el primero—. Ésta es la etapa final y pronto tendremos que despedirnos. Si os parece, yo empiezo.

Se acomodaron como para un prolijo relato. El frío los hizo arrebujarse en las capas, aunque no había defensa para el frío, allí.

Ésta fué la historia del primer peregrino, en presencia de los otros, bajo la encina que los cubría por última vez.

“Mi tragedia nace de haber sabido demasiado. Parecerá una aberración, porque nunca el saber de un hombre puede bastar; en apariencia. Pero hay cosas que, mientras seamos como somos, no deben saberse. Estamos hechos para contener una pobre ciencia de pequeñas verdades; la Verdad nos resbala.

Yo estaba enamorado de la vida. Habíamos hecho un pacto: a cambio de no pensar mal de ella, me proporcionaba todo lo que generalmente se desea. Era uno de esos hombres que se mueven con decisión, porque las paredes no se han interpuesto nunca delante de sus pasos.

Todo lo tuve, sin retaceos. Vivir de prisa es una ventaja, porque se soslayan las cosas que terminan por arraigarnos y hacernos morir de desconsolada permanencia.

Cierto día negué la limosna que me pedía una mujer. Solía cruzarse en mi camino. Había oído ha-

blar mucho de ella y conocía su malignidad; pero la desprecié conscientemente, quizá para probarme yo mismo y ver si era un vencedor definitivo.

La mujer no me perdonó jamás.

Pasaba a su lado, tieso, sin apresurar los pasos que, no obstante, hubiera querido hacer breves y rápidos para alejarme de allí. A veces la escuchaba decirme, con una feroz humildad de necesitado poderoso:

—Hijo: dame tu limosna. Todo lo sé, para los demás... Puedo decirte un secreto que te hará el más fuerte de los hombres.

¡El más fuerte! ¿No lo era ya? Ellos acudían a mí y yo los amparaba o los hundía, según mis caprichos. Y aquella mujer me prometía serlo, para siempre, sin la zozobra por la caída que hace inapelablemente amargo al poder.

Me tentaba. Y repitió tanto su rezongo, que una noche en que venía de buen talante me detuve y le di una moneda.

Pareció transfigurarse. Se agitó con muestra de una alegría que, sin embargo, causaba un indudable malestar. Y me dijo, medio alzada entre sus pingajos:

—Pagaré lo ofrecido. Vive, goza, alégrate; tus días están contados.

—Lo sé. No me creo inmortal...

—Sí, pero desde ahora tendrás un don parecido. Hay un secreto que nos hace míseros, desvalidos. Tú lo sabrás.

—¿Qué secreto?

—El del fin...

Vislumbré lo que trataba de revelarme. Quise echar a correr, pero no pude: la posibilidad de saber aquello brotaba raíces en mi cuerpo.

—Tú vas a morir. Vas morir el...

—¡No! —Grité con espanto—. No digas lo que Dios no dice.

—¿Dios? —Se reía—. Tu Dios soy yo. Vas a morir...

Corrí desesperado, pero su voz fué más rápida y supe el día.

El día golpeaba en mis oídos, tamborileaba en mis sienes, movía impaciencias en mis manos. Me despertaba de noche contando, infinitas veces, los días pasados y los días por venir. Todos mis pensamientos convergían hacia aquella fecha, hacia esta fecha.

¿Puede un hombre luchar, crear, amar, con la mira puesta en una cita con la muerte? No dudaba de que la bruja había dicho la verdad. Era demasiado maligna para mentir en eso. A veces la verdad es menos lícita, menos piadosa que la mentira o el silencio; entonces la esgrimen precisamente los que no conocen la piedad.

He dicho que amaba la vida. Pero, ¿es posible aquerenciarse con algo que a plazo fijo va a dejarlos? Puedo juzgar por mí y afirmo que todas las cosas se murieron ante mis ojos cuando supe la fecha de mi muerte.

Amaba, por ejemplo, el amor. Pero tuve que someterlo a un ciclo cerrado y férreamente inmutable; porque yo iba a morir tal día. Y era mejor matarlo a él, antes. De

otro modo, no habría alcanzado ni siquiera a saciar esa enjuta hija de la sabiduría, que es la resignación.

No quería arraigos. Y todo lo que antes me colmaba, se escurría entre mis manos, ahora movedizas sin sentido, en búsqueda de nada porque todo era inútil.

Sabía que cada oportunidad era la última. El día es una suma de pequeñas despedidas. ¡Todos lo sabemos! Pero, felizmente, ignoramos el momento de salir. Y las prolongamos, satisfechos de permanecer un poco más. Yo estaba en el secreto de la hora. Y cada año la veía acercarse, con vértigos, como sucede en esas pesadillas en que parece que el sol se viene encima.

Quería crear; así, con una vaga noción de que la obra debe perdurar después del hombre. No me importaba qué, pero me acuciaba el tormento de prolongar con algo mío una existencia que adivinaba brillante y estéril. Ciencia, arte, son formas del amor. Y el amor es un obsesionado con sed de perpetuidad.

Pero no es posible crear cuando el plazo ciñe con un círculo la vida del hombre. Siempre he admirado a esos artistas —o sabios—, enfermos, míseros. La vida les regala apenas unos años, ellos lo saben; y crean. ¡Pero no tienen idea de cuántos son! Tal vez, en el fondo de sus corazones, entre el vértigo de su urgencia por crear, palpita la secreta esperanza de la inmortalidad.

Yo no tenía derecho a hacerme ilusiones. Y la obra, que jamás es perfecta para el creador, se negaba a salir de mis manos precisamente porque le ponía términos: mañana, un mes, un año. Fracasaba y recomenzaba con una desesperada constancia.

Veía esterilizarse mi vida sin echar semilla en ningún surco. Ni siquiera en otro ser humano. Temía al amor y temía al cariño; y aun a la simpatía de los hombres. Calculaba quién sobreviviría a quién, sin advertir que no puede regatearse con la vida de aquellos que amamos.

Entonces quise matarme y no lo conseguí. Ya no podía dudar: era cierto. Un puño se alojó en mi vientre y me pareció que descendía sobre mí una enorme campana, que en ella se hacía un vacío absoluto, y que los otros quedaban afuera, con sus pequeños intentos para salvar lo que puede rescatarse.

Se fueron apagando en mí, una a una, todas las energías.

[ Era mortal. Iba a morir, un día. ¿Qué importan nuestros balbuceos si se comparan con la gran voz de la muerte? Ella venía, desde el fondo de un largo camino, y yo iba por él. Su figura, desdibujada en la penumbra, se iba haciendo nítida. En la lejanía aún era posible apartar la vista y mirar a los costados. Ya no. Estaba cerca y todas las miradas convergían a su andar. Una mano inflexible empujaba hacia adelante; una mano que las

pobres fuerzas de un hombre no podían volver débil ni misericordiosa. Su impulso se mantenía firme e igual. Y a medida que se acercaba el momento, perdían visibilidad los bordes, el cielo y el camino mismo. Ya casi no se sentían los pasos que llevaban, inalterables en su ritmo; uno igual a otro.

Cuando más desesperado estaba, encontré a un hombre contemplativo, cuya ciencia estaba en lenguas de las gentes. Le conté mi tragedia, con una secreta esperanza de asombrarlo, pero no se inmutó por ella.

—¿Sufres porque sabes el día en que has de morir? ¿Sólo por eso? Pues mira: también lo sé. Y no me he entregado.

—¿Tú sabes cuándo has de morir?  
—Sí. Pero estoy de pie, no como tú. Óyeme: la muerte es una visita. Llega y se va. No nos borra; está con nosotros un tiempo. ¡Qué importancia tiene la hora! Saber o no, es indiferente. Cuando ella se vaya, estaremos de nuevo, y para siempre, solos. Hay dos maneras de esperarla. En el umbral, con los brazos abiertos, o escondido en el desván. Sé hospitalario y quedarás en paz.

Lo dejé y hallé la paz, aunque no se borró de mí la más constante melancolía. La suma de despedidas, que no tienen significado de tales para nosotros, me desgarraba penosamente. Me senté a un costado, espectador de mí mismo, para ver pasar a ese hombre agobiado que tenía mi rostro y mi cuerpo,

mis dolores y mi propia carga de sueños.

Los últimos días fueron los mejores. En la tristeza total, sin horizontes posibles, hay una paz interior que termina por ganarnos.

Me parecía percibir el eco de un inmenso adiós, como si la campana que me apartaba del mundo repicara por mí.

Hoy, al amanecer, me puse en marcha, contento de poder actuar de una vez y para siempre. Abarqué todo lo que había amado y vi que no había manos extendidas hacia mí. Entonces tomé el camino y he llegado. Ésta es mi historia: supe. Sólo me pregunto aún: ¿se tratará, simplemente, de una visita?"

Y calló.

Hubo un largo silencio durante el cual, ausente el ropaje de la voz humana, gravitó más el frío sobre los cuatro hombres.

Se adivinaba que esos cuatro solitarios ya no podrían separarse, porque al saber la historia, cada uno vivía en el calor del otro, allí donde nada era común.

Imaginaban el tormento del hombre que sabía la hora, como un ajusticiado sin sentencia. Entonces el tercero, que no cesaba de moverse y parecía vivir a ciclos, invitó a hablar al segundo.

Era un hombre macizo, saludable, de piel tersa y roja, bajo la cual afloraban algunas pequeñas arterias que, a cada momento, parecían dispuestas a romperse. Ha-

bló lentamente, escogiendo las palabras; casi provocó la réplica del primero, y sin duda consiguió despertar la impaciencia del tercero. El cuarto fué el único que lo escuchó con perfecta calma, como si el sol que se escondía fuera a esperar hasta él. Pero el sol siempre estaba escondiéndose, allí.

Dijo así:

"No puedo afirmar que la fortuna haya sido generosa conmigo, pero tampoco tengo derecho a quejarme de ella. Hace mucho tiempo (luego veréis por qué hablo así), la vida era fácil para los de mi clase y yo estaba contento de pertenecer a ella. Más de una vez he pensado en la suerte de los infelices que no estaban, como yo, en la superficie de esa desconcertante olla que es la sociedad.

Ha pasado una portentosa cantidad de años y no recuerdo pormenores. Lo fundamental, sí. Creo que el único medio que tenemos para separarlo de lo secundario es dejar correr el cernidor del tiempo.

Yo era rico, porque una parcela de tierra me pertenecía. Era una tierra dócil, que se abría para recibir el agua y la semilla, como una mujer obstinadamente maternal. Estaba el cerco y luego, la casa.

Era grande; sobraba para nosotros. Allí se daba asilo a los que pedían techo y pan por unos días. Entonces abundaban las dos cosas y la avaricia hubiera resultado inútil.

Una tarde, en el verano, apare-

ció la mendiga. El viento cálido es mal consejero: sugiere ideas turbias y empuja las manos a cosas que no se hacen cuando él no está de por medio. Yo me sentí goloso de poder. Pensé que era el amo y que ella estaba del otro lado del cerco. La tierra bajo mis pies (un pequeño pedazo del mundo), me pertenecía y no la pisaban más que los elegidos por mí.

Le cerré el paso. Quise justificarme con un probable robo, pero no me pude engañar. Sabía que mi única razón era la embriaguez de dirigir las cosas según mi capricho.

Volvió y volví a rehusar. Muchas veces.

Por aquel tiempo el insomnio me presentaba imágenes sin tregua. Era como un clarín o una tenaza que me mantenía en permanente vigilia. Si no lo habéis padecido, no podréis comprenderme. Amamos a ciertas personas, nos cautivan algunos paisajes, sentimos un vegetal arraigo frente a las cosas que nos sirven. Pero todo eso requiere un paréntesis, algo que nos aparte, que cierre la llave y nos deje afuera. Vivir es una tortura que requiere tregua.

Tenía miedo de no dormir y no dormía. El vivir a toda hora me parecía tan insoportable como si me empujaran por un soleado camino durante años enteros. Quería no ser, no con la inapelabilidad de la muerte, sino por una noche, para despertar con el sol y reanudar

la vida con los ojos frescos de novedad.

Una espesa noche en que miraba armarse la tormenta, ella apareció otra vez. Ya no tenía fuerzas para rechazarla y la dejé acurrucarse a mi lado, como un perro servil. Todas las lacras humanas estaban así, bajo mi techo, mientras estallaba la tempestad.

Yo agradecía al cielo esa lluvia que atemperaba el martilleo de mis sienas. Pero, entre los truenos, ella reía, convulsivamente, como si la fuerza de la naturaleza en desorden aplacara su antigua sed de represalias.

La maldita mujer adivinó mi suplicio.

—Hoy dormirás —decía—. ¿Sabes? Lloverá, las plantas y los árboles sudarán un agua cálida al principio, luego tibia, después milagrosamente fría. Se hinchará la tierra y tú dormirás, la noche entera, con el olor del barro recién formado. Dormirás; mucho. Yo cuidaré de ello, porque me has recogido en tu casa. Dormirás...

Y dormí, largamente, con una tozudez de meses y años de mal dormir, como si nada pudiera frustrarme el sueño en esa noche de lluvia.

Lo primero que sentí después, fué el desgano de recomenzar. ¡Estaba tan bien, dormido! ¿Qué me podía dar la vida, mejor que eso? Pero me levanté, débil, considerando el nuevo encuentro con las cosas.

Todavía no estaba seguro de ver-

las. ¿Seguía el sueño? Las cosas eran ruinas, piedras mal asentadas, árboles resecos, caminos borrados. Sólo reconocí al lugar.

Llamé a mi mujer, a mis hijos, a los apresurados sirvientes. Nadie. El perro que estaba conmigo no llegó y eso fué, sin duda, la piedra de toque de mi soledad. Caminé alrededor: la viña estaba agostada, talado el monte, seco el arroyo.

Tomé el camino de la ciudad, puesto que mis caballos habían desaparecido, y fuí imaginando cuál sería el final de aquel dilatado sueño. Entonces aprendí, de golpe, el valor de los propios pasos, así, sobre la tierra, sin nada que preserve al cuerpo de medirla trabajosamente para llegar.

La ciudad no era la ciudad. Era otra, como si le hubieran cambiado el rostro. Las calles eran anchas y golpeaba el sol en todos sus rincones. Las gentes caminaban apresuradas y se apartaban de mí, no sin antes clavarme una mirada ágil y fría.

Fuí a las plazas, a los templos. Los monumentos que eran mi orgullo habían sido sustituidos por estatuas de personajes desconocidos y extraños. Los dioses no existían y la gente no sabía sus leyendas ni ofrecía sus votos. Hablaban. Hablaban sin cesar, en una lengua que sólo conservaba miserables retazos de mi bello idioma materno.

Cuando estuve agotado, más que de fatiga, de novedad, recordé la noche anterior y la mujer.

¿Es posible, pensé, que yo haya

dormido años, tal vez siglos? ¿Habrá seguido el tiempo para todos, mientras yo quedaba igual?

Y pregunté. Cosas de mi ciudad, de mis amigos, de mi pueblo. A la gente no le agrada hablar con extraños. Sólo el vino hace ese milagro; y el vino ya no tenía el sabor de la vid en mis lagares.

O no respondieron, o me hincaron el sarcasmo, como una espada escondida que por fin halla ocasión de desnudarse.

Yo quería saber. Hombres armados y extraños pisaban mis calles y mandaban. Las mujeres, libres de pronto, se cruzaban conmigo, ya traspuestos los límites de las casas de tres recintos. Y los jóvenes no me cedían el paso. Y no había literas, ni esclavos, ni pórticos, ni pordioseros con las llagas de todo un mundo miserable y a la espera de un bálsamo.

Seguí preguntando, tanto, que dudaron de mis facultades y me llevaron entre sus locos. Creían que yo, o era un consumado embustero, o imaginaba ser un personaje de la antigüedad.

Tuve la suerte de encontrar un hombre que me escuchó. Le conté mi historia: no pareció creerla. Pero, a medida que acumulaba detalles, comprendió. Le atraía lo raro.

—O usted es el más portentoso sabio de todos los tiempos, o ha dormido, no sé cómo, durante siglos.

Entonces le referí el episodio de la mendiga.

—Sí. Algo cataléptico. A veces

dura años... ¡Pero siglos! No me explico.

Después empezaron los sabios. Eran hombres porfiados y pequeños, que pujaban por saber, mejor que yo, las cosas que había visto con mis ojos. Estaban convencidos de que mi memoria podía fallar; pero sus teorías, no. Era como rebatirme sobre algo vivido el día anterior.

Yo no figuraba en ningún registro. Era una prueba; pero necesitaban más. Entonces, por divertirme, los hice excavar hasta que aparecieron las ruinas de todo lo que adornó mi ciudad.

Lloré al verlas. Experimentaba lo mismo que debe sentir un amante cuando, muchos años después, exhuman el cadáver de la mujer que ha querido y lo ve así, por un momento, antes de que el aire deshaga la armazón de polvo. Nada quedaba y yo seguía de pie. Me parecía una profanación vivir entre las cosas que habían muerto ha tiempo. Y las miraba con nostalgia, entre el manoseo de los sabios para quienes eran sólo inertes curiosidades.

Siguieron las preguntas.

Les gustaba escuchar de mis labios, en una lengua y con un acento olvidados, los más galanos versos de poetas que jamás habían oído nombrar. Yo les explicaba los textos oscuros de los filósofos, las fábulas que deleitaban al pueblo o las picantes alusiones de los dramaturgos. Y derribaba los ídolos de ellos contándoles las miserias de

los personajes que habían perpetuado en profusión de bustos y de estatuas.

Fuí un hombre famoso. Me importunaron con infinitas preguntas. Pero no era feliz. Sabía que, algún día, se saciarían de mí. El trato con los hombres no se soportaba indefinidamente; se llega a rebalsar, siempre. Con el amor, sólo con él, puede dilatarse el término.

Pero el amor no vino. Tampoco lo busqué, aunque más de una mujer quiso saber, por mí, las cosas nuevas que un hombre tan antiguo debía conocer.

Me aburría la ciudad, limpia, metódica y fría, sin ese halo de triunfal improvisación que irradiaba mi patria. Siempre odié lo difícil, lo complicado. Lo difícil, que no es lo mismo que lo misterioso. Y agobia sin fascinar.

Ninguno trató de abrirme su corazón; y menos de dejar que yo abriera el mío. Les costaba admitir que era un ser humano, igual a ellos, débil e impotente ante la correntada de los días que pasan.

Yo había dormido y toda una época del mundo estaba borrada para mí. Seguía en él sin el abono saludable de esa herencia que gravita a pesar de nosotros mismos. Me hallaba ágil, entre gentes irremisiblemente densas de complicados sufrimientos.

Mi inadaptación pasó, del espíritu, a los gestos y las palabras. Era burlón sin quererlo y comprendí que los hería mi presencia.

Vivía a costa del Estado. Y los

miraba afanarse sin un quehacer que me hermanara con ellos. Pertenecía a otro campo, al cual yo había sido trasplantado, pero que no recibiría mis raíces. Y estaba a merced del viento, como una estatua descubierta para que las gentes cebaran su curiosidad.

Pero la estatua sufría. Entre las ruinas.

Iba hasta ellas en peregrinación, a pedirle a la memoria que dejara volver los espectros. Me veía de nuevo en mi ciudad, encajado en ella como el engranaje en el mecanismo, funcionando al unísono con eso complicado y sutil que llamaba: mi mundo. Y recordaba a las personas que habían vivido conmigo, junto a mi aliento, partiendo mi pan o soportando mi odio y que me esperaban, vivas y cálidas, más allá de esa nebulosa de fantasmas humanos que pretendían hacerme sentir igual a ellos.

Cuando comprendí que no era posible adaptarme, quise morir. Pero otra mano detuvo la mía.

Era un anciano. Me miró a los ojos y me inundó de niñez. Jamás había sentido eso con los hombres nuevos. Pero aquél torcía mi voluntad. Y me dijo:

—Eres un peregrino de un mundo muerto...

—¿Muere el mundo también? —repliqué.

—No hay más mundo vivo que aquél en que vivimos. El de ayer es una escena desmontada; el futuro, un proscenio por alzarse.

—¿Y yo, que actué en los dos?

—Sólo en uno; no te engañes. También estás muerto, ahora. Falta poco para quitarte la última máscara. No temas. La muerte que quieres apresurar está cercana. Pero ella es la Puntual. Vendrá; por sí misma. Toma el camino de la encina seca, ése del oeste, donde el sol es oblicuo. Allí te oirán y después, llegará. No olvides que la vida es un lastre que va atado a nosotros; no sabemos desenredar la madeja.

Así habló aquel hombre y yo sentí, igual que antes, un dulce e imperioso afán por dormir.

Miré a la ciudad de la gente de prisa y salí. La perspectiva de hallar a alguien ya es compañía.

No niego que me volví una vez. El prurito de las despedidas no se pierde —creo yo—, ni aun con el largo ejercicio de viajar. Tomé este camino y he llegado. Hay dos sueños, me parece. Yo conocí uno y sólo puede faltar el otro."

Después, también calló.

El tercero no hizo esperar su historia. Era uno de esos hombres a los que parece faltar el tiempo. Habló con ímpetu, como si deseara acabar de una vez con un deber penoso.

Los otros abandonaron, mientras hablaba, sus propios dolores. Y lo compadecían. En silencio, sin decir una palabra. Pero se adivinaba que la compasión brotaba en ellos.

Es fácil advertirlo en un caso así. La compasión flota en el aire, se la palpa. Está. Es como el odio, co-

mo el miedo; como todos los sentimientos más profundamente humanos. Es tácita y real. Acerca, junta. Y nacía en los solitarios mientras hablaba el tercero.

"Mi historia es, en cierto modo, parecida a la que vosotros habéis contado. Es la historia de un hombre que ha visto mucho y que hubiera deseado ver sólo esa limitada porción de mundo y vida que se muestra a los hombres."

Calló un momento, porque las palabras no lo dejaban alentar. Miró a los otros y siguió, sin dejar de mover las manos, como buscando en ellas testimonio de lo que decía.

"Yo he vivido y he muerto muchas veces; tantas, que ya no llevo la cuenta. En todas las épocas ha habido un hombre como yo; o mejor, he estado yo mismo. No se trata de alguien parecido, o semejante; he sido yo, vivo en un mundo que, por lo menos, tiene la virtud de renovar sus víctimas.

No se me ha ahorrado la muerte y la he sobrellevado siempre como una esperanza de rescate; pero la vida ha vuelto con una absurda tenacidad. Me diréis que es bello sobrevivir en varias existencias, que se pueden tentar todos los caminos y saciar todas las curiosidades de la vocación humana. Es cierto; pero no es mi caso. Yo he vivido la misma tragedia sin poder ahorrarla. Recién en el desenlace tengo conciencia de mi repetida tortura.

Recuerdo la primera vez.

Fué, probablemente, muchos siglos atrás.

Yo era un hombre sencillo, cazurro. En aquella época los caminos eran más cortos y se los recorría más despacio; pero se llegaba igual.

Trabajaba en el campo. Las estaciones y las cosechas se sucedían. Cuando el enemigo nos atacaba, tomaba mis armas y peleaba, junto a los otros hombres, por la mujer de cada uno y por la tierra. Las dos nos arraigaban y había que defenderlas para quedar junto a ellas. Si dábamos un paso atrás, era para los otros.

Vivía con mi mujer en un campo fértil; más que nuestra unión. No teníamos hijos y eso nos parecía una maldición de algún poder al que, sin quererlo, habíamos ofendido.

Los hijos eran importantes. El trabajo, sin ellos, perdía todo sentido. Olfía a presente, a cosa de hoy, a lo sumo de mañana. Cuando la tierra fructificaba, nos uníamos con rabia, pidiéndole a esa violencia del placer un fruto de carne que el espontáneo amor no había sabido engendrar.

Mi mujer sufría más. Adivinaba en mí el desprecio por la hembra incapaz de ser madre. Yo cumplía lo mío, pero ella estaba defraudando el pacto que hicimos al juntarnos. Los diálogos se distanciaban, como pedazos dispersos de algo que antes tuvo armonía. Y llegaba el silencio, colmado de acusaciones; el silencio donde cabían las peores palabras, porque todo podía admitirse con la sospecha.

Ya el amor no era placer, ni entrega. Era una tentativa más, el intento de superar un invisible obstáculo. Lo multiplicábamos y fracasaba. Entonces nos separaba, ineludiblemente, ese goce repetido que no tenía justificación en sí. Y terminaba por dolernos, porque nos uníamos pensando, no en el otro cuerpo que palpitaba con el nuestro, sino en la urgencia de asegurar el hijo para antes de la muerte.

Encontré también a la bruja.

—Véte de caza —me dijo—. Los dos estáis en celo, pero de odio. Y los hijos no pueden nacer de él. Véte por mucho tiempo. Cuando vuelvas, llegarás con amor, porque la tierra te hará añorar su pecho, las espigas sus brazos, el viento áspero su boca.

Le hice caso. Pero una noche, no muy lejos del hogar, se descargó la tormenta. El frío ponía urgencia de tibieza en mis carnes, los truenos me empujaban a volver, los relámpagos acicateaban mis pasos y me señalaban el camino.

Regresé. La cabaña, rodeada de lluvia, tenía luz y me prometía el calor de besos largamente esperados. Sucio de barro me deslicé hasta una ventana para calcular, desde afuera, cuál iba a ser la temperatura del amor...

Y vi.

Ella estaba adentro, cerca del fuego, en brazos de un hombre. Las llamas mostraban su cuerpo totalmente desnudo y a merced de él. Recuerdo que, sobre el odio,

culebreó en mí un ramalazo de deseo.

Miré la cópula hasta el final. La cara de mi mujer no reflejaba lujuria, ni siquiera ternura; era la expresión de quien cumple un rito doloroso y necesario. Pero el otro, no: la poseía salvajemente, descargando su furor en ese cuerpo que era mío, tanto como el que yo tocaba, empapado, con las manos activas de cólera.

Quizá, tiempo atrás, no me habría importado. Hacía mucho que no la deseaba. Pero aquella noche, sí. La bruja había dicho la verdad y volvía, todo sentidos, a volcar en ella la reconquista del pasado amor. Y ya en el borde, otro estaba sembrando en mi campo.

Se separaron. Entonces, cuando mi mujer, con un aire extenuado fué a vestirse, entré en la cabaña. Se volvieron y me miraron como si yo fuera la materialización de la culpa. Era feliz. El terror que veía en los ojos de ellos ya me vengaba.

Querían adivinarme, pero yo estaba de piedra, prolongando cuidadosamente el silencio para que ningún tormento les fuera ahorrado.

De pronto, ella quiso hablar.

—Fué por ti... querías un hijo... iba a dártelo... no sé quién es...

Las palabras, dichas a golpes de voz, me volvieron a la plenitud del odio. Sentí un calor que, sin poder evitarlo, iba a las manos, como el aceite a la máquina. Me pareció que todo perdía importancia y que

el orden y las buenas maneras eran algo sin sentido, apenas para todos los días.

Tomé mi cuchillo de monte. El hombre trató de abrazarse a ella; no lo aceptó. Después he pensado que no lo amaba, puesto que, en un momento así, rechazaba la muerte junto a él.

Murieron separados, sin lucha. Los dejé en lo que había sido mi casa, avivé el fuego y todo quedó para las llamas.

Los hombres creen que el fuego limpia; es una superstición. Limpia porque destruye, porque mata. Después de él, sólo quedan aire y ceniza. Nada más limpio que el viento o que la tierra. Las cosas no son mejores por el fuego. Simplemente, no son.

Fuí a ver a la hechicera.

—Tú sabías esto, ¿verdad? Los besos que anunciabas no eran los míos. Se iban a sumar a los de él...

—¡No sabía! ¡No sabía!

—Sabías. Me encendiste con deseos ya olvidados, pero no contaste con la vuelta. Y volví antes. Ya ves: he destruído todo. Me siento todavía con fuerzas para seguir deshaciendo el mundo entero.

Yo me divertía palpando ese miedo que balbuceaba palabras de excusa para demorar el golpe, por si un milagro la salvaba. Pero no había resquicios. Por fin la aplasté, cuando ya la escena perdió para mí todo resabio de placer en suspenso.

Y me fuí a vivir, puesto que era necesario. Ya nadie podía esperar

cuartel de mi parte, porque había destruído todo lo que deseaba guardar.

Creo que matar es una costumbre. Se alarga por primera vez la mano y tiembla; la carne es blanda, pero tiene una resistencia de roca para el arma del primer asesino. Después, la sangre ya no salpica en los ojos ni en el sueño. Y entonces llega la embriaguez. Se mata a los hombres como quien salta vallas. Quedan en los bordes del camino y uno sigue adelante, hacia el horizonte, con el mundo despejado y resbaladizo de sangre. Es fácil deslizarse así; hasta que llega la propia muerte.

Poco después me hice soldado, fuí a la guerra y maté, escudado en la mayor firmeza de mi pulso. Un día, otro más firme me mató.

Resulta extraño oír esta confesión de un hombre vivo; pero es verdad. La bruja, cuando la golpeaba, había descripto un ancho círculo con sus dedos sin carne.

Volví a vivir. Ahora sé lo que ese ademán significaba.

La niñez fué dulce pero, con el correr de los años, fuí descubriendo cosas que me recordaban, paso a paso, algo que creía haber visto antes. No tenía conciencia de ello y no podía escapar del peligro; pero la reminiscencia estaba allí. Me parecía ver, en la sombra, un puño que avanzaba para herirme en cualquier momento.

Nadie puede estar toda la vida en guardia. Me enamoré y me uní

a una mujer, que tampoco me dió hijos. ¿Necesito decir más?

Los tiempos no eran los mismos y el escenario varió sin duda. Pero la tragedia se repitió con toda puntualidad.

Desde entonces viví decenas de veces la dolorosa historia de amor y de muerte que he querido contar.

Si en una sola de ellas pudiera detener mi mano, estaría salvado. Creo que el sacrificio de esa mujer redimiría nuestro amor para siempre.

Pero la impaciencia de matar no se aquieta. Después, con la sangre, veo la luz. He hecho las mayores locuras entonces: matarme, destrozarme mi cuerpo, macerarlo en tremendas penitencias; destruir. ¡Siempre destruir! Pero, ni el amor ni el dolor tienen el privilegio de juntar los despojos. Sólo la muerte los reúne así, después de ella, para la eterna quietud.

En cada siglo hay una mujer esperándome. No sabe que voy a su encuentro y que de mi mano recibirá la máxima ofensa. Yo tampoco lo sé. Todos los hombres son ciegos que, a tientas, aventuran algunos pasos. Pero, por lo menos, tienen el consuelo de no asentar dos veces la planta en la misma tierra. Vuestra vida es un camino en línea recta. La mía, no. Voy en círculo, repasando. Si tuvierais varias vidas para vivir igual, como yo, terminaríais por maldecir el don de ser.

Cada vez tengo la esperanza de morir para siempre; como todos. Y renazco: la vida me regala una gota

de fe para afrontarla. Se abre mi corazón, se tienden mis brazos y el mundo me parece un apetecible convite. Ignoro la verdad: no sé. Y en la tragedia que me espera, con el escenario en pie, entro confiadamente para ocupar mi lugar de protagonista.

Hoy encontré un anciano en mi camino. Su mirada parecía abarcar mi dolor y juntarlo con otros muchos, hasta hacerlo perderse en la totalidad del sufrimiento humano.

Yo estaba desesperado. Ayer no más, todo había vuelto a repetirse.

—Tú amaste mucho, tal vez con exceso; si es que se puede amar demasiado.

Caminábamos juntos y me iba aplacando. Era la primera vez que alguien sabía mi secreto; en siglos. Comprendedlo bien. No estamos hechos para sobrellevar ningún secreto a solas. ¡Siempre alguien lo recibe! Y yo, en tanto tiempo, había cargado con él...

—Cuando puedas vivir una vez sin amar, estarás salvado; pero es difícil. Sin amor, la vida es capaz de helar la misma eternidad.

—¿Cómo no amar?

—¡Cómo no amar! Tienes razón. Y sin embargo, el amor pervive, renace, nos trasciende. Lo único que tú no destruyes es el amor. Y él te hace revivir, te alcanza, se hinca en tu corazón y en tu carne. Sólo matando al amor dejarás espacio para la muerte.

—Pero siempre vuelve la vida...

—No volverá; no temas. Camina

hacia el poniente, hasta la encina seca. Encontrarás a otros tan desdichados como tú. Siéntate a su sombra y dialoga con ellos. Quien así reposa, ya no puede amar. El frío de allí sobrepasa el cuerpo. Amor y calor van juntos; cuando éste falte, se te helará el amor como una fuente que no puede manar más.

Nos separamos en un cruce del camino. He hallado la encina y hablado con vosotros; parecéis tan desventurados como yo. Estamos aquí, a la sombra y ante el frío. Si ésta fuera la última muerte...

Se detuvo de pronto. Las palabras, que habían brotado en tropel, parecieron faltarle de golpe. Los otros se miraron. La piedad seguía discurriendo por sus ojos.

Entonces habló el cuarto, para ocupar el silencio. Se trataba de una piadosa manera de sustraer al tercero a sus recuerdos.

Era el que menos interés parecía tener en hablar. Las palabras brotaban como si tuvieran vida por sí solas, sin que él las dejara escapar. Estaba cansado. Se notaba, sobre todo, en los ojos, que permanecían fijos en un objeto cualquiera mientras fluía el relato. Demostraba ser un hombre robusto, pero vencido por algo bastante para doblegar a cualquiera, aun siéndolo. Seguramente suponía que estaba haciendo el último esfuerzo y en ello encontraba aliento, porque la mano es más larga cuando se está a punto de llegar.

Le quedaba poco sol a la tarde. El cuarto dijo así:

"En verdad, he escuchado las historias de vosotros y la mía no es indigna de ellas. Desgraciadamente. Quizá las supere, aunque temo deslumbrarme (como nos sucede a todos), por lo que me ha ocurrido. No estoy orgulloso y basta mirarme para adivinar que no soy precisamente un satisfecho. Confío en que sea éste el fin del camino y las circunstancias extraordinarias en que nos hemos hallado parecen confirmarlo. Daría cualquier cosa por haber sido un hombre vulgar, un pequeñito hombre que trabaja, sufre, ama... y muere.

He dicho la palabra clave: muerte. Porque, hasta hoy, la muerte se me ha negado. Nada puede contra mí. Soy viejo, inmensamente viejo, y llevo a cuestas el lastre de innumerables días, demasiados para un solo hombre. Me han pasado muchas, infinitas cosas; y no he muerto.

Nací hace siglos. Mi niñez no tuvo importancia, pero aún la recuerdo como una época feliz, porque temía. El miedo parece ser un ingrediente necesario de nuestra condición humana. Tiempo después —y hasta ahora—, no he sentido temor alguno. ¡No puedo sentirlo! Y estoy solo entre un mundo de gentes que temen: unos a una cosa, los demás a otra distinta. ¡Pero temen! No hay valientes. Los hay con respecto a algo. Y yo lo soy con el todo. Mi seguridad no

conoce límites. Me pongo frente a él, lo reconozco y después puedo desafiarme. No lo hago, porque abochornar al todo es perder el último pilar de eso que llaman fe. Es un mero cálculo, no una imposibilidad.

Yo era médico. Le quité muchos cuerpos a la muerte. ¡Era un sabio! Quizá por eso ella se ha vengado dejándome esta vida como de humo sobre el mar.

Habéis hablado de una bruja o de alguien semejante; de una mujer que parecía dueña de un poder singular y que fué decisiva en vuestras vidas. Yo también la encontré. Y me preguntó por qué ella es, con el anciano que también recordasteis, lo único que hemos tenido en común antes de recoger la última sombra de este árbol. Tal vez ella ha sido la mensajera de un gran destino o el brazo de un Poder que quiso experimentar con nosotros y nos dejó violar sus leyes. Porque somos, sin duda, una experiencia fallida. Si un hombre cualquiera mirara nuestros rostros, si estrechara nuestras manos, si ahondara en nuestros ojos (allí donde hay algo más que ansiedad de luz), bendeciría su condición y nos miraría pasar angustiados; tal vez apuraría el paso, hasta el hogar, para hundirse en las carnes tibias de su mujer, con ese irremediable impulso por volver a las entrañas que todos sienten cuando el aletazo del dolor o del misterio les dan en el rostro.

La conocí, como vosotros. Esta-

ba del otro lado de un lecho. Un niño que se moría nos separaba. Ella había fracasado; quedaba yo.

Era gente humilde, gente de esa que mide la riqueza únicamente por los hijos. Todo se les puede quitar; pero ellos, no. Son irreducibles en eso.

Curé al niño, aunque reconozco que debía morir. Pero en mi arte hay imponderables, como en todo obrar humano. Si no existieran, no tendríamos oportunidad de ejercitarlo.

La bruja salió y sobre ella se agolparon las burlas. Sarcasmos, desprecios, ¡todo lo debió soportar! Y admito que lo hizo con bastante altivez. Fueron implacables. El odio es así, como todas las armas. Mejor no aprender a usarlo: cuesta la primera vez, pero luego se hace costumbre y ya se arraiga en uno. Odiamos sin que ello nos altere. Todos los días. Es una tarea más, un poco ingrata, pero saludable. Nos ahorra la molestia de soportar. Nos ponemos frente a los demás y ya no tratamos de acompañarnos. Lo otro es más sencillo: odiamos.

Fuí el triunfador. Gusté halagos y llegué a convencerme de que había obrado un gran milagro. Si la carne estuviera a nuestra merced, acabaríamos por hacer de ella un lamentable muñeco.

Tiempo después enfermé, gravemente. Era aún joven y no quería morir. Pero sabía que mi mal no tenía remedio. Una noche en que la fiebre se me enroscaba, la sentí

venir. Jamás podré saber cómo entró.

Me habló con una voz de pozo, como si la garganta se le hubiera petrificado y las palabras rebotarían en una cueva. Dijo que venía a pagarme, con un bien, el mal que yo le había hecho. Su ciencia era superior a la mía. Iba a morir, pero ella podía salvarme.

—Tú... ¿Y por qué has de salvarme?

—Por desprecio. Es bello probar que se sabe...

—No te creo. La muerte ya está escalándome. Es un cosquilleo paciente, de roedor. No vas a hacerme creer que puedes vencerla.

—Yo puedo. Ejercitar el poder es siempre espléndido. Tú y yo, y todos, tenemos partecitas de poder en nuestras manos. El gran Poder ha bajado así, en fragmentos, para que usemos de él y no estalle el mundo. Quiero poner en acción mi parte, contigo.

—Tú me odias demasiado. No se aparece ante la muerte más que cuando el amor o el odio son muy grandes.

—Me juzgas mal. Para mí eres... uno. ¡Eso es! Uno, como los otros, como todos. No eres el primero que me maltrata. Quiero salvarte por mí. Necesito ver actuar mi poder, sentirlo bajar sobre un hombre, como quien prueba la eficacia de una máquina.

Yo la miraba con un cansancio cada vez mayor. Me hallaba en uno de esos estados en que el fin —cuquiera sea él—, es la felicidad.

Entonces me contó la historia de sus amores con alguien sabio y malvado: el más preclaro de los perversos. Los placeres de esa pasión sólo a ella incumbían; pero, en cambio, estaba en condiciones de ofrecer sus resultados a los hombres. También su amante, como todos, tenía momentos de debilidad...

Ella apretaba entre sus manos un raro fruto. Era —siguió diciendo—, el del otro árbol, el que nadie gustó, el intocado. Yo era el elegido para hincarle el diente; yo, enemigo de la muerte, joven, sabio y a punto de morir.

Hurgó entre sus andrajos y me alargó la otra manzana. Recuerdo que, en el cuarto, se percibía una vibración sin sonido que parecía detener el tiempo. Sospeché que se trataba de un veneno vulgar; pero nada me importaba, porque nada podía perder.

La tomé y en aquel instante la arpía desapareció. Dudé un poco. Era colorada, lisa como la piel de una mujer por la tarde y fresca, como un arroyo recién nacido. Tenía un perfume de hierbas montañosas y no se la podía apartar de la boca.

Comí lentamente, gozándome en la vuelta de un calor suavísimo que bajaba por las venas y llevaba su renuevo a cada rincón del cuerpo. Era como si una rosa de miel se hubiera cuajado delante de mis ojos y sólo a través de ella me fuera dado ver las cosas. El corazón latía a tiempo, las fuerzas renovadas me urgían a actuar, los senti-

dos estaban ávidos de placer y la muerte me parecía una inconcebible aberración. Después, a tiempo, llegó el sueño; un apacible sueño. Cuando desperté, estaba curado. Para siempre.

La historia de mi vida, desde entonces, se parece a un libro largo y que no dice nada nuevo; uno de esos libros que se leen, no para conocer el final, sino para desbarazarse de ellos.

Ningún hombre tuvo tantas posibilidades de triunfo como yo. La vida es una montaña que recorremos paso a paso, para no despeñarnos. El miedo a la muerte nos retrasa. Y no sabemos que el traspie es inevitable, pero a su hora... Por otra parte, todos los hombres tienen el defecto de escalar montañas con los pies; si emplearan las alas (porque tienen alas), el viaje sería infinitamente más corto.

Viví mucho, igual, inmutable. Aprendí en todos los libros y escuché a todos los sabios que los escribieron. Mi saber fué portentoso y de toda la tierra se me vino a consultar. Pero no pude enseñarles nada definitivo, a no ser nuestra propia ineptitud final.

Retirado en mi casa, entre mis libros, mis frascos y mis útiles, los vi envejecer uno a uno. Sufrí el dolor de sobrevivirlos. Nos han creado de tal manera que las cosas nos sirven, nos miran y quedan cuando nos vamos. Son piadosamente maternales. No nos dejan. Y morimos con ellas a nuestro lado, contentos, porque por lo me-

nos nos queda ese arraigo en un mundo de desgarramientos.

Pero yo, no. Las cosas se fueron antes. Y debí renovarlas, sustituirlas, incorporarme otras que también me dejaron un día. Entonces me convencí de que únicamente la soledad me pertenecía por entero. La soledad, seca, enjuta, sin nada para poner entre ella y yo. La soledad es una querida demasiado fiel.

No voy a contaros la historia de una vida que ha durado siglos. He tratado de matar el tiempo haciendo todo lo que hacen los hombres en una vida.

En la guerra fuí temerario. Un héroe sin la virtud de los héroes. Mi bando era siempre el vencedor; hasta que me irritó el triunfo. Me gustaba cada vez más la causa de los vencidos. Y me di vuelta cien veces en un mismo combate, hasta que todos escapaban. Quedaba solo; con los muertos. Ellos me miraban con sus ojos grandes, de asombro final, como peces que no entienden la vida más que en el mar. Y yo paseaba esquivando esos sucios cuerpos, harto de sus contorsiones, de sus quejidos, de todo el desperdicio de vitalidad que podría haberse empleado para conseguir un poco de armonía en una tierra desierta de ella.

Dejé la guerra. Nadie la haría si supiera, con absoluta certeza, que pueden morir todos y quedar solo sobre el mundo.

Comprendí que destruir no proporciona más que un gozo dema-

siado efímero. Es preciso crear. Lo destruido sirve para medir el poderío propio, pero se desvanece, deja de acompañarnos después de la experiencia. Lo creado, queda. Nos lo incorporamos y lo vamos acompañando como a un camarada de camino.

Para crear, amé. Fuí amado por muchísimas mujeres que me dieron su alma y su carne, sus pensamientos y sus hijos. Pero mi amor no podía ser duradero en ellas. Hay algo de monstruoso en mí: quizás este exceso de poder que me vuelve inhumano.

Imaginad un hombre que ama a una mujer durante años y que la ve marchitarse, envejecer a diario, aproximarse a la muerte por el camino de todas. Y él, entretanto, permanece. Marchan así, como dos atletas que corren con un paso totalmente distinto.

He visto, en mi vida, extinguirse estirpes íntegras que yo había fundado, envejecer los nietos de mis nietos, y morir. He quedado solo demasiadas veces y he aprendido, al fin, que el amor es, sobre todo, compañía. Sin ella no es posible escapar de la carne; y la carne no acompaña. Asalta.

No soy un desencantado del amor, ni menos de las mujeres. Al contrario. A ellas debo lo poco de ilusión humana que he vivido. Pero no puedo darles lo único capaz de juntar las almas: el temor compartido, el dolor de pasar, la angustia. Mi seguridad es una pared entre ellas y yo. Las veo extrañas,

con su fragilidad mortal, y me siento eternamente condenado a mirarlas morir. Todo se muere a diario; vosotros lo sabéis. Pero no os duele porque también participáis de esa muerte. Sois del torrente. Y yo estoy en la orilla, mirando pasar el agua y recogéndola apenas un momento entre los puños, hasta que se escurre de nuevo.

También he intentado morir. La bruja no mintió. Sería grotesco y al mismo tiempo trágico, contaros mis tentativas de suicida. Sobrevivía, siempre. A veces, para divertir a los hombres, expuse mi vida en mil pantomimas de las que salía invariablemente ileso. Entonces aprendí que no podía esperar cuartel de ellos. Fuí inmensamente rico, es cierto, pero después de vivir tanto se aprende que lo necesario es muy poco.

Seguí arrastrándome en un mundo al que veía morir a diario. Algún día —pensaba—, quedaré solo. Quizá entonces él se acuerde de mí. No es posible creer que toda la vida que nos rodea se mantenga en pie para un hombre. Tal vez en esa hora llegue el descanso; o tal vez la absoluta soledad me permita encararlo y comprender.

He visto mucho. Todo ha desaparecido o se ha transformado. Podría escribir miles de libros contando las cosas que vi, que sentí o que he aprendido. Pero ellos no alcanzarían a leerlos y ocuparían un lugar que puede aprovecharse enterrando a sus muertos. Son muy numerosos. Mis muertos y sus

muertos. He pensado más de una vez que la tierra no alcanzará a contenerlos, o que se renovará en ellos para dejar lugar a los otros. Llevamos pedazos de muertos en nuestra carne; sangre de muertos hace latir nuestro corazón. Hacemos andar los muertos cuando caminamos y nos besa un muerto detrás de los labios en el momento del amor.

Sí. He visto demasiado. Todo un alud de muerte: hombres y cosas. Se han precipitado junto a mí y yo he seguido en pie. He visto borrarse el recuerdo de lo que conmovió en un momento dado al mundo entero. Ha desaparecido de mi memoria el rostro de todos los que amé. Se han cambiado las ciudades, hundido y renacido los pueblos, transformado las teorías, renovado las creencias. Sé todo lo que puede saberse y, además, sé que eso no basta, no puede bastar, para que un hombre desee aferrarse indefinidamente a la vida. Si la muerte del primer hombre fué el primer aletazo de tragedia en un mundo risueño hasta entonces, yo sufro el mal opuesto: mal de no morir entre lo que debe morir. La vida, tal como nos ha sido dada, debe piadosamente terminar. Sólo su brevedad puede hacer que aparezca como algo amable. Quizá Dios ejerció con ello su mayor acto de misericordia. Si todos hubieran comido del otro árbol, el mundo sería el sepulcro de los vivos; y todo sepulcro se integra cuando guarda un cuerpo muerto. Más

allá de cierto límite, sólo la muerte puede evitar que los días pesen en mayor grado que la tierra destinada a cubrirnos.

Después de los siglos, hoy. Tiene que ser éste el día. Encontré, como vosotros, un anciano vestido de serenidad. No hablé con él. Le bastó mirarme a los ojos para comprender mi infinito cansancio. Entonces, sin decir una palabra, levantó su bastón y me indicó el camino que me ha dejado aquí.

Con vosotros creo estar, de nuevo, entre hermanos. Es una vuelta a la niñez, igual que cuando descubría muertos a cada paso y me apretaba a las personas queridas para demorar sus golpes. Nuestro dolor de muerte y vida es el mismo, con un ropaje distinto.

Pero os juro que, si llevarais a la boca en mi presencia aquella fruta, os mataría de piedad, para ahorraros el dolor de no morir."

Calló el último y ya nadie habló.

El frío era el aliento, la vida misma de aquella región. El frío y el atardecer, porque allí siempre era atardecer. Los cuatro hombres, sobre el desangrado fondo de la tarde, se pusieron de pie, miraron un poco hacia atrás (el tercero no hizo esto último), y pasaron adelante, por el camino. La penumbra los hacía parecerse.

Marcharon en silencio, con el único rumbo posible. Las gentes no lo tomaban de buen grado porque —decían—, después de la enci-

na se abría el camino de Dante y de Virgilio, que los hombres vivos no deben conocer.

Iban despacio, pero sin hesitar. El vértigo de aquel intento los obligaba a mirar tercamente hacia adelante. Quedaba en medio la soledad, un mar de soledad fría y colmada de palabras inútiles.

Y entonces, al pie del árbol abandonado, se tendió a descansar una mujer vieja y harapienta; una

mujer cuyos ojos rara vez se fatigaban para mirar algo y cuyos cabellos traían polvo de todos los caminos del mundo. Dió un imperceptible quejido y se acomodó entre las raíces, como entre los brazos de un robusto amante. Después miró a las cuatro siluetas, recostadas en el marco del sol y, señalándolas a alguien que tal vez ella veía, estalló en una desgarradora carcajada.

FERNANDO DE ELIZALDE

## El prescindente

DESCARTANDO la posibilidad de un entendimiento con los demás, cultivó una libertad que lo separaba de todos. Las relaciones humanas se fundaban en apariencias engañosas, la comunicación entre los hombres no pasaba de ser un simulacro, y cualquier intento de aproximación con los otros estaba destinado al desencuentro. Por eso dejó que los momentos de su vida, una vez consumados, se disolviesen en la nada.

No bien se jubiló, alquiló un pequeño departamento en un barrio apartado, en el que nadie lo conocía, librándose así de la obligación de hablar con la gente en la calle. Le cedió a una vieja la habitación que no utilizaba, a cam-

bio de lo cual ella le servía el desayuno y se encargaba de la limpieza en los momentos en que él salía. Como única condición le impuso a la mujer que no debía dirigirle la palabra, ella se adaptó a lo estipulado, se convirtió en una cosa más entre los objetos, los muebles, las paredes del lugar. Él pensó entonces que su existencia se hallaba definitivamente en el cauce deseado.

Así fué hasta el sueño. Él nunca soñaba, o no lo recordaba después, pero esta vez las imágenes de la noche se fijaron en su retina, sacudieron su equilibrio interior. Al comienzo el sueño le ofrecía una visión placentera de bosques y praderas, la aparición repentina de la

vieja interrumpía la contemplación, él luchaba para escapar de la presencia de la mujer y retornar a la sensación anterior, pero ella se mantenía firme, se convertía en el centro de todo. Consciente de estar sumido en un sueño, por más que se esforzó, no logró desprenderse de esa atracción perversa. Mientras dormía, como único medio de defenderse, se puso a pensar en lo que le sucedía. Y llegó a una conclusión. Flora. Eso era. Flora. Nunca se había detenido en el significado de ese nombre, suponía haberlo olvidado, sin embargo el sueño se originaba en la denominación de la vieja. Lo irritaba que se adecuase tan mal a la palabra que la designaba y el enojo que sentía contra ella iba en aumento. Desfilaron por su mente, con minuciosidad torturante, detalles del cuerpo y del arreglo de Flora en los que nunca creyó haber reparado. Un abultamiento en la cadera, del lado derecho, apenas perceptible, que le producía al caminar un ligero vaivén, dándole un aspecto grotesco de coquetería involuntaria; debajo de los ojos, la piel gruesa, verdosa y acanalada; la raya zigzagueante del pelo; un tic en el labio inferior, que alteraba las facciones inexpresivas de la fisonomía; los zapatos que usaba para salir; el color de las blusas y polleras. Nada de lo que se refería a ella quedó en la penumbra.

Despertó desasosegado. Le hubiera resultado imposible describir

antes del sueño, ni aun proponiéndoselo, lo que en ese momento veía ante él con nitidez. Sin disimularse la expectativa que lo dominaba, aguardó a que la vieja hiciese su aparición habitual.

A la hora exacta, como cada mañana, la mujer le llevó el desayuno. Ni apurada ni lenta, sin una impresión o una ojeada hacia él, depositó la bandeja sobre una mesa y salió como había entrado. Ausente, una autómatas: lo que exigió de ella. Decidió no darle más importancia al asunto, pero en las horas que siguieron, a medida que se acercaba la noche, tuvo la certeza de que el sueño se reproduciría.

Esta vez fueron los ojos de Flora. Ojos de mar duro, con algo náufrago y viviente en las pupilas, que se clavaban en él desde un punto luminoso y fijo. En vano quiso descifrar lo que había en esos ojos, una parte del sueño se perdía en ellos.

No consiguió eludirlo. Flora. Flora. Flora. Así un mes. O más. Las imágenes del sueño lo perseguían ahora indistintamente de día y de noche, llegó a no diferenciar cuando dormía o cuando estaba en vela, su pensamiento trabajaba incessantemente para desentrañar lo que pasaba. Desechó la idea de pedirle a la mujer que se fuese, ella se reiría de él, lo impulsaría a un acto que lo seducía y lo atemorizaba, y en el que oscuramente presentía que acabaría aquello.

Durante el día se refugiaba en un café, el sueño progresaba gradualmente, ahora podía ordenar los hechos en forma inteligible, a la luz de las últimas revelaciones. Delante de una mesa pasaba horas inmóvil, absorto, dando vueltas sobre el mismo punto, entre ángulos de sombra y de barba descuidada le sobresalían los huesos de la cara, un temblor constante agitaba sus manos. Comenzó por descubrir el secreto de los ojos de Flora: la luz que ardía en ellos se alimentaba en un odio intenso hacia él. Sólo el desenlace tardó en aclararse, cuando tuvo conocimiento de lo que sería, aceptó sin asombro el sentido del acto que lo ligaría a Flora de manera definitiva. No había un gesto superfluo en la escena final del sueño, aprovechando un momento en que Flora le daba la espalda, se acercaba despacio, la afirmaba con un brazo a la altura de los hombros, con la mano que le quedaba libre apretaba la garganta, hasta que la vieja caía a sus pies, desarticulada, como un despojo insensato. Después se inclinaba, hundía los dedos en la claridad alucinada de las pupilas y arrancaba de ellas la llama que las mantenía encendidas. Una resolución fría, imperiosa, le impedía sentir ningún horror mientras duraba la acción. La conciencia de recobrar el destino de hombre que había traicionado, no le daba lugar a reflexionar.

A pesar de que lo sabía inevitable, trató de dilatar el epílogo, has-

ta que una tarde, ante el pocillo de café, sucio de puchos y meditaciones, admitió que todo estaba consumado. No había equivocación posible. Pagó y con paso seguro se encaminó a la comisaría más próxima, allí preguntó por el oficial de guardia y prestó declaración.

Lo trasladaron a una cárcel y lo alojaron en una celda individual. Los días siguientes lo visitó un hombre de aspecto grave, que lo interrogó con detenimiento. Respondió, manso y atinado, a las preguntas, no le resultó difícil dar la razón de un suceso analizado desde todos los ángulos imaginables. Explicó que perdiéndose en el crimen había recuperado su vida. Fué el precio de su error. Se amaba o se odiaba siempre, aprendió tarde que la indiferencia era la forma pasiva del odio, que sólo en la pasión que tenía presentes a los demás se alcanzaba la libertad, que solamente desde esa libertad apasionada se rehuía toda servidumbre. Quería que su experiencia sirviese para otros. Era todo.

Las entrevistas con el hombre serio menudearon al principio, luego se espaciaron, cada vez más breves, y por último se suspendieron. A ciertas horas alguien se asomaba a la mirilla de la puerta que daba al largo corredor de las celdas y lo observaba. No lo importunaban, estaba concentrado, a la espera del castigo deseado. Para distraerse del tiempo lento, seguía las gradaciones del día en los matices de luz que llegaban por la venta-

nilla. En otros momentos dormía. Ya no soñaba.

Una mañana lo llevaron a una oficina, donde se encontraban reunidas varias personas, entre las que reconoció al hombre que había dirigido la encuesta en la celda. El más compuesto y solemne de los que estaban allí se inclinó hacia él y le habló a través de un escritorio, que por sus dimensiones indicaba la jerarquía del que se hallaba sentado detrás. Oyó entonces lo más extraordinario de la historia que vivía. La mujer a la que declaró haber dado muerte se conservaba en perfecto estado de salud, sin presentar el menor rasguño y sin que nadie, en ningún momento, hubiese tratado de ejercer violencia sobre su persona. La confesión de presunto homicidio que él efectuase, no reposaba en datos verídicos. En ese instante el que hablaba inclinó pausadamente la cabeza en dirección al hombre que el detenido conocía, y agregó que según la opinión del especialista que estudió su caso, había padecido una depresión nerviosa, pasajera y sin consecuencias, no obstante lo cual se consideraba aconsejable que se alejase por un tiempo de la ciudad, de ser posible a un lugar con aire y sol. Si el interesado lo deseaba, se podían adoptar las medidas pertinentes a fin de que la mujer que vivía con él no apareciese más por su domicilio. Pero no lo creían necesario. El que hablaba sonrió al pronunciar las palabras finales: no exis-

tía razón para que continuase bajo vigilancia. Lo dejaban en libertad.

Los miró con sorpresa y desconianza. Meneó la cabeza, incrédulo. Lo querían confundir. Él sabía que en sueños o en vigilia se había redimido, que se había sumado a los demás. Los miró otra vez, tenaz. Un lento escalofrío lo recorrió. Tendría que encerrarse nuevamente en sí mismo y recomenzar desde un principio, como si nada hubiese sucedido. Todo estaba por hacerse.

El hombre que se hallaba detrás del escritorio cambió de expresión al notar su reacción. La seguridad impávida de un rato antes había cedido, dando lugar a un rostro atónico. Los segundos transcurrían con lentitud. El que señalaron como especialista se acercó al hombre sentado y le habló al oído; al cabo de un instante éste asintió con pequeños movimientos de cabeza a lo que le decían. Después tomó la palabra con voz tranquila y ordenó que devolviesen al preso a la cárcel.

En la celda se serenó, pero asimismo seguía como si estuviese bajo el efecto de un narcótico, se notaba embotado, sentía empañada su comunicación con el mundo exterior. Le costaba recordar lo ocurrido un momento antes. Luego de un tiempo que no midió, se sorprendió al oír que descorrían el cerrojo de su puerta. Precedido por un guardián, se presentó un hombre que no conocía, que dijo ser el director del establecimiento

y le anunció que llevaba con él a la persona que acompañaría al detenido a su casa, una vez que estuviese preparado. Flora penetró a la celda.

Un reconocimiento confuso y violento brotó en él al verla. Flora no era una extraña, lo comprendería. Recogió rápidamente sus efectos y sin decir una palabra echó a andar junto a ella. Los pasos resonaban en el corredor donde se alineaban las puertas mudas y aherrujadas. El director los precedió hasta la salida del edificio y se despidió de ellos. Un auto de alquiler los esperaba. Flora dió la dirección y partieron. No hablaron durante el trayecto. Flora apenas cambió unas palabras con el conductor.

En cuanto entró al departamento, vió en el sillón del cuarto de estar el periódico que leía por las mañanas, como en los días normales. Flora, de pronto locuaz, le explicaba que no había alterado el orden en nada y abría las puertas. Con un dejo de timidez, le dijo

que ese día debía descansar, había preparado algo para comer y esperaba que fuera del gusto de él.

Todo permanecía en el sitio de siempre, pero notaba un cambio en la atmósfera. Caminó hasta el dormitorio, se apoyó en el vano de la puerta. Flora hablaba nuevamente. Le decía que podía quedarse todos los días a comer en adelante, para ella no significaría ninguna molestia y él haría una economía. La miró por primera vez de frente. Flora tenía venas que la edad azulaba a los costados de las sienes, en sus ojos se leía el deseo de ayudarlo.

—Gracias —murmuró él.

Flora salió apresuradamente del cuarto, mordiéndose los labios. Él se acercó a la ventana. En la calle una muchacha y un joven se sonreían, tomados de la mano. Él a su vez les sonrió, sin darse cuenta que lo hacía, sin que pudiesen verlo. Siguió mirando la calle, la gente que transitaba por ella, hasta que un temblor de reconocimiento le nubló los ojos paulatinamente.



## El héroe

SÓLO al desprevenido que entra y que salía en seguida no lo sofocaban tantas cosas amontonadas.

Pero quien se detuviera a mirar la estatuillas, los viejos relojes, los minúsculos símbolos, las valijas gastadas, los paraguas, la lamentable ropa, los sombreros, los trapos, sentía el agobio, la niebla de años, de lisa conformidad, que había en todo eso.

La tienda era poco más ancha que un zaguán, de modo que los objetos que la llenaban se volvían como de humo o de sueño cuanto más lejos quedaban de la puerta y de la luz, perdiéndose, alejándose, borrándose, hasta que los del fondo morían esfumados en una sombra de terracota.

Nada se había movido allí desde hacía años y cuando alguna vez alguien compraba algo y se lo llevaba, permanecía sobre la estantería un círculo o un cuadrado limpio de polvo, que después se emparejaba poco a poco con la restante suciedad del anaquel.

Y es que el dueño de la tienda no vivía de vender las cosas que estaban ahí tal vez para dar al lugar viso de tienda, o por alguna otra razón que él mismo había olvidado.

Al fondo —casi no se la veía desde la calle— envuelta en el pardo

final del corredor, estirábase hacia el techo una escalera de caracol y de hierro, por la cual subía el dueño al entresijo, un entresijo sobre el mismo zaguán, con una claraboya opaca de tierra que miraba como un ojo hacia la avenida por entre dos resquebrajados ángeles de cemento. Ahí había una cama, una silla, una cocinita a gas, un viejo ropero. Ahí vivía el dueño.

Él se ganaba la vida tejiendo cinturones con hilos de colores que combinaba con habilidad maquina y prodigiosa. Y así él ya no era ni su imagen, ni su apellido, ni siquiera su rostro, sino sólo su oficio, porque nadie conocía o recordaba su nombre.

—Quiero un cinturón que diga J. A. junto a la hebilla.

Él calzaba la hebilla en un clavo y comenzaba a tejer.

Otro le pedía:

—Que se lea claro: A mi amigo Salvador... A... mi...

Los hilos saltaban unos sobre otros, pasaban, repasaban, se anudaban: A... mi... amigo..., de un color, de otro, uno, dos, un lazo, Sal... va... dor..., izquierda, media lazada, otro lazo, dos.

Pagaban. Se iban. Lo olvidaban.

Olvidaban no su habilidad, sino a él mismo, su cara, su pelo gris, su gorra. Él era sólo su tejido, tal vez nada más que sus manos páli-

das, flacas, temblonas ya como las de un viejo tornero de tanto tirar y tirar los hilos. También se olvidaban de sus lentes con montura de oro, de sus ojos apagados, pero todavía de un bello azul. Se olvidaban, de todo, incluso de la tienda.

Él, a su vez, olvidaba la ciudad.

La puerta de su negocio se abría sobre la Gran Avenida donde día y noche se apuraban miles de transeúntes, ómnibus, automóviles, pregones, gritos, vahos de nafta quemada. Él estaba a su orilla, sin soñar en asomarse. Sentado en el centro de su zaguán, veía pasar fragmentos de vehículos —no cabía uno entero en lo angosto del vano— hombres, mujeres, sombras, cientos de miles, millones de sombras inmemoriales en sus cuarenta años frente a la avenida.

Entre esas infinitas sombras efímeras él podía creerse solo, y en realidad lo estaba.

Comía allí, y dormía allí, y cuando no comía ni dormía trenzaba sus hilos.

A la mañana iba al mercado y volvía con las provisiones: huevos, jamón y algunas verduras, atontado por el vértigo, mareado por el ruido, el movimiento, las gentes, el sol. Casi a tientas acertaba con la llave en la cerradura, reabría la tienda. En seguida recobraba la calma.

Sólo los domingos por la mañana, cuando la Gran Avenida quedaba vacía, paseaba hasta la Plaza de los Mártires, a esa hora desnu-

da soledad con palmeras, para dar de comer a las palomas. Se quedaba un rato entresonando en algún banco y luego regresaba a su tienda.

Del otro río —los hombres, los hechos—, tampoco sabía nada. No leía los diarios, sólo los viejos que guardaba apilados en un rincón. Cuando se aburría coloreaba, entintaba y repasaba los hilos para el trabajo del día siguiente. Los nombres de los políticos, los reyes, los héroes del día pasaban —si pasaban— por su memoria como una pluma sobre un vidrio, sin dejar rastro. Sí: podía creerse solo entre tantas cosas que morían, y eterno.

Alguna vez, empero, vió cómo se agitaba ese río indiferente. Jinetes con sables en la mano cargaron a galope contra la gente, que huyó. Él bajó la cortina de acero. Protegido por ella oyó los tiros.

Cuando cesaron se asomó por la claraboya, y vió a un hombre caído, quieto sobre su propia sangre. Le pareció que todo eso carecía de sentido, y se acostó. Y, en efecto, a la mañana siguiente todo hubiera podido parecer una ilusión: el hombre ya no estaba allí y la gente —las sombras— iba y venía por la Gran Avenida.

No averiguó qué había pasado, ni esa vez ni otra, muchos años después, cuando la calle se llenó nuevamente de hombres y mujeres que llevaban banderas en alto y cantaban como borrachos. En seguida comenzó la pedrea. Él bajó de nuevo la cortina, y ahora ni si-

quiera se asomó a la claraboya. Pensó haber obrado bien, pues a la mañana siguiente, como en la ocasión anterior, la gente iba y venía por la avenida entre el cotidiano estruendo de los ómnibus y los automóviles, y el mismo vendedor voceaba las mismas flores en la vereda de enfrente.

Entró un hombre:

—Quiero un cinturón con las letras L y Z entrelazadas.

No había sucedido nada.

—¿Usted estaba aquí cuando pasó la manifestación?

—Sí.

—Cargó la policía... Veinte heridos...

—No, no vi nada.

—En Ciudad Vieja fué peor: muertos, incendios...

—Bajé la cortina...

—Comprendo, comprendo. L y Z, no lo olvide.

—No lo olvidé. Ya está.

—Gracias, lo recomendaré. Adiós.

—Adiós.

Las sombras.

Aquel día, años más tarde y por tercera vez, la avenida reapareció distinta. Ya en la madrugada él había oído rodar algo enorme por la calzada. Alcanzó a ver por la claraboya, a la luz de los faroles, las torres de muchos y sucesivos carros blindados. Para no oírlos se cubrió la cabeza con la almohada y se durmió.

Al día siguiente —no los recordaba ya— comenzó a levantar la cortina sobre el umbral. Pareció como siempre una raya de luz, que

se ensanchó, que subió, pero luego dos pies, las dos botas, las bombachas rojas de un soldado. Un golpe —un culatazo— sacudió la cortina.

—¡Cierre!

Y otro golpe, recio, vibrante:

—¡PRR-onto!

Él soltó la correa y la hoja de metal cayó como una guillotina sobre el cuello breve de la luz. Entonces advirtió el silencio de la avenida. Subió al entrepiso y miró por la claraboya. Había, sí, un soldado frente a la puerta, pero no frente a su puerta, pues ésta era sólo una cualquiera entre las miles de la avenida.

Enfrente había otro, y un grupo en la esquina en torno a una ametralladora. Los soldados —eran todos muchachos— comían pan y bebían jarros de leche. De pronto el soldado que estaba frente a su puerta se echó el fusil a la cara y disparó —¡tum!— hacia arriba, como para cazar una paloma. Los soldaditos se tiraron unánimes al suelo y los de la ametralladora, apuntaron con ella a las cornisas o tal vez al cielo.

Durante un rato los tiros bailaron alegremente, sin orden, ensordecedores. Él gateó despacio —porque eran las diez— hasta la cocinita para freírse jamón y huevos, pero recordó que no los había comprado. Sólo le quedaba, pues, la leche condensada que guardaba por una última precaución. Insertó el abre-lata bajo la hermética tapa y al intentar levantarla, la púa, en-

mohecida, se partió en dos. Ahora ya no tenía qué comer y maldijo en voz baja y cuidadosamente a los soldaditos, porque tenía hambre.

Se asomó de nuevo por la claraboya. No vió a nadie. Después pasó un hombre por la vereda de enfrente, solo, al parecer sin apuro. Él descendió entonces a la tienda y escuchó. De cuando en cuando pasaba alguien: pasos livianos —zapatos, botines—, no pasos de pesadas botas. Los soldaditos habían terminado su juego. No podían entender nada.

El hambre lo aguijoneó otra vez, y el estómago, habituado a un riguroso horario, se le contrajo como una masa vívida. Dentro de media hora cerrarían las tiendas de comestibles.

Levantó la cortina y salió. La calle estaba vacía y en la esquina vigilaban dos policías.

Se detuvo unos minutos en el borde de la vereda. Era un día de sol: las palomas volaban dulce, lentamente, en blandos círculos. Las alas de las más blancas resplandecían como si se quemasen. Las miraba todavía cuando la manifestación, una columna pesada, negra, con rabia, silenciosa —sólo se oía el ris-ras de miles de pies que parecían chistar sobre el pavimento—, desembocó en la avenida.

Él trató de cruzar la calle, porque el almacén estaba enfrente, pero en la mitad de la calzada lo envolvió la multitud. Vió rostros desconocidos, bocas que gritaban

algo; se sintió agarrado, amarrado... Ahora él iba al frente, enlazado, llevado en vilo por los brazos de dos hombres frenéticos, impelido por la gigantesca furia de aquellos cientos y cientos de hombres y mujeres que avanzaban cantando, olvidados de sí mismos.

Quiso explicarles que él sólo buscó cruzar la avenida para comprar huevos y jamón, pero nadie lo atendió, como si de pronto marchara entre locos e irresistibles autómatas sin ojos ni oídos.

Vió ante sí una larga hilera de soldados vestidos de gris y rojo. La cabeza de la columna intentó detenerse, pero el peso de las que venían atrás la empujó hacia los soldados. Un oficialito con adornos dorados levantó su bastón.

En vano se debatió: los brazos enlazados de los que iniciaban la columna constituían una sólida cadena, uno de cuyos anillos era él. Alguien gritó una orden. Mordió esas manos que lo sujetaban, se debatió, pateó, se soltó por fin, corrió hacia la barrera militar, hacia los fusiles, solo, ahogado por la fatiga. Quiso explicar... Sólo dijo:

—¡Yo!...

El primer tiro fué para él. Lo recibió en la frente. Dió un saltito y cayó.

Algunos viajeros que llegan a la ciudad van a verlo. Está en una plazoleta del Oeste, sombreada por árboles viejos y en cuyo centro surge un surtidor. De esta fuente

cita parte hacia el fondo de la plazoleta (un fondo alto, cerrado por el murallón de un cuartel) un camino de piedra que al final se ensancha en un solado asimismo de

lajas. Allí, sobre un pedestal de granito, a cuyo pie se renuevan anualmente las flores de los homenajes, surge, eternizándolo héroe, su busto en bronce.

LUIS GUDIÑO KRAMER

## El Fisco

**G**OYO Cabral, asociado con otros, compró un barco.

Les llevó algún tiempo ponerlo en condiciones y equiparlo. Al fin, con su blanco casillete y su airosa bandera, "Los tres amigos" realizó su primer viaje.

Salieron una mañana al aclarar con una carguita de cueros y de tijeras de sauce. Goyo iba al timón, Pedro atendía la máquina, y Juan era el encargado de la limpieza y la cocina. El barco cargaba sus buenas cuarenta toneladas y era caminador. El motor, marino, un viejo motor alemán que encontraron en un aserradero y lo habían hecho marino, como se dice en el lenguaje de estos barqueros de ahora, resoplaba en dos tiempos echando el humo negro del fuel-oil.

—¿Qué te parece, Goyo? Marcha, ¿eh?

Goyo miraba las islas y seguía atento las curvas del canal.

Cuando entraron a la cancha de doña Juana se cruzaron con una canoa, cargada de paja.

Al salir por Las Tres Bocas, allí donde se encuentran las aguas del río San Javier con las del Paraná y las del Colastiné, tomaron viento y se dejaron ir, aguas abajo.

Goyo, hombre de treinta y cinco años, es hijo de un estanciero que fué muy rico. Él no quiso estudiar y vivió en el campo y en el pueblo. No siendo trabajo de pluma, él sabe de todo un poco. Por ahí se casó con una maestra. Su hermano se recibió de ingeniero y una hermana se le casó, muerto el padre cuando ellos eran muchachos chicos, y tuvo que pensar en la madre y en las hermanas solteras, soterradas en la casa con naranjos apestados que otrora fué una pretenciosa mansión, con sus ventanas con rejas y su molino.

Goyo era un muchacho alegre, juguetón y chistoso. Había vivido hasta entonces sin muchas preocupaciones, inventando cuentos, queriendo de todo el mundo, muchacho grande en un pueblo chico.

Se había criado a caballo, era

buen nadador, tiraba con puntería y cuando compró el camión aprendió prácticamente sus secretos. Ahora es marino.

Goyo se sonríe recordando aquella larga conversación que tuvo con un doctor en Santa Fe que andaba juntando datos para una monografía sobre los cuentos del zorro. Hablaron varios días y él recordó relatos de fogón, pelos de caballos, palabras mocobíes y por ahí, apurado por la curiosidad del hombre, inventó algo apropiado a su mentalidad ciudadana y científica.

¡Qué embromar con el hombre!

Mientras mira adelante, piensa qué curiosa es esa llamada ciencia etnográfica y folklórica. Al fin y al cabo, si es casi lo mismo que hacer un inventario de almacén. Hombres grandes, que han estudiado, como ser, Derecho, un día se ponen a copiar lo que un ignorante, como yo, les cuenta. Parece interesarles el saber de un paisano, de un peón, de un indio, sobre los caballos, o los pescados o los árboles, y al mismo tiempo pretenden que ese saber, que este conocer adquirido a través de muchos años de sufrimientos y de equivocaciones, que hay que pagar con dolor y hambre, se les transmita por medio de una lectura.

Ellos anotarán, escribirán libros, polemizarán, y ¿para qué? Esta ciencia popular, este saber, no puede ser transmitido teóricamente y sin la práctica es inexistente. Pero, aunque pudiese transmitirse, ¿para qué les serviría a ellos? Es

un lujo más, piensa Goyo. Un lujo más de hombres instruidos e insatisfechos de su cultura, de eso que llaman cultura y que es un repertorio de conocimientos sin aplicación honesta en la vida del hombre.

Él, ahora lo recuerda, estuvo tentado de contarle cosas del Fisco. Salomé, vean la ocurrencia de ponerle Salomé a un varón, Quiroga, era un criollo cetrino, alto y flaco, muy pobre, que en un cascahuesal levantó su rancho al reparo de dos o tres arbolitos. Tenía mujer y cuatro o cinco hijos. Cuando los apretaba la pobreza, porque qué iba a vivir de las pocas vaquitas criollas con tanta familia, solía salir a tropiar y pasaba varios días afuera.

En la vecindad, en un paraje alto y rodeado de ombúes, se levantaba el rancho de doña Macedonia Corazón de Jesús Montenegro de Quiroga, su señora madre, como ellos decían, y en las ocasiones en que en su rancho se rezaban los novenarios, era costumbre que los vecinos llegasen antes del anochecer, desensillasen y mientras se rezaban los credos y padres nuestros, reconfortaran el cuerpo con algunas ovejas al asador. Eran pocas las ovejas de doña Macedonia, pero sus hijos eran baquianos y nunca faltaba un costillar. Blanqueaban los cueros en los alambrados y el incitante olor a carne era como el incienso para el alma que se ayudaba a encontrar la senda de su salvación.

Don Salomé salió una tarde con caballo de tiro. Volvió a los tres o cuatro días, noche entrada. Lloviznaba tenazmente y hacía frío.

El hombre venía arrebuñado en su poncho, traspasado de humedad y tiritando, los pies duros de frío, insensibles a esas salpicaduras del agua que a cada traspíe del caballo saltaba desde los huecos escarchados y le iba impregnando de humedad las botas. Chapaleando el barro, seguían la huellita. Metía el caballo una mano en el hueco que en el cascahuesal había dejado otro caballo, o en su misma huella, y saltaba el barro y el agua, con un ligero chas-chas. Se aquietaba la marejadita en pequeñísimas ondas, cada vez más cortitas hasta quedar de nuevo cubiertos los pozos de una escarcha finita, tenue y quebradiza y pulida como un espejo en que se reflejaba la más pequeña claridad, y que ahogaba y oscurecía, finalmente, la sombra de la noche.

El hombre, muerto de cansancio, llegó en la oscuridad y después de desensillar y dejar el caballo atado a soga, entró dando voces. La casa estaba tapera. La mujer y los hijos seguro que se habrían ido a lo de doña Macedonia.

Se sacó Salomé el poncho y las botas y con alguna dificultad encendió una vela. Entonces sintió hambre.

En la cocina encontró, en el fondo de una olla, un poco de mazamorra. No había nada más para comer, ni galleta ni carne. Encen-

dió fuego con unas charamuscas y arrió la pava y derritiendo la vela de sebo, y menos mal que había una vela, en la misma olla, revolvió la mazamorra y se la comió al débil resplandor de la lumbré. Con unos amargos *abajó* la comida. Armó un cigarrillo y se tiró en su catre de tientos, sintiendo que el calorcito le iba subiendo desde los pies helados.

Así era don Salomé, hombre dispuesto y conforme con todo.

Cuando la mujer volvió al otro día, don Salomé había carniado un cordero que estaba oreándose colgado de un arbolito. Y le contó a su mujer lo que había comido. Desde entonces la gente, para distinguirlo de los otros Quiroga, decía: Es ese que se comió la vela...

Gente curiosa los Quiroga. Vivían en el Fisco desde que los padres o los abuelos vinieron de Córdoba. Eran cuatro o cinco, cada familia en su rancho.

Peleaban con los demás fisqueros, se disputaban los terrenos, los pastos, las majadas, los horcones del monte. Peleaban por un alambre, porque un caballo suelto había volteado una tranquera floja. A cada rato iban con sus quejas a la policía, que ya estaba aburrída de estos pleitos.

En los mejores lugares había ranchos grandes, blanqueados, con piquetes de buen alambre y quintas de naranjos, como el de don Cornelio Echagüe —que sembraba maíz y alfalfa para el parejero y a quien “una injusticia lo llevaba a

las ausencias", porque era hombre bien hablado, limpio y estruendo.

Más allá estaba Casimira Quiroga, hija de doña Macedonia también, y en otros ranchos, Juan y Petrona. Esta Petrona sabía ser buena moza y andaba por las islas o se fué, no la tengo muy presente, al pueblo.

Juan tenía un rancho blanqueado, un corral y una buena tropilla y mujer e hijos grandes. Sabía andar seguido por el pueblo, descuidando sus cosas, porque era hombre de mucha conversación, aficionado a la política. Iba y venía y fué dejando sus vaquitas en los almacenes y la mujer se le mandó a mudar. Él, callado, porfiaba con los hijos y los últimos caballos, y por ahí entraba en una tropa, hacía unos pesos y se lo volvía a ver por el pueblo, principalmente cuando el doctor Paredes llegaba de paso para la estancia. Procuraba los papeles de posesión de sus tierras fiscales.

A lo último dejó el puesto y se vino al pueblo. Ahora vaya a saber que por dónde andará. Una hija moza le salió diabla y la mujer estaba, decían, haciendo la vida en Santa Fe.

Goyo recibe el mate que le alcanza su compañero y sigue recordando esas vidas del Fisco.

Casimira se casó con don Cenobio Pucheta. Buen casamiento. Don Cenobio era hermano de don León y de doña Petrona. Recuerda que todas las mañanas llegaban

por sus propios caminos al negocio de doña Petrona y allí tomaban con ella mates de leche. Don León, generalmente, echaba mano al bolsillo y le daba un diez o un veinte a la chica que le acarrea el mate. Estaban un rato así y cada cual agarraba por su lado. Era chico el pueblo, pero se perdía el rastro de las gentes en los mil recovecos de la necesidad.

Don León tenía un parejero, o varios parejeros, y un café. Estaba casado y tenía casa en la ciudad. Don Cenobio, el marido de doña Casimira, tenía volanta. Era un hombre blanco, trabajador. Cuando no habían construido el tren, él llevaba en su volanta los pasajeros a Escalada o Crespo. Tuvo varias hijas y dos hijos. Una de ellas estudió y ahora es directora de escuela. Uno de los varones siguió el rumbo del tío León, tuvo un café, fué empleado de policía, se entreveró con una maestra y luego se juntó con una buena muchacha y tuvo varias hijas. Se retiró por invalidez y vive ahora en Santa Fe, con las hijas grandes, empleadas. Fué hombre de suerte y habilidad en el juego. Le decían Cenobito.

Doña Casimira está vieja. Una temeridad de vieja. La directora se le casó y le quedó una hija soltera. Viven todos juntos. Ya ni se acuerda del Fisco donde están las tapetas de los Quiroga, y los cuentos.

Sin querer están llegando a Hermandarias.

## Los dos temas de la realidad

EL estudio de las formas del tema puede dirigirse a zonas profundas y conceptuales, como la libertad y el destino, a zonas afectivas, como el amor y el deber, o simplemente al horizonte visible donde los elementos del tema aparecen y desaparecen: a su mayor o menor realidad. El último aspecto me interesa desarrollar aquí, por considerarlo el primer modo de aproximación a un conocimiento integral de esta materia. Una vez ubicado en la realidad de cada tema, fácil será bajar a los cimientos que lo justifican.

La geografía exterior de los temas comienza en la evidencia cotidiana de lo real y termina en la alucinada fantasía de la irrealidad. Tal vez, la evidencia cotidiana sea poco emocionante para comenzar, aunque luego veremos que no es así; a la irrealidad, en cambio, espera mayor fortuna, especialmente cuando trata de los sueños, de la sonámbula fantasía de los sueños, aunque, en verdad, también ella es problemática. Desde las consecutivas noches de Armageddon contadas por Wells hasta las efímeras y comunes, todas aumentan el repertorio de la duda sin aclarar ninguno de sus misterios. Y vanos resultan la curiosidad femenina del psicoanálisis y los esfuerzos de la literatura caba-

lística; el reino de los sueños siempre está pronto a descubrirnos un nuevo asombro. Por ejemplo, ¿pensó alguien a qué región del espacio metafísico van a parar las cosas materiales que abandonamos al despertar? Creo que si alguna vez hiciéramos memoria de las cosas perdidas en los sueños, haríamos la historia universal de la noche. Porque la historia no trata, como se cree a menudo, del tiempo perdido, sino de las cosas perdidas en el tiempo. La historia del tiempo pertenece a la nostalgia.

Mi curiosidad, repito, es lineal; me interesa el recorrido temático de las dos formas de la realidad. Formas que emergen en estado crudo de la obra de arte, incluso sus modos más inesperados. En pintura moderna, por no ir más lejos, se hace elogio abierto de la irrealidad, de la abstracción, y sin embargo Cézanne, el gran Cézanne, el revolucionario mental de la pintura, copia sus famosos verdes y azules de las públicas campiñas de Aix-en-Provence; igualmente, la intensa jovialidad de Matisse es pobre transferencia del paisaje veraniego de Niza. Sin limitarnos a Francia y a la pintura, la luna italiana cae exacta sobre los muros arcillosos y aterciopelados de los cuadros de Sironi y la prosa torturada e intimista de Dostoievsky re-

fleja el clima espiritual y físico de su país. En la Argentina, Güiraldes es quien es mientras lo identificamos con la llanura bonaerense apretada en la temática de su mejor libro, y Carriego se pierde en la muchedumbre de poetas lamentosos de su tiempo, cuando sale del barrio de Palermo. No digamos ya de Hernández, que hace suya la dilatada esperanza de los argentinos; esa esperanza mezcla de abstracción y distancia, como la pampa que narra.

La realidad, vemos, asciende lentamente a brújula inevitable. El artista podrá inventar un mundo cómodo, vasallo de su voluntad, pero llegará a nosotros sólo cuando descubra el oculto mundo que nuestro corazón intuye. Y aquí está su mejor mérito. En Shakespeare las pasiones son tan "reales" que se han convertido en el nomenclador de la ambición, de la duda, del amor.

Alguien observará que la realidad carece de tanta importancia, que cuando mucho, es el escenario de la ficción; que la ficción, en verdad, valora y justifica el tema. La observación me parece válida, salvo que, la ficción, también puede ser real. Más aún, sólo cuando un autor consigue convencernos de su realidad, interesa y "prende" el relato y la obra cumple su destino de comunicación. Prueba ello que las novelas llamadas de *ciencia-ficción*, demasiado increíbles, fastidian la atención del lector.

La realidad suele estar en el con-

torno temático de una obra o en su medida unitaria: en el color, en el sonido, en la palabra. La palabra, elijo una de las células, además de semántica, posee una onomatopéyica propia, una "mimesis interior". Las célebres vocales de Rimbaud son oportunas. Dejemos el francés en cuyo sonido fueron imaginadas y analicemos las vocales españolas; la *i*, sigue siendo roja, porque de afilada hiere y sangra; pero la *a* ya es blanca, porque es clara y limpia; la *u*, azul —en español no podría ser de otro color—; la *e*, verde; la *o*, amarilla. Temo eludir la demostración franca de las vocales con una metáfora; lo cual tampoco sería falso. Las metáforas no son figuras mentidas; son puentes entre la realidad y nosotros. Maneras de ser de la realidad. ¿Acaso la palabra *sauce* no "es" más verdosa que *árbol*; *cuchillo*, más filosa que *espada*; *ventana* y *alborada* de mayor transparencia que *mirador* y *amanecer*? ¿De blancura neta, *sal*, *plata* y *mañana*; de amarillenta madurez, *otoño*, *oro* y *sol*; de verde intenso, *reverdece*; de azul verdoso, *perfume* y *duende*; de blanco azulado, *agua* y *luna*?

En la frase "el agua corría *ininterrumpidamente* por el piso", el fino y continuo zigzaguo del líquido va agrietando el suelo ya en esa larga y ondulada palabra. Del poeta Basilio Uribe copio este modelo de perspectiva óptica: "Fundido, hendido, ido" (*Otra vez*); el adjetivo "fundido" va disminu-

yendo hasta convertirse en un punto de fuga, en un eco espacial. Los que saben griego afirman que en los versos de Homero se escucha el chapoteo de los remos cuando las barcas atenienses enfilan hacia Troya. Y no sólo las palabras; también los colores poseen su propia individualidad. El rojo acerca los objetos, los hace más hogareños, más cálidos; el azul, más lejano, más horizonte. Por ello Horacio Armani llama azul al recuerdo, distancia de pasado: "A veces entro en él como a una casa azul de grandes puertas" (*Viaje a un recuerdo*).

La realidad propia de palabras y colores cede paso a la impuesta por cada artista. Así, los pintores modernos, acercan los azules y alejan los rojos, mediante contrastes simultáneos, simples y dobles; hacen vibrar el violeta, apagan el amarillo y amanecen los grises. Naturalmente, al quebrar la correspondencia esperada producen en la tela una disonancia cromática semejante a la ruptura de un cristal. La sinfonía de colores se vuelve átona y el ojo, acostumbrado a la escala sensorial, no acierta con la nueva grafía. Pero éste es un problema de estética moderna y aquí sólo interesa señalar que la realidad suele transformarse hasta sugerir otra realidad.

Volvamos al aspecto temático. El mayor o menor ángulo de sugerencia indica la calidad literaria de una obra. Un libro, un cuadro, de-

masiado textual, resultan textualmente tediosos; como abrir una ventana a la calle, a la monótona calle de todos los días. El teatro evidencia mejor el realismo liso; cuando el autor, o los autores, trasuntan espíritus de tacto duro, adquiere una fisonomía tridimensional, de prosa en relieve. Peligro compartido por las demás artes de representación corporal. La danza, al geometrizar muscularmente sus movimientos, se convierte en gimnasia, en estado atlético de la música.

El grado de sugerencia llega a su apogeo simbólico en la zona de los sueños, en esa zona construida con los materiales pegajosos de la memoria y del temor premonitorio. Nada mejor que *Las Noicas* de Batlle Planas para ilustrarlo. *Las Noicas* describen seres vibrantes, desdoblados, poseídos de luz anochecida; lunar. La luna es forma de la noche como el tiempo es forma de la esperanza. La noche linda con la magia y con el misterio del tiempo. Tal vez esta misma irrealidad nos sugiera el nombre de luna a la superficie abstracta de los espejos. Cuando nos miramos al espejo interesados en un provecho utilitario, vemos lo que mira todo el mundo; pero si nos detenemos a mirar nuestra mirada, simplemente, descubrimos que nuestra cara se desdibuja, que adquiere un contorno segundo; vibrante. Dudamos de qué lado del espejo está nuestra verdadera realidad, nuestro ser. Nuestro ser que

ahora nos observa atento hasta producirnos un vértigo extraño, el mismo vértigo que experimentamos cuando ascendemos a la altitud mayor de la filosofía y pensamos fijamente en la palabra "ser". Por un momento creemos desvanecernos en la atmósfera metafísica de la eternidad. La luna de plata emerge, de espaldas a nuestra figura reflejada, el fantasma de nuestra figura primera que nos observa desde el fondo del misterio, impenetrable; esperándonos.

La experiencia, continuada, enloquecería a cualquier hombre; lo llevaría *para-noia*, a la locura. La locura es el estado frenético de la realidad; angustia parecida a la pesadilla, pero sin salvación, sin despertar. *Las Noicas* de Batlle Planas expresan, soberbias, desesperadas, la *angustia tremens* de cada noche del alma, de esa "noche con el viento colmado de espacio cósmico que nos afila el rostro", como diría Rilke.

Si bien la fantasía de los sueños sirve de pretexto para exagerar el otro tema de la realidad, los sueños no son ajenos a nosotros: somos nosotros mismos soñando. Su irrealidad es la nuestra, fidelísima; con las mismas incongruencias de la fidelidad y de las cosas definitivas. Las actitudes opuestas concuerdan mejor de lo esperado; en las tardes de invierno el sol fija con mayor dureza las sombras de los rostros sorprendidos por las fotografías.

Abordemos algunas de las oposiciones.

Al lado de las nerviosas *Noicas* de Batlle Planas, coloquemos la tranquilidad majestuosa del Giotto. El obligado misticismo de este pintor da poca sensación de irrealidad, de aérea santidad. Sus figuras son claras y sólidas, de "este mundo"; cuenta a su favor con una leyenda religiosa y sin embargo la presencia sobrenatural de *San Francisco* participa más de nuestra imaginación que de los frescos de Asís que la relatan. No es inhabilidad técnica ni circunstancia histórica; es el comportamiento del artista frente a la realidad. Pongo por caso: el *San Francisco* de Cimabue, maestro del Giotto y por tanto predecesor, trasunta un espíritu distinto; radiante. Actitud que surrealiza o subrealiza —arriba y abajo coinciden, prevenía Heráclito— después Giovanni di Paolo en *San Nicolás de Tolentino salvando un navío*. Di Paolo muestra un barco destrozado por la tempestad, con las velas arrancadas, los palos rotos y la quilla deshecha; en la plataforma de la cubierta, milagrosamente íntegra, reza la tripulación salvada. Falta todavía lo más significativo de la tela: el contraste. Arriba, el santo, pintado despacio, bendice la nave; abajo, tres maderamen del esqueleto de la quilla forman un desnudo triángulo expresionista y sostienen la cubierta del barco, que continúa su insólita marcha por las aguas borrascosas.

Las ágiles iglesias góticas y las pesadas iglesias romanas, correlacionan también la doble realidad. Igualmente, la silueta alargada de Don Quijote y la gravosa corpulencia de Sancho, aluden al desapego de la flecha y a la lenta redondez de la tierra. En lo popular, la ironía enfrenta la figura desgarbada del poeta con la del burgués de estómago insolente. Esta imprevista mención del hombre romántico y del hombre realista, trae a primer plano dos tipos de clasificaciones: la clasificación estética y la clasificación temática. En arte, a la imaginación idealista se la supone romántica y, a la fiel y textual a los hechos, realista. Pero ello no impide que el "realista" exagere la realidad al colocar una lupa en los poros enfermos de las cosas y que el romántico, siempre efusivo, describa interiores humanos con gran similitud. Los ejemplos anteriores bastan para indicar las diferencias entre ambas clasificaciones. Ahora bien, ¿se puede separar así, de gajo, la estética cuando se habla de arte y sobre todo, de realidad? El nombre de Aristóteles, que ya es oportuno mencionar, está unido tanto al origen de la investigación estética como al de la "mimesis" o teoría de la imitación, eje óptico de su famosa "catarsis". De Aristóteles a hoy la estética anduvo mucho y no faltaron épocas de idealismo izquierdista que arrinconaron despectivamente a la modesta realidad. Después de Kant, con el nombre de realidad fenomé-

nica establece imperio temible; desde entonces cualquier planteo distinto es fantasía polémica sujeta a evidencias extrasensoriales; mentales. El arte se da en un espacio sensorial y en ese espacio la irrealidad no es más que una forma de la realidad.

Erich Auerbach, en su libro titulado justamente *Mimesis*, hace un inventario erudito de la "representación literaria de la realidad en la cultura europea". Desde Homero, cuya "luz clara y regular se esparce sobre hombres y cosas" y donde los objetos son "acabados, visibles y palpables en todas sus partes", hasta Proust, "reflejo de conciencia", va trazando los "límites del realismo antiguo y su diferencia con el moderno". En verdad, Auerbach toma la idea de mimesis del libro X de *La República* de Platón, pero los resultados dan frutos iguales. Platón refiere en la obra citada que para crear "objetos aparentes y sin realidad alguna" (tres grados debajo de la realidad, según él), basta con tomar un espejo y pasearlo en todas direcciones. El espejo, obsérvese, dirimía ya entonces los límites entre la realidad y la imagen. La imagen, decía, es sólo imitación de la realidad, servil y estéril. El obrero que hace un objeto —pone por caso una cama—, ocupa el segundo grado; Dios, al pensar la "cama esencial", el primero. El pintor y el poeta quedaban relegados, pues, a la vulgar curiosidad del espejo. Lo expresa Platón con palabras des-

consideradas: "el arte de imitar está muy alejado de lo verdadero y si puede ser ejecutado es, según parece, porque no toca sino una pequeña parte de cada cosa, parte que, además, no es sino un fantasma".

Platón involucra en un mismo desprecio a la mera copia y a la creación artística, al otro tema de la realidad, cuya elocuencia febril contemplamos en los pintores de vanguardia. Por otra parte, aunque sea irreverente corregir, Platón confunde los planos del conocimiento, la "realidad del ontos" con la emoción puramente estética, sensorial y sensible. De todas maneras, queda en pie que el arte es sólo imagen —tercera, si se quiere— de la realidad. Realismo platónico que habría de perfeccionar después Aristóteles y del cual la fluyente historia de las corrientes literarias da fiel testimonio, según lo confirma Auerbach.

Aparentemente vuelven a juntarse estética con temática, sin embargo, bastaría recordar la oposición temperamental entre románticos y realistas para retornar a una distinción clasificadora. El romántico "produce" una belleza efervescente, despeinada, pasional; el realista, otra calculada, fría, burocrática. Pero el romántico se ajusta a la mera realidad temática cuando describe una furiosa tempestad, una tempestad increíble, y, el realista, la evade al convertirla en un cuestionario de teorías eléctricas.

En la temática las oposiciones no son de índole temperamental; son de índole conceptual, afectiva o, como las ya tratadas aquí, de índole espacial y esférica, con su ecuador iluminado fuertemente y con sus extremos de largas noches. No quiero insistir en la defensa de la temática lineal. Pese a los prejuicios habituales contra la realidad, cuando algo deja de parecer real, parece absurdo. Basta recordar que el llevado y traído idealismo platónico es tan sólo la sombra de un realismo entrañable. García Morente fué, creo, de los primeros en advertir esta filiación de las ideas platónicas: "lo mismo que para Parménides, para Platón las ideas son realidades que existen, las únicas realidades que existen". La prisa por adjudicarle un pensamiento arquetípico ha perjudicado su mejor conocimiento; hasta la más vulgar de sus exposiciones, la del amor, sigue siendo mal interpretada.

Al término de esta nota, idealismo y realismo, enemigos violentos, concuerdan en el más inesperado de los filósofos. Para colmo de esta perpleja concordancia, no sólo la irrealidad es tema desconocido y fantástico; la realidad simple y llana también se convierte en alucinada fantasía cuando queremos averiguar el principio, el principio final y metafísico, que la origina; su ontología. El día que los filósofos consigan averiguarlo perderán su quehacer específico, único.

Ahora basta con afirmar que en-

tre los dos extremos de la realidad corren las posibilidades del arte; que la plenitud de la realidad se da mejor en la obra de arte. Mientras la vida diaria es de un realismo cotidiano y la filosofía de un realismo penetrante y apodíctico, el arte, por su naturaleza expresiva

y sensible, permite un estudio tranquilo de todas las formas. En otras palabras, la obra de arte incluye los límites paralelos de la realidad porque la totalidad de la realidad está detenida en la suerte temática de las artes. Prisionera.

ALICIA JURADO

## Estela Canto en la novela

SI tuviera que señalar la cualidad más característica en las novelas de Estela Canto elegiría, sin vacilaciones, la inteligencia. Se advierte en la estructura de cada relato, cuyo argumento puede gustarnos o no, pero que se desarrolla siempre de acuerdo con un plan inevitable en el cual ningún proceso queda librado al azar; cada episodio de la narración tiene un sentido que contribuye a la explicación total; nada sobra y a veces hallamos la clave de la historia en unas pocas palabras sin importancia aparente, que alguien pronuncia en un momento desprovisto de especial interés. Sólo *El muro de mármol* sorprende, quizá, con un imprevisible final.

La inteligencia no está solamente en una construcción hábil, donde el relato se lleva a término con

economía, equilibrio y rigor; aparece a menudo en las observaciones de índole psicológica y en los atisbos inesperados de una realidad que no es la cotidiana y que sin embargo nos resulta conocida. Se manifiesta también en cierto humorismo que corre como un río subterráneo en cada novela, saliendo a luz muy de vez en cuando pero revelando su presencia oculta con un rumor constante y apagado. El humorismo implica una actitud frente a la vida que es típica del intelectual —es decir, del ser humano que reacciona ante los estímulos con ideas más bien que con sentimientos— actitud de desapego y objetividad en el juicio que sólo es privilegio de los inteligentes. El de Estela Canto no es un humorismo alegre ni frívolo; no tiene la gracia despreocupada con que se

muestra en otros autores; es, por el contrario y a riesgo de caer en la paradoja, un humorismo grave, que rara vez alude a la felicidad. Es una sonrisa bastante amarga que subraya de trecho en trecho el clima, siempre trágico, del relato.

Como las tragedias griegas, estas novelas se desenvuelven bajo el signo del destino. Pero ese destino no es ya la fuerza exterior implacable que pesa sobre Antígona, Clitemnestra o Edipo, sino un imperativo íntimo, igualmente ineludible, que gobierna a los personajes desde su subconsciente y los arrastra a la destrucción propia o ajena. Porque en cada una de las novelas hay una mujer destruída: en *El muro de mármol* se la asesina; *El hombre del crepúsculo* la empuja hacia el suicidio; en *El retrato y la imagen* muere extrañamente, como en una inexplicable pesadilla; se aniquila por su propia voluntad en *El estanque*. Una mujer destruída a menudo por un hombre, pero también, de alguna manera, por sí misma. Se diría que la autora no puede concebir una historia sin cerrarla con la muerte; que la narración le parece incompleta si no la lleva hasta el fin, siempre terrible y siempre inútil. Tal vez supone, no sin alguna razón, que un relato sólo es perfecto cuando no puede continuarse, cuando desaparece el suspense de un futuro con infinitas posibilidades y la muerte obliga a una conclusión absoluta: la última

ecuación del teorema, el acorde final de la sinfonía. Queda entonces una estructura perfecta, definitivamente fijada.

Los argumentos se ven oscurecidos, sin excepción, por una sombra truculenta y en apariencia incomprensible. Pero las interpretaciones van surgiendo a la luz del psicoanálisis; del difícil hilo psicológico de la trama se va intuyendo en cada caso una neurosis manifiesta. Esos crímenes con móviles misteriosos, esas angustias y sentimientos de culpa, esas persecuciones despiadadas, responden a causas inconscientes que a veces se señalan en la infancia de los personajes y otras deben suplirse con la imaginación del lector. El extraño proceso mental de Damián Carman, el adolescente que comete un crimen en *El muro de mármol*, tiene sus oscuras raíces en aquella niñez suya más bien triste, esturbiada por las obscenidades del padre que quiere hacerlo hombre y la indiferencia hacia una madre distante, cursi, levemente hostil. Resume su opinión con respecto a ambos en esta frase: "Así pues, antes de los diez años aprendí a juzgar libremente y a poseer ideas, dos únicas por entonces. Primera: mi padre era repugnante y tenía mal gusto. Segunda: mi madre era fea y torpe." Damián es un chico inseguro, tímido y demasiado consciente de sí. Con los compañeros de colegio no establece relaciones espontáneas. "Jamás podía olvidarme de mí mismo" —nos dice—. "Mis

compañeros eran libres; a mí me ahogaba el Yo." El chico solitario, apasionado e inconstante, vuelca su admiración en un amigo de la familia mucho mayor que él: Marcos Mañé, hombre instruído, independiente, que ha viajado mucho y le presta libros. Por él cometerá Damián el incomprensible asesinato de Lucrecia, la mujer de quien su amigo está enamorado y que rechaza a éste.

En *El retrato y la imagen*, una de las más hermosas novelas de Estela Canto, está expresado con mayor nitidez el laberinto de los procesos subconscientes. Ida Ballenten, a los diez años de edad, se siente extrañamente atraída por el pequeño vagabundo, siempre sucio y maligno, que nunca la mira, responde a sus avances con desdenes y la humilla en varias oportunidades burlándose de ella. La última vez, cuando Ida, furiosa, se venga arrojando un ladrillo a la cara de Juan García asomada a un barranco, la cara, ensangrentada, desaparece. La niña oye, o cree oír, voces gritando que un muchacho se ha desnucado. Al día siguiente la familia Ballenten se muda a Rosario y nunca vuelve a saber de Juan, pero la idea de haberlo matado la atormentará durante toda la vida. Este sentimiento de culpa la llevará más tarde a huir de su casa, a complacerse en un trabajo humillante que la obliga a recorrer barrios humildes, a recibir desaires y a encontrar la muerte a su vez en una extraña busca que es casi

un símbolo, pero nunca sabremos exactamente de qué.

No siempre las neurosis de los personajes están claramente esbozadas en el período infantil. La de Lérica, que es particularmente siniestra, no tiene antecedentes en su biografía. El hombre del crepúsculo aparece ya adulto, un sujeto de vida rutinaria y sin brillo, modesto empleado de una compañía donde se le considera irreprochable en su trabajo y en sus costumbres. Ese individuo anodino y aparentemente inofensivo no repara, sin embargo, en torturar a la pobre Paula Feller creándole angustias y remordimientos sin fin, con tan morbosa insistencia que empuja a la adolescente a la desesperación y por fin al suicidio. ¿Por qué? ¿Cuál es el motivo que mueve a Lérica a una venganza tan sórdida, so capa de la prédica moral y el consejo amistoso, cuando se entera de los amores de la muchacha con el ingeniero Modena? La víspera de su partida, Modena se ha convertido en el amante de Paula; el azar hace que Lérica conozca esta fugaz felicidad. Pero la envidia de los puritanos hacia los seres desprovistos de inhibiciones sexuales, no basta para explicar su diabólica conducta. Hay algo más, que no se dice; algo que conjeturamos vagamente, con asco y horror.

En *El estanque* (la novela más reciente y a mi juicio la mejor), Jacinta protagoniza una nueva versión de la desventura. A los once

años su neurosis está ya madura, aunque tampoco —como en el caso de Lérica— se trace su historia. Se trata de una niña precoz e imaginativa, que escribe de hurtadillas un diario donde demuestra comprender mucho mejor su situación de lo que corresponde a su edad. Jacinta, en verdad, salvo algunos rasgos superficialmente infantiles, no es una niña: todo lo sabe y nada la sorprende. Entre las tipas y los eucaliptos de la vieja quinta vaga seriamente, como un adulto, y sus pasos la conducen siempre a ese estanque donde buscará la muerte. Cuando Jacinta enferma, es con una de esas dolencias que parecen creadas por el deseo inconsciente; sabe que quiere morir para dar libertad a su madre y su organismo responde, agravándose, a esa voluntad de destrucción. Pero mejora al empezar el otoño. La lucidez con que analiza en su diario sus experiencias psicológicas sería asombrosa en una mujer madura; después divaga, habla de recobrar las imágenes que yacen en el fondo del estanque, se queja de su depresión, de su desasosiego. El suicidio de la niña crece en el diario, se va perfilando y volviendo palpable: no es una sorpresa para el lector la puerta abierta en la noche, el dormitorio vacío, el cuerpo recuperado al amanecer.

El primer hecho que llama la atención en los argumentos de Estela Canto, es que todos los personajes femeninos son víctimas. La felicidad no es su condición, y

cuando la obtienen es de una brevedad aterradora. (Ni siquiera escapan a este destino los personajes menores; las hermanas de Lucrecia Gallarte son anuladas por la madre, por ejemplo; Gracia Ramos, el ama de llaves de *El estanque*, vive de un recuerdo, conservando morbosamente intactas las cosas que fueron de su antiguo amo, por quien sentía un afecto tan hondo que pudo ser amor.) Víctimas del ambiente, del medio social, de los hombres, de sus propias inhibiciones, de su afán de sacrificio. Cuando logran aflojar un tanto el yugo de la convención y realizarse en parte, las persigue la culpa — una oscura culpa que se encarna en victimarios buscados, quizá, y que se paga siempre con la vida. Víctimas, en fin, de sí mismas, porque en última instancia cada uno de nosotros es su propio y más implacable verdugo.

“La aclaración de un misterio es una de las hermosas ilusiones de las novelas policíacas” —dice Damián Carman—. “Hay siempre un motivo oculto detrás de las cosas, que no es descifrable. ¿Hasta qué punto somos capaces de ver íntegramente un hecho? De sus facetas sólo vemos una cara, y raras veces con nitidez. Ante un crimen, por ejemplo, queda siempre la posibilidad de que el asesinato haya deseado morir, de que haya buscado las circunstancias, presentándolas de tal manera que el criminal no pueda escapar a la ejecución de su crimen.” Y luego, mos-

trando poca compasión hacia los perseguidos por ese determinismo freudiano, añade: “Siempre he pensado que la culpa mancha por igual a la víctima y al victimario. Más aún: la palabra “víctima”, además de ser fea, no me ha parecido nunca aplicable con exactitud. No existe víctima que lo sea completamente.”

Esta parece ser una de las doctrinas en toda la obra, que revela un profundo conocimiento de la psicología moderna. El absurdo asesinato de Lucrecia Gallarte, por ejemplo, sólo puede explicarse mediante alguna interpretación psicoanalítica. Hay allí un complejo juego de identificaciones realizadas por el muchacho: primero de sí mismo con Aníbal (aquel chico, hermano de Lucrecia, que se suicida dieciséis años antes cuando ésta no quiere partir a Europa con Mañé, el mismo día del nacimiento de Damián) y a veces con el mismo Mañé; luego de Lucrecia con la madre de Damián, pues se insiste en el parecido de ambas. El odio a esa madre se ha intensificado al saberla enamorada de Mañé. (“Tuvo una mirada tan patética y miserable que, de no haberse tratado de ella” —dice— “me habría conmovido.”) Hasta podría aventurarse un diagnóstico de latente homosexualidad en el adolescente, quien odia a su madre y asesina a Lucrecia porque son sus rivales en el amor de Mañé. Esta última presunción podría repetirse en el caso de Lérica con Mode-

na; no es un amor sin esperanzas hacia Paula Feller, un simple caso de celos enfermizos, lo que determina su conducta: el odio hacia la infeliz es demasiado intenso para presumir alguna forma de amor. Lérica admira demasiado al ingeniero y Paula es tal vez el obstáculo que el inconsciente se esfuerza por eliminar.

La influencia de las teorías psicoanalíticas es patente, pues, en todas las novelas, aunque ninguna interpretación esté expresada con claridad y quede abandonada a las conjeturas del lector. Ayudan a descifrar el enigma, las alusiones a experiencias infantiles ya mencionadas, la simbología de los sueños de los personajes —siempre descriptos con gran detalle— y la recurrencia un poco mágica aparentemente sin sentido que impresionan mucho y luego se recobran en la vida real: la de una muchacha frente al mar, que ve Lérica antes de tomar su vacación en el Uruguay; la figura de un hombre con el rostro oculto, tendido en la playa, que tanto emociona a Ida Ballenten cuando se la regala su amiga Gilberta Jordán.

No son menos importantes los sucesos puramente fantásticos, insinuados apenas en *El muro de mármol* y *El hombre del crepúsculo*, fundamentales en la trama de *El retrato y la imagen* y *El estanque*. En estas dos últimas novelas, contrasta extrañamente el realismo de los ambientes y las

escenas con el clima inquietante, casi próximo a la pesadilla, en que se mueven los personajes. Sin embargo, no se incurre en ningún exceso, sino que hay una equilibrada armonía entre lo sobrenatural y lo posible que añade poesía al relato sin quitarle del todo su verosimilitud. Cuando Ida pretende encontrar a Gilberta para marcharse con ella, después de haber mantenido una íntima amistad desde la azotea contigua, le aseguran que la casa de al lado está deshabitada desde hace tres años; cuando descubre en un barrio de obreros el retrato de Juan García con un rostro de adulto, en casa de su viuda, la mujer le confía que su marido ha muerto despeñado de un barranco en un parque del sur, herido por un golpe en la cara, durante una huelga. Al buscar, por fin, la tumba en el cementerio, desplazándose en una suerte de trance, la sigue un fantasma silencioso; cuando ella se vuelve para mirarlo descubre los rasgos de Juan García y sabe que ese rostro es también el suyo. Hemos perdido de pronto la tranquilidad; la historia que suponíamos afincada en la realidad cotidiana ha adquirido una nueva dimensión. También Jacinta Medinar ve reflejadas en el estanque, de acuerdo con la leyenda, las imágenes de quienes han sido felices en aquella quinta. Ya no es solamente el sórdido mundo del psicoanálisis el que nos acecha; se nos amenaza también

con el mundo, bastante aterrador, de la parapsicología.

Al lado de los elementos fantásticos e inconscientes, hallamos otros que podrían llevar en sí una prédica; realizada, eso sí, por los métodos indirectos que emplea todo buen novelista, que señala, sugiere y describe, pero no argumenta. Las mujeres de estas novelas están luchando, cada cual a su manera, por alguna libertad: la de independizarse de la influencia familiar, la de trabajar sin apoyo de nadie, la de amar libremente y buscar por sí mismas el sentido de su propia existencia. El dolor de esa lucha frustrada, en la que son vencidas, parece aludir al sufrimiento universal que causan en las mujeres la tremenda presión del medio, la circunstancia social, las convenciones morales.

"El pecado" —dice Gilberta Jordán, quien tal vez no es sino un fantasma que ha proyectado fuera de sí la propia Ida, un segundo Yo que se atreve a hablar— "muchas veces, está en no hacer las cosas que nos tientan." Y Marcos Mañé responde al fraile que intenta consolarlo en la iglesia: "Tal vez el pecado original sea no querer conocer y no lo contrario." ¿Cuál es ese conocimiento cuyo desdén constituye un pecado? La respuesta se atisba en varios lugares. De Mañé se dice que "conocía la soledad desgarradora del desprendimiento, de la partida; la soledad de cuatro partes del mundo, pero no se había encontrado con la

única esperanza real: el centro de sí mismo, su propia, única, absoluta soledad." Y la nota inicial en *El retrato y la imagen* reitera ese tema; es una cita de Jung y dice así: "La salvación no llega yéndose o huyendo. Tampoco llega para el que se deja arrastrar, sin voluntad. La salvación llega a través de una entrega total, y nuestra mirada debe ser dirigida hacia un centro."

La finalidad del hombre es la libertad y la libertad sólo puede darla el conocimiento de sí mismo; es bueno recordar que en el *Bhagavad Gita*, Krishna condena a la ignorancia como el más grave de los pecados. Títeres movidos por los hilos de su propio inconsciente, los personajes se debaten sin liberarse. Jacinta muere para dar libertad a su madre, pero es difícil que Manuela Medinar la obtenga. La libertad es una condición interior de los seres, no sólo un conjunto de circunstancias propicias, y esta mujer débil y borrosa, que vive pintando cuadros que adivinamos malos y no logra establecer ninguna intimidad real con las personas que la rodean, parece incapaz de tomar las decisiones que puedan conducirla a ser esencialmente libre.

Ninguna de las novelas ahonda el problema metafísico, pero lo soslayan a veces con breves y conmovedoras alusiones. Los diálogos entre las dos jovencitas, Gilberta e Ida, aunque no del todo verosímiles, por lo menos en cuanto a

fa forma, describen de manera hermosísima estados de alma que bien pueden calificarse de místicos. Gilberta habla de una noche singular:

"Debían ser las tres de la mañana, la luna iluminaba gran parte del cuarto y yo había quedado en el centro, en el suelo, en medio del rectángulo de luz. Jamás he visto un resplandor igual. Vi contra la pared, la sombra de las ramas de los eucaliptos, moviéndose levemente y creando figuras oscuras, inasibles, que nunca llegué a comprender. En el fondo de aquella dicha había algo de miedo, pero yo lograba vencerlo, tal era la gloria de estar en aquel resplandor."

Ida recuerda a su vez una experiencia suya en Rosario, a los trece años de edad, mirando el río:

"Llegó aquella dicha inmensa y libre, que no reconocía ligaduras ni de edad ni de espacio, y que era un renunciamiento total al que se entregaba, como al murmullo continuo de aquella oscura corriente milenaria del río." Pero no sabemos a ciencia cierta de qué se trata, porque, como afirma otro personaje, "Nombrar es desvirtuar los hechos. Nombrar lo innombrable es transformarlo, hacerle perder su misterio, el contraste de la luz y de la sombra."

En estas débiles intuiciones del infinito —en la angustia frente a la creación, por ejemplo, que siente Ida ante el horror y la belleza de los animales del zoológico— se vis-

lumbra una solución a los problemas humanos. Determinados por su subconsciente, arrastrados por sus apegos y sus odios, coartados en sus ambiciones, víctimas complacientes, victimarios a pesar suyo, hombres y mujeres enfrentan el misterio que está en cada destino individual. Pero hay una libertad posible, honda y difícilísima: la libertad que proviene del conoci-

miento. Los psicoanalistas ayudan a dar un primer paso, revelando aquello que está más abajo de la conciencia; los místicos llegan hasta el final del camino, a lo que trasciende la conciencia, al espíritu.

Nada de esto nos dice Estela Canto en sus novelas. Pero las leemos, y al concluir cada una de ellas sabemos que lo sabe.

CELIA DE DIEGO

## La sinrazón razonada de los parricidas

EN la India, país de milenaria sabiduría, ha existido —no sabemos si existe aún pero es posible que así sea— una secta en que esa sabiduría se trasmite en forma oral: de maestro a discípulo. Cuando aquél ha enseñado a éste cuánto sabe, se apronta para morir. Y es el discípulo quien se encarga de poner fin a la vida del maestro cuya razón de existir ha cesado.

Podrá ser discutible el medio empleado pero filosóficamente el hecho es lógico. La asunción de la autoridad en forma radical por el continuador, que a su vez será reemplazado cuando el momento

llegue, no es condenable. Lo malo es permanecer en un punto dado o arrebatarse antes de tiempo el cetro.

No sabemos quién adjudicó por primera vez en nuestro país el calificativo de parricidas a los jóvenes que requieren para sí el lugar que ocupan los maestros. Pero el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, perteneciente a la generación de 1945, adopta ese término (*El juicio de los parricidas*, Ed. Decaulión, Bs. As., 1956) para exponer los motivos de esa rebeldía con los argumentos que le brindan algunos de los coetáneos.

Cuando se trata de generaciones

no es posible hacer un corte neto entre ellas. Los mayores tienen aún mucho que decir cuando los jóvenes piensan que esa misión ha terminado.

La obra de Rodríguez Monegal va mostrando ordenadamente el camino de los parricidas (los designaremos así aunque el hecho de ese modo llamado sólo exista en su consciente voluntad) y nos va a servir de guía para comentar el interesante proceso en cuestión.

Tres son los escritores que atraen principalmente las flechas, a veces envenenadas de los jóvenes. Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges. Son acusados de conocer las fallas que padecemos dentro de la organización social del país y de no haberlos dado una solución.

¿Se trata de voluntaria evasión, de gratuidad de la obra, de cómo desentendimiento?

Veamos.

H. A. Murena, entre los componentes de la generación de los parricidas, es quien presenta la ofensiva más amplia y continuada. Desde el libro tanto como desde las páginas de *Sur*, *La Nación* y las revistas dirigidas por los jóvenes (*Contorno*, *Ciudad*) reprocha a los enjuiciados el no sumergirse en la tierra, en el lodo, para que el padecimiento de que hacen gala en sus libros no sea mera postura. Y les reprocha, también, el no reparar en el mestizaje espiritual de América, y de la Argentina, por ende.

Pensamos que acusan los jóvenes a los pretéritos de un pecado que ellos mismos cometen. ¿Quiénes son los que han asumido —con el carácter cristiano de pasión— las faltas y los vicios de una organización social de la que todos somos responsables?

En cuanto al fenómeno tan bien definido por Murena de mestizaje espiritual, lo hemos padecido todos. El pensamiento europeo no ha sido —por supuesto— vencido por el indio, pero éste se ha incorporado subrepticamente a las formas extrañas. Ese mestizaje del espíritu lo sufren los criollos a despecho de la educación europea o a causa de ella. Por lo tanto el mal es inevitable. Aun cuando el indígena no se manifieste en los rasgos físicos se le siente viviente —lacerante— en ese querer ser lo que no es del argentino. Sobre todo en la cabeza del país. Buenos Aires, donde las conversaciones sobre las excelencias de Europa semejan un coro nostálgico de desterrados. Semejan y lo es.

Volviendo a los comentarios que Rodríguez Monegal hace al margen de las citas de los parricidas, señalamos: "Mallea se encontró con Perón y sus ideólogos (?) reproducían —sin la bella retórica ni los cadenciosos períodos— mucho de su ideario".

Y Murena critica en Mallea "un engolamiento de la voz, en sus sentimientos, en el vuelo demasiado alto de su sintaxis", etc. "Lo que delataban era un vacío, la distan-

cia que va de la anunciación del ser al ser, una separación entre el autor y la realidad, una exterioridad respecto a ésta", etc.

Creemos que Murena tiene — pese a sus acusaciones— un evidente parecido con Mallea (en balde se reconoce discípulo de Martínez Estrada) que entraña en la emoción que los invade cuando tratan temas que les conciernen vitalmente. Su estilo es similar: una reiteración excesiva y un irse por las ramas que por momentos oculta el tronco. Pero lo esencial en ambos es que su crítica va hacia lo profundamente telúrico y social a través de una ética severa.

Sus intentos parricidas son golpes en el aire porque usa las mismas armas y lucha de igual manera por pareja causa. En él la acusación es más directa: va hacia determinados hombres más que hacia los sistemas que los han originado, aunque los analice. Se coloca en una altura que se relaciona con el tiempo: de ahí que vea con claridad las fallas de los que han estado inmersos en su circunstancia histórica.

Si bien Mallea estableció la dicotomía entre la Argentina *visible* e *invisible* denunciando con ingenua fe los méritos y la importancia moral de la última, Murena, escarmentado por la experiencia que le tocó vivir, saca de la lección peronista la convicción de que las fallas y las farsas asoman en una y otra.

La realidad, en verdad, yace más

honda, en defectos que vienen de lejos. Y pensamos que el error de Mallea es el de haber simplificado y separado a los *visibles* e *invisibles* con precisión teórica.

Ha molestado a los parricidas —y esto lo censura Murena— el que Mallea hable desde el estrado, en maestro. Debemos, no obstante reconocer que ese modo (perceptible en la "Carta al hermano menor" y consecuente en su obra) no invalida el sentido de cuanto dice, pues sus errores no estribaron en la apreciación de los valores.

Como reacción a esa retórica, el desaliño ha creado otra, y aún no se sabe que pueden ganar las ideas así expuestas. Si esto obedece a una razón profunda no hay que abandonarlo; si es el vehículo o el sello de una rebeldía, su empleo puede resultar eficaz; si obedece sólo a una postura, caerá como todo artificio.

Rodríguez Monegal cita el siguiente párrafo de Murena, extraído de un artículo que publicó en *Sur* sobre *Chaves*, uno de los libros más discutidos de Mallea: "Por fin encuentra Mallea la forma de expresar no la aversión hacia los argentinos y hacia él mismo, que sus otros libros revelan, sino la expresión de la radical soledad e incomunicación definitiva del hombre argentino."

Disentimos con Rodríguez Monegal —veremos porqué más adelante— después de haber leído el artículo aludido. Lo que Murena advierte en esa obra es que las pa-

labras del protagonista —Chaves— no consiguen expresar lo que siente, su autenticidad; los vocablos y los moldes propuestos por quienes lo rodean no le sirven y los busca resguardado en el silencio.

Recordamos que en una oportunidad Mallea contestó a Keyserling cuando éste calificó de mudo a nuestro continente diciendo que era sólo un continente en busca de expresión.

Es el *leit motiv* de Mallea: los argentinos no han llegado a la toma de posesión de la tierra que habitan; no han construido su clima espiritual ni elaborado la expresión que interprete su realidad.

Es innegable que como europeos transplantados miramos cuanto nos atañe con desconfianza, a veces avergonzándonos de su tosquedad, otras vanagloriándonos de una excesiva y sobrepuesta finura. Dos maneras que demuestran falta de naturalidad.

Por eso Chaves, al final, dice *no*. Se niega a ser un sofisticado.

No creemos, —entonces— como afirma Rodríguez Monegal, que *Chaves* sea un intento de expresar la conciencia sofocada del argentino "invisible" frente a la Argentina "visible" instaurada por Perón.

No; contrariamente a la opinión de Monegal, el silencio de Chaves no es el de quien no puede hablar por razones políticas. Es, sí, el silencio ontológico de quien busca angustiadamente su expresión. Que es como buscar a Dios.

Un tono nuevo, llama Rodrí-

guez Monegal al que emplea David Viñas al referirse al grupo de 1925, especificando su desacuerdo con "el argentino cetrino y silencioso" que describe Mallea, por cuanto sería, entonces, única "la Argentina silenciosa" que éste considera como exclusivamente verdadera.

Viñas alega que entre los argentinos invisibles están quienes construyen el país con un aporte que muchas veces es sólo voluntad de perfeccionar su propia labor.

No obstante el interés privado de quienes así actúan debemos reconocer que pertenecen al contingente que da fuerza y estructura noble al país.

Y el atiborrarse de retórica (de Mallea) al decir de Viñas, es sólo —para quien ha seguido con atención sus producciones— la difícil lucha por conquistar una expresión que lo traduzca. Voluntariamente ha ampliado el vocabulario (a veces, es verdad, con palabras asaz extrañas y pintorescas) limitadísimo que usamos los argentinos. Así "El sayal y la púrpura" y "La bahía de silencio" son una continuación enriquecida de "Una pasión argentina". Una continuación y, mucho más, un ahondamiento.

En "Simbad", su último libro, aboga "por un lenguaje de una belleza y una destreza insuperables, en el que se mostraran ya reducidas y vencidas todas las faltas que fueron antes su flaqueza". Este libro, si bien puede considerarse la continuación de "La bahía de silencio", lo es en la medida que

se considere que aquel bracear en un mar tormentoso ha alcanzado un remanso: el amor sólo encrespa la superficie, y la pluma, con lentitud nostálgica, va construyendo la obra. En ésta, un sector de la vida y del mundo ha sido descrito exhaustivamente. Se siente la pasión de un hombre en un *via crucis* limitado, de interior insatisfacción, de no realización, de angustia por no poder escapar a un determinado engranaje. Es, en verdad, el destino de un abúlico.

Estamos, pues, de acuerdo con lo que dice Viñas de la filosofía quietista de los personajes que asumen las ideas de Mallea. En verdad, no son combativos. Les basta meditar. Viven con una ilusión: la de poder, algún día, dar.

León Rotzitchner —otro de los parricidas citados por Rodríguez Monegal— alega que la literatura de Mallea es un intento de mistificación.

En las citas de Monegal vemos los reproches de Rotzitchner: "Mallea, hombre sabio; Mallea, hombre que no duerme por lo mucho que piensa; Mallea, amado por señoritas señoriales; Mallea, rebelde; Mallea, viajero de grandes hoteles y solitarios lagos plácidos; Mallea, lírico; Mallea, de grandes amistades internacionales; Mallea, presentado como un nuevo Descartes..."

Y cabe preguntarse por qué no se juzga a un escritor de acuerdo a sus circunstancias y no contra ellas. Porque todo lo anotado ha sido

dicho en sentido negativo en tanto que en la vida está positivamente.

Parecería que Rotzitchner reclama de Mallea una militancia que "se aparte del juego burgués, de lo corrientemente aceptado, validado por la generalidad", de la marginalidad, en fin, que es el precio de la tranquilidad.

Es innegable que Mallea —escritor— siguió durante el triunfo peronista cumpliendo con su misión de escritor: observar y llevar al papel el auge de los males que había denunciado cuando las fuerzas oscuras de la Argentina visible se preparaban para encaramarse en el poder, mientras el tonto clamor de los que no eran visibles ni invisibles —por ociosos e inoperantes— eran desplazados de una clase que les había permitido flotar.

La abstención, la austeridad, el apartamiento, es también una voz, una opinión. Los reflexivos personajes de Mallea son una censura, una acusación y, en la historia de una época caótica, evidencian los valores inamovibles, señeros.

La nueva generación de escritores —según Rodríguez Monegal— no sólo ha censurado a sus maestros sino que no quiso mentirse que era *alguien* durante el régimen despótico: "un cetrino y silencioso argentino como Mallea; un profeta del Apocalipsis como Martínez Estrada; un creador de mitos, como Borges."

No entendemos qué significado da a *alguien* Rodríguez Monegal, pero pensamos que si estos escri-

tores están aún ahí ofreciendo frente, es porque intrínsecamente fueron *alguien*, a despecho de los tiempos y de las vicisitudes corridas. Es una forma de ser que se impone a las circunstancias, una persistencia.

Borges —guiándonos por lo que dice Rodríguez Monegal— es quien ha encontrado desde el primer momento, la mayor adhesión y el mayor rechazo. Por lo que hemos podido cotejar, han caído sobre este escritor las más variadas sanciones y ditirambos. "Su responsabilidad, sinceridad y afán de exactitud" (Amado Alonso) se mezcla con "acumulación de datos escamoteados en otros libros, o de observaciones anémicas" (Anderson Imbert, 1933, opinión que rectificaría después).

A continuación Rodríguez Monegal establece la verdadera dimensión de Borges, ese "hundirse en el mundo de sus narraciones fantásticas, cada vez más alucinadas y personales, cada vez más desgarradoramente autobiográficas, cada vez más alusivas a las violaciones impuestas por el peronismo, de las delaciones y muertes por torturas", etc.

Es decir, Rodríguez Monegal reconoce en Borges la combatividad sin embozos que le valió ser destituido de su puesto de bibliotecario de una dependencia municipal.

Porque lo que los parricidas parecen desdenar, u olvidar desdenosamente, es que la pluma es

el mejor instrumento de combate aun cuando simplemente señale o aluda a los hechos en frases al parecer inocuas.

Rodríguez Monegal expone cómo Borges, junto a su carrera literaria, mantuvo una oposición doctrinaria en el plano de la creación y del ensayo. Y en bien definidos párrafos analiza la obra de Borges y la influencia ejercida: "Proliferaron los borgistas —manifiesta— generalmente jóvenes, hipersensibles, que combinaban los adjetivos del maestro o sus verbos invasores con algún esfuerzo imaginativo mediocre". Y, entre paréntesis, Monegal declara que "el sexo no importa aunque abundan las damitas".

Efectivamente, el espaldarazo de la aproximación a Borges —en actitud pacífica o guerrera— ha puesto en evidencia nombres que el tiempo irá consolidando o diluyendo.

Sin abandonar sus abstracciones y su metafísica, Borges se prodiga en la amistad. Es el menos encastillado de los escritores pues sus puentes están siempre dispuestos para la cordial acogida.

Esto —según Rodríguez Monegal— ha suscitado enconos y fáciles epigramas.

Dichos episodios, en realidad, nada significan desde el punto en que se colocan los parricidas. Por eso Rodríguez Monegal abandona lo circunstancial y vuelve a ellos. Cita a Murena por ser el primero que expone un sistema de pensa-

miento significando que Borges llega a la "consumación y al punto final del eclecticismo entre nosotros; por eso está bien dejar a Borges en su labor e iniciar nuevos caminos". Pero, acota Rodríguez Monegal que a Murena no le interesa Borges ni sus teorías metafísicas y sí el criollismo: "Toma —dice— los libros de Martínez Estrada, de Mallea y de Borges, como textos previos a los que habrá de dar otra significación con sus análisis".

Típico es en Murena, en verdad, la persecución de nuevos significados en textos o sucesos cuyo contenido o razón ha quedado establecido. Ve y analiza las situaciones históricas y los conceptos nacidos de ellas con el prurito de desentrañar lo más recóndito, lo oculto, con una pasión lúcida acorde con su deseo de dar una visión nueva, de denunciar.

Insistimos en que Murena es EL CONTINUADOR DE MALLEA, aunque se vuelva con exclusividad hacia América, hacia la Argentina.

En esto precisamente consiste la continuación.

La ordenada exposición de Rodríguez Monegal sigue con el "paréntesis nacionalista". Y cita a Jorge Abelardo Ramos quien considera a Borges "típico representante de la oligarquía ganadera" y a su literatura "típica evasión gratuita".

Declara Rodríguez Monegal que esta crítica pasó a integrar el arsenal polémico de los parricidas

que vieron en Borges al representante de una clase que arruinó al país y abrió paso a Perón.

Una vez más la crítica se aparta del tema literario —único valor del escritor— para fijarla en la condición social o económica.

Continúa Rodríguez Monegal, luego, con la lista de los parricidas que repiten con variantes sin mayor importancia el mismo dictamen sobre Borges. Adolfo Prieto por ejemplo, le reprocha la "omisión del hombre". Suponemos que Prieto se refiere a la lucha de pasiones en un mundo de elemental dimensión pues es imposible concebir que le niegue al hombre su capacidad metafísica o la concepción y elaboración de lo fantástico.

Llega Prieto a la conclusión —con fórmula y lenguaje tan borgiano, dice Monegal— de que la obra de Borges es prescindible, de que su literatura es inútil. Y por contraposición, Prieto muestra cómo a los jóvenes los caracteriza el espíritu de seriedad.

Y es acertada la objeción de Monegal asegurando de que si algo definió a algunos jóvenes en 1925 —los que ellos combaten— fué la seriedad y hasta la adustez. Y defiende a Borges de las acusaciones de bizantinismo y juego, señalando sus más perdurables creaciones: el lenguaje, la ironía frente a la realidad argentina.

Esa ironía —consideramos— es el típico modo porteño de expresarse. Y haciendo una digresión

podríamos apuntar la ironía de otro escritor porteño, por completo apartado —opuesto— a la tónica de Borges: Mujica Lainez. También él ha despertado resentimientos e incomprendimientos, aunque de distinta índole, dada la sonriente mirada y el fino humorismo con que descubre el artificialismo hecho realidad de un mundo desaparecido.

La ironía del porteño —ya costumbre y como tal patrimonio del inconsciente— merece un detenido estudio que dilucide si es fruto del hombre a la defensiva, como dijo Ortega, o del que se coloca sobre las circunstancias, el *sobrador*. Modismo bien porteño.

Define después Rodríguez Monegal la posición de César Fernández Moreno, Carlos Alberto Gómez, Enrique Pezzoni, Salvador María Losada, Alicia Jurado, Juan Carlos Martelli, Juan Carlos Portantiero y otros.

La revisión de los mayores les sirve a los jóvenes, en realidad, de propia revisión.

No es posible continuar a la zaga de valores pretéritos —escribir a la manera de...— para quienes tienen capacidad creadora. Y la tarea de ganar los propios galones tiene la colaboración del tiempo que les da vigencia y les presta crédito.

Con acierto rebate Rodríguez Monegal a los parricidas que creen que sus víctimas preferidas han producido o producen una literatura para *élites*, declarando que la

literatura de los parricidas es de estricto consumo burgués.

Anota después la crítica que llama "Borgismo de luz" y señala los trabajos en que se elogia al comentado. Menciona el de Enrique Pezzoni en el que se reclama para Borges el derecho a un camino que él solo puede recorrer.

Es —con certeza— la condición inherente a todo ser humano. Además, la única que cuenta, la que redime al hombre del rebaño, de la masa. Se es en la medida de su originalidad, de la capacidad de dar un ritmo, una misión, un matiz, o un modo personal.

Pasa revista Rodríguez Monegal a la situación de los escritores bajo el peronismo y a las generaciones —que divide— en dominante y complementarias, pues ellas no se producen a intervalos de diez años. La generación de 1940 —dice— es, en cierto sentido, nada más que un grupo de epígonos de la de 1925. Y considera que el grupo de 1950 es el que ataca y se impone el partir de *cero* —título de una de sus revistas— aunque no pueda delimitarse estrictamente la actuación de unos y otros porque una generación literaria está compuesta por individuos de distintas edades. Hay que buscar más hondo— alega Rodríguez Monegal.

Analiza después el crítico uruguayo las características de las revistas de los jóvenes, sus corrientes ideológicas distintas y a veces contradictorias, aunque tengan problemas comunes.

Los jóvenes han empezado a producir —dice Rodríguez Monegal— y su obra será en adelante la que los salvará o perderá pues hasta ese momento sólo se ha visto en ellos el afán adolescente de censura y hasta de diatriba personal.

En el último capítulo de "El juicio de los parricidas" su autor recuerda lo que Borges y Mallea significan en el Uruguay. Al primero se le ha discutido favorablemente y se le discute aún. Al segundo se le ha imitado, habiéndose practicado el examen más exhaustivo de su obra. (Carlos Real de Azúa.)

Y permítasenos ahora una observación sobre una opinión curiosa de Rodríguez Monegal. Al hablar del penetrante análisis de Real de Azúa, dice así: "Lo que no molesta a Real de Azúa es lo que no puede ver por su propia posición social: lo que hay de falso, de señoritismo, de apócrifa educación por institutrices inglesas en Mallea."

Nos parece —a juzgar por la obra de Mallea, tan nuestra, tan criolla y argentina— que las institutrices inglesas no hicieron mucha mella en él. Si de ahí nació su afición a la literatura inglesa vale anotarlo como un enriquecimiento, no como desmedro. Y en cuanto a la posición social (asunto zarandeado en estos últimos tiempos como si se tratara de un valor ontológico) no interviene para dar más o menos categoría a una obra que circula por el mundo. Si en algunos de los personajes asoma la forma de

vida del autor han de juzgarse en cuanto a su realización y no por pertenecer a determinado círculo.

Martínez Estrada —dice Rodríguez Monegal— es quien menos resonancia ha tenido en el Uruguay. Y posiblemente —agrega— por la indole radicalmente argentina de su obra.

Para ilustrar esto, manifiesta que la distancia en el espacio, en literatura, equivale a la distancia en el tiempo.

En un principio esta idea puede parecer extraña. No obstante es así, porque todo lo que hay de particular en los hechos que dieron origen a un libro, desaparece en la distancia, de la misma manera que se borra con los años. Y queda lo esencial, el sentido humano, la interpretación que resume una filosofía, lo que la mente ha extraído como consecuencia de los padecimientos o goces experimentados.

También consideramos acertada la recriminación de Rodríguez Monegal a los jóvenes porque éstos dan más importancia a la actuación de los escritores —maestros— dentro de su contorno que a la de sus creaciones. Es —dice— como si al estudiar a Shakespeare, el crítico se redujera a escudriñar lo que hay en él de isabelino o de representante de la burguesía ganadera de Stratford.

A los nuevos —manifiesta Monegal— no les interesa el valor literario por sí mismo, les interesa en

relación con el mundo en que ellos están insertos.

Queremos creer que son los menos —y éstos por inadvertencia— quienes exigen de los escritores esa militancia en otro orden que no sea el combate de la pluma. Si Martínez Estrada, llevado por una pasión cuyo exceso lo arranca a veces del cauce, acusa en su obra, con carácter profético y apocalíptico, los errores que ve dentro de su país, bien está. Ése es Martínez Estrada y de acuerdo a esa estampa debe juzgársele. Si Mallea se dobla en personajes reflexivos de honda raigambre en lo social, con intención de conocer las fuerzas que confieren unidad y sentido a

lo argentino, bien está. Y si Borges interpreta la dimensión metafísica de un mundo, extendiendo el campo de nuestras posibilidades, bien está. Justamente, por ocupar cada uno de estos escritores un plano distinto dan su propia visión y conforman nuestra realidad.

Nuevas épocas, nuevas tomas de contacto, nuevas interpretaciones, nuevos valores. Esto se requiere de los jóvenes que han tenido la suerte de tener *padres* que les interesen hasta la pasión y pueden constituirse en parricidas.

Es lo que corresponde cuando los frutos demuestran que el momento ha llegado de que la ley se cumpla.

OMAR DEL CARLO

## Respuesta a la lección de la muerte

ALFREDO J. WEISS  
1914 - 1958

SÓLO sabemos que una criatura ha partido para restituirse al dominio de su Señor natural, cuando nuestros gestos cotidianos aparecen viciados por esa ausencia. Como un muro donde se hubiera abierto una brecha brutal e innecesaria, así en el muro compacto de los días, la ausencia toma la forma de una herida. Una cicatriz testimonia más tarde esta presencia imborrable.

El hombre se acoge al llamado de la Gracia, y vuelto a Dios, sólo nos deja unas pocas palabras; un momento cualquiera en un verano pesado y ardiente; la memoria de un acto heroico; unas fotografías que el tiempo irá borrando con mano lenta; y por fin, la amargura de los días por venir. Y éste es el Triunfo de la Muerte, al que ninguna criatura puede sustraerse. Y su imperio se extiende sin con-

fin sobre todo lo que el hombre es capaz de construir con las duras materias que tiene el universo.

Pero hay algo más. Algo presente en esa brecha que ha roto el muro uniforme de los días. Algo de lo que sólo tenemos conciencia en ese momento, porque de esa partida nace en nosotros la soledad. Cerrando los ojos buscamos en la umbría interior, allí donde el dolor se recoge en su maraña irridada, una clave necesaria. No son los actos que tritura el mecanismo acompasado y febril de los relojes, ni las palabras que hemos oído cuando el dolor nos doblaba, ni la ayuda recibida en silencio, ni el ejemplo que nos fué dado alcanzar como el espectáculo de una corona ígnea. No. Nada de lo que ocurre en el tiempo que se mide, nada de lo que se construye en el campo fuerte de lo que se ve y se toca. Nada de todo eso, sino algo más hondo y duradero y fructífero y poderoso. Esa herencia y esa respuesta, es lo que tales actos o tales gestos han construido dentro de nosotros. Ante un acto de clemencia, no volveremos a recuperar jamás el egoísmo animal y paradisiaco en que pudimos vivir ciegos. Ese acto nos cambia y hace nacer en nosotros otro hombre; el que

fuimos y que conoce —aunque sólo lo haya visto— el tremendo valor de la clemencia. Y éste es el Triunfo de la Vida. Sobre todas las cosas duras y deleznable del universo, la Vida se alza y de un zarpazo arranca a la muerte un jirón, algo con que vestarnos con el esplendor de los renuevos.

Quizá supiera antes todo esto. Quizá lo conozcan todos. Pero ésta es la lección, la última, la más amarga lección por irreparable que recibo de Alfredo Weiss. Que su generosidad no fué vana; que todo lo que alzó con mano temblorosa o firme, no ha sido inútil; porque los que le conocimos y le amamos, quienes le fueron fieles o le traicionaron, quienes vivieron junto a él o lo miraron desde lejos, todos hemos sido enriquecidos, aun sin quererlo, por su paso firme junto a nuestras vidas.

Al acatar la terrible Clemencia que lo convoca en hora tan temprana, aceptamos gozosos el testimonio de que esa vida no fué inútil, sino que merced a lo que pudo darnos, al llegar a nuestra propia hora quizá podamos presentarnos mejorados a los pies de quien fué escrito, que es el principio y el fin de todas las cosas.

## Victoria Ocampo, una amistad

HACE cuatro lustros, un adolescente provinciano que comenzaba a interesarse por la literatura —la ajena y la propia, todavía en proyectos—, descubrió en una desordenada biblioteca de su pueblo los primeros números de la revista *Sur*, la recta flecha verde sobre la tapa blanca; poco después llegaron a su voracidad de lector dos volúmenes editados en Madrid por Revista de Occidente, *De Francesca a Beatrice* y *Testimonios*. Desde esas fechas tuvo una amiga inapreciable: Victoria Ocampo. Una de esas amistades que se comprenden en su exacta dimensión cuando se sufre la soledad espiritual de los pueblos y la casi vergüenza de las inquietudes expresivas, que deben recatarse para no avergonzar a una decente familia, abundante en estancieros prósperos y políticos activos. La revista de Victoria Ocampo lo acercó a significativos creadores de la literatura universal: guía de seguridades virgilianas, atenta a los riesgos de la ruta elegida. Supo, además, gracias al interés que renovaba la revista, de novísimos escritores europeos y norteamericanos, para cuyo conocimiento era obstáculo la pobre enseñanza de sus profesores de idioma.

Poco después de aquellos años, cuando el adolescente confesaba los inevitables poemas de la iniciación y los primeros cuentos, tan

rilkeanos, escuchó una conferencia de Victoria Ocampo. El encantamiento de una voz riquísima en matices graves lo distrajo en algunos pasajes del texto; sobrepuesto al sortilegio, pudo atender y saborear los restantes y se sintió confortado por ese estilo de presentación, duradera forma de aproximarse al tema que se definía en aspectos valederos.

Vinieron, más tarde, unas vacaciones en Mar del Plata. En la ciudad balnearia, el incipiente escritor se enteró que la clara residencia —tan jardín como habitación— de Matheu y Arenales era la casa de Victoria Ocampo y que en ella pasaba su dueña muchos meses del año. Atento a tales datos, paseó cotidianamente por aquellas veredas, sostenido por el deseo de encontrarse con Victoria (la llamaba así, como muchos de sus compañeros en edad), aun sabiendo que no se atrevería a hablarla. Confiesa que muy pocos días la vió y que sus paseos no tuvieron muchas veces sino el premio de una hojas de ligustrina, arrancadas del cerco de la casa, que se llevaba entre sus dedos ansiosos como si de esta manera saludase a la dueña de los arbustos.

Pasaron años. El muchacho comenzó a publicar, viendo al fin su nombre en las tapas de un libro, que había pagado con el apoyo de su complaciente madre. Vino el en-



vio de los ejemplares fresquitos, la espera, y la lectura de algunas reseñas que no lo dejaban tan mal parado. Seguía leyendo cuanto publicaba Victoria Ocampo, y guardó celosamente sus libros. Como se creía de juicio ya maduro, se atrevió a criticar algunos enfoques de la autora y a discutirlos, aunque fuera mentalmente. La escuchó en varias conferencias, que no siempre lo dejaron satisfecho. A pesar de estos menudos reparos, continuaba la certeza de que Victoria Ocampo era su amiga y que a ella le debía muchísimo. Le debía, sobre todo, el acercamiento de otras amistades, desde Virginia Woolf a T. E. Lawrence; le debía, además, el descubrimiento de una vocación dilucidadora, que nadie había llevado a cabo con la ideal constancia y el fervor de una inalterable juventud de espíritu.

Al cabo de varios años, luego de una audición radial en aquellos turbios días de los conatos contrarrevolucionarios (fué justamente la noche del 10 de junio de 1956), alcanzó a decirle a Victoria algo de esa amistad ya de lustros, tan avara del diálogo directo. Y tuvo la satisfacción de escuchar a dos hombres de la radio, un director de programas y un locutor, que lo apoyaban con experiencias semejantes: uno, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires; otro, en el sur patagónico. Los tres habían conocido esos goces de la amistad entre desconocidos físicos, que tanto bien hace en el clima de nues-

tros pretenciosos pueblos, donde no se habla sino de política y haciendas, aproximaciones o rupturas sentimentales. Al día siguiente, recibí un ejemplar de *Virginia Woolf en su diario*, y esta dedicatoria: "A Juan Carlos Ghiano, este testimonio, otra hoja del cerco de ligustrina de Mar del Plata (Matheu y Arenales). Con toda simpatía, Victoria Ocampo."

Por esto necesito confirmar mi *testimonio* —usurpándole una palabra que Victoria ha colmado de exacto sentido—, y nada mejor que la publicación de su quinta serie de *Testimonios (1950-1957)* (*Sur*, Buenos Aires, 1957, 261 páginas), en continuidad esencial con aquella actitud que manifestaban las páginas dedicadas a dos mujeres de Dante. Desde 1924 hasta 1957, Victoria Ocampo ha comunicado los aspectos más ricos de su vida espiritual, junto a artistas ilustres y a textos representativos, junto a los hombres y las mujeres que de alguna manera acompañaron su existencia, aliviando la torpeza que tantas veces debió desasosegarla. Con la misma fidelidad, fué comentando los acontecimientos políticos de la época, en todos los ámbitos geográficos, hasta afirmar un valiente análisis de los hechos nacionales. La relectura de sus volúmenes, que llegan ya a la docena, nos confirma de qué manera la primera anhelosa búsqueda de motivos se ha ido equilibrando y depurando, hasta instalarla sin menguas en las verdades argentinas.

En un libro aparecido hace poco (*Cultura e imperialismo*), leí que no significaba lo mismo la prisión de Victoria Ocampo que la de un obrero. El autor, antimperialista que confunde interesadamente economía con cultura, asentaba una verdad que va más allá de sus intenciones. En efecto, no es lo mismo la prisión de un obrero huelguista que la de Victoria Ocampo, aunque ambos hayan sufrido la injusta privación de la libertad: la cárcel peronista perfeccionó en Victoria una casi evangélica capacidad de comprensión y una urgencia de explicaciones y justificaciones comprometidas, que acaso en el obrero (se habla de una entidad, no de un ser real) quedaron en el plano del rencor, extraviado en protestas inarticuladas y en la imposibilidad de retomar la vida anterior. La cárcel le dió a Victoria Ocampo un más hondo sentido de las responsabilidades que sostienen su sensibilidad de testigo de toda una etapa, agresiva y contradictoria, de la vida contemporánea, marcando definitivamente las perspectivas de una labor que merece la más alta clasificación periodística. Y resultan más valederos sus testimonios, porque ella está sobre la política de grupos y facciones, para exaltar un solo programa: el de la dignidad del hombre.

No se es periodista por entregar cotidianamente un número de columnas a un diario; esta tarea profesional, tantas veces vacua, toma sentido cuando se cumple sobre

una franca vocación comunicativa.

A propósito de Péguy, Nietzsche, Bloy, Chesterton y Sarmiento, la señalaba Eduardo Mallea: "vocación que se da en algunos ánimos de comunicación inmediata y constante, de comunicación cotidiana con la conciencia de su tiempo". A estos escritores pertenece Victoria Ocampo, y sospecho que la conciencia misional de su cometido es el obstáculo que le veda los géneros de ficción, no esa falla imaginativa que alguna vez señaló tiernamente. De esta manera, ha renovado una actitud militante que en la Argentina tuvo sus mejores exponentes en los proscritos de la tiranía rosista y en los conversadores inquietos del 80. Se señala así una prosapia que Victoria Ocampo puede aproximar sin mengua a la de los grandes modelos europeos, los señalados por Mallea, y dos españoles, Unamuno y Ortega y Gasset, que dieron pautas señeras a los hispanoamericanos que en las últimas décadas han sentido el mismo escozor de comentar los avatares de su tiempo con sentido trascendente.

Este género periodístico ha sido en Victoria Ocampo la forma más constante de su afán amistoso, que quizá nunca se desenvuelva con amplitud en el diálogo directo —según lo recuerdan muchas de sus confesiones. Amistad hacia quienes conoció en libros queridos y releídos, hacia quienes escuchó, desperutando su adhesión o sus pruritos polémicos; también amistad hacia

los que esperaban y esperan el renovado valor de sus testimonios.

La posición social de la escritora y ciertas circunstancias de su vida suelen molestar a lectores poco advertidos, que se detienen en las anécdotas sin calar las razones profundas que subyacen aun en lo circunstancial, pero aun estos deslices momentáneos se han atenuado, hasta casi desaparecer, en los últimos ensayos. En los primeros *Testimonios*, de hace más de veinte años, Victoria Ocampo aparecía casi siempre como espectadora, halagada o aquiescente, algunas veces disconforme; más tarde, la conciencia de su madurez comprensiva y comunicativa la llevó a la decisiva posición de las polémicas valederas y al lúcido discernimiento de sus ideas. Certifica así la forma más intensa de la amistad, que definen con insistencia las páginas del último libro. A propósito de Ricardo Baeza, señala una cualidad que la puede presentar a ella misma: "tenía también un culto: el de la amistad. Sabía preservar, cuidar este sentimiento que, tanto como el amor —en suma, todo sentimiento es una de las formas del amor—, es delicado hasta cuando sólido, y expuesto a irse en sangre si se le hiere, hasta cuando sano" (p. 99). Palabras que armonizan otras confesiones: las escritas a propósito de Ortega y Gasset —"La prueba de solidez de una amistad, como de un amor, es el poder sobrevivir a toda suerte de malentendidos y al oleaje de las ideas encontradas"

(p. 47)— y las que memoran a Ricardo Güiraldes: "la amistad y el amor son también construcciones y obras maestras" (p. 56).

Dentro de las imperfecciones de quienes no alcanzamos la vocación de santidad, la única de solitarios plenos, la amistad cuenta tanto como el amor, y no es posible prescindir de los muertos, ni de los que nunca se conocieron pero que nos otorgaron el peso de sus presencias. La aceptación de esta debilidad nos hace generosos y seguros, al mismo tiempo que nos obliga más. Lo comprueba el último libro de Victoria, particularmente las páginas que refutan al parcialísimo panfleto de Richard Aldington, *Lawrence of Arabia. A Biographical Enquiry*, que en francés se tradujo con el rebuscado título de *Lawrence l'Imposteur* (v.: páginas 165-194).

La estructura del reciente volumen de *Testimonios* se ordena sobre el contenido espiritual, relacionado con "personas, libros y acontecimientos inconexos" pero ligados en la vida de su autora desde 1950 hasta 1957. De ahí la importancia de la cronología (es tan fácil decir, luego, lo callado cuando era peligroso enunciarlo), ya que fueron apareciendo en *La Prensa*, *La Nación* y *Sur*, de Buenos Aires, y uno en *Vogue*, de New York. Entre un "a manera de prefacio", que aproxima una frase de San Juan de la Cruz a un aforismo de los *Upanishads* ("El hombre es, acaba siendo, lo que realmente

piensa" —traduce Victoria), y se completa con un "a manera de epílogo", sobre *La misión del intelectual ante la comunidad nacional*, los distintos subtítulos corresponden a los siguientes temas generales: *La calle México*, "*The Mighty Dead*", *Dos prefacios para los lectores de Sur*, *Notas sobre cinematógrafo*, *La Inglaterra del "Understatement"*, *La India del "Ahimsa"* y *La Argentina de la dictadura*. Se van ampliando así, desde las animadas evocaciones de la Casa del Escritor y la realidad de "los grandes muertos" (frase de Bernard Shaw), hasta las referencias a dos comunidades ejemplares de nuestros días —la inglesa y la hindú— y el juicio sobre la Argentina del dictador prófugo, la suma de intereses que despertaron el juicio de Victoria Ocampo, no ya sólo la impresión.

Con el sentido de todo periodista de afanada constancia, los ensayos de Victoria Ocampo se enriquecen de sugerencias, que ella libra al consecuente interés de los lectores como en un amplio diálogo. Los recuerdos dedicados a "los grandes muertos" certifican esta animada solicitud, que manifiesta hasta dónde llega la capacidad de compartido interés de su autora: las semblanzas de Ortega y Gasset, Ricardo Güiraldes, André Gide, Ricardo Baeza y Adrienne Monnier son ejemplares en tal sentido; la dedicada a la fiel Fani, su criada de años, es manifestación de ter-

nura comprensiva, que supera los intereses estéticos o políticos.

La permeabilidad a las conductas cívicas representativas de una conciencia que urge cultivar en nuestros días, se destaca en los juicios dedicados a la India, alrededor de los principios de Gandhi y de Nehru. En cuanto a los ensayos que analizan la Argentina de la dictadura, merecen una meditada lectura, pues destacan con agudeza los riesgos que mantuvieron al régimen depuesto, no sobre rasgos anecdóticos sino sobre la presencia de modalidades humanas. Desde la certificación del miedo que apresó al país —"durante mi estadía en el Buen Pastor había descubierto, entre otras cosas, que la cárcel material es menos penosa, hasta menos peligrosa moralmente para los inocentes que la otra cárcel: la que había conocido en las casas, en las calles de Buenos Aires, en el aire mismo que respiraba. Esa otra cárcel invisible nace del miedo a la cárcel, y bien lo saben los dictadores" (p. 232)— hasta este enunciado misional, extraviado entre los desacuerdos que acentúan los días pre-electorales: "tengamos presente que ese afán de *la verdad ante todo* debe ir siempre acompañado de una inmensa buena voluntad hacia el prójimo, custodiado, diría, por las tres virtudes teologales. Fe en la eficacia de la energía espiritual; esperanza en lo que esa actitud espiritual puede tener de contagioso; caridad que fluye de estas palabras tan repetidas y tan poco practica-

das por nosotros, los cristianos: Perdónanos nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores" (p. 236).

Y tantas otras enseñanzas que podría haber anotado en esta nota,

que intenta ser sólo el reconocimiento de una antigua deuda, de las que obligan al deudor hasta hacerlo consciente de su imposibilidad de pago.

J. C. G.

## LETRAS FRANCESAS

### Louis Aragon y el "Romanticismo revolucionario"

ARCHIVO de los pensamientos y los sentimientos de los hombres, es lógico que la literatura sufra la influencia de los acontecimientos políticos. Es un lugar común el comprobar que todos los escritos, por intemporales que sean en su esencia, están inmersos en el clima pasional de su tiempo. Aunque en este punto, a nuestra época se le ha ido la mano. En los últimos veinte años se ha desarrollado, y finalmente se ha establecido, el principio de la *literatura comprometida*. El escritor, para ser escuchado, tenía que tomar partido; adoptar en el terreno movido de la política inmediata, una posición que a veces resultaba insostenible. Empezamos a darnos cuenta que la verdadera literatura tiene más pérdida que ganancia en este esfuerzo por ser no ya el reflejo o el estímulo del pensamiento político, sino uno de sus agentes directos. Esencialmente subjetiva, incapaz de florecer en una atmósfera que no sea la de una libertad espiritual

sin reservas, la creación artística sólo puede languidecer cuando acepta —aunque sea voluntariamente— imposiciones o prohibiciones.

Aunque se extiende a todos los sectores, el conformismo político ha hecho los mayores estragos entre los escritores de extrema izquierda. Por lo tanto es un signo auspicioso que un filósofo marxista eminente, Henri Lefebvre, reconozca en un artículo reciente<sup>1</sup> la dificultad de subordinar el pensamiento creador a la acción política, y el fracaso de lo que se ha dado en llamar el *realismo socialista*.

"Los intelectuales —escribe— han deseado con mayor o menor claridad una política que llevara a la vida pública sus propias ambiciones de claridad, de verdad, de justicia. Este esfuerzo no ha sido vano en el plano de la información. Sin

<sup>1</sup> H. Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*. N. Nouvelle Revue Française. Octobre 1957.

embargo, en el plano de la eficacia política, el fracaso ha sido patente, estruendoso... ¿No convendría hoy que volvieran a considerar su función creadora con mayor fuerza lúcida y precisión, beneficiándose con las experiencias recientes?..."

Henri Lefebvre habla más adelante de los esfuerzos hechos para crear de pies a cabeza una *literatura revolucionaria*. Se trató de renovar formas literarias gastadas, en especial la prosodia clásica, que se consideraba más accesible. Pero esas formas tradicionales tenían relación con tiempos idos y ya no satisfacían ni al escritor ni a su público.

En lo que se refiere a la novela, el respeto por el *realismo socialista* llevó a describir las luchas y las miserias de la clase obrera en un lenguaje familiar, con cierta desconfianza hacia los efectos estilísticos y la imaginación. Situada de esta manera, entre la autobiografía y el periodismo, la forma novelesca se "deterioraba" cada vez más y perdía toda eficacia. "Una finalidad prematura —escribe Henri Lefebvre— sólo llevó a un formalismo, a un convencionalismo."

A fin de salir del callejón sin salida, nuestro filósofo propone un nuevo "romanticismo revolucionario". En el lenguaje peculiar de los teorizadores, nos dice que esta escuela afirmarí "el primado de lo posible-imposible y aceptaría esta virtualidad como esencial al presente". Dicho más simplemente, se trata de reconocer al escritor su

derecho a la libertad de creación, de permitirle prever, más allá de los problemas inmediatos, un porvenir cuyas premisas ya están dadas. "Afirmamos —dice— la belleza y la grandeza intrínsecas de la vida moderna, en tanto que éstas son inestables, problemáticas y desgarradas entre el pasado y el futuro."

Es poco probable que este texto dé nacimiento a una nueva escuela. No se crea un movimiento literario por medio de una consigna. Pero este esfuerzo de un dialéctico por ofrecer una salida revolucionaria a la literatura de mañana es testimonio de un estado de espíritu que resulta interesante señalar.

\*

Poco antes de la aparición de este artículo, Aragon dió a publicidad un poema largo, *Le Roman Inachevé*<sup>2</sup>. Sobre este texto se ha hecho un silencio sorprendente, y sin embargo está firmado por un nombre que no ha perdido en lo más mínimo su prestigio. Al parecer, todos los públicos han descuidado este libro, cuyos defectos son sin duda tan llamativos como sus cualidades, y que constituye un testimonio conmovedor.

Aragon nos da aquí una autobiografía auténtica, que la efusión lírica priva de toda reserva. Al borde de la sesentena (nació en 1897) vuelve la cabeza sobre su vida y contempla, con estupor, los escombros. Esta existencia que, vista desde afue-

<sup>2</sup> Aragon, *Le Roman Inachevé*. Ed. Gallimard 1957, 255 págs.

ra, parece tan plena —y en ciertos sentidos tan brillante— es a sus ojos un desierto poblado de fracasos, de ilusiones, de tiempo perdido. Poniendo junto a sus versos de metros variados algunas admirables páginas en prosa, recuerda amigos de otros tiempos, pasiones adolescentes, revoluciones y guerras. A veces el verso ronronea como el Víctor Hugo de los peores momentos, a veces canta el mejor Apollinaire, pero casi siempre nos conmueve por el tono de franqueza desesperada:

<sup>1</sup> *Le poids de ce que tu n'as pas*  
[su dire écrase ta raison

.....  
*Comme il a vite entre les doigts*  
[passé

*Le sable de jeunesse...*

.....  
*Moi qui n'ai jamais pu me faire*  
[à mon visage,...

.....  
*Qu'ai ce que j'ai vraiment à*  
[m'obstiner de vivre

*Quand je n'ai plus sur moi que*  
[la couleur du givre

*L'âge dans mon visage et dans*  
[mon sang la nuit

*N'achèvera t-on pas l'écorché*  
[que je suis?

<sup>1</sup> *El peso de lo que no supiste*  
[decir aplasta tu razón

.....  
*Qué pronto se deslizó entre los*  
[dedos

*La arena de juventud...*

.....  
*Yo, que nunca pude*  
[acostumbrarme a mi rostro...

De este naufragio sólo queda un resto: su amor por Elsa, su mujer, de quien no deja de hablar, después de tantos años, con la misma encendida pasión:

<sup>2</sup> *Je te dois tout, je ne suis rien*  
[que ta poussière

.....  
*J'ai tout appris de toi sur les*  
[choses humaines

*Et j'ai vu désormais le monde à*  
[ta façon

.....  
*Déchirez ma chair, partagez mon*  
[corps

*Vous y trouverez Elsa mon*  
[amour

*Vous y trouverez son air et son*  
[pas

*Elsa mon eau vive*

.....  
Pero este texto, escrito en un solo impulso, resulta desnaturalizado

.....  
*¿Por qué me obstino en seguir*  
[viviendo

*Cuando sólo me queda este color*  
[de granizo

*En mi rostro los años y en mi*  
[sangre la noche

*¿Cuándo terminarán de una vez*  
[con este desollado?

<sup>1</sup> *Todo te lo debo; no soy más que*  
[tu polvo

.....  
*Lo que sé de los hombres lo he*  
[aprendido de ti

*Y he visto el mundo a tu manera*  
.....

*Desgarrad mi carne, dividios mi*  
[cuerpo

*Y encontraréis a Elsa, mi amor*  
[encontraréis su aire y su paso

*Elsa, mi agua viviente*

cuando se lo cita en fragmentos. Los prosaísmos, la falta de virtudes poéticas profundas aparecen de esta manera bajo una luz desfavorable. Es el acento de humildad orgullosa, la confesión de una parte que ya está casi perdida, lo que resulta tan conmovedor en este *Roman Inachevé*.

Cuando uno piensa en sus escritos de juventud, en el *Paysan de Paris*, en el *Traité du Style*, uno no puede dejar de ver a Ara-

gon como a una víctima de ese *realismo socialista* que Lefebvre acaba de denunciar. Acaso por haber adoptado con tanta complacencia las recetas del momento, su obra, que podría haber sido grande, se ha extraviado y diluido. Este largo e inhábil poema, a menudo admirable, si bien es el diario de una casi derrota humana, es también el de un casi logro literario.

FÉLIX GATTEGNO

## LETRAS INGLESAS

### Otra declaración

*Declaration:* John Osborne, Colin Wilson, Stuart Holroyd, John Wain, Doris Lessing, Bill Hopkins, Kenneth Tynan, Lindsay Anderson. *Ed. Mac Gibbon and Kee*, Londres, 1957.

Los historiadores de la literatura suelen acoger con satisfacción los enfáticos manifiestos que de vez en cuando la jalonan; en parte, porque gracias a esas expresiones de intención o rebelión colectiva, la historia literaria se permite la ilusión de no ser una sucesión arbitraria de personas y obras aisladas, embutidas al azar en el flujo del tiempo social. El gremio de profesores que ayer se demoró con cariño en las modestas explosiones de Tristan Tzara y de Marinetti, cuenta ahora con un nue-

vo documento, intitulado *Declaration* (Declaración) y firmado por ocho de los más famosos escritores jóvenes de Inglaterra, comúnmente llamados "Angry Young Men" (así se denominaba en tiempos de Ben Jonson a los jóvenes bravucos de capa y espada, y así se ha dado en llamar a los novelistas británicos de la última generación, por sus actitudes a menudo violentas y descorteses).

Esta Declaración pretendería expresar el notable desacuerdo con que los intelectuales de 35 años o menos consideran la sociedad que los rodea, si fuera plausible suponer que los novelistas y dramaturgos más exitosos de una generación representan unívocamente a dicha generación. Lo cual (especialmente en este caso) no parece demasiado

evidente. Es más: llama la atención la poca simpatía con que la crítica ha recibido este esfuerzo intelectual conjunto (un crítico observa que una sola página de *L'Étranger* es más reveladora de la posición del hombre contemporáneo que toda esta Declaración; otro, que la única esperanza de supervivencia de escritores como Colin Wilson es llegar a figurar como modelos de ridículo en algún relato satírico de Angus Wilson; Alan Pryce Jones se pregunta: "¿De qué se creerán que están hablando estos jóvenes?"). De los motivos de esta frialdad dos son bastante claros: uno, que las respectivas protestas, en la mayoría de los casos, abundan en ideas pueriles y anticuadas (uno de ellos acaba de descubrir el existencialismo), expresadas en un balbuciente estilo provinciano que parece a momentos ignorar u olvidar la existencia de un vasto mundo contemporáneo donde han ocurrido y ocurren cosas más importantes que los viejos roces domésticos entre las varias clases de la sociedad británica; otro, que varios de los protestantes coinciden en ser autores de obras de segundo orden que por un azar de los tiempos se han encontrado recientemente en el primer plano del favor público, ganando de paso interesantes sumas de dinero, lo que unido al prestigio de la juventud, los coloca en cierto modo en la categoría de "estrellas" (exceptuando por supuesto a John Wain, autor del

excelente relato *Hurry On Down* y reconocido como el mejor novelista de su pobre generación), y los hace pasibles de un odio similar al que suscita Françoise Sagan por sus éxitos de carácter extraliterario. Especialmente John Osborne, autor de la fastidiosa pieza de teatro *Look Back in Anger*, y el jovencito Colin Wilson, a menudo llamado el "Outsider", tanto por su libro como por su escasa vinculación con el mundo de las ideas.

Invitado a colaborar en esta recopilación de opiniones Kingsley Amis, poeta mediocre y socialista, famoso por su grosera novela *Lucky Jim*, se excusa en el prefacio proclamando: "aborrezco toda esta charla fariseica sobre «el estado de nuestra civilización» y desconfío de todo el que pretende obligarme a definir «mi papel en la sociedad»". Los demás participantes, aunque a veces también llamados "Rebeldes sin Causa", defienden una variedad de causas y proponen soluciones muy parecidas a las que se solían proponer hace 40 ó 50 años para problemas que es de esperar hayan cambiado en el ínterin. Tres de los descontentos prefieren un retorno a la religión: "La fe religiosa es la condición más alta del espíritu" (Stuart Holroyd); "Las cualidades requeridas para que sobrevivamos son las cualidades morales del reformador religioso o del asceta oriental" (Colin Wilson). Los otros cinco prefieren en cambio actitudes que en otras épocas se llamaron radica-

les. Doris Lessing, convertida al comunismo en 1940 "por motivos emocionales" y desconvertida posteriormente, se define ahora "humanista realista". Bill Hopkins afirma que "la literatura de los últimos diez años se ha caracterizado por su falta completa de dirección, propósito y vigor"; John Osborne se declara "socialista republicano" (es él el que llamó a la Reina Elizabeth "emplomadura de oro en una boca en mal estado"), pero dos de sus compañeros se lamentan del tedio inherente al socialismo.

Los más serios son Kenneth Tynan, que sugiere reformas en el campo del teatro, Lindsay Anderson, que las sugiere en el cine, y muy especialmente John Wain, que en cierto modo ha sido capaz de expresar el motivo fundamen-

tal del descontento y la depresión que agobian a ciertos intelectuales de su generación: "la lentitud con que cambian las cosas".

Que esta Declaración no puede en su conjunto ser considerada como una expresión de sentimientos muy extendidos entre la juventud inglesa, lo demuestra la proliferación de protestas indignadas que ya ha suscitado entre los demás miembros de dicha juventud, alarmados al parecer por la chatura intelectual de sus voceros. Hasta de América llegan protestas de jóvenes ofendidos en nombre de sus hermanos británicos; no se resignan a creerlos tan simples, en una época que se distingue (aunque no todos lo comprenden) por rechazar cualquier posibilidad de simplificación.

J. R. WILCOCK.

## LETRAS ITALIANAS

### Alberto Moravia y la comprensión del pueblo

#### I

ALBERTO Moravia es hijo de una burguesía romana culta y relativamente holgada. Ésta es su clase social; y también fué materia y ambiente de su arte: el mundo que el escritor reflejó en la mayor parte de sus libros, desde *Gli Indifferenti* (1929) hasta *Il Con-*

*formista* (1951). Pero en 1947 aparece *La Romana*: es la obra central de Moravia. Digo obra central para significar que en ella se resumen y se componen en una presentación coherente las preocupaciones, las aptitudes y las soluciones moravianas. Por lo pronto, su lucha por definir una concepción moral de la vida se presenta

en este libro en el momento en que un proceso de maduración interior coloca al escritor en el punto de crear un personaje profundamente vital. Me refiero a Adriana, la protagonista, que es a mi juicio una de las figuras humanamente más auténticas y significativas de la literatura contemporánea. Pero aquí no consideraremos a Adriana bajo este aspecto, sino desde el punto de vista de lo que su encuentro con este personaje ha significado para el escritor mismo y para la evolución y desarrollo de su arte.

Sin embargo, antes de iniciar nuestro análisis, creo valdrá la pena de dar una idea de la visión moral de la vida, tal como se define en *La Romana*, a través de un juicio que es, sin duda, uno de los más curiosos que ha inspirado esta novela. Perteneció a un crítico conocido, de orientación izquierdista, Giacomo Debenedetti, y se publicó en "L'Unità", el año de la aparición de la novela. "El gran acusado, en las narraciones de Moravia, —dice Debenedetti— ha sido siempre el amor". Y en seguida muestra cómo, en *La Romana*, el Diablo, evocado por el Amor, introduce por las brechas de la Mentira, la Avaricia. A la que siguen el Ocio y la Gula. Luego llegan la Envidia, la Ira, etc. Dice el crítico: "Reducida a su estructura elemental, al puro diagrama de las fuerzas en juego, *La Romana*, parece replicar, en ambiente moderno, una sagrada representación, un au-

to de fe, tal como, por hipótesis, lo hubiera podido concebir un monje medieval". Pero —agrega— "a diferencia del monje medieval, que disponía de la compensación constituida por la fe y la moral católica, a Moravia no le queda más que la psicología católica, con su angustia del pecado". En otras palabras, el crítico ve en la novela de Moravia una representación muy eficaz de las inquietudes de la Carne y de las angustias del Espíritu, acosados por los Siete Pecados Capitales; y no es poco: porque metafóricamente eso significa la representación de los males del mundo, y no precisamente en sentido teológico; y en ser tal representación consiste en parte el valor singular de esta novela. Pero en seguida Debenedetti niega a Moravia la capacidad de dar una solución, un remedio: Moravia sólo ve, a su opinión, el triunfo del Mal.

Creo que el crítico, esta vez, se ha engañado por efecto de su esquema teórico demasiado rígido y ortodoxo; el espejismo de la solución del monje no le ha permitido ver las intenciones de Moravia. Para Moravia no se trata de establecer si ciertas acciones son buenas o malas, sino si es buena o mala la vida misma. Lo dice la protagonista, muy explícitamente: "... comprendí que la cuestión no consistía en si debía portarme de éste o aquel modo, sino, radicalmente, en si debía sentirme alentada a vivir, o no". En otro punto

agrega: "En el fondo yo sabía que nadie era culpable; y que todo era como debía ser; aunque todo era insostenible; y que si no obstante se quería que hubiese culpa e inocencia, entonces todos eran inocentes y culpables a la vez". Basta esta perplejidad ante el sentido de culpa para indicar —usando los términos del crítico— la ausencia de fe y moral católicas; pero también basta para indicar —y esto es lo que el crítico, inexplicablemente, no ha entendido —que Moravia no se queda en "la psicología católica, con su angustia del pecado". Esto sería nada más que entretenimiento existencialista, del tipo que llena tanta literatura contemporánea, aparentemente honda y preocupada y substancialmente efestista y superficial, que se resuelve en náuseas y vómitos; en suma, literatura decadente. Moravia es demasiado serio, su preocupación humana es demasiado auténtica y sentida para satisfacerse con semejantes entretenimientos. Él toma a pecho las cosas.

Para Moravia se trata de que la conciencia moral empiece por identificarse con la acción de vivir. Cuando tras esta identificación hay aceptación de la vida, se tiene el tipo fundamentalmente sano de Adriana, una mujer que, en efecto, es como la vida misma; y que además, y a pesar de su profesión, es buena y honesta, porque —según el mismo Moravia explica— "la aceptación comporta irresponsabilidad, y la irresponsabilidad com-

porta, por lo menos hasta cierto punto, inocencia; y ello permite que el juego de la bondad originaria se desarrolle felizmente, como en los animales y en general en la naturaleza". En cambio, cuando no hay pasividad, y la conciencia racionante impone principios, y la voluntad se empeña en aplicarlos, se tienen: "la responsabilidad, la coherencia, la rigidez, a veces la crueldad"; y, al final, el fracaso, porque los planes morales preconcebidos y limitados, los sistemas, pretenden hacer abstracción de la vida o deformarla. Ahora, en el conflicto entre naturaleza y planes, termina por engendrarse una vida de compromiso, complicidad y doblez: la vida que Moravia llama del *como si*: una vida, un mundo en el que se aparenta creer en lo que se hace; o en el que se hacen las cosas aduciendo motivos que no son los que las inspiran: el mundo que más adelante Moravia estudiará a fondo y representará como el *mundo del conformismo*. El mal más grave, para Moravia, no parece estar en el simple juego de la insinceridad y del oportunismo; el mal más grave parece estar, para él, en cómo este juego altera la naturaleza del hombre, hasta hacerle perder el contacto vital con la realidad, hacerle substituir los motivos auténticos de vida por pretextos, normas, intereses ficticios, entre los que acaba por quedar prisionero. Todo esto puede verse, en sus proyecciones más amplias,

en *Gli Indifferenti* y en *Il Conformista*.

El primer error de Debenedetti (atribuible a la tentación retórica de emplear un recurso conceptual fácilmente inteligible) fué el de decir que el amor es, siempre, el gran acusado en las novelas de Moravia, porque abre el camino a pasiones y vicios. Resulta acaso más acertado sostener lo contrario. Reflexionemos un poco en este fragmento de diálogo entre Adriana y Diodati, entresacado de *La Romana*:

—¿Que ya no comprendes nada? —le pregunté”.

—Sí, ya no comprendo nada: ideas, conceptos, hechos, recuerdos, convicciones, todo se me ha convertido en una especie de légamo... este légamo me llena la cabeza... y me causa asco, como si fuera excremento”.

“Yo lo miraba, suspensa e incomprendiva. Entonces le sacudió un estremecimiento de exasperación. —Trata de comprenderme —repitió—, no sólo las ideas, sino cualquier cosa escrita, dicha o pensada hoy me resulta incomprendible... absurda... por ejemplo... ¿sabes el Padre Nuestro?”

—Sí.

—Y bien, recítalo.

—Padre nuestro —comencé— que estás en los cielos...

—Ya basta —me interrumpió—. Ahora, piensa un momento en cuántas maneras ha sido recitada esta plegaria durante siglos... con cuánta variedad de sentimientos...

y bien, yo no la comprendo en absoluto... de ninguna manera... podrías pronunciarla al revés... y para mí sería igual.

“Calló un instante, luego prosiguió: —Y no sólo las palabras me causan este efecto... sino también las cosas... las personas... tú estás a mi lado, sentada en el brazo de este sillón, y acaso crees que yo te veo... pero yo no te veo porque no te comprendo... hasta puedo tocarte y seguir sin comprenderte... y te toco, sin más —y al decir así, como presa de una especie de frenesí, tironeó mi bata, descubriéndome el pecho—, toco tus pechos... siento su forma, su tibieza, su contorno, veo su color, su relieve... pero no comprendo qué son... me digo: he aquí unos objetos redondos, calientes, blandos, blancos, henchidos, con un botón redondo y oscuro en el medio... que sirven para dar leche, que acariciándolos dan placer... pero no comprendo nada... me digo que son hermosos, que deberían inspirarme deseo... pero no comprendo nada de todos modos... ¿entiendes ahora? —repitió con furor, dándome un apretujón que me hizo gritar de dolor. Me soltó en seguida y al rato observó, con expresión reflexiva: —Probablemente es este género de incompreensión lo que engendra la crueldad en tantas personas... tratan de volver a ponerse en contacto con la realidad a través del dolor ajeno.”

“Hubo un momento de silencio. Después yo dije: —Si todo esto es

verdad, ¿cómo te las arreglas cuando tienes que hacer ciertas cosas?

—¿Por ejemplo?

—No sé... dices que distribuyes manifiestos... y que los escribes tú mismo... Si no crees, ¿cómo puedes escribirlos y distribuirlos? Prorrumpió en una gran carcajada sarcástica: —Hago como si creyera.

—Pero es imposible —dije.

—¿Imposible? Casi todos hacen así... excepto comer, beber, dormir y hacer el amor... casi todos hacen las cosas como si creyeran... ¿No te habías dado cuenta aún?

“Se reía nerviosamente. Le contesté: —Yo no.

—Tú no —dijo en modo casi ofensivo— precisamente porque te limitas a comer, beber, dormir y hacer el amor cada vez que se te da la gana... son cosas, éstas, para las que, según parece, no es necesario fingir... es mucho... pero al mismo tiempo es muy poco. Se reía, de pronto me dió un manotazo en el muslo y después, según solía hacer, abrazándome y zarandeándome, empezó a repetir: —¿No sabes que éste es el mundo del *como si*? ¿No sabes que, desde el rey hasta el mendigo, en este mundo todos se comportan *como si*?... El mundo del *como si*, del *como si*, del *como si*...”

“Lo dejé hacer, sabiendo que en tales momentos lo mejor era no ofenderse ni protestar, sino esperar que se desahogara. Pero al fin dije con firmeza: —Yo te quiero... esto es lo único que sé y me bas-

ta — y él, calmándose de pronto, me contestó sencillamente: —Tienes razón.”

## II

Realidad y no realidad; lo vital y lo artificioso; parecen los dos términos entre los cuales Moravia se debate. No es difícil comprender que, a pesar de su final “tienes razón”, Diodati está con las raíces al aire, fuera de la realidad; tiene conciencia de ello, ha luchado para salvarse y vivir genuinamente, pero ha sido en vano, y se perderá. En cambio, Adriana está en la realidad; cuando afirma: “Yo te quiero, es lo único que sé, y me basta”, hace lo que Diodati es incapaz de hacer: cifrar su vida en un instinto y en un sentimiento genuinos.

Este personaje, Diodati, representa una lucha librada por Moravia mismo; sólo que no la representa toda, sino una fase de ella, y con un desenlace que responde a la lógica de la novela, pero que, por cierto, no es, ni mucho menos, el que toca a Moravia mismo. Casi veinte años antes, el drama de Diodati había sido encarnado por el protagonista del primer libro de Moravia: el Michele de *Gli Indifferenti*; cinco años más tarde será encarnado por el Clerici de *Il Conformista*. Los tres personajes proponen tres maneras diversas, e igualmente fracasadas, de resolver el mismo drama, que, substancialmente, es siempre un drama de realidad y no realidad.

Michele es el muchacho que lleva su sufriente impotencia hasta el momento de obrar, y en este momento se le caen los brazos y es vencido; es la "indiferencia" en el sentido que le ha dado Moravia: saber que se *debe* hacer una cosa, porque tal es el mandato de la propia conciencia, y querer efectivamente hacerla, pero en el momento de ir a hacerla hallarse con que hacerla o no hacerla, darle un sentido o darle otro, resulta "indiferente" por falta, en el actor, de estímulos profundos o superiores.

Diodati parecería haber pasado por esta experiencia de Michele y, para no volver a caer vencido en ella, exacerba su espíritu de no pasividad ante un mundo que siente arbitrario y falso, excita y exalta hasta el frenesí los motivos que le impulsan a la lucha —lucha que, en realidad, no pasa de ser de intención más que de hecho, cifrándose, más que en objetivos definidos y concretos, en asumir una actitud anticonformista, en abrigar un desesperado afán de afirmarse— pero que, de todos modos, es lo suficientemente intensa para absorber toda la capacidad vital del personaje que de debilidad hace exacerbación, excitación, exaltación y frenesí y, pareciendo animado de estas fuerzas, en realidad sólo está a merced de ellas, vacío de substancia, flotando en una angustiada abstracción en que, según él mismo dice, *ya no comprende nada*; el esfuerzo agota toda su facultad de sentir, está en el aire, siente su

propio vacío y, para darse de cualquier manera una consistencia, traiciona a sus propios compañeros, para tener por lo menos en sí el peso de la culpa, para restablecer el contacto con la realidad a través del mal que se hace, del dolor que se causa a otros. Superó así la pura impotencia de su antecesor Michele, se sintió abyecto y digno de condenación, pero se había convertido en alguien, había hecho *algo*, y ya podía hacer algo más: condenarse por sí mismo, matarse.

Su sucesor, el Clerici de *Il Conformista*, intenta muy otra vía: concentra toda su voluntad y toda su capacidad de lucha no ya en diferenciarse de los del montón, sino en identificarse con ellos, no ya en combatir al mundo, sino en adaptarse a él: y también llega, a través de pruebas más arduas y concretas, al fracaso final.

Pero aquí convendrá que nos demoremos un momento. Moravia empieza por estudiar y representar esa especie de impotencia en la no pasividad a la que llama *indiferencia*, presentándola en varias de sus fases: en Michele, en la fase en que se manifiesta, anonadándolo en una especie de sufriente resignación; en Diodati, en la fase de un esfuerzo, tan heroico como desproporcionado y lamentable, por salir de ella y consistir; en Clerici en la fase de un esfuerzo por resolverla y superarla en el plano de la conciencia y de la aceptación incondicional de algo

exterior que se considera la *normalidad*; pero aquí el problema de la *indiferencia* se ensancha del cuadro psicológico y moral al cuadro social, donde se tiene el fenómeno del *conformismo*.

Entre la fase de Michele y la de Clerici median (tomando como indicativas las fechas de publicación de los libros) veintidós años. Son los veintidós años de duración del fascismo. La coincidencia cronológica es curiosa, pero es más significativa que curiosa. Cuando Moravia empezó a escribir tenía más o menos la edad de su primer protagonista, Michele, que iba pasando de la adolescencia a la primera juventud; y eran los años en que el fascismo se afirmaba en el poder. Cuando escribió *La Romana*, Moravia ya estaba en edad madura, más o menos en los cuarenta, y el fascismo ya había caído; pero Moravia se retrotrajo idealmente en diez años, de modo que Adriana, Diodati, Astarita, Sonzogno, y todos los personajes verdaderamente ejemplares de la novela, se encontraron viviendo en un momento de la plenitud del clima fascista, que podemos situar aproximadamente en 1935. En *Gli Indifferenti* y en *La Romana* el tema es el individuo, no la sociedad; pero necesariamente el tema social está implicado, por lo menos sugerido, como fondo y atmósfera. En *Il Conformista*, a pesar de que el título parecería individualizar al protagonista y centrar en él la atención, el tema predominante es

panorámico, es la sociedad. Moravia publicó esta novela seis años después de la caída del fascismo y parece haber vuelto la cabeza para abarcar, dentro de una visión de conjunto, el tema individual a través del tema social. Clerici es poco más que un chico al comienzo del fascismo: se educa y se forma en el clima del régimen —más, se *conforma*, se identifica con él— y al fin con él se pierde. Valdrá la pena de abrir aquí un paréntesis para considerar el fenómeno del conformismo en sus líneas generales.

### III

Moravia ve en el mundo moderno una tendencia, "de especie fideística y religiosa, a abandonar las posiciones racionalistas, individuales y autónomas, para buscar la protección de los grandes mitos colectivos". Lo cual comporta un cambio muy sensible en la actitud del hombre. Cuando predomina el racionalismo individualista, el hombre tiende a la afirmación de sí, a diferenciarse; esto, según Moravia, era típico del siglo pasado; y entonces el héroe característico era el rebelde. En cambio, en nuestro tiempo, bajo la sugestión de los mitos colectivos, el hombre y la actitud moral característicos serían el conformista y el conformismo; o sea, precisa Moravia, "el hombre que quiere confundirse, comulgar, ser como los otros"; y, por lo tanto, proyecta sus impulsos en el sentido de identificarse con el espíritu del mito colecti-

vo dominante, con el cual cree identificados a todos los demás.

Este conformismo puede ser, aunque parezca paradójal, un modo de reacción contra la decadencia y la confusión. En efecto, es identificación del hombre con una fe exterior; es, o puede ser, fatigosa conquista; ahora, aparte lo que cuesta alcanzar esa identificación, queda la trágica posibilidad —y esto se verifica para el personaje de Moravia— de que la fe con la cual uno se ha *conformado* sea una falsa fe y no tarde en ser barrida por los acontecimientos. Y entonces es toda la vida que se derrumba.

La sociedad decadente moderna, que Moravia pinta con densos colores, debatiéndose, angustiándose, gozándose y disolviéndose ante los nacientes mitos colectivos que conducen los ánimos a sentimientos multitudinarios que dan al individuo la fuerza de la solidaridad general (o también sólo la de la propia irresponsabilidad al participar de un sentimiento colectivo), esta sociedad decadente moderna se parece mucho a cierta imagen que nos hacemos de la sociedad clásica, de la decadencia del Imperio Romano, cuando se afirmaba contra ella el cristianismo e incumbían las invasiones bárbaras. Hoy la "amenaza" que incumbe es la del Oriente colectivizado. Lo que ocurrió hace casi dos milenios acaso nos ayude a comprender lo que podrá pasar, quizás, en nuestros tiempos.

Desde luego, no quiero hacer comparaciones arriesgadas; pero sin duda había en quien se convertía al cristianismo primitivo (dejando de lado el aspecto específicamente religioso) una necesidad de acogerse a una fe colectiva, a una solidaridad moral en nombre de la cual poder comulgar y ser como los otros, o sea un impulso conformista, comparable, en cierto modo, al impulso y a la necesidad que llevan al hombre de hoy a abrazar su mito colectivo, sea éste el del comunismo, el del fascismo, el del standarismo norteamericano, o el de cualquiera otra ideología o fe. Entiéndase esto con todo sentido relativo, y no se crea que hacemos confusión sobre la diversa naturaleza de estos mitos. No aludimos aquí al credo o a la ideología, sino al movimiento psicológico que lleva al hombre al credo o a la ideología. Es este movimiento el que da Moravia, y quiere verlo en todo su dramatismo.

El protagonista de su novela, Clerici, se hace, de chico, la obsesión de ser un anormal: primero, por instinto destructor y sanguinario; después, por desviación sexual. Y por una serie de circunstancias esas dos anormalidades, en efecto, confluyen en una presunta aventura de perversión sexual que se complica además con un presunto asesinato. Con esta tragedia sobre la conciencia, inicia el chico el proceso de su formación. Y le queda en el ánimo la vergüenza de haber cedido a una inclinación vi-

ciosa y de haber recurrido, por efecto de una extrema defensa a fin de no caer en ella, al delito; es decir, de haber dado curso a sus dos anormalidades. Por esto se desarrollan en él, hasta la exacerbación y la angustia, los sentimientos de reacción que había concebido cuando creyó descubrir en sí aquellas tendencias; vale decir: su "deseo de normalidad; una voluntad de adecuación a una regla reconocida y general; un deseo de ser semejante a todos los otros, desde el momento que ser diferente significaba ser culpable". He aquí la formulación dramática del impulso moral al conformismo. El chico crece, se hace hombre, y toda su vida será un esfuerzo denodado para realizar ese impulso; si su conformismo fuese pasivo, le llevaría a seguir los ejemplos que tiene cerca: los de la madre viciosa, los del padre maníaco, ambos expresión de una sociedad relajada, corrompida; pero él sigue el camino opuesto: se identifica primero con su estudio, luego con su empleo al servicio del Estado, abrazando por determinación de su voluntad la ideología del régimen dominante; destruye sus impulsos más personales para *conformarse* según la imagen de la normalidad que se ha forjado; se casa con una mujer, no porque la quiera realmente, sino porque le parece una típica mujer normal, salvo al descubrir luego que esta pretendida normalidad sólo nace de su fácil adaptabilidad, de su naturaleza animal,

y que él, al casarse con ella, ha traicionado su propia personalidad sentimental; llega a ser un buen funcionario, pero descubre que el cumplimiento de lo que él creía su deber le lleva al crimen al servicio del interés de facción; y descubre también que los responsables en la dirección del mito colectivo por él abrazado —el fascismo— son despreciables; y descubre, sobre todo, que las anormalidades que él entendió sofocar en sí a costa del sacrificio de su individualidad, cunden libres, desenfundadas por el mundo: "...un mundo profundamente subvertido y enardecido, en que no se daba el verdadero amor, sino solamente la relación de sentidos, desde la más natural y común hasta la más anormal e insólita". Y reconoce: "En este mundo centelleante y oscuro, semejante a un crepúsculo tempestuoso, estas figuras ambiguas de hombres-mujeres y de mujeres-hombres que se entrecruzaban redoblando y mezclando sus ambigüedades, parecían aludir a un significado también ambiguo, vinculado empero, según le parecía, a su propio destino y a la comprobada imposibilidad de evadirse. Porque no había amor, y sólo por esto, él habría seguido siendo lo que había sido hasta entonces, habría dado cumplimiento a su misión, habría persistido en el intento de crearse una familia con la animalésca e imprevisible Julia. Ésta era la normalidad: este repliegue, esta

forma vacía. Fuera de ella, todo era confusión y arbitrio".

Dice Moravia que su novela "entiende ser la historia del precio pagado por un conformista moderno para poder pertenecer a una sociedad inexistente". Y esto podría entenderse de diversos modos: uno sería el de que no existe la normalidad más que como convención, y por lo tanto, tampoco existe una sociedad que encarne más que esa convención; y, para el individuo, la única normalidad posible es la de haber sido inocente y luego, de un modo u otro, perder la inocencia; y vivir con la convención y con suficiente adaptabilidad a lo contingente. El otro modo, que no desdice del primero, viene quizá más al caso, y es éste: la sociedad inexistente era la del mito colectivo fascista. Dice Moravia: "Pensó (el protagonista) que su primer y mayor error había sido el de querer salir de su propia anormalidad, de buscar una normalidad cualquiera a través de la cual pudiese comunicar, comulgar con los otros. Este error había nacido de un instinto poderoso; desgraciadamente, la normalidad con la que este instinto se encontró, no era más que una forma dentro de la cual todo era anormal y gratuito. Al primer choque esta forma se hizo añicos".

Este pasaje transfiere la causa del fracaso a la naturaleza del mito colectivo; es decir, se tiene que el mal consiste en que el fascismo era un falso mito, un movimiento

de igual naturaleza e igualmente, o más, viciado que la sociedad a la cual aparentemente pretendía reformar y de la cual, en realidad, no era sino un extremo intento de defensa.

¿Qué hubiera ocurrido si el mito era otro, un mito con verdadera substancia humana e ideal? Indudablemente, el protagonista hubiera seguido el camino positivo de la historia, que es el que buscará y seguirá Moravia en adelante.

## IV

Michele, Diodati y Clerici son, como se ha visto, tres tipos negativos; o casi podría decirse mejor, tres encarnaciones de un mismo tipo en tres experiencias diferentes y negativas. Los tres pertenecen a la burguesía decadente y los tres, cada uno a su manera, luchan contra ella, no en nombre de una idea social (sólo Diodati parece tener una, pero tan postiza que no alcanza a encarnar en él), sino en nombre de impulsos psicológicos y morales casi instintivos o espontáneos en ellos; parecerían, pues, reconducir la novela a un campo puramente individual y particular; sin embargo, tienen, y no sólo indirectamente, un indudable sentido histórico y son, por lo mismo, tipos representativos no sólo de una modalidad humana, sino también de una época. En efecto, se podría ver en ellos la condición de cierta juventud italiana en el período que abarca desde 1920 hasta 1945, apro-

ximadamente: en Michele, la desorientación y la impotencia ante la afirmación inicial del fascismo; en Diodati un conato de rebelión, como hubo tantos, en el momento de la plenitud del dominio del sistema; en Clerici el camino de los más: el de la adaptación.

En resumen, son personajes novelescos a los cuales Moravia, de acuerdo con su concepción estética, y dentro de la libertad, coherencia ideal y ejemplaridad de la ficción, ha dado un destino preciso en una particularizada aventura. Observemos que, entre todos los personajes que ha creado, son éstos los que guardan relación más directa con Moravia mismo, que reflejan una naturaleza y una índole que son las suyas, y ciertas preocupaciones que son las fundamentales que determinan el proceso ideal del escritor mismo.

En otras palabras, inicialmente, por temperamento, por condición social, por índole psicológica e inclinación moral, Moravia era Michele; sólo que mientras Michele fracasaba, y luego se encarnaba en sus sucesores Diodati y Clerici, llamados a más rotundos fracasos, a una más probada negatividad, Moravia se iba salvando a medida que avanzaba en su proceso ideal de escritor. Es el conocido fenómeno de la catarsis. Y la obra narrativa de Moravia, en gran parte y hasta cierto momento bastante reciente, es, substancialmente, la historia de esa catarsis. Claro, traspuesta al plano de la realización de un gran

novelista, a través de la cual asume el carácter de una representación no menos crítica que dramática de la sociedad moderna; o, por lo menos, de cierta sociedad moderna, de cierta burguesía moderna.

Refiriéndose a su primera novela, *Gli Indifferenti*, Moravia recuerda: "Yo había entendido hacer una especie de contaminación poética de la técnica de la novela con la del teatro; pero, casi sin quererlo, había hecho al mismo tiempo una pintura muy cruda y muy desfavorable de cierta burguesía de Roma". Era la época de su identificación con Michele: lo que en éste era disconformidad entraba en el proceso ideal de Moravia y se convertía, a través de la representación artística, en esa cruda pintura cuyos alcances y motivos críticos van aclarándose a lo largo del referido proceso ideal; pero Moravia hacía esa pintura desde adentro; la proyección de sí en el débil Michele y la pintura de su ambiente eran, por igual, trasposiciones autobiográficas, por así decir; y el proceso ideal tenía lugar dentro de la burguesía, no le sacaba a él de su clase.

Tal fué, en efecto, su posición hasta *La Romana* o sea, durante los primeros veinte años de su actividad de escritor. A decir verdad, hay en esos veinte años algún paréntesis: como el de sátira política de *La Mascherata* o el de evasión fantástica o intelectualizante de los *Racconti Surrealisti*; pero son paréntesis; lo que realmente ocupa

y preocupa al escritor es proseguir —para emplear sus palabras— en la pintura cruda y desfavorable de cierta burguesía romana, a la cual él mismo pertenece y de cuyo ámbito parece no poder salir. Y ha sido característico en él, cuanto más insistía en acusar la irrealidad y la mentira de ciertos valores formales, insistir tanto más en la desnuda representación del sensualismo en general y de los instintos y actos elementales. A veces, para denunciar la brutalidad que se disimula bajo el juego del *como si*, pero, con más frecuencia, llevado por el afán de pisar tierra, de tocar la realidad. Cuando Moravia hace decir a Diodati, en el fragmento de *La Romana*, que hemos citado al principio: "...comer, beber, dormir, hacer el amor, son cosas para las que, según parece, no es necesario fingir...", está explicando el porqué y el sentido de su insistencia en la nota sensual y concupiscente, impulso y satisfacción de instintos primordiales, que pueden ser bajos pero que no pueden dejar de ser sinceros en su misma brutalidad, y expresan un modo de ser real, son ellos mismos realidades. Pero en seguida Diodati agrega: "...es mucho... pero al mismo tiempo es muy poco"; y en este agregado es como si Moravia, después de haber explicado el porqué de su insistencia, se hiciera una autocrítica. Es mucho porque es real, pero es poco porque la vida humana no puede consistir sola y exclusivamente en una realidad de orden

instintivo y animal. De esta realidad hay que elevarse a una realidad superior, de orden moral. Esta capacidad humana es la que encarna la protagonista de *La Romana*, Adriana, a través de su aceptación de la vida, de su obediencia en buena fe a la vida.

## V

Ahora, es importante observar que Adriana es una muchacha del pueblo. Más: es el primer personaje no burgués y no negativo, el primer personaje *popular*, digamos, que Moravia logró crear. Y si la aceptación y la obediencia de la vida pueden sugerir cierta idea de pasividad, diremos que la pasividad de Adriana está llena de potencia, de fuerza. En cierto punto Adriana corta las elucubraciones de Diodati diciéndole: "Yo te quiero, es lo único que sé y me basta". Es la aceptación de la vida que se hace afirmación de vida. Es decir, la obediencia a la vida comporta la aptitud a la vida, o sea, la capacidad de vivir. Y cuando decimos vivir, no entendemos decir vegetar. Y para comprender el alcance que da Moravia a la capacidad de vivir de Adriana, basta reflexionar en las palabras finales de la novela; es Adriana quien habla: "...y pensé en mi hijo. Pensé que iba a nacer de un asesino y de una prostituta; pero a todos los hombres puede ocurrir que tengan que matar y a todas las mujeres que tengan que darse por

dinero; y lo que más importaba era que naciera bien y creciera sano y vigoroso. Decidí que si era varón le llamaría Giácomo, en recuerdo de Diodati. Si era mujer le llamaría Leticia, porque quería que, a diferencia de mí, tuviese una vida alegre y feliz..." La afirmación se trueca en esperanza, y no en una vaga esperanza. Si se me permite un símil, diría que es la esperanza que podría tener un árbol plantado en la tierra con buenas raíces y que, a pesar de lo que han sufrido sus frondas por efecto de la tormenta o cualquier otro género de devastación, quiere y espera fructificar. O sea, es una esperanza identificada con el acto de vivir; y si hemos de sacar una conclusión, es la de que la vida, por más que haya sido envilecida y pisoteada, siempre tiene en sí misma una capacidad infinita de restauración. Es aquí, es en Adriana, donde Moravia toca la realidad viviente. Y la evolución sucesiva del escritor dice como si Adriana le hubiese llevado de la mano al encuentro del pueblo, sacándole al fin del ámbito de su clase. Entonces se ve cómo su pintura cruda de cierta burguesía, si comportaba una agria crítica, también comportaba una búsqueda de más amplia, genuina y vital humanidad.

Alguna vez, comparándolo con otros escritores, por ejemplo, con Pratolini, se ha dicho que Moravia es un escritor decadente, en el sentido en que es decadente, pon-

gamos, Faulkner. Lo sería, sin Adriana y sin su encuentro con el pueblo. Encuentro que se amplía y diversifica, se convierte en confianza y amistad, a través de los *Racconti Romani*, y que se perfecciona y ahonda en *La Ciociara*, la última novela de Moravia, aparecida este año. Los cuentos romanos reunidos en volumen son 61; pero si se agregan los que aún no han pasado al libro, son ya más de 100. En ellos Moravia ha ido retratando al pueblo romano, sobre todo al pueblo menudo: artesanos, obreros, peluqueros, desocupados, cuenteros, músicos ambulantes, pequeños negociantes, puesteros de ferias, muchachos y muchachas de barrio, sirvientas, amas de casa, taberneros. Son toda una descripción de la vida popular romana, hecha sin vana búsqueda de color local, pero con honda identificación; así es, indudablemente, por su acento y su carácter, el pueblo actual de la Roma actual; pero en un sentido más esencial, es también el pueblo de cualquier gran ciudad moderna del mundo en un período de gran transformación y de vida que urge. Cada cuento tiene valor en sí —y hay algunos que son, sin más, ejemplares y perfectos—; pero el valor mayor resulta del conjunto, de la colección. Hace poco, Italo Calvino dijo que le gustaría leer, por ejemplo, *Il Piacere* de D'Annunzio reescrito en el estilo de los *Racconti Romani* de Moravia. Esta ocurrencia es un explícito reconocimiento de

la autenticidad del lenguaje de Moravia en estos cuentos: un lenguaje a la vez clásico y popular, o sea literariamente vital y, en cuanto a la substancia, identificado con los modos corrientes de la viva expresión popular. Este lenguaje revela hasta qué punto ha llegado Moravia a interiorizarse con el espíritu del pueblo; y a ver y a sentir, a través de él, la realidad.

Pero donde esa interiorización y ese ver y sentir la realidad a través del espíritu del pueblo llegan a su plenitud es en *La Ciociara*. Si *La Romana* es la novela central de Moravia, en el sentido de que en ella, a la vez que se acenúa la crítica moraviana de cierta sociedad moderna, se indica también una salida por la vía de una moral connaturalizada con el acto de vivir y enraizada en la honda aptitud vital del pueblo, podemos agregar que *La Ciociara* es la meta que esa vía de salida promete, y a la cual Moravia ha llegado a través de la vasta experiencia popular de los *Racconti Romani*. La idea general de *La Ciociara* es grandiosa y se traduce —son palabras de la presentación del libro— “en la descripción de dos ac-

tos de violencia, uno colectivo y otro individual, la guerra y el estupro”. Y la novela, en síntesis, es “la experiencia humana de esa violencia profanadora que es la guerra”. Todo esto no está visto a través de batallas, bombardeos y grandes movimientos, sino a través de las pequeñas —y tremendas— aventuras diarias de un grupo de gente sencilla y, sobre todo, de dos mujeres del pueblo, madre e hija, aventuras que reflejan bien el envilecimiento humano y social que produce la guerra. Pero, cuando se ha dicho esto, se ha dicho poco: casi no se han enunciado más que las premisas ambientales e históricas. Lo esencial es cómo la visión está centrada, de modo que en sus elementos y en sus desarrollos resulta verdadera, e inagotable en sus significados y en su ejemplaridad, así individual como colectivamente; y, sobre todo, en esa especie de preñez que muestra, propia de una realidad no simplemente reflejada y convertida en evocación, sino captada en su viviente proceso, y que prosigue más allá de las páginas y del momento.

ATTILIO DABINI

## El Salón Nacional de Artes Plásticas

HE retomado el catálogo ilustrado que Peuser publicó en 1943 al efectuar una muestra de obras de los pintores que obtuvieron en el Salón Nacional, desde 1911 a esa fecha, la máxima recompensa. En los años de su fundación, el certamen de Primavera tuvo una finalidad indudable: señalar artistas en el ámbito del país, sacarlos del olvido, estimularlos; esa convocación setembrina constituía una fiesta. Pero, en verdad, salvo los premios a Thibón de Libián, a Navazio, a Fader, a De la Cárcova, a Centurión, y, con bastante posterioridad, a Guttero, a Spilimbergo, a Victorica, a Daneri, a Raquel Forner, a Gómez Cornet, a Berni, y acaso a algún otro artista prometedor, como el acordado a Tito Cittadini, en 1921, la mayoría de los pintores elegidos no representan gran qué en la evolución del arte argentino. La tendencia predominante del Salón, inclinado a lo convencional, cultiva el anecdotismo académico y realista de normas caducas, que ha estragado el gusto del público y malogrado a no pocos cultivadores de la plástica. Ha predominado allí un grave mal: la baja política artística, la falta de valoración justa, los intereses de “sociedades” y de pequeños “grupos”, factores que des-

moralizan peligrosamente a una comunidad al implantar lo falso sobre lo verdadero. Asómbrese el lector sano: aún en 1957, ya liberado el país al menos en su manifiesta ostensibilidad de los males que lo precipitaron durante la *década nefasta*, los dichos males o equívocos se posesionaron otra vez del 46º Salón Nacional de Artes Plásticas.

Adelantado esto, corresponde legítimamente observar qué ocurre con nuestro arte.<sup>1</sup> Salta a la vista, en el antedicho certamen, que existe una acentuada desorientación. Los “viejos” continúan aferrados a su pasatismo trivial y los “jóvenes” discurren sobre no figurativismo, abstractismo o concretismo, con muy atendibles razones, pero su trabajo se queda en la fórmula, no descuellan por el espíritu de creación sino meramente se atienen a una superficial imitación formalista. Y hoy, justamente, son necesarias definiciones categóricas, en el plano artístico, ante todo, más a un tiempo en lo ético y aun en lo social. Un artista —sin una exacta concepción del mundo humano y espiritual, ligada a una fe o metafísica del arte—, que pinta una

<sup>1</sup> Véase nuestro: “Enfoque plástico argentino”, *Ficción*, Nº 4.

figura, un paisaje o una naturaleza muerta aplicado a cánones subalternos, permanece al margen de la sociedad que lo cobija, ignora que el arte que practica tiene una función y que debe contener un mensaje, como lo han tenido, en su hora, los grandes creadores. En peligrosa proporción, en nuestro país los artistas se reducen a tomar partido como los afiliados de los "comités", sin atender a fondo, con todas sus energías (bastante distraídas por cuestiones cotidianas), a una expresión que los contenga y trascienda en el tiempo. ¿Que existen excepciones?; indudablemente, siempre persiste la esperanza. La esperanza en un arte profundo, que sirva a la comunidad al reunir las calidades propias del lenguaje artístico y las del alma y del espíritu de la tierra, ahincado el artista en sí mismo, con plena responsabilidad y a la altura de los tiempos, en el paso de lo nacional a lo universal.

Si nos atenemos ahora al 46º Salón Nacional, comprobamos que sobre 289 pinturas, 65 esculturas y 55 grabados exhibidos en el Museo Nacional de Bellas Artes, lo cual representa una cifra de cuatrocientos nueve cultivadores de las artes plásticas en general, muy contados sobresalen. Citaré, en primer término, a un notable grabador, radicado en Estados Unidos donde enseña en la Universidad de Iowa, Mauricio Lasansky, cuya maestría es digna de figurar al lado de los más insignes artistas en su cultiva-

do procedimiento, que presentó el grabado al aguafuerte y buril, "España"; una pieza, por su sabiduría técnica y expresiva, singularísima. En Pintura, señálanse: una valiosa tela de Orlando Pierri, severa y equilibrada en la búsqueda de profundidad plástica y expresiva; un óleo de Juan Del Prete, sensible y poético; un cuadro de Eugenio Dameri, en el rigor de una pintura densa; y, aquí y allá, fragmentos de Russo, Torrallardona, Castagnino, Farina, Gambartes, Larco, Basaldúa, Cornero Latorre; y de otros pocos. En Escultura: Macchi, de sutiles y modulados planos; Ballietti, de graciosa síntesis lírica; Curatella Manes, Libero Badii, que pudieron estar mejor representados; Alonso, Butin, Knop; dos o tres nombres más. Pero, en definitiva, los envíos atendibles, que pueden contarse con los dedos, están muy lejos de justificar el Salón. ¿O es que debemos contentarnos con saber que los salones "oficiales", en todas partes del mundo, son bastante mediocres? Lejos de nosotros ese conformismo suicida.

Es indudable que estamos llegando a la mayoría de edad intelectual y, desde el punto de vista de la crítica, ya no podemos excusarnos con el más o el menos; si debemos cotejar las obras de nuestros artistas con otros eminentes, en el ámbito americano y mundial, pongámonos de firme a superar nuestros defectos, para alcanzar algunas intuídas virtudes. No todo en el país es fracaso; bastarían

momentos memorables de Pueyrredón, Sivori, F. Brughetti, Malharro, Silva, Fader, Spilimbergo, Victorica, Pettoruti, Badii, Butler, Soldi, Batlle Planas, Seoane, y otros nada desdeñables, comprendidos los citados en esta nota, para manifestar que nuestra pintura es apta para afirmarse definitivamente; y digo lo mismo de los escultores: Yrurtia, Sibellino, Falcini, Fioravanti, Bigatti, Musso, Fontana, y los jóvenes; o los grabadores del interés de Rebuffo, Veroni, etc.

¿Entonces? En lo que atañe al Salón, los jurados designados por las "sociedades de artistas" (sociedades que pueden y deben cumplir una loable acción gremial), y los que nombra el Ministerio de Educación, ¿por qué no sustituirlos por críticos competentes? Críticos conocidos por su equitativa severidad de juicio y por su probada conducta, lo cual quiere decir, en este concreto aspecto, superar a más de una personal inclinación, a más de una deleznable simpatía o antipatía. Junto a esos calificados críticos, y en cada sección, un representante de cada una de las secciones —Pintura, Escultura, y Grabado—, el director del Museo Nacional y acaso un coleccionista inteligente. No sería inoportuna, es indudable, la presencia de un crítico eminente extranjero, ya de Francia, de Italia, de Inglaterra y de otros países; también los ame-

ricanos. En apoyo de los artistas acordar becas, provechosas becas (sin limitaciones de edad), al alcance de quienes poseen méritos, aquí o donde deseen establecerse. Y, en el plano internacional, esos jurados nacionales deberían proceder con rigor a seleccionar las obras que van a representarnos; y que el Estado, tan remolón en asuntos culturales, disponga de partidas válidas para difundir los valores de nuestro arte, como lo ha hecho y lo hace eficazmente México.

Si éstas y otras circunstancias ocurrieran, se estaría más firmemente centrado en el camino viable de la realización artística trascendente y en la busca de estilo, al margen de reiterados hechos repudiables, y el gusto se afinaría al igual que la moral de las gentes, pues la injusticia provoca conflictos, en tanto que la justicia en sí constituye un orden civil verdadero aun en el arte. Así se enaltecería la condición de nuestros auténticos creadores y se acrecentaría la importancia del arte en la educación y la cultura colectivas. O sea, en otros términos: resultados promisorios para los artistas y para el pueblo (admirador intuitivo que apetece de las bellas artes, según lo prueban las estadísticas en museos y galerías y cuyos gustadores podrían aumentarse infinitamente).

LOS MELLIZOS, en traducción y adaptación de Guillermo Thiele, representado por el elenco de la Comedia Nacional en el Teatro Cervantes.

No comprendo muy bien cuál fué el criterio que guió a los que eligieron esta obra de Plauto, que si bien divertía a "los públicos de los bajos estratos romanos, proclives a la risa abierta e inocente", en la adaptación del Profesor Guillermo Thiele que presentara el elenco de la Comedia Nacional, no logró sino desconcertar al público medio que asiste a tal teatro. Thiele, al adaptar la comedia, usó un lenguaje totalmente híbrido, combinando el "tú" español—"tú" que el porteño rechaza sistemáticamente— con una serie de modismos actuales, que van desde el "Papi", hasta el "funcional" y "supernumerario", dando por resultado un texto de una hibridez idiomática sorprendente. Si la obra de Plauto se hubiera adecuado al lenguaje hablado porteño, el resultado con ser más atrevido, hubiera resultado más lógico, pero tal cual nos fué ofrecido se quedó a medio camino entre un espectáculo de revistas, —de cualquiera de las revistas donde algún cómico que goza del favor del público se traja de romano para burlarse de vivos y muertos—, y una pretendida renovación de la literatura clásica. Y éste es el primer error, porque si bien Guillermo Thiele es un conocido latinista y un dis-

tinguido helenista, no es ni un hombre de teatro, y menos aún un artista capaz de recrear un texto puesto a su disposición. La "mise-en-scène" de Camilo Da Passano se caracterizó por el acoplamiento de elementos incongruentes, más que por la diversidad de estilos con que los actores bajo sus órdenes representaron sus papeles. Traga-fuegos, Bailarinas, Gimnastas colaboraron inútilmente con el elenco titular, señalándose en todo momento la anarquía estética que reinó en la puesta en escena. Del amplio reparto, sólo citaré a Mario Giusti, en una memorable caracterización de padre de la mujer de Menecmo, en la que realizó un prodigio de ajuste técnico y de gracia cazarra. Idelma Carlo sucumbió bajo un papel que es lo opuesto de sus posibilidades, logrando salir adelante sólo porque su belleza y sentido de la dignidad la mantuvieron en pie. Julio De Grazia hizo un parásito que por momentos trascendía al público a pesar de su estilo sobreactuado. En cuanto a Jorge Rivera López, transformó literalmente a su doble personaje en una "macchieta" perfecta. Los decorados de José Bonomi, de una hermosura pocas veces vista, resultaron empañados por el vestuario de Carlota Beitía,

de un color más que deplorable. Pero lo peor de todo fué la coreografía de Renate Schottelius, donde alternaron sin mucha lógica, las ilustraciones de vasos antiguos con algún hallazgo expresionista muy mal impostado. En resumen, que después de ver *Los expedientes* de Marco Denevi, en donde habíamos empezado a vislumbrar una

cierta coherencia —muy lejana de la que debería tener, es cierto— en el problema de la conducción de la Comedia Nacional, asistimos desolados a una caída tan catastrófica, como la que significa la representación de *Los Mellizos* de Plauto.

O. del C.

EL LUSTRADOR DE MANZANAS, comedia de César Tiempo, presentada por Luis Arata en el Teatro Marconi.

A lo largo de una veintena de volúmenes, César Tiempo ha demostrado la multiplicidad de sus aptitudes literarias. El artículo casi improvisado por la urgencia periodística; el ensayo que hurga en las raíces del conocimiento humano; la biografía que articula definitivamente una figura popular; la poesía donde se amalgaman novedosamente los acentos porteño y hebreo; el guión cinematográfico; la pieza teatral, indican la variedad de sus creaciones. El practicar diversos géneros literarios supone un esfuerzo que no siempre es comprendido en su cabal magnitud. Cada género tiene una técnica propia, un secreto propio, y requiere un conocimiento especializado. Con alguna frecuencia se estrenan obras de poetas o literatos, de mucho contenido, muy pulidas, pero que no tienen ninguna relación con el teatro. Por otra parte, cada género sirve de efusión a distintas inquietudes éticas o estéticas; por

lo común se dirigen a públicos diferentes, o por lo menos, en diferente disposición receptiva. Nuestra actitud interna y externa varía según estemos solos, en un grupo íntimo o ante la multitud. César Tiempo no ignora que la poesía lírica exige recogimiento, recato. Tal como la entendemos hoy, la poesía es un acto de comunión entre el creador y el lector. La comunión entre el creador y la multitud, es de otra índole. Tampoco lo ignora César Tiempo. Con ese conocimiento, ha compuesto *El Lustrador de Manzanas*.

Sobre dos alegorías fundamenta la fábula de la comedia. Una de ellas, es la del collar, que existe por las perlas, pero existe también por el hilo que las sostiene. La otra alegoría, la que da título a la pieza, se refiere a las manzanas que no lucen el esplendor de los colores naturales si no se las lustra. En realidad se plantea el caso de la reeducación juvenil. Reedu-

cación que, por reflejo, es recíproca. El protagonista utiliza métodos pedagógicos radicales, pero recibe, a su vez, una drástica enseñanza.

El argumento —un hombre que casa con una viuda, y debe afrontar el resentimiento de los hijos de ésta; conquistar el afecto de los jóvenes y componer el desarreglo moral originado en el exceso de libertad—, no es novedoso. Ha sido utilizado innumerables veces por la dramática y por la cinematografía. Esto merece una aclaración. Los griegos escriben sus tragedias sobre temas dados. Desarrollaban temas religiosos de su época, como hoy se escriben obras de diverso contenido, extensión, profundidad y forma, acerca de los misterios cristianos. El hombre actual imagina escribir sobre temas originales, cuando no hace sino repetir indefinidamente el triángulo que se debate en un perdurable contubernio erótico o sentimental. La única diferencia está dada por el conocimiento: los griegos saben que trabajan sobre un tema dado, y ponen en él un factor personal que no existe en el tema; de ese modo lo hacen verdaderamente suyo. En arte, cuenta la personalidad. Y César Tiempo sabe mostrarse original.

Los diálogos son graciosos, brillantes, a veces de cargada intención satírica. Erudición y sensibilidad —crítica y creación; sostiene Azorín—, se contradicen. Sin embargo César Tiempo aún la

erudición y la sensibilidad de tal modo, que el público común recibe un diálogo atractivo, y en cambio, el otro público, descubre citas, alusiones y referencias de un desenfado culteranismo.

El plan de la obra está construido con ingenio. Sin embargo, puede censurarse como una concesión el final feliz. Si el protagonista, a quien se quiere hacer pasar por actor de cine, no hubiera inverosímilmente tenido talento —como es natural suponer—, se habría consumado la farsa cruel que intentaba destruirlo. Es decir, que el educador hubiera recibido una lección de aquellos a quienes intentara educar. Con todo, hay una recóndita conexión entre el éxito del ción de aquellos a quienes interpretan. Personaje y actor se confunden en un momento dado y constituyen una sola entidad. Sutileza pirandelliana introducida por el autor como un submotivo que es, a la vez, un desafío y una broma.

En la sapiente ciudad de Buenos Aires se percibe un intenso movimiento teatral intelectualizado. Movimiento que se debe, quizás, a una reacción contra obras y cómicos subordinados a lo indeciblemente vulgar y ramplón. *El Lustrador de Manzanas* busca un equilibrio entre ambas tendencias. Es posible que el propósito de hallar ese equilibrio haya restado algunos valores a la obra. No obstante, con ser ésta una de las menos logradas de César Tiempo,

es la que revela mayor ternura y mayor humanidad.

Luis Arata demuestra una vez más que es un formidable actor digno de toda admiración, salvo cuando exagera y subraya el texto para hacer reír por cuenta propia. Un homogéneo conjunto lo acompaña: muy expresivo José Dorado;

ESTELA CANTO

### DON QUIJOTE

HA habido algunas versiones de *Don Quijote*, aunque no sea uno de los temas preferidos del cinematógrafo. Los soviéticos lo abordan ahora con su mejor actor: Nicolai Cherkassoff (*Alexandre Nevski* e *Ivan el Terrible*). Desde luego no se puede pedir una visión exacta del Quijote. Valga esto para los que protestan: del Quijote sólo caben interpretaciones. Y no sólo interpretaciones cinematográficas, sino interpretaciones del libro. Para empezar, los mismos españoles no se han puesto de acuerdo sobre su sentido final, o siquiera inmediato.

Debemos reconocer que la mayoría de las personas que pretenden conocer al Quijote lo ignoran real-

excelente, sobre todo en las escenas dramáticas, José María Fra; con encanto, Lilian Valmar; muy en tipo, Ivan Grondona; y correctos y eficaces, Carmen Llambí, Beatriz Villamajo, Romualdo Quiroga y Julio Gini.

TULIO CARELLA

### Cine

mente. Como todos los personajes v los libros famosos, Don Quijote es conocido sobre todo de nombre, pocos se han internado en sus páginas, cuya lectura resulta ardua en esta época en la que se lee apresuradamente. Y su sentido no está tampoco claro: ¿Don Quijote es un héroe o es *realmente* un loco? ¿Hasta qué punto se lo puede, se lo debe tomar en cuenta? ¿Qué hay en él de positivo? ¿Es que lo positivo cuenta?

Todas estas observaciones podrán parecer pretenciosas o banales, pero no lo son. Es casi seguro que, fuera de unos cuantos expertos —y por lo mismo sus opiniones son tan limitadas como las de cualquier experto— nadie conoce a fondo la novela y nadie se ha enterado de los innumerables comentarios y li-

bros, y libros sobre libros de libros, de la obra magna de Cervantes.

Hechas estas consideraciones podemos decir que, la única forma de acercarse realmente al Quijote, es hacerlo sin idea preconcebida, tal y como si nosotros fuéramos el primer lector de la primera edición, y nos hubiera caído en la mano el primer ejemplar.

Es un libro amargo, cruel y brutal. En ningún momento Cervantes se apiada de su protagonista: sobre él llueven los palos, las patadas, las burlas. Si lo hemos idealizado es por la parte que en cada uno de nosotros pueda haber de quijotesco; si suponemos que Cervantes simpatizaba con él, es porque nosotros simpatizamos. Cervantes era un aventurero, no un soñador; era un hombre de acción, no un imaginativo. Era un hombre valiente y duro, y el Quijote es quizás una deformación de sus propias aventuras, a las que se vio arrastrado por su valor y por su dureza, pero en las que faltó la astucia final.

El *Don Quijote* soviético toma en cuenta especialmente este ángulo de la historia; quizás no el más llamativo, pero indudablemente uno de los más importante para el mismo Cervantes. Porque no debemos olvidar: don Quijote muere cuerdo, pero eso no quiere decir que abomine de su obra —o de lo que intentó fuera su obra— sino que abomina de la forma en que la realizó.

Don Quijote y Sancho son dos hombres aislados y solos, en contra del mundo entero, luchando contra el egoísmo, contra la envidia porque son generosos, contra todo lo que encierra en sí mismo al hombre.

Cuando Don Quijote muere en la película tenemos la sensación —sin que por ello se desvirtúe esencialmente al libro, sino más bien como si se le añadiera algo—, que estamos a punto de descubrir el secreto que Don Quijote buscaba inútil y penosamente por los caminos. Por otra parte lo dice bien Andresillo: “¡Malhaya los caballeros andantes!” Un caballero andante no puede hacer nada, por buenas que sean sus intenciones: es la gente misma quien debe ayudarse, y sólo así habrá progreso espiritual y material. No es la caridad la que habrá de salvarnos —aunque la caridad pueda ser el origen de muchas otras cosas— sino el conocimiento de nuestra propia fuerza. La verdadera aventura es despertar al hombre para que se salve, y no salvarlo y dejarlo luego, sin que sepa muy bien cómo o por qué se lo ha salvado, sin que comprenda siquiera el gesto de la nobleza y de la caridad.

Podemos decir —esto es cierto— que, pese a sus admirables decorados, al vestuario impecablemente hispánico, a los paisajes, a los movimientos y a las casas, el *Don Quijote* soviético es más ruso que español. No creo que esto sea peyorativo, al contrario: al principio

hemos dicho que del Quijote caben muchas interpretaciones. La interpretación rusa del personaje no es precisamente la que más se aleja de la realidad: al contrario, nos hace ver esa realidad bajo otros aspectos. En cierto sentido enriquece al Quijote, como podría enriquecerlo cualquier interpretación sincera y sin prejuicios hecha por otro país.

Lo ruso busca la fraternidad, lo español se pierde con frecuencia en el sarcasmo. Esa fe y esa falta de fe pueden unirse finalmente, dándonos una extraña obra llena de sentido, con algunas fallas para los espectadores hispanos.

Digámoslo sin ambages, porque la película —por ser muy buena— merece el elogio de la crítica: la escena final en la que aparece Dulcinea en medio del delirio del protagonista, vestida con un traje del medievo, se nos antoja incongruente. En el film vemos a Dulcinea; Dulcinea no aparece jamás en el libro; sólo existe en las frases de Don Quijote y en el relato inventado de Sancho Panza. No es una audacia imperdonable de los adaptadores que veamos a Dulcinea, tampoco lo es —desvirtuando el texto— que Dulcinea conozca los sentimientos de Don Quijote e ignore que ella los inspira, pero su aparición final quiebra en cierto modo una línea.

*Don Quijote* está admirable y pulcramente filmada e interpretada. En ese sentido podemos recordar como una de las grandes es-

cenas aquélla del palacio de los duques, cuando las figuras vestidas de negro se van cerrando en semicírculo, severas, sin atreverse a reír, estereotipadas, como en los cuadros del Greco.

Y sentimos toda la angustia, todo lo que habrá de matar a esa España imperial, seca, poderosa y muerta ya, en el gesto con que los personajes de golilla —esas pálidas cabezas— aplauden sin entusiasmo, metódicamente, con sus manos más pálidas, una broma horrenda, que no es una broma.

#### EL LADRÓN DE BAGDAD

HACE quince años no se usaba el técnico color en el cine. Anunciar una película “en colores” conspирaba casi contra el film. La gente prefería las figuras en blanco y negro, los teléfonos blancos, las comedias llamadas sofisticadas, las cabelleras platinadas.

Es verdad que todas estas cosas corresponden a la década del treinta y tantos pero, como las modas que se prolongan de un año a otro —o que se arrastran, mejor dicho— persistían aún en el cuarenta y tantos.

*El ladrón de Bagdad* —reedición inglesa de un antiguo film mudo de Douglas Fairbanks— fue una de las primeras películas que rompió los tabús. Demostró que se podía crear una película llena de ambientes y de magia en colores, y que esos colores contribuían pre-

cisamente a la magia. (Otras películas lo habían intentado, ésta lo demostró.) Y el hecho de que esta película haya vuelto a reestrenarse con éxito —no lo tuvo cuando su estreno— demuestra que es, sin duda alguna, una de las joyas del cine.

*El ladrón de Bagdad* no es un cuento de las Mil y Una noches. Toma elementos de varios cuentos, los adapta y los transforma. Desde el genio inmenso encerrado en la botella hasta el ladronzuelo convertido en perro; el príncipe mentido, maravillosamente hermoso y ciego; la princesa soñadora y la flor del amor; el mago que ordena a las aguas y a los vientos, pero que no puede mandar en el corazón de la princesa; la alfombra mágica; un jardín oriental otoñal...

*El ladrón de Bagdad*, para quien tenga imaginación, es una gran película, y sus intérpretes olvidados o muertos —John Justin, nuestro compatriota, June Duprez, Conrad Veidt, Sabú— parecen traernos algo del eco olvidado de nuestra juventud.

#### LA BARRICADA SILENCIOSA

No es una película nueva. Tuve el gusto de verla en 1951 en Praga, en una exhibición pri-

vada, donde nos servía de traductora una muchacha que precisamente había estado en esas mismas barricadas, que se levantaron en los últimos días de dominación del nazismo, sobre el Moldava.

La película, realizada casi con documentales, tiene, pese a su antigüedad —que suele hacerse sentir en este tipo de film— un valor eterno: estamos frente a los últimos días de opresión de un pueblo, y asistimos a su lento despertar, a su esperanza, en el momento en que empiezan a surgir las banderas checas, primero tímidamente, y después en todas las ventanas, en los barrios de Praga.

La historia en sí tiene menos importancia que la tensión, la pasión, la angustia y la esperanza de la gente refugiada en las barricadas.

Cuando en el amanecer que debe ser final se ve agitarse levemente una rama sobre un rostro dormido, hay un instante inmóvil, de quietud, como el que precede al alba.

Y cuando los primeros disparos rompen la quietud, y no son los temidos disparos del enemigo, sino los otros, los de los liberadores, recuerdo la voz de Milena, la muchacha checa, contestando en inglés a una pregunta mía referente a la libertad: "...it was more than that, it was life to us".

# ULTIMAS

## NOVEDADES EN



W. A. MOZART: *El rapto del serrallo* (ópera completa). Por Lois Marshall, Ilse Hollweg, Leopold Simoneau, Gerhard Unger, Gottlob Frick y Hans Georg Laubenthal. Sociedad Coral Beecham. Orquesta Filarmónica Real de Londres. Director: Sir Thomas Beecham.

El éxito que obtuvo desde un comienzo *El rapto del serrallo* de Mozart condicionó el triunfo de las corrientes que animaban la creación de un género nacional de la ópera alemana. Si bien el "Teatro nacional", creado por el emperador José II desapareció a los pocos años, la ópera alemana se había liberado de los prejuicios que antes trababan su desarrollo. Y fué Mozart quien —luego de crear la admirable secuela de sus grandes óperas italianas de la madurez— coronó dicha evolución con su *Flauta mágica* abriendo las compuertas de la música dramática romántica. Tuvo como modelo al *singspiel* al que se dedicaban Hiller, Haydn, Dittersdorf y Gluck o la duquesa-madre Ana Amalia de Sajonia-Weimar, y que no era más que una simpática adaptación alemana de la vodevilesca ópera comique francesa; había visto además en Mannheim, pocos años antes de la creación del *Rapto*, las óperas alemanas de Holzbauer y Schweitzer. Si bien estos compositores han sido olvidados hoy día, su mérito fué considerable al tentar la composición de

tragedias líricas sobre textos en alemán. Mozart, con esta mezcla de *singspiel* con ópera seria que se nota en *El rapto del serrallo*, estrenado en 1782, aporta no solamente un nuevo título a tal corriente, sino, ante todo, la vivacidad inmensa de su talento y la adaptabilidad asombrosa de su genio.

Exteriormente es una ilación de canciones arias, y escenas de conjunto con diálogos hablados intermedios, tal como era habitual en la ópera cómica alemana de origen francés. Pero Mozart aduce también aquí su ya tantas veces manifiesta habilidad en la caracterización certera de elementos psicológicos y dramáticos por medio de breves y nitidas "pinceladas" musicales que nada tienen de propiamente programático, pero que sí traducen un clima expresivo de exacta emotividad. Además utiliza aquí ciertos rasgos de descripción sonora, siguiendo con ello una predilección de la época. Son las "turquerías" musicales, que dan aquí la nota exótica a algunos pasajes. La Turquía era para los vieneses un concepto muy claro

y rotundo en esas épocas. El ancestral litigio entre la Media Luna y la dinastía de los Habsburgo había llegado entonces a un cierto *statu quo*, pero no hacía tanto tiempo que las huestes otomanas habían sitiado por última vez a Viena. Y la política de expansión de los turcos y la política dinástica (igualmente expansiva) de los Habsburgo habían ofrecido frecuentes puntos de constante fricción. Así la música de los "janízaros" era un concepto bien definido para los oídos vieneses. Y Mozart ensaya justamente en los fragmentos que, como los coros laudatorios para el bajá Selim, pueden referirse a un concreto color local, un cierto exotismo musical. Logra, en efecto, en tales pasajes, una reproducción de sonoridades orientales que aún hoy nos impresionan por su eficaz colorido y su ritmo incambale.

Pero lo más importante de esta admirable concepción dramática, reside en todos aquellos momentos que se refieren al estado de doloroso cautiverio de Constanza. Pues si existe en la vida de Mozart una ocasión en la que podemos referirnos a una influencia de sus propias experiencias sentimentales sobre su música, esta ocasión es la de su casamiento con Constanza Weber y la composición de *El rapto del serrallo*. La fingida y oportuna resistencia de la madre de Constanza, la intervención de amigos, los sinsabores de Mozart hasta llegar al casamiento con su novia, crearon todo un clima emocional que queda eternizado en el argumento y en la música de esta ópera que relata la liberación de la bella cautiva española por su novio. Y Mozart rinde además su homenaje al sentimiento moralista de su época al hacer que el bajá revele en la última escena un rasgo de humanidad generosa, de perdón y comprensivo olvido que encierra una bella lección ética.

La música de Mozart, tan plena, tan rica, tan inconfundible como siempre, reviste a la anécdota de la comedia de Bretzner y Stephanie con un lujoso ropaje sonoro. La flexibilidad del genio mozartiano saca el partido más eminente de cada uno de los trozos que eran aptos

para ser musicados y se halla igualmente feliz en los pasajes trágicos y sentimentales como en los bufonescos y cómicos. A partir de la ya tan característica *overtura* hasta las estrofas finales, el estro mozartiano resplandece con indisminuida generosidad. Y si bien esta ópera no ha llegado a poseer la inmensa nitidez de *Las bodas de Figaro* o de *Don Giovanni*, no obstante cada nota suya es de prístina calidad, de inconfundible belleza. Sir Thomas Beecham ha efectuado una reagrupación de algunos de los fragmentos. Ante todo suprime el aria N° 17 (Belmonte: "Me baso totalmente en tu fortaleza") y la substituye por el aria N° 15 (Belmonte: "Cuando fluyen las lágrimas de la alegría"), a la que cambia de lugar. Igualmente coloca el famoso aria de los martirios (N° 11, aria de Constanza) en el último acto en vez de dejarla en el segundo. En una explicación adjunta, Beecham se justifica, diciendo que así se evita la sucesión inmediata de dos arias de Constanza (Nos. 10 "Tristeza fué mi destino" y 11 "Martirios de toda clase"), poniendo el segundo aria como elemento dramático en el último acto, para que con ella Constanza pueda convencer al bajá de la fortaleza de su amor por Belmonte. Pero este cambio es quizás recomendable en una representación escénica (aunque queda con tal modificación destruída la ilación de una extensa escena dramática de alto patetismo a cargo de Constanza), pero es desaconsejable efectuar tal cambio en una grabación completa de una ópera de Mozart. Hoy contemplamos las obras de los clásicos tal cómo son y preferimos prescindir de la mano ordenadora de "arregladores" aunque sean éstos, como en el caso de Beecham, muy competentes. También hay un breve corte en el dúo último de Constanza y Belmonte "Y tú debes morir por mí", pero se trata, sólo de la supresión de una breve repetición.

Incuestionablemente Beecham es un autorizado expositor del lenguaje mozartiano. Lo demuestra en cada nota de esta deliciosa obra. Le imprime un clima, un dinamismo, una sonoridad muy exactos, muy fieles y presta especial atención a la

intensidad de los elementos expresamente musicales. Es una versión mucho más musical que dramática, y en este sentido su desempeño es sumamente eficaz. Tanto la orquesta como el coro colaboran espléndidamente. Entre los solistas quiero destacar principalmente a Leopold Simoneau, que canta la parte de Belmonte con admirable técnica y con una sonoridad de tal modo "belcantista" que no recuerdo haber escuchado algo similar desde las grabaciones de Pataky y Patzak. Se resiente un tanto el intérprete, ya que Simoneau cuida hasta lo extremo la bella sonoridad y la emisión "instrumental" de los elementos vocales. Lois Marshall es una muy buena Constanza; más eficaz en los agudos —por cierto extremadísimos— que en la voz media, pero conserva buen estilo, frasea con gusto, "dice" con emoción. Excelentes son Ilse Hollweg (Blondina) y Gerhard Unger (Pedrillo),

SAINT-SAËNS: Sinfonía N° 3 en Do menor opus 78. Por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: André Cluytens. Organista: Henriette Roget.

Evidentemente goza aún hoy esta ampulosa, ecléctica y epigónica sinfonía de Saint-Saëns de una vasta popularidad. Solamente así se explica que esta obra tan grandilocuente como hueca (aunque realizada con gran maestría técnica y con un dominio eficaz de los requisitos formales y de la aplicación de efectos de sonoridad instrumental), pueda ser reproducida en el país por segunda vez en el ámbito de un mismo año. Hace poco se editó una versión de Toscanini; ahora ésta, dirigida por André Cluytens. La presente grabación mereció la codiciada distinción del "Grand Prix" 1956 de la Academia del Disco Francés. Aquí la editó "Angel" en una reproducción cuidadosamente efectuada y de excelentes condiciones acústicas y técnicas, de magnífica nitidez en los tan diversificados planos sonoros, y de adecuada naturalidad en la

la bufonesca pareja que forma la "contraparte" de los protagonistas Constanza y Belmonte. También Gottlob Frick se desempeña satisfactoriamente en la tan difícil parte de Osmin, aunque ni su agudo ni su grave (también extremadamente ubicado por Mozart) son totalmente seguros. Hans Georg Laubenthal recita la parte de Selim bajá (parte hablada, no cantada) con excesivo patetismo de tragedia de alto coturno y eso quita a este personaje, severo pero no solemne, un poco de su naturalidad.

La grabación es de satisfactoria calidad, aunque noto que los planos tenues no poseen la suficiente intensidad sonora en comparación con los de mayor volumen. Pero, con todo, es una bella grabación que merece obtener la atención por parte de los discófilos. (Angel LPC 11907/08, dos discos long-play de 30 cms.)

transmisión de los coloridos instrumentales.

La densa y abigarrada obra de Saint-Saëns obtiene una interpretación muy fiel por parte de la Orquesta del Conservatorio parisino, y su director, Cluytens, evidencia su profundo conocimiento de este ambicioso estilo finisecular. Ningún detalle (y son infinitos los detalles, los contrastes, los cambios de color a lo largo de esta composición) queda sin ser resuelto convenientemente. Toda la obra reluce así con un poderoso esplendor, una amplitud de gamas que impresiona inclusive a quien esta clase de música ya no puede interesar.

Es pues un disco de excelente calidad cuya atracción reside ante todo en la realización técnica y en la fidelidad interpretativa. (Angel LPC 11901, un disco long-play de 30 cms.)

RIMSKY-KORSAKOFF; Scheherazade, suite sinfónica op. 35. Por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: Ernest Ansermet.

La elevada calidad, la nitidez sonora, la eficacia técnica de la Orquesta del Conservatorio de París queda otra vez claramente demostrada por medio de esta nueva versión de la famosa "Scheherazade" de Rimsky-Korsakoff. Tanto más por cuanto la conduce un director de tan notoria seriedad, de tan profundo dominio del "métier" como Ernest Ansermet. Bien se sabe lo que este director suizo significa para el afianzamiento y la difusión de la música contemporánea. Su autoridad es no menor cuando abarca obras de la vasta literatura sinfónica habitual, la que evidentemente no guarda secretos para su penetración aguda, para su profundo sentido musical, para su preclara técnica.

Esta interpretación de la tan difundida suite sinfónica del profesional más joven y más seriamente formado de los integrantes del "Grupo de los Cinco" pone así de relieve una serie de requisitos de especial significación para la exposición musical. Ante todo en lo que atañe a una fidelidad insobornable al texto original.

HOMENAJE A DIAGHILEFF. Música de ballets identificados con Sergio Diaghileff. Igor Markhevitch y la Orquesta Philharmonia de Londres.

El siglo XX ha conocido tan sólo un gran propulsor privado de las artes. Se llamó Serge Diaghileff y fué el causante del movimiento renovador de las artes coreográficas que tuvo lugar en Europa entre 1909 y 1929. Todavía estamos viviendo, en cuanto a ballet, las consecuencias de la era Diaghileff, pues ella creó un estilo y un refinamiento de la expresión danzada—basado en la más depurada técnica—que despertaron a este tan importante campo de la manifestación artística de un prolongado letargo. La inquietud del gran propulsor ruso no se limitó tan sólo a la manifestación puramente corporal, sino mucho más a los

También aquí Ansermet evita todo falso efectismo (y en el que sería tan fácil caer en una obra de esta naturaleza) y logra una reproducción de la obra en la que todos los recursos ideados por el compositor, todos los elementos sonoros, ya sean estructurales o instrumentales, son aducidos en su justa medida, en su exacta proporción. Esto principalmente es lo que hace que esta versión de Ansermet sea tan atrayente. La incomparable maestría de Rimsky-Korsakoff queda una vez más claramente demostrada a través de la mediación de un intérprete congénitamente fiel.

La grabación es muy buena y reproduce con atrayente nitidez el clima tan propio de esta partitura con sus múltiples inflexiones y matices. La edición local es igualmente muy buena. Un disco de efectivo mérito y una nueva demostración del alto rango que se ha alcanzado en cuanto a transmisión sonora de microsuros. (London LLC 17816, un disco long-play de 30 cms.)

fundamentales campos coincidentes de la música y de la escenografía. Músicos entonces tan novedosos y audaces como Ravel, Strawinsky, Prokofieff (y muchos otros) y pintores como Pablo Picasso le debieron, con sus trabajos para la compañía Diaghileff, espaldarazos definitivos.

Cuando se conmemoró el 25º aniversario de la desaparición de Serge Diaghileff, el celebrado director Igor Markhevitch (otro de los muchos que debieron el comienzo de su fama al impulso de Diaghileff, quien presentó al entonces joven director de 16 años conduciendo la orquesta de sus ballets en Londres) reunió, para ser grabadas, varias partituras especial-

mente significativas en el movimiento coreográfico que se había desarrollado bajo la égida del gran mecenas y organizador. Así desfilan en versiones singularmente cuidadas, musicalmente fidedignas y vividas, y estilísticamente exactas, una serie de ballets y fragmentos de ballets que debieron en la mayoría de los casos su perdurable fama al hecho de haber sido incorporados al repertorio de la "troupe" de Diaghileff. Muchas de esas partituras se mantienen aún hoy lozanas con las mismas coreografías que en aquel entonces se les diera y de las que fueron autores Nijinsky, Massine, Fokin. No todas fueron creadas expreso para Diaghileff, pero eternizadas para el mundo de la danza por éste. Otras, en cambio, fueron compuestas por encargo y hallaron una merecida difusión universal.

Entre unas y otras figuran en esta selección muchas páginas musicalmente muy significativas; adaptadas por los colaboradores de Diaghileff al escenario coreográfico fueron así: *El espectro de la rosa* (en realidad *Invitación al baile*) de Weber; *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy; *Las sílfides* (selección de distintas obras de Chopin)—de las cuales aquí se registró sólo una mazurca—; una deliciosa selección de sonatas de Domenico Scarlatti, admirablemente instrumentadas por Vincenzo Tommasini y que figuraba bajo el título *Las damas de buen humor*; *Kikimora*, poema sinfónico de Ljadov. Directamente creados para la compañía Diaghileff fueron *Dafnis y Cloe* de Ravel, *Desfile* de Erik Satie ("boutade" hoy un poco empalidecida del célebre "enfant terrible" de la música finisecular francesa, y en la que no faltan ni el pito de locomotora ni la máquina de escribir entre los efectos sonoros). *El paso*

BEETHOVEN: Sonatas Nº 6 en La mayor, op. 30 Nº 1 y Nº 7 en Do menor, op. 30 Nº 2. Por Yehudi Menuhin (violín) y Louis Kentner (piano).

Quien quiera penetrar en el más recóndito rincón del laboratorio creativo de Beethoven, debe forzosamente prestar especial atención a sus sonatas para piano con violín obligado. Mucho más que so-

de acero, recia y admirable partitura "futurista" de Prokofieff, y *Petrushka* de Strawinsky. Aún deben añadirse *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, del que aquí se escucha la "Danza del molinero", y *El lago de los cisnes* de Tchaikowsky, obra que obtuvo su señalado éxito universal recién después de muerto su autor y a la que Diaghileff presentaba en una versión abreviada en dos actos.

Para completar todo lo que el repertorio sinfónico debe a Diaghileff, hubieran hecho falta muchas de las partituras de Strawinsky (*Pájaro de fuego*, *Consagración de la primavera*, *Pulcinella*, etc.), *La boutique fantasque* de Rossini-Respighi, *Carnaval* de Schumann, *Scheherazade* de Rimsky-Korsakoff, para citar tan sólo algunas. La selección efectuada por Markhevitch es sin duda significativa y hace justicia principalmente a obras poco menos que olvidadas como *Parade* de Satie, *Las damas de buen humor* de Scarlatti-Tommasini, *El paso de acero* de Prokofieff y la tan bella y romántica *Kikimora* de Ljadov.

El alto índice de calidad interpretativa es compartido con Markhevitch por la siempre tan eficaz orquesta Philharmonia de Londres. La grabación es en general óptima, efectuada con total respeto al—casi siempre—bastante denso y complejo lenguaje sinfónico. Baste señalar la excelente versión del *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy o del *Paso de acero* de Prokofieff. Únicamente en el último de los tres discos que integran esta selección hay un elemento discordante, un defecto de prensado que suscita un molesto golpeteo durante algunos instantes. (Angel LPC 11902/04, tres discos long-play de 30 cms.)

natas para violín solista con acompañamiento de piano, son dúos de cámara, en los que se fusionan estrechamente ambos instrumentos. En forma totalmente equitativa se reparte el peso de la importan-

cia musical de la ejecución. La elaboración del material temático, el desarrollo del lenguaje sonoro, el mensaje —recóndito y emocional— que encierran, nacen de esa estrecha participación mutua. Por ello, estas sonatas (del mismo modo que la más famosa “a Kreutzer”) requieren un sentido interpretativo muy especial, un instinto musical esencial y un saber muy profundo. Quedan en primer plano el lenguaje, el clima musical, la resultante fónica y pasan a meros agentes todos aquellos vehículos sonoros que sirven para el mero lucimiento instrumental. Beethoven acude también en ellos a la individualización de todas las voces, la unión de distintos planos de producción sonora, todos al servicio de lo esencial: el pensamiento musical. Y aunando tan diferentes agentes es como se produce la obra de arte incommensurable, increíble, insuperable. Es por eso que la esencia espiritual del arte beethoveniano se eleva hacia el rango de una máxima claridad, pues en ella es donde las premisas de lo clásico se presentan en su forma más orgánicamente viva y perfecta.

Las sonatas del opus 30 —dedicadas al emperador Alejandro I de Rusia— pertenecen a la época más rica y contradictoria de Beethoven. Es la época de la “objetiva” Sinfonía Nº 2, pero también la del Testamento de Heiligenstadt, desgarrante testimonio de la vida interior del maestro y de su tragedia personal. Las mencionadas sonatas representan claramente la dualidad espiritual en la que se mueve la creación de Beethoven en esos momentos: dualidad que se manifiesta por una parte en la voluntad de perfeccionar hacia lo máximo la amplitud y profundidad de las formas clásicas habituales, heredadas; y por la otra en la exteriorización irresistible de sus crisis subjetivas, su oscilación perpetua entre el abatimiento, causado por su soledad, y su natural inclinación hacia un sentimiento altruista de auténtico amor por todo lo humano, que se corporiza en frases plenas de optimista luminosidad. Estas obras constan pues de contrastes y de aristas. Y de ahí también el cuidado sin-

gular que reclaman para su fidedigna interpretación.

Generalmente se procura exponer el lenguaje beethoveniano por medio de un ahondamiento dramático de la expresividad, dando a ésta características noveladas y fantasiosas. Muchas veces la música es forzada así hacia un preciso significado literario. Y la música sufre, generalmente, las consecuencias de tan arbitraria formulación personal. Por eso resulta estupendo contar con versiones tan admirables y orgánicas como las que han registrado Menuhin y Kentner de las dos primeras sonatas del opus 30. Se trata, desde ya, de versiones técnicamente perfectas y en las que no existe detalle alguno que no haya sido resuelto con total eficiencia. Pero además hay en ellas una íntima identificación —muy humana desde el plano musical— con el material sonoro a exponer. No hay significados rebuscados, concretizados. Es una interpretación totalmente musical, concebida desde el mero, limpio fenómeno sonoro.

La madurez, la adaptabilidad, la flexibilidad, la comprensión, la tácita seguridad estilística de ambos artistas se manifiesta pues en la intensidad sonora, la exactitud dinámica, la vitalidad múltiple del fraseo, la profunda intimidad en los pasajes líricos y el vigoroso ímpetu en los momentos de culminante virilidad. Efectúan —ambos— el milagro: dar vida plena, auténtica, intensísima a esta música que quiere ser comprendida como tal y solamente como manifestación sonora de honda, nobilísima humanidad.

Esta “humanitas” musical queda evidenciada en cada nota. El tan preclaro nivel artístico de ambos instrumentistas es producto evidente de su añeja convivencia con estas obras y con este estilo. Menuhin no aduce solamente su prodigiosa técnica, su comprensión musical íntegra. Convive —al igual que Kentner— en esta música y hace fluir en ella el poderoso milagro de su sonoridad. Por eso poco importa que su sonido sea a veces áspero, agrio. No es una mera y sensual búsqueda de una belleza exterior, sino mucho más: una manifestación de

identificación y de humildad. No hay nada calculado. Y no obstante todo está en su sitio correcto. Es un magnífico equilibrio entre lo espontáneo y lo sabio. Mucho de esta versión ha quedado sin duda librado a la inspiración del momento. Pero debajo de esa inspiración existe un profundísimo saber. Y el resultado de todo ello es: Música. Habrá miles de maneras auténticas de enfrentar a Beethoven. Ésta, aquí, es perfecta. No se las puede concebir de manera diferente. Y ése es el milagro que se suscita a través de estas interpretaciones.

ROSSINI: El barbero de Sevilla (ópera completa). Por Ettore Bastianini, Giulietta Simionato, Fernando Corena, Cesare Siepi, Alvinio Misciano, Rina Cavallari, Arturo La Porta y Giuseppe Zampieri. Coros y orquesta del “Maggio Musicale Fiorentino”. Director: Alberto Erede.

Ninguna otra ópera bufa ha alcanzado la difusión de El barbero de Sevilla de Rossini. En pocos casos la popularidad va mejor emparejada con la más incomparable calidad como en éste. El barbero de Sevilla es música de la más alta, delicada, genial especie que jamás fué escrita. Hay muy pocos momentos a lo largo de la extensa partitura que podrían ser suprimidos o reemplazados, que podrían ser de distinta manera. Me parece que ningún otro concepto puede estipularse mejor la validez invariable de esta obra, en la que todo parece haber sido creado “en un solo bloque”, por mucho que nos señalen los estudiosos aquellos “préstamos” que el mismo Rossini efectuó de otras composiciones suyas anteriores, apremiado por la rapidez con la que debió crear esta ópera.

Un genio tan vivaz y espontáneo como el del “signo di Pesaro” tenía lógicamente un tema ideal en estas aventuras —con su ramillete de intrigas, de burlas, de sátiras, de ternura, de emoción— que conforman esta “folle azione” basada en la famosa comedia de Beaumarchais. Mozart había sido quien confirió vida eficaz y admirable, musicalmente, a Las bodas

Es pues un disco estupendo. Aunque parezca un lugar común, el término de “Beethoven redivivo” es totalmente válido para esta grabación. La excelente grabación —fidelísima para con la sonoridad tan plena de matices— colabora eficazmente para lograr una excepcional calidad. No dudo que este disco será uno de los mayores éxitos entre todos los títulos presentados entre nosotros. Por mi parte lo proclamo gozosamente como el “disco del bimestre” en esta selección. (Angel LPC 11905, un disco long-play de 30 cms.)

de Fígaro —más profunda, humana, compleja: una comedia dramática—, vale decir a la segunda parte de esta serie de comedias del escritor francés. Rossini, luminoso, temperamental, espontáneo, múltiple, fué quien revistió a la intriga urdida por el barbero Fígaro en favor del enamorado conde Almaviva con un ropaje sonoro sutilísimo y brillante. No solamente las melodiosas y riquísimas arias son lo que hoy nos impresiona tan profundamente; no es sólo la simpática “imitación” programática del Temporal del último acto; no es tampoco únicamente la vivacidad rapidísima de los recitativos “secchi”, lo que ha producido este duradero milagro del Barbero de Sevilla, sino ante todo la hondura emocional, la amplitud cómica; la vitalidad, la simultaneidad tan plena de dinamismo de las escenas de conjunto. Una escena de “ensemble” como el final del primer acto no ha sido escrita otra vez. Allí todo resume las características de la más absoluta genialidad.

Toda la obra es una única seguidilla ininterrumpida de melodías acariciantes y de la vivacidad dinámica más palpante. La exacta proporción de todos los

elementos da así como resultado una partitura mucho más que admirable: una creación que es auténticamente prodigiosa, pues no solamente es música en su más preciso significado, sino en todo momento música esencialmente dramática, que fluye con toda naturalidad.

La nueva grabación de esta fenomenal obra es valiosa. En primer término porque es una versión eficaz, realizada con cuidadosa dedicación. En lo demás es muy importante porque se trata de una grabación casi íntegra —con pocos cortes y sin substituciones—, en la que, además, han sido respetadas casi todas las indicaciones originales de Rossini, habiendo sido agregadas o substituídas muy pocas coloraturas o cadencias que no disturban la unidad estilística. Felizmente se está superando hoy el falso concepto por el cual el papel de Rosina debe ser asignado a una soprano ligera. Rossini escribió esta parte brillante para una mezzosoprano, y hasta que no se adueñó Adelina Patti de este papel, la mayoría de las Rosinas ostentaban aquella cuerda. Hoy que se ha superado el falso verismo "gritado" de la emisión vocal y se ha vuelto a la agilidad, a la flexibilidad, al matiz como premisas básicas para el arte del canto, también afloran nuevamente voces femeninas graves que pueden realizar en su auténtico significado el lenguaje belcantista de esta parte. Desde ya el colorido y la tesitura originales confieren un significado especial a esta versión, en la que se desempeña con tanta eficacia Giulietta Simionato (Rosina).

Pero además de eso, se trata de una versión "de conjunto". Si bien hay varias voces excelentes al servicio de esta grabación (Bastianini como Fígaro, aunque limitado en el agudo; Siepi, sonoro Basilio; Corena, divertido y vivaz Bartolo; Misciano, ágil, expresivo Almaviva), no hay ningún alarde de "divismo" a lo largo de la misma. Desentona únicamente en este cuadro la Berta (Rina Cavallari) con sus agudos tontamente gritados

en el aria del último acto (que es además uno de los pocos momentos débiles de la obra). El pasaje más virtuosísticamente "belcantista" queda siempre superado al efecto esencial de la música y de la acción. Así revive, resplandeciente, el lenguaje de Rossini con toda su frescura inimitable.

Éste es el mérito principal de Alberto Erede quien vierte "su" Rossini como una edición italianísima de Mozart. No nos olvidemos que Rossini personalmente se consideraba como "il figliuolo di Mozart" y fué, por cierto, su único verdadero sucesor congenial en el campo de la creación operística. Por eso no es aventurado señalar el estrecho parentesco entre ambos compositores y efectuar la interpretación de Rossini "in nomine" de Mozart.

Erede no es quizás uno de los más brillantes directores de ópera de nuestro tiempo, pero es siempre eficaz y múltiple. Su versión podría ser en algunos pasajes más chispeante y fulgurante. Pero es una versión de especial honestidad. Erede aplica "tempi" y grados de intensidad que sirven para conferir un relieve nítido a este lenguaje sin caer en exageraciones de ninguna especie. Para todo amante de la música —y en especial para quien ama la invariablemente joven y vivaz música rossiniana— ésta es una grabación muy atrayente. Tanto más por cuanto los recursos técnico-acústicos de la grabación ("de alta fidelidad real") sirven eficientemente para conferir naturalidad a la transmisión sonora. Una felicitación especial merece la elegante y original presentación de la caja que contiene los tres discos de esta edición. En la tapa se ha reproducido una fotografía en blanco y negro de una solitaria callejuela nocturna de ciudad andaluza. Bien podría ser ése el rincón en el que Almaviva-Lindoro canta su serenata a la bella Rosina... (London LLC 17820/22, tres discos long-play de 30 cms.)

MÚSICA AMERICANA. Obras de WAYNE BARLOW (Pasó el invierno, rapsodia para oboe y cuerdas), BERNARD ROGERS (Soliloquio nocturno, para flauta y orquesta de cuerdas), AARON COPLAND (La ciudad silenciosa, para trompeta, corno-inglés y cuerdas), KENT KENNAN (Soliloquio nocturno, para flauta y cuerdas), HOMER KELLER (Serenata, para clarinete y cuerdas) y HOWARD HANSON (Serenata, para flauta y cuerdas, y Pastoral, para oboe y cuerdas). Por la Orquesta Sinfónica Eastman - Rochester, director: Howard Hanson. Solistas: Robert Sprenkle (oboe), Joseph Meriano (flauta), William Osseck (clarinete), Sidney Mear (trompeta) y Richard Swingley (corno-inglés).

Parece mentira cuán poco nos conocemos los americanos. He aquí una selección de obras para orquesta de cuerdas con solistas de vientos de autores actuales estadounidenses que registra un solo nombre ilustre: el de Aaron Copland. El especialista, el estudioso, quizás conoce a los demás por referencias, pero ninguno de estos otros músicos figura en los programas de nuestros conciertos. Se trata en todos los casos de obras de grata sonoridad, bien hechas, que no pueden dejar de tener una favorable repercusión entre el público.

Por eso es un mérito muy especial de la compañía Interbas el presentar esta selección de composiciones norteamericanas actuales por medio de su sello "Mercury" y colaborar de este modo con singular eficacia en la difusión de la música moderna en uno de sus aspectos menos accesibles. Sería lógicamente de desear que esta serie pusiera varias grabaciones a la disposición de una mayor difusión, resultados de la creación musical de los países de Latinoamérica, los que sufren de un olvido paralelo, o quizás aún mayor.

Se trata, en este disco, de una serie de excelentes interpretaciones, realizadas con todo cuidado y vertidas con muy buen

BEETHOVEN: 15 Variaciones con Fuga en Mi bemol mayor, op. 35 "Héroica". Por Helmut Roloff, piano.

El más auténtico, vigoroso estilo beethoveniano se manifiesta a través de estas estupendas Variaciones op. 35, escritas en 1802. En ellas vibra el concepto sonoro que constituye el rasgo más típico y evi-

gusto. En mucho colaboran, por cierto, las positivas condiciones de transmisión sonora del disco. Todas las obras en él inscriptas tienen un carácter bastante similar. Salvo el trozo "Pasó el invierno" de Wayne Barlow, los demás podrían reunirse bajo el título común de "Nocturno". Fuera de una serie de rasgos impresionistas en varios de los compositores y el estilo "al-fresco" de Aaron Copland (con sus típicos contornos precisos y sus fuertes contrastes), todas las obras resumen una marcada dosis de "neoromanticismo", son expresivas, tiernas, emotivas. Personalmente quiero destacar como las partituras que más me interesaron la ya citada "Ciudad silenciosa" de Copland y ante todo la "Pastoral" para oboe, cuerdas y arpa de Howard Hanson. Esta disquisición, sin embargo, no desprecia las demás obras que ostentan un nivel muy satisfactorio y evidencian segura técnica e inspiración genuina, aun cuando a veces un poco ingenua.

El desempeño de la orquesta, de su director, Howard Hanson, y de los cinco solistas es de alta calidad. Se trata de un disco, pues, que no debería faltar en las discotecas de los melómanos que se interesan por las manifestaciones de la música contemporánea. (Mercury MG 75-008, un disco long-play de 30 cms.)

dente del lenguaje que hizo que el individualista Beethoven fuese el último clásico y que se abriesen con él los portones del sentimiento romántico universalista, viril y renovador. Es inconcebible

que estas admirables variaciones, hayan quedado siempre un poco al margen del repertorio habitual de los pianistas. Bien se sabe que un pianista no lo puede tocar todo, pero tampoco es necesario que siempre todos los pianistas toquen lo mismo y deambulen, casi sin excepciones, en un círculo vicioso y estrecho en cuanto al repertorio. He aquí una obra que puede revelar las posibilidades de interpretación y la capacidad técnica de un instrumentista. Estas variaciones ya previenen la inmensa luminosidad, la estupenda "desintegración" sonora de las últimas sonatas del maestro. Y ahí está el admirable final "a la fuga", tan pleno de vigor, que exige una claridad extremada por parte del pianista. Una obra maestra.

Helmuth Roloff trae consigo para la interpretación de esta magnífica obra un estilo muy genuino. Un estilo que quisiera denominar "tradicionalmente alemán" en cuanto a un concepto casi excesivamente dramático y analíticamente sentimental para la exposición de Beethoven. Ésta es por cierto una manera muy venerable y marca una tradición. Pero tanta búsqueda de significados, tanto análisis, va a veces en desmedro de la unidad conceptual, al querer establecer contrastes muy evidentes en las prescripciones

R. STRAUSS: Seis canciones op. 68. Por Erna Berger (soprano) y Michael Raucheisen (piano).

Strauss compuso sus seis canciones op. 68 sobre textos de Clemens Brentano en 1919 y destinó la mayoría de ellas, y ante todo las N<sup>o</sup> 4 y 5, al registro de soprano ligera. Mientras en las canciones "Quise recoger un ramito de flores" y "Susurra, querida flor de arrayán" prevalece un sentido simple a la manera popular, las canciones "Cuando me sonaba tu canción" (N<sup>o</sup> 4) y "Amor" (N<sup>o</sup> 5) se acercan mucho al carácter deliciosamente melódico y brillantemente artificioso que se evidencia en el gran aria de Zerbinetta de Ariadna en Naxos. Súmese a ello aún el clima himnico de "A la noche" y el

de fraseo indicadas por Beethoven. Generalmente Roloff se explaya tan sólo en el "pianissimo" y en el "fortissimo"; pareciera que no hubiese para él tintes intermedios entre estos extremos. Su "pianissimo" es por otra parte mucho más bello que su "fortissimo". Quien quiere escuchar un eficaz y bello "jeu perlé", que escuche esta versión. Es de una digitación y pulsación clarísima, nítida, segura, pero con una tendencia a esforzar la calidad del sonido en todas las intensidades extremas. Hay muchos detalles excelentemente realizados a lo largo de esta interpretación, pero, por todo lo anotado, no satisface íntegramente. Eso no quita saludar a Roloff como un posible heredero del "beethovenianismo" de Backhaus y de Schnabel, si es que sabe sintetizar más sus versiones y rehuir la búsqueda en exceso "subjetiva".

Quizás tenga un poco la culpa la calidad de la grabación. Sin duda existe en este disco una excesiva concentración en los agudos a los que estridentiza. La región aguda ha sido hipersensibilizada y eso quiebra el efecto de naturalidad sonora y acústica al que evidentemente se quería llegar. (Deutsche Grammophon Gesellschaft 62-54, un disco long-play de 25 cms.)

carácter evocador, narrador, melodramático de "Canción de las mujeres".

Es admirable la vasta, inmensa riqueza de la producción straussiana. Estas canciones no han obtenido una mayor difusión, quizás debido a las dificultades técnicas de emisión que reclaman la netamente virtuosísticas. Estamos pues, a pocos años de la muerte del ilustre compositor bávaro, redescubriendo muchos aspectos de su obra que ofrece tan múltiples facetas y totaliza rasgos decididamente universalistas en cuanto a procedimientos y manifestaciones de estilo y lenguaje. Demás está decir que en estas

seis canciones de cámara el "virtuosismo" straussiano, en cuanto a manejo de sonoridades, dinámica múltiple y riqueza melódico-armónica, evidencia todos aquellos rasgos que son moneda corriente en sus poemas sinfónicos y en sus dramas musicales.

Erna Berger fué entre las sopranos alemanas la única diva de absoluta "coloratura". Pero fué siempre una cantante netamente virtuosística, y por lo tanto, fría e inexpressiva. No es extraño pues que, en lo que atañe a este disco, sus más logradas interpretaciones son las que más convienen a su cuerda ligera en las que mejor puede aplicar su agilidad y su fácil

L. v. BEETHOVEN: Sinfonía N<sup>o</sup> 2 en Re mayor op. 36. Por la Orquesta Sinfónica de Leningrado. Director: Kurt Sanderling.

Ya dijo Berlioz acerca de esta sinfonía: "Todo en ella es noble, enérgico, viril". Es una sinfonía plena de solemnidad, de vigor, de luz, de dinamismo. Y no obstante ¡cuánta expresividad profundamente humana, cuánto sentimiento contenido, cuánta sensibilidad múltiple! En ella aún vibra un esplendoroso clasicismo formal, los procedimientos están aún encuadrados en el rigor del arte sinfónico tradicional. Pero es una obra en la cual, sin duda, deben ser auscultados por medio de un fraseo elástico, vibrante, los elementos de tanta humanidad desbordante, retenidos en los cánones severos de los procedimientos formales. En ella cada contraste sonoro, cada colorido instrumental es de fundamental importancia. No es una sinfonía que "se entrega" en la primera audición como podría suceder con la tercera y con la quinta. Eso explica también el porqué de su más limitada difusión. Bienvenida es toda nueva versión de esta admirable obra, justamente por tratarse de una obra menos frecuentada.

La presente versión se destaca por una justeza eminente. Sin embargo, salvo muy

agudo. En las demás su sonido es un poco "infantil", sin cuerpo ni color en el registro medio, y resulta, también, inexpressiva y un poco mecánica. Michael Raucheisen es un admirable pianista de música de cámara y secunda con toda eficiencia a Erna Berger, substituyendo a veces la inexpressividad de la soprano con su propio pianismo tan cálido y vívido. La grabación es muy buena, registrando con absoluta fidelidad las inflexiones vocales e instrumentales, y logrando una verdadera sensación de naturalidad. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft 62-57, un disco long-play de 25 cms.)

contados momentos (como así en ciertos pasajes del último movimiento), se trata de una interpretación demasiado rígida en el ritmo, demasiado "solfeada" (o "metronomizada"), una versión exactísima, pero sin profundidad, sin lirismo, sin que un fraseo orgánico, una cantabilidad sugestiva, secunden con sus recursos humanos esta exactitud mecánica. Por cierto que la orquesta se desempeña con un máximo de eficiencia técnica, con una sonoridad muy equilibrada, muy transparente, bien dosificada, pero sin la esencial humanidad que se impone precisamente en este lenguaje de Beethoven. Tal como existen versiones excesivamente líricas o sentimentales, es ésta una excesivamente "objetiva". Y tal unilateralidad va en desmedro del resultado, que es la obra de arte.

La grabación es excelente y fidelísima y una nueva demostración del satisfactorio adelanto que experimentaron las grabaciones locales de la DCC. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft LP-63-69, un disco long-play de 30 cms.)

W. A. MOZART: *Concierto para piano y orquesta en Re mayor K. 537 "Coronación"; y Rondó de Concierto para piano y orquesta en Re mayor, K. 382.* Por Carl Seemann (piano) y las Orquestas Filarmónica de Berlín y Sinfónica de Bamberg. Director: Fritz Lehmann.

Entre el tesoro prácticamente inagotable de la producción de Mozart esta grabación difunde dos obras muy significativas. El concierto "de la Coronación" K. 537 cuenta entre las obras más difundidas del genio de Salzburgo y justifica en todo sentido la preferencia que por ella sienten los pianistas. El rondó de concierto K. 382 en cambio es una de esas obras "milagrosas" de Mozart que por razones inexplicables no han logrado conquistar idéntico favor. Es pues un hecho muy positivo que la presente grabación contribuya a la difusión de este "mouvement de concert" que constituía en un principio un nuevo final para el concierto en Re mayor K. 175, pero que cobró vida independiente, pues el lapso que media entre 1773, fecha de creación del concierto K. 175, y 1782, año en que Mozart compuso en Viena el rondó, marcó un sensible cambio evolutivo en el estilo del maestro. Tan sensible, que la suma de ambas obras no resulta satisfactoria.

La grabación cuenta con dos eximios intérpretes. Fritz Lehmann se nos muestra una vez más, como uno de los más fieles, más íntegros, más notables intérpretes que nuestra época ha conocido. Pocos directores de orquesta han sabido, como él, controlar hasta el extremo de lo posible los milagros de la más depurada sonoridad, ser ecuanimes con las

C. DEBUSSY: *Doce estudios.* Por Monique Haas (piano).

Bien se sabe que el pianismo impresionista no fué solamente una renovación estética sino que necesariamente acarrió también una renovación de la técnica instrumental. Debussy significa por eso para la técnica pianística contemporánea lo que Chopin para el pianismo román-

exigencias formales, la intensidad, el fraseo, la expresividad, la emoción y servir ante todo a la obra sin egocentrismos baladíes y teatraleros. Esta versión de las dos obras de Mozart es una de las más inteligentes que le he conocido. Tiene como colaborador a un excelente pianista—Carl Seemann—cuyo desempeño constituye una verdadera revelación. Su sonido es aterciopelado, múltiple, nítido, transparente, su estilo es muy genuino y puro, sabe "cantar", sabe expresar por medio de la graduación y de los recursos de digitación y pulsación, que aplica con suma eficacia. Es un pianista verdaderamente "mozartiano" y su nombre debe ser recordado por aquellos amantes de la buena música para los que la obra de Mozart significa algo más que un ejemplo de la galantería superficial de un "rocó" de tarjeta postal.

La grabación es fiel, aunque un tanto empañada en la segunda parte de la faz B, por lo cual sufre un poco la reproducción del Rondó de Concierto. Habría que recomendar a la casa Interbas que traduzca con más cuidado los títulos. Un "Konzert-Rondó" no es jamás un "Concierto-rondó" como reza en el disco, sino un "rondó de concierto", lo que por cierto es muy distinto. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft LP 63-82, un disco long-play de 30 cms.)

tico en cuanto a la innovación y al hallazgo de nuevas posibilidades para el uso de las sonoridades y de los elementos de digitación, pulsación, fraseo, intensidad, "colorística". Debussy, en efecto, descubrió un sinfín de nuevas posibilidades en el ámbito específicamente pia-

nístico y superó el estilo "orquestal" y efectista que los "superhombres" del tardío romanticismo habían engendrado. Entre el estilo pianístico "orquestal" de Liszt y la sabia concentración lograda por Debussy hay un mundo de diferencia. De este modo la importancia del gran Claudio de Francia no es únicamente el mérito de la "invención" musical, sino también el mérito del "descubrimiento" de preciosos recursos.

Por eso es en realidad imprescindible que los pianistas actuales se dediquen a los Doce Estudios pianísticos de Debussy, tal como frecuentan los 27 Estudios de Chopin. Los Estudios de Debussy significan además, por cierto, un magnífico aporte musical y están en un plano de total identidad valorativa con los de Chopin o Liszt. Creo que quien realmente

quiere abordar gallardamente las creaciones de Debussy debe frecuentar estas obras en las que todos los problemas de orden técnico son severamente expuestos. Y por lo demás está presente en ellos el más sutil y tenue sentido de lo impresionista; hay un clima sonoro de honda sugestión y de singular vitalidad.

Monique Haas es una intérprete consumada de estos Estudios. Logra transmitir todos sus problemas sonoros con total autoridad y convence por su "touché" múltiple, la seguridad de su pulsación, la admirable variedad de su pedal. Es un disco sumamente atrayente. Salvo un ocasional y apenas perceptible ruido de púa, la sonoridad de grabación es sumamente nítida. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft 63-81, un disco long-play de 30 cms.)

C. ORFF: *Catulli Carmina.* Por el coro de la Radio de Baviera (preparador: Josef Kugler). Solistas: Annelies Kupper, soprano, y Richard Holm, tenor. Pianos e instrumentos de percusión. Director Eugen Jochum.

La "Deutsche Grammophon - Gesellschaft" presenta ahora también el tercer disco de la serie de evocaciones de ámbitos musicales antiguos de Carl Orff. Luego de las "Carmina burana" y del "Triunfo de Afrodita", los melismas, recitativos y las tan impulsivas construcciones corales, con su modismo arcaico, su ritmo incesante, su dinamismo complejo de "Catulli Carmina", completan el admirable cuadro sonoro que Orff ha sabido reconstruir a través de las citadas obras. Todo lo que pudo ya haberse dicho acerca de "Carmina burana" y "Triunfo de Afrodita" queda confirmado a través de estas "Catulli carmina", donde se desarrolla una especie de acción dramática basada en los placeres y desventuras amorosas del gran poeta romano Catulo. Con los poemas del vate latino, Orff reconstruye con tremenda vivacidad un cuadro multicolor de la vida íntima de los moradores de la antigua Roma. Como en sus demás obras, procede en base a una habilísima mezcla de elementos de canto llano—modal y arrít-

mico—, de fórmulas dinámicas insistentes, de heterofonías "organum", contrastes de sonoridades, efectos tímbricos y sabe oponer los relatos de Catulo (entonados casi todos en "scoperto" con alguna ocasional intervención coral) a la estupenda escena nocturna del "Jucundum mea vita" con el "Dormi ancora" superpuesto, página musical plena de un refinamiento vocal difícilmente superable. Y enmarca toda la obra en el "Eis aioma"—hímnica evocación de la diosa del amor—de gran fuerza rítmica y enorme efecto tímbrico.

Esta obra se enfila pues, con sus características tan claramente delineadas, en el estilo arcaizante tan especial de Orff. La interpretación está nuevamente confiada a la Radio de Baviera, dirigiendo el coro y el conjunto instrumental (cuatro pianos y percusión) Eugen Jochum, quien, una vez más, evidencia su particular capacidad para la evocación de estas obras de Orff. Muy buenos son los solistas. La dicción de Holm es en exceso "germánica", vale decir que a través de su muy clara articulación del latín clá-

sico se nota un cierto acento alemán. Pero vocalmente, tanto él como Annelies Kupper, enfrentan con gallardía y excelente técnica las tesituras tan incómodas que el compositor exige.

**P. I. TSCHAIKOWSKY: Concierto para violín y orquesta en Re mayor, op. 35.** Por David Oistrakh, con la Orquesta Nacional Sajona de Dresden. Director: Franz Konwitschny.

Entre los conciertos para violín y orquesta que datan de la época romántica, el de Tchaikowsky goza una merecida fama. Es difícil abstraerse al tan emocionante clima sentimental que esta obra transmite y resulta imposible dejar de ponderar la elegancia señorial de su lenguaje, tan refinado y cautivador. No todo será en él especialmente profundo, pero demuestra la mano hábil del compositor para el manejo de las premisas técnicas, el cuidado de las estructuras, la utilización de un lenguaje siempre cuidadosamente equilibrado.

Es, pues, un bello concierto, aun para quienes no sienten especial atracción por este romanticismo tardío y un tanto epigónico. Claro está: es un concierto eminentemente virtuosístico, en el que el solista ejerce una hegemonía de "divo". Así lo entiende Oistrakh quien logra una interpretación espléndida, plena de vita-

**P. I. TSCHAIKOWSKY: Concierto N° 1 en Si bemol menor, op. 23 para piano y orquesta.** Por Emil Gilels, piano, con la Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Fritz Reiner.

El primer concierto para piano y orquesta de Tchaikowsky es una obra de bravura. Y como tal ha sido interpretado en esta ocasión. El joven pianista soviético Emil Gilels ostenta, en efecto, una admirable capacitación técnica, un sonido exuberante y brillantísimo, una pulsación de enorme seguridad, una claridad magnífica y un dinamismo de sorprendente vivacidad, aun cuando en los planos fuertes su sonido se acerca peligrosamente al límite de lo estridente, lo que

La grabación es muy buena y no ofrece defecto alguno, de manera que es altamente recomendable. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft LP 63-98, un disco long-play de 30 cms.)

lidad, de una sonoridad que se explaya en matices variadísimos, de una justeza admirable. El estilo un tanto rapsódico, folklorizante, de Tchaikowsky le sirve para verter con gesto temperamental un esclavismo que se plasma en momentos de singular vigor y en pasajes de honda ternura. Es, desde ya, una versión modelo en lo que atañe a Oistrakh. La orquesta sajona queda, inclusive tomando en cuenta el carácter secundario que en esta obra tiene, demasiado relegada, es anodina y opaca. La Sinfónica de Dresden se manifiesta como correcta, pero no sobresale en ningún aspecto. De Konwitschny puede decirse solamente que es un correcto acompañante. La grabación es muy buena, ante todo en lo que se refiere al instrumento solista, donde adquiere suma nitidez. (Deutsche Grammophon-Gesellschaft 63-96, un disco long-play de 30 cms.)

ocurre principalmente en el primer movimiento. En todos los pasajes de bravura Gilels desata verdaderamente cascadas de fuegos de artificio y supera los enormes escollos que ofrece esta obra con facilidad asombrosa.

En cuanto al estilo, su versión es de profundas raíces ultrarrománticas. Es un arte efectista el suyo, sabe decir con un casi exceso de intención. Pero lo hace con sinceridad y no cae jamás en el mero efectismo. La suya es una manera pa-

tética de la interpretación, que se aviene muy bien con este lenguaje de Tchaikowsky. En el segundo movimiento sabe, con mucho acierto, aplicar acentos de lírica intimidad y realizar las difíciles "bordaduras" con refinada elegancia. Claro está que tiene un excelente compañero de tareas. Reiner realiza el milagro de acompañar fielmente, sin rebajar la orquesta a un plano secundario. Da un eminente carácter sinfónico a su acompañamiento y logra una estrecha fusión de sonoridades entre el solista y la orquesta. Su versión es pues de elevadísima calidad. La orquesta se desempeña a total satisfacción y es también a causa de este

**R. STRAUSS: Escenas de "Elektra" y "Salomé", y la suite "El burgués gentilhombre".** Por la Orquesta Sinfónica de Chicago; director: Fritz Reiner. Solista: Inge Borkh (soprano) y además Frances Yeend (soprano) y Paul Schoeffler (barítono).

Solamente un especialista en Strauss tan destacado como Fritz Reiner pudo ser tan eficaz en dos estilos totalmente diversos de la labor del gran creador alemán. Se trata por una parte del lenguaje multicolor, intensamente dramático, profundamente evocador de las dos tragedias musicales de Ricardo Strauss, *Elektra* y *Salomé*, las que integran un aparte muy singular en el estilo de dicho compositor, y por la otra la fina ironía, la sonoridad de cámara lograda con medios sinfónicos, la evocación simpática de un lenguaje musical añorado y de antaño, que se evidencia en la "suite" de *El burgués gentilhombre*. Lo que logra Fritz Reiner con su orquesta de Chicago es magnífico. He aquí corporizado en su sentido esencial el secreto del estilo específico de Strauss que requiere siempre una amplia síntesis artística de procedimientos técnicos analíticos, una suma constante —y una suma conscientemente efectuada— de un sinfín de detalles que tienen, cada uno, un significado esencial, un valor primordial. Esta particularidad detallista y no obstante tan plenaria, totalizante, que alguna vez ha sido denominada el estilo "aforístico" de Ricardo Strauss, requiere

aspecto, un deleite escuchar la versión.

Acerca de la grabación sí que puede decirse que es de alta fidelidad. Evidentemente el rótulo que tiene el disco "Nueva alta fidelidad ortofónica" no es una mera leyenda de propaganda. Sin embargo, me parece que en el primer movimiento, los contrastes entre los planos fuertes y los tenues es demasiado pronunciado y no guardan relación con lo que sucedería en una audición viva. En todo lo demás, la grabación sorprende por su nitidez y transparencia, inclusive en los momentos de mayor acumulación de sonoridades densas. (RCA Víctor LM 1969, un disco long-play de 30 cms.)

un intérprete capacitado que sepa lograr tan singular síntesis y aunar orgánicamente tantos elementos mutuamente subordinados y mutuamente conformados.

El mundo sonoro de *Elektra* y *Salomé* responde indudablemente a ideales que el mismo Strauss más tarde superara. Eso no quiere decir que para estas dos obras la estética utilizada no sea totalmente válida e íntegramente viva. Pero esta música sinfónico-vocal aún se basa en el programatismo de Liszt y en una adaptación muy sutil y muy propia —y muy musical e inmensamente lírica— de los ideales musicodramáticos de Wagner. Solamente Strauss fué capaz de lograr tales resultados tardíos de una serie de procedimientos románticos que ya comenzaban a envejecer peligrosamente. Pero el músico Strauss —y vaya si fué un hombre primordialmente músico— supo lograr la metamorfosis de los elementos programáticos y musicodramáticos hacia su más relevante consecuencia. Como una "suma artística" debemos hoy reconocer a *Salomé*, escrita sobre el drama de Oscar Wilde, y a *Elektra*, primera colaboración del compositor con el poeta Hugo von Hofmannsthal.

En ambas obras vibra un intenso sen-

tido dramático. La emoción es llevada en Elektra hacia el paroxismo de la "katharsis" en la escena del reencuentro de Elektra con Orestes y hacia una sublimación del gozo de la vengaza aparentemente justificada en la última escena de la obra con la compleja danza ritual de la princesa micénica. En Salomé, en cambio, existe una inmensa intensificación de los elementos eróticos. El preciosista lenguaje de Wilde halla una profundización estupenda por medio de los elementos sonoros aducidos por Strauss. En esta grabación figuran de Elektra: el monólogo de la protagonista "Sola, ay, completamente sola", el dúo final de Elektra y su hermana Chrisotenus y la danza de Elektra, y el maravilloso, incomparable dúo de Elektra con Orestes. De Salomé está registrada la escena suprema de toda la obra: el final "No has querido permitir que besara tu boca". La intensidad del lenguaje straussiano queda patentemente evidenciado a través de las versiones que logra Reiner con la participación de la soprano Inge Borkh, intérprete consumada de los los papeles protagónicos de ambas obras, aunque el tremendo drama de la hija de Agamemón coincide más con el sonido heroico de su voz que el sensualismo, decadentemente refinado, de la princesa de Judea. Al lado de Inge Borkh logra una acertada interpretación y una manifestación veraz, de dramatismo musical el barítono Schoeffler en el papel de Orestes, mientras la soprano Yeed (Chrisotemis) no puede reclamar para sí un especial elogio.

La suite para la comedia de Molière es otro mundo. El movimiento retrospectivo, neoclásico, que Wolf-Ferrari tituló "Ritorniamo a Mozart" halló su máximo y más orgánicamente vivaz representante en Ricardo Strauss. Pues no es un historicismo de museo, ni una muerta evocación de arcaísmos impotentes. Muy por el contrario: también en esta obra Strauss —al igual que el El caballero de la Rosa y en Ariadna en Naxos— logra una íntima identificación

con el pasado musical que reacondiciona y revive sin quitarle sus características y aplicándole muchos elementos técnicos modernos. Una estupenda evocación del barroco musical, plena de gracia, grandiosidad, elegancia, ironía, refinamiento, vivacidad y un sutil encantamiento, se presenta a través de esta suite sinfónica con sus sonoridades tenues "a la manera de música de cámara". Clemens Krauss forjó una vez el concepto de que "todo el tardío sinfonismo de Strauss era una sutil música de cámara para orquestas numerosas". Ninguna otra obra puede demostrar este concepto.

Son pues versiones ejemplares. Contribuye la excelente grabación, de magnífica autenticidad sonora y de total fidelidad. No hay ningún detalle sonoro que no haya sido cuidado con singular dedicación. Los resultados así obtenidos son de una tal naturalidad que resulta muy difícil imaginarse algo más perfecto.

El único defecto que es menester puntualizar es la ilustración de la caja que contiene los discos long-play que integran la presente selección. El reproducido cuadro de Regnault será una joya del Museo Metropolitano de Nueva York —sobre gustos no hay nada escrito—, pero nada tiene que ver con la Salomé de Wilde y Strauss. El exotismo de esta partitura evoca una criatura ideal, sublimizada a pesar de todo su erotismo candente. Salomé además es sólo una pequeña parte de lo que contiene esta selección. Elektra tiene mucha más importancia a través de esta grabación. Quizás un buen retrato de Strauss, o sino una fotografía de escena de Elektra hubieran acimatado mejor la presentación de este disco que esta robusta, contundente e inequívocamente mujer marroquí representada con sus oropes norafricanos. (RCA Victor LM 6047, dos discos long-play de 30 cms.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Estos comentarios son leídos por LT10 Radio Universidad del Litoral, de la ciudad de Santa Fe.

LOS QUE SE VAN, por Enrique Wernicke. Editorial Lautaro. Buenos Aires, 1957, 142 págs.

CONOCIAMOS desde antes ese universo mágico de Wernicke. Ya nos había mostrado en sus primeros relatos esos ámbitos donde se insinuaba una atmósfera llena de imponderables. Ahora nos devuelve las imágenes de seres aferrados a sinos indefinibles, pero terribles, entre medias luces y resplandores agobiantes. A Wernicke le basta el toque. Severo con la materia que trabaja, respeta su valor construyendo con elementos cautamente despojados de lo superfluo. Y logra sin embargo un resultado rico en sugerencias y matices. A veces basta una sola página o algo más apenas, para obtener un relato lleno de tal fuerza, que es punto de partida de líneas en fuga que conducen a hechos revelados a la imaginación alertada del lector.

Wernicke nos expone también en sus relatos la presencia tantas veces soslayada de los seres y ambientes auténticamente argentinos. Pero con calidad que elude lo pintoresco o lo falsamente autóctono. Los seres de nuestra realidad viven igualmente en la subyugante atmósfera vital que envuelve a los otros personajes sin definición territorial. Esa atmósfera creada frente a una preocupación existencial y definitiva, común a todo hombre.

En la serie de relatos que integra el presente volumen, hay distintas formas de expresión bien definidas. En unos permanece palpable esa sugestión de enervante irrealidad y donde el tiempo y las cosas,

los gestos y lo no dicho adquieren valores realmente sobrecogedores. En este plano distinguimos "El huésped" y "El columpio". En otros, los valores están centrados en personajes con imponentes relieves humanos. Nos gustan "Lucero", "Pillito y sus caballos", y "El bote". Por fin, aquellos donde se plantean situaciones de intolerable angustia: "Los oficiales de Chéjov", "Un ligero dolor en el costado", "Apunte para un retrato".

Arturo Sánchez Riva, dice en la solapa del libro, refiriéndose a Wernicke y tratando de informar acerca del pensamiento político-filosófico del cual participa, que el escritor "trata de unir en una sola expresión, hecho e ideas..." Aquí ha fallado Wernicke. No ha unido nada. Su pensamiento doctrinario está adicionado a los relatos, y resaltan como banderillas clavadas con frialdad y premeditación.

Tal vez sí persevera en su idea acerca de una posible solución para el problema del hombre angustiado, que él evidencia en sus cuentos, logrará en lo futuro una fusión total de "hecho e ideas". Hasta ahora, y por lo que vemos en este libro, su condición de lírico, (¿por qué despreciar lo lírico?) está lejos de haberse mezclado con su postura política y en verdad que no sale del paso con referencias harto postizas. Esperamos más cosas de Wernicke. Y esperamos la definición de sus compromisos.

DAVID ALMIRÓN

EL RÍO TIBIO, por Erskine Caldwell. Trad. Berta Yussen y Alberto Horovitz. Editorial Lautaro. Buenos Aires, 1957, 236 págs.

Las conocidas novelas de Caldwell, sobre todo El camino del tabaco, le valieron la decidida admiración de los lectores americanos. Pero el Caldwell que se nos presenta en este volumen de cuentos, es mucho más admirable. Su estilo llano y sin atenuantes metafóricos, su sentido

de la tierra y del hombre aferrado a ella, su consideración de la injusticia social y humana, en fin todos sus valores literarios dados en sus novelas, adquieren en sus relatos un interés mucho más profundo.

Todos los cuentos de Caldwell están

trazados sobre un paisaje muchas veces árido, desolado e inhóspito, por donde transitan hombres perseguidos y acuciados. Hay, como un símbolo, una senda polvorienta que se prolonga sin que el hombre vea la meta. El sol o la nieve, el frío o el hambre, la soledad o la impiedad, la hacen interminable y fatal. Los personajes sufren sobre una tierra que aman, pero de la que son despojados; aman, simple y des preocupadamente, en medio de un paisaje casi pagano; se mueven acechados por una fatalidad bárbara, que tarde o temprano cortará bruscamente los nudos de un existir de criaturas sin complicaciones.

Los negros sobre todo, dan la pauta del eterno fratricidio. Negros temblorosos, cumplen su papel de mártires en un estado de cosas sin atenuantes caritativos. Un viento bárbaro, de sangre y de deseos, azota aldeas y páramos. Y los hombres contra los hombres.

Sabemos cuál es la posible solución que Caldwell nos insinúa detrás de sus relatos

**TIEMPO DE VIVIR Y TIEMPO DE MORIR**, por Erich Maria Remarque. Trad. Santiago Ferrari. Editorial Peuser. Buenos Aires, 1957, 436 págs.

**REMARQUE** ha centrado su temática literaria en ese estado de exaltación del hombre, que se llama guerra. Siendo joven le tocó participar en el primero de los más brutales intentos de autodestrucción de los hombres. De la comprobación de esos hechos de paranoia colectiva, surgió su primer alegato, *Sin novedad en el frente*, que lo haría rápidamente famoso por su sentido de denuncia irrevocable. Vino luego *De regreso*, donde exponía la miseria de los que no habían muerto en las trincheras, pero que estaban fatalmente destruidos.

A Remarque lo alcanzó todavía el segundo paroxismo bélico. Y escribió entonces *Arco de triunfo*, la novela del dolor de las retaguardias, que era peor que el de las avanzadas.

Ahora, intenta en su última novela con-

de inhumanidad. La que él cree posible para darle al hombre lo que le corresponde. Pero en definitiva, el peor de los pecados que sus cuentos sindicán, es el de la falta de caridad entre sus pobres gentes, sus campesinos, obreros y negros.

Si bien Caldwell, antes de relatar su cuento, intercala una introducción con mucha gracia cáustica, tratando de restar importancia a su oficio, es indudable que ama el género. Y lo demuestra con la auténtica calidad de todos ellos.

Mucho agradecemos a Caldwell este libro de cuentos bravos y viriles, pero sensibles y ricos de materia, porque nos devuelve una literatura sin problemas de alcoba y sin adolescentes corrompidos por aburrimiento. Pamela Moore debería saber, como Caldwell lo sabe, que más allá de Hollywood, hay quienes sufren natural, humanamente, sin más redención que un cielo sin nubes y un camino donde un viento ardiente levanta un polvo que ahoga.

D. A.

un soldado de Remarque cierra sus ojos definitivamente ante una mata que florece en un territorio asolado.

A pesar del tema, pareciera que Remarque va perdiendo vigor en sus relatos, a fuer de repetir un alegato que ya no tiene esperanza de ser oído. Si su *Sin novedad en el frente* tuvo en su hora toda la importancia de un documento revelador, hoy, el aumento del espanto del

**BARCO SIN PUERTO**, por Hammond Innes. Trad. Vicente de Artadi. Ediciones Selectas Jackson. Buenos Aires, 1957, 298 págs.

**L**OS relatos del mar están siempre cargados de un extraño sortilegio. Las narraciones de los hechos marinos, siempre presentes en la trayectoria del hombre, no han perdido su atracción sobre los lectores, tal vez por su vinculación con el misterio aún no del todo revelado o por el sentido de epopeya que tiene siempre la imponente grandeza del mar y la audacia del hombre que lo desafía.

Ésta es la historia de un barco llamado "Mary Deare", un mercante de 6.000 toneladas, torpedeado tres veces en las dos guerras mundiales.

El "Mary Deare" es un barco viejo, muy viejo. Durante cuarenta años recorrió todos los mares. Su primer piloto lo describió como "un inservible armatoste de remaches y planchas traqueteantes, un pedazo de chatarra sacado de la hacina de desperdicios del Mar de la China". Sin embargo esa mole de hierro, tan desdénosamente descripta, habría de concentrar en su oportunidad el interés del mundo entero.

Hammond Innes, el gran novelista inglés autor de *El reino de Campbell*, relata la historia de esta alucinante nave que,

**SETIEMBRE**, por Carmen da Silva. Editorial Goyanarte. Buenos Aires, 1957, 125 págs.

**S**ETIEMBRE de 1955. El dieciséis, para ser precisos. No es un día rutilante, ni las calles ni la arboleda brindan atisbos de primavera. Un cielo que no termina de ser gris ni empieza a ser azul.

hombre y la alternativa nada optimista de un porvenir inmediato, ha superado sus condiciones de escritor. Remarque se ha quedado atrás, recogiendo sus propios frutos de otra época, y hoy la realidad es ya mucho más tremenda que la de sus libros, que ahora vemos algo ingenuos y que no alcanzan a conmovernos.

D. A.

como un fantasma, erró entre las olas embravecidas hasta terminar sus días de una manera extraña. La narración está puesta en boca de John Sands, un agente de salvamento, quien una noche, desde su velero, divisa abandonado y a la deriva al "Mary Deare".

Quando el agente de salvamento sube a bordo del buque inerte cerca de las costas francesas, se encuentra ante un espectáculo impresionante: el "Mary Deare" parece haber sido abandonado instantes antes y sin que nada en apariencia indique el motivo del abandono. En su recorrida se enfrenta con el capitán de la nave desolada. Una tormenta impide regresar a Sands a su velero y, en medio de la tempestad que sacude a la vieja nave, los dos hombres hablan. Y de esa conversación insólita, en un buque fantasmagórico y a punto de morir, van surgiendo los detalles que explican el extraordinario destino de los tripulantes.

Escrito con estilo ágil y descriptivo, esta novela nos hará participar de la extraña vida de un barco y de quienes lo tripulaban.

D. A.

Un cielo indeciso, cauteloso, sin plafón y sin mayores desbordes de nada. Un cielo ni fu ni fa cubriendo mucha gente ni fu ni fa que no dice esta boca es mía pero piensa si no será el momento de empezar

a decirlo"... Ya tenemos el tiempo, el clima y también un poco el tono de la novela. No es que Carmen da Silva se proponga narrar la revolución que derrocó al peronismo; aunque algunos de sus personajes la vivan en uno y otro bando, y sean protagonistas de ella —como el jovencito aliancista, el oligarca de los muchos apellidos, el peronista que se había hecho una posición, el ex profesor conjurado, etc.—, la revolución, en la novela, es esencialmente aquello: tiempo y clima. Por eso mismo, lo envuelve todo, y lo que está sucediendo es grande y arrebatador, y en cierto momento todo el mundo es, si no protagonista, coro. La primera parte de la novela, el amplio y movido capítulo significativamente titulado "El simple hecho de vivir", es previo al gran acontecimiento, pero está preñado de inminencia; y se cierra con un desahogo o monólogo de la Autora sobre la Bestia y el Ángel. La segunda parte, que coincide con el comienzo y el triunfo de la revolución, se cierra con otro monólogo: pero del propio Ángel. Estos dos monólogos son a la vez explicación moral e idea poética de la novela, y los dos están henchidos de soplo lírico. Para Carmen da Silva no es verdad que todo ser humano lleva dentro una fiera; según ella, lo que lleva dentro es un ángel, y la fiera está por fuera, "en la superficie de la piel". O sea, cree que en lo hondo de sí el hombre es bueno; y malo (cuando lo es, o sea casi siempre) en su envoltura, en lo que de sí pone en juego en el sistema de relaciones, en la lucha por la vida, en el afán de medrar, sacarle jugo a la ocasión, gozar la vida. La fiera tira al oportunismo y a la irresponsabilidad; vista la existencia humana en su juego exterior, parece toda manifestación, obra y reino de la fiera; auscultada en su esencia interior, en cambio, es un repetido llamado del ángel a la responsabilidad, a la dignidad, a la conciencia moral, a la elevación. Claro que al ángel se le oye poco, porque es tímido, tiene escasa voz, es "un pobre diablo de pulmones débiles"; por otra parte, no insiste demasiado porque se cansa, y también porque comprende y perdona

muchas cosas; y, además, sabe que "es inmortal", que "tiene tiempo", que puede esperar. De todos modos, en los días de la revolución contra un régimen que era manifiesto dominio de la fiera, el ángel se concede uno de sus grandes, y no frecuentes desahogos; grita y muchos le oyen, y se vuelca fuera de millones de seres que han invadido las calles, locos de entusiasmo, ebrios de civismo, anhelosos de abrazo universal y confiados en que "todo va a ser mejor". El mismo ángel se conmueve un poco: "Pobres hombres. A pesar de todo, me buscan... Tienen tal hambre de mí que se vuelven ingenuos." Pero no por nada el ángel es inmortal, y conoce por experiencia que el mundo no va a cambiar gran cosa y que los hombres seguirán haciendo las cosas de siempre. Con todo, algo es algo, y reconoce que, aunque a la larga, "todos los caminos conducen a mí", según dice. A la larga, claro; y entre tanto hay que "tener paciencia", y esperar que cada uno "encuentre su camino: es el único modo"... En suma, el de Carmen da Silva parece ser un optimismo precavido que, salvando las distancias, se asemeja mucho al de Cándido después que ha sido zarandeado en mil modos por la vida en este espinoso "mejor de los mundos posibles", y ha comprendido que lo que hay que hacer es cultivar el propio huerto. No se trata, en nuestra autora, de una concepción moral impresionante, sino simplemente de una buena disposición del ánimo, templada por la cordura; y la hemos resumido sólo para dar idea de la actitud psicológica que mueve a Carmen da Silva. Y bajo este aspecto, y juzgando por los afectos y los resultados, sí es importante. Aquella buena disposición es lo que hace la entrañable humanidad y la viva simpatía de esta novela.

Si se suprimieran los dos monólogos o desahogos aludidos, el libro perdería dos hermosas páginas; pero la novela no sufriría la más leve merma en su estructura orgánica. Ayudan a su comprensión, la iluminan, le dan un sentido, explican su estilo, revelan la fuente subjetiva, fuerte y preponderante en una obra

que sin embargo parecería, a primera vista, del todo objetiva, hecha de tranches de vie fotografiadas o, más aún, radiografiadas. Como técnica narrativa, como manera de representación, *Setiembre* tiene antecedentes: por ejemplo, en *Transatlántico* de Vicki Baum; y, sobre todo, en *La Colmena*, de Cela. Las tres son novelas corales, de protagonista colectivo. La Baum embarca una cantidad de gente, una serie de destinos y apetencias, y va viendo cómo se combinan, durante el viaje, como facetas del protagonista colectivo. Carmen da Silva imagina dos hoteles, uno equívoco y miserable, el otro rico y lujoso, y es como si ante sus ojos desaparecieran las paredes, y todo lo que son y hacen sus habitantes quedara al descubierto, y lo va narrando según pasea su mirada de un punto a otro, sin transiciones, con la discontinuidad de una cámara móvil que el operador maniobra panorámicamente. Dejemos de lado a Cela, por razones de proximidad. El parecido del procedimiento técnico no basta para colocar ambos libros en un mismo plano; la Baum no se levanta por encima de lo convencional; en cambio, Carmen da Silva, que realmente ve a la bestia y oye al ángel, procede como si estuviera tendida en la camilla de un psicoanalista y se estuviese confesando, y al dar su visión de la vida lograra la propia catarsis; o bien como si fuera ella el psicoanalista y fuera tendiendo en la camilla y poniendo en trance de confesión ora a uno ora a otro de los seres que forman su personaje colectivo. Así desfilan, se entremezclan, se perfilan y se confunden, en ritmos rápidos, vivaces, alucinados, prostitutas y damas, obreros y petiteros, intelectuales y conjurados, machos y pederastas, y la mar en coche, para usar una expresión de la que la autora abusa. Y ofrece, a través de variadas muestras, una ejemplificación, diríamos edificante por lo gráfica y eficaz, del hombre y la mujer, en lo que tienen de feliz y de desdichado, de bueno y de malo, según su condición social y sobre todo según tengan más capacidad de oír al ángel o más inclinación a seguir a la

bestia. Y todo se desenvuelve con la evidencia de uno de esos sueños tan patentes que parecen más reales que lo real. Esta evidencia y la vivacidad del ritmo son acaso las dos características más positivas del arte de Carmen da Silva, capaz de la mirada panorámica sintética y movida, así como de la mirada que se concentra en cada sujeto y se va haciendo vertiginosamente aguda y traspasa las envolturas, las apariencias, para radiografiar adentro el ánimo y, con más frecuencia, las vísceras mismas. Empieza a representar la acción de un personaje, y éste no tarda en ocupar todo el primer plano y en quitarle la palabra a la autora para monologar él, mostrando a través de lo que es o hace lo que quería ser o hacer, y confesando hasta lo inconfesable. Es esto, esta capacidad sin inhibición de sacar las entrañas y ponerlas a plena luz, lo que hace pensar en la camilla del psicoanalista, sea que la autora confiese a los otros, sea que se confiese ella misma a través de los otros. Esto no importa, porque Carmen da Silva lleva las cosas a una esencialidad humana —mejor sería decir animal— en que las diferencias de tú y yo no impiden la identificación en lo fundamentalmente común. La bestia está vista en esta novela como en pocas otras; la voz del ángel no siempre resulta perceptible, pero siempre alcanza su piedad, porque indudablemente está más provisto de corazón que dé cuerdas vocales.

Para lograr la naturalidad, la inmediatez, la sensible evidencia, la rapidez de representación y la fuerza comunicativa, que forman, como ya aludíamos, la característica de su excelente manera de narrar —o, con mayor precisión, su estilo—, Carmen da Silva halla el medio más apropiado en el lenguaje hablado de Buenos Aires, poco menos que en el dialecto porteño. Y aquí está lo sorprendente: porque Carmen da Silva no es argentina y sólo hace unos años que vive en el país, de manera que su dominio tan directo y efectivo del modo de hablar porteño —y cuando se dice modo de hablar se entiende también modo de sentir, modo de ser, porque el lenguaje vive en cuanto es ex-

presión de la realidad, del alma, de la psicología que lo engendran— revela en ella un poco común poder de captación, un alto grado de asimilación. Repetimos: no se trata de palabras, giros o inflexiones exteriormente característicos, sino de auténtica expresión substancial, propio y espontáneo lenguaje del mundo representado. Bajo este aspecto, la novela de esta escritora brasileña que siente y escribe en porteño representa un aporte muy positivo a la actual novelística argentina.

**LA SUERTE ESTÁ ECHADA**, por Richard Llewellyn. Trad. Luis Echavarrí. *Editorial Troquel*. Buenos Aires, 1957, 338 págs.

HACE algunos años el mundo occidental recibió con zozobra la noticia de que dos altos funcionarios del Foreign Office, Burgess y MacLean, se habían pasado, voluntaria y espontáneamente, al otro lado de la Cortina de Hierro para ponerse al servicio de la Unión Soviética. Sobre este episodio —que en su momento despertó ardorosas polémicas— se basa la presente novela de Richard Llewellyn, en la que el protagonista, un alto diplomático del Foreign Office, va madurando, a través de una serie de vicisitudes que en algo recuerdan por su construcción el género policial, una transformación interior que le llevará finalmente a pasar al otro lado, llevándose consigo valiosos documentos de interés internacional.

La novela sirve en cierto modo de pretexto para el desarrollo de una teoría explicativa, basada en una realidad social y económica. En la Inglaterra de los años posteriores a la última guerra mundial se vive una etapa de transición, de transformación. Dicha transformación tiende evidentemente, por lógica evolución histórica, a la socialización; la clase obrera aumenta constantemente, tanto numéricamente como en importancia. Pero este proceso no se cumple libre y espontáneamente: lo entorpecen y obstaculizan la clase dirigente y la nueva aristocracia, surgida de la guerra, una aristocracia for-

Puede ser que el tono fácil, de charla porteña, el uso de las expresiones que están en labios de todos, dejen perplejos o descontenten a los que prefieren lenguajes acicalados. Para nosotros, es un acto valiente de algo que llamaríamos desnudez psicológica. Y, literariamente, algo más: un intento, logrado casi siempre, por cierto, de dar a una determinada realidad humana su verdadero acento.

A. D.

mada por los grandes industriales a la manera americana, los que se han hecho solos, de la nada. Estas dos fuerzas imponen al país una dependencia casi absoluta de Norte América, dependencia tanto económica como política. En semejante cuadro, con una masa obrera en aumento por un lado, y una clase dirigente por el otro, que conduce al país al desastre económico, la clase media está siendo ahogada, aplastada, va camino de la destrucción, de la desaparición. Pero he aquí que la clase media ha sido siempre la fuerza de equilibrio entre la clase trabajadora y la clase dirigente; es más, ha representado siempre la cultura, la auténtica civilización inglesa. Por consiguiente no debe desaparecer, es necesario que se la defienda.

Entonces es cuando el protagonista, un representante de esa aplastada clase media, se plantea el problema de su deber. Y es cuando descubre que obedecer a un gobierno que sólo sabe depender de las directivas de los Estados Unidos, ya no equivale a servir al país; pues ese gobierno, aunque representante de la mayoría de los votantes, no sirve al país mismo. En cambio es, sí, su deber, defender a la clase media, salvarla de la destrucción. Y descubre que eso sólo lo podrá hacer trabajando en los países comunistas: es decir que, si es verdad que la evolución

histórica lleva al occidente a la Revolución socialista, ésta deberá hacerse sin guerras, y sobre todo, salvando la tradición más sana de la cultura inglesa —podríamos decir, ampliando un poco las ideas de Llewellyn—, de la cultura europea.

La tesis es indudablemente muy intere-

**RICCI DESCUBRE CHINA**, por Vincent Cronin. Trad. Del-fín Leocadio Garasa. *Ediciones Carlos Lohlé*. Buenos Aires, 1957, 306 págs.

LA época de los grandes descubrimientos, que abrió a la inquietud europea dos enormes continentes vírgenes —América y África— también le deparó el descubrimiento de un mundo, una cultura, una civilización mucho más antiguas que la propia, y, en cierto modo, superiores: la China.

A comienzos del siglo XVI los exploradores habían podido trazar los límites de la India, y penetrar en ella; habían descubierto el Japón; pero el Asia seguía siendo un misterio, geográfica e históricamente envuelto en un halo de leyenda, de mito. China era en cierto modo la llave de ese misterio, la puerta —cerrada para el Occidente después de las primeras y desagradables experiencias que tuviera con los conquistadores portugueses— que podría llevar, a través de su propio misterio, a otro país aún más misterioso, un paraíso terrenal de límites imprecisos y de extrañas características: el reino del Preste Juan, el mítico Catay. Entrar a China, dilucidar el misterio del Catay, identificando al legendario país con la China misma, fué principalmente tarea de los misioneros jesuitas, y en especial de Mateo Ricci, que fué el primer misionero a quien admitió el Imperio Chino.

Esto nos relata el libro de Vincent Cronin: el descubrimiento de China a través de los agudos ojos de un jesuita, de un occidental extraordinariamente in-

sante, tal vez la explicación más lógica que se haya dado del fenómeno de Burgess y MacLean. En cuanto a la novela en sí, habrá que compararla, por sus méritos y alcances, con la otra muy famosa de este autor: *Cuán verde era mi valle*.

MARÍA DABINI

teligente y culto, que supo acercarse con profundo respeto a una civilización tanto más antigua que la suya propia, y valorar con suma delicadeza las arraigadas tradiciones y costumbres orientales; y a la vez supo hacer que los chinos valoraran, a través de su persona, la cultura y el mundo europeos.

Dijimos: libro, porque es difícil encuadrar sin más esta obra dentro de una definición determinada. Es en cierto modo una biografía, en cuanto se basa en documentos y datos auténticos y relata hechos acontecidos; pero también es novela, y, más precisamente, novela de aventuras. De aventuras espirituales si se quiere, pero las peripecias del espíritu, que se entrelazan aquí con las peripecias materiales de la exploración de lo desconocido, suelen ser las más apasionantes. El autor supo meterse en el espíritu de Ricci, y revivir sus experiencias de tal manera que, al cabo de más de cuatro siglos, los personajes y sus vivencias son profundamente auténticos, y casi podríamos decir, actuales. No podemos negar que también nosotros participamos poco o mucho del mito de Oriente, y por lo tanto, el descubrimiento de China —de la China de hace cuatro siglos o de la China actual— tiene para nosotros toda la emoción de lo no conocido. Éste es, en nuestra opinión, el principal mérito de esta novela de aventuras.

M. D.

*EL ENCUENTRO*, por Pedro G. Orgambide. *Editorial Stilograf*. Buenos Aires, 1957, 109 págs.

CON elementos humanos muy simples: un hombre abúlico que arrastra a su familia de barrio en barrio, incapaz de darle una mínima seguridad económica; el encuentro sentimental de un hombre maduro con una solterona cuarentona, está construida esta novela. Su más señalado valor —y lo digo en serio— es el de ser testimonio, escueto pero significativo, de un mundo que no es el del barrio Norte; demasiados novelistas argentinos creen que los problemas psicológicos sólo son atribuibles a estancieros que veranean en Punta del Este. Como mis novelas publicadas me hacen pasible de ese cargo, esta acotación merece el crédito de la sinceridad.

Orgambide utiliza un lenguaje directo, sin metáforas ni imágenes; alude a las cosas sin las etapas intermedias de la ensoñación o el recuerdo. Sus personajes actúan, simplemente actúan, como si carecieran de motivaciones y se dejasen arrastrar por un destino sin sentido. Por contraste con el engolamiento de Mallea o el neofaulknerismo que obscurece algunas páginas admirables de Solero (*La culpa*), esa simplicidad resalta como una verdadera virtud, pero el lector, o el crítico, piden más hondura, más expresividad. La solapa del libro explica que éste se halla liberado del "divismo" de los arquetipos; no es ese afán de trascendencia lo que se añora al leerlo. El ámbito de una novela —su pretensión de legalidad interna— se justifica, muchas veces, por el solo juego directo de sus personajes, que no necesariamente deben pensar como intelectuales y actuar como héroes de epopeya. No lamentamos, pues, que el autor no interfiera con su pensamiento la acción narrativa, ese tipo de intervención del autor, esa disgresión, suele anular muchos valores de una buena novela. Pero el arrebato lírico, la descripción subjetiva, la intermediación morosa entre la sensibilidad del autor y la narración, son posibilidades la-

tentes que deploramos no tengan en *El encuentro* casi ningún desarrollo. Es elogiabile que Orgambide haya rehuído las metáforas y las imágenes, acometiendo la difícil tarea de crear un estilo sin esos elementos. Pero la hondura de las reacciones espirituales de sus personajes, cuya descripción psicológica no tiene porqué tener la simpleza de ellos mismos, hacía necesaria la disgresión, la presencia de otros planos, además del acaecer exterior, de los hechos que se suceden en el mundo objetivo. Cuando la disgresión no es omnipresente y no supera al fluir mismo de la narración, es un excelente medio para otorgarle a ésta madurez y permanencia. La simplicidad escueta de los diálogos y la mera descripción de escenas confunden a la novela con el teatro o con la épica, cuyo tono no suele ser más que el resultado de la insistencia en los hechos. La complementación de lo real y objetivo con el lirismo fluyente de la subjetividad es lo que otorga a la novela hondura narrativa y consistencia testimonial.

El afán del autor por no hacer "literatura" lo hace caer en la desnudez de lo esquemático. El universo modesto de esta novela —que contiene, por momentos, altos valores expresivos—, la gente humilde, los barrios con vecinas que charlan en las puertas de las casas bajas, puede llegar al lector con mucha mayor fuerza en un tono más alzado, que no rechace todo lo que no sea el realismo del mundo exterior. Las evidentes dotes de Orgambide como novelista pueden anular esa carencia, llenar ese hueco lírico que le reprochamos a *El encuentro*; hay derecho a exigir de su obra futura una ampliación de su visión novelística. Sólo es necesario que deje de creer, en forma tan absoluta, que el arte de escribir —como dice Montequieu— consiste sólo en "suprimir las ideas intermedias".

EDUARDO DESSEIN

*CHOCOLATES FOR BREAKFAST*, por Pamela Moore. Trad. Patricio Canto. *Editorial Goyanarte*. Buenos Aires, 1957, 165 págs.

UNA común aspiración mueve a los jóvenes que escriben libros: la denuncia de la educación que han recibido de sus padres y la denuncia del medio en que viven. Directa o indirectamente reflejan ese estado de cosas. Pero como en arte el reflejo es lo que importa, algunos se quedan en la mera crónica o el simple testimonio de repercusión inmediata. El libro de Pamela Moore aspira a ser una novela y se adelanta a las muchas concepciones a que nos tienen acostumbrados los niños prodigios que aparecen de tanto en tanto. Para no exagerar la temática de *Chocolates for breakfast* conviene recordar que en todas las épocas y en todos los medios sociales los hijos se han rebelado contra sus padres y que la pureza (o la aspiración de la pureza) es en ellos una ley tan vieja como la humanidad. La advertencia es necesaria para que los valores de la novela —un tanto difusos—, no sean pospuestos a su atmósfera de "perversión", a la "pornografía" de que viene precedida.

Que es un libro valiente, no cabe duda. La ascética civilización norteamericana tiene en su autora a una reformadora social en potencia. Lo que discuten sus personajes en las pocas páginas que les dejan libres sus cóctels, bien vale la pena. Por ejemplo: la señorita Rosen y Courtney Farrell, la protagonista. Las preocupa no sólo la juventud del país sino el país mismo. Y la preocupación llega al extremo de recurrir a las explicaciones del psicoanálisis, de la sociología y de la historia (en estos momentos la novela pierde su fuerza), para encontrar posibles soluciones o paliativos. Demasiado complejos en su simplicidad animal, cada uno de ellos es una actitud dominante que implica una protesta: Janet Parker, Barry Cabot, Anthony Neville, Charles Cunningham y la misma Courtney Farrell. Su juventud implica también una madurez

desconcertante, pero bastante frecuente en nuestros días. Quiero decir que el lector de la novela de Pamela Moore puede sacar dos consecuencias: el casi alegato que es la protesta y la fórmula de este cóctel, por ejemplo —el *Bloody Mary*—, que me adelanto a darle: vodka, jugo de tomates y pimienta.

"Siempre habría de asociar el alcohol a su infancia", dice la autora de la protagonista. "Cuando estaba sola y no quería estarlo, un trago la reanimaba, como el olor de la comida que se prepara o el murmullo de una manguera que está regando la hierba de un jardín." Una madre, actriz con posibilidades de éxito, y un padre demasiado lejano dirigen la vida de la jovencita, interna en un colegio primero y luego bajo la custodia de su madre. Del escenario del colegio de Scaisbrooke pasa a Hollywood, con toda la secuela de boîtes, copelines y libertad *ad-usum*. Courtney es una chica "difícil", acaso sin imaginación, pero lo suficientemente inteligente como para comprender y asumir su independencia de mujer. Recién despertada al sexo, obra sin temores —indaga sobre todo—, y se entrega a Barry Cabot, un actor homosexual. Desde luego la entrega no es por amor, y quizá esta palabra no deba mencionarse. No es feliz. (Lo que prueba que una educación sin complejos no basta.) Por fin, en Nueva York, adonde la llevan los azares de la carrera de su madre, se reúne con la alegre Janet Parker (su compañera en Scaisbrooke), conoce a Anthony Neville (su nuevo amante) y a Charles Cunningham.

No faltan los elementos románticos en esta novela realista. Es como si una necesidad de evasión justificara a sus personajes. Y es, sobre todo, como si el fin fuera lo sentimental, el sentimentalismo, lo cursi, en equilibrio a tanta "realidad". (Lo que no deja de decepcionar como res-

puesta a la "complejidad" de sus seres.) Pero lo que cuenta son algunas escenas logradas por su autora: la descripción del acto sexual cumplido por primera vez, la de las muchachas borrachas caminando en la mañana neoyorkina y el suicidio de Janet Parker.

No en balde *Chocolates for breakfast*

*LA NIÑA DE MAYO*, por Bruce Marshall. Trad. Francisco Baldiz. Editorial Emecé. Buenos Aires, 1957, 252 págs.

Las generalizaciones, a que fueron tan dados los pensadores del siglo XIX han perdido prestigio en estos tiempos, sobre todo en materia artística. Por eso quizás sea temerario sostener que el espíritu inglés se caracteriza por el humor, como el francés por la razón o el español por la pasión. No hay monopolios espirituales. Algún día habrá de asombrarnos el crítico que haga el balance de todas las etiquetas culturales que se han adjudicado a cada pueblo y nos certifique que el haber nacido en Castilla la Vieja no es la causa del realismo literario, y que una tisis pulmonar no basta para hacer un escritor romántico. Ha periclitado definitivamente el prestigio de la buhardilla y del haschich como determinantes estéticos.

Con esto, será incoherente decir que Marshall se adorna con el humor y la sutileza británica. Más propio, sin embargo, parece afirmar que Marshall se motiva, literariamente, en modalidades de otros escritores ingleses y escribe al gusto de sus connacionales. La niña de mayo relata la historia de un amor entre dos adolescentes escoceses, cuyas vidas se desenvuelven en ambientes eclesiásticos. Dentro de tal marco logra Marshall emplear los recursos literarios de su predilección: el análisis psicológico profundo, las referencias a la religión, el enfrentamiento humorístico de la vida cotidiana y convencional.

Las noticias periodísticas ya no pueden decirnos nada, a nosotros, hombres de este siglo, sobre si el sentimiento religioso

ha llamado la atención de los críticos, y, lo que es más, de los lectores. Convertida en el best-seller de una niña precoz, ha recorrido el mundo y ahora nos llega en la excelente traducción de Patricio Canto para escándalo de algunos y meditación de otros.

OSCAR HERMES VILLORDO

aumenta o disminuye en el mundo. La contradicción y la propaganda confunden al lector, aparte del recelo que se tiene por la palabra. Ni en las estadísticas creemos, porque sospechamos que la trampa de una serie numérica subyace en el criterio con que se agrupan las cifras, las que, por otra parte, raramente podemos confirmar. Pero el caso es que, en lo literario al menos, hay preocupación metafísica, religiosa o teísta, como quiera decirse. La literatura contemporánea, si el mundo vive algunos siglos más, superará a todas las clásicas —y el romanticismo también será clásico por esos años—, porque es menos *litterae* y más *vita*. Tal vez cambiará el concepto tradicional de bellas letras por el de humanas letras, y en esto son indudablemente maestros los escritores del siglo actual. A fuerza de hacerse sutil, penetrante y descomunal, la literatura moderna se ha hecho más humana que nunca. Pareciera paradoja, pero no lo es. Por el mismo camino que se amplió el ámbito de la antigua lógica aristotélica, se ha ensanchado también el campo de la analítica humana. Resta aún convencer a los intelectualistas de que en el alma humana hay más contenido que la mera razón, y que la incoherencia, el absurdo, lo grotesco, lo insensato, lo ilógico, son tan normales y legítimos —en tanto estados de conciencia—, como sus respectivos contrarios. Sin intento de ofensa a la moral, es tan real en el hombre el silogismo como el absurdo, la razón como la sinrazón. ¿Tendrá que volverse a hablar de Joyce o de

Kafka? A cierto amigo mío que se quejaba de la falta de lógica racional en las obras de este último escritor, recuerdo que le respondieron: ¿Y por qué habría de ser racional? Tendremos que acabar por convencernos de que la psicología es más humana que la lógica y, conse-

cuentemente, de que el concepto es sólo un aspecto limitado del espíritu humano.

Los escritores que han visto esto y escriben esto son muchos. Entre ellos, contemos a Marshall, el autor de *A cada uno un denario* y de *La niña de mayo*.

CARLOS ALBERTO LOPRETE

*EL LENGUAJE OLVIDADO*, por Erich Fromm. Trad. Mario Calés. Editorial Hachette. Buenos Aires, 1957, 213 págs.

El lenguaje olvidado son los sueños, los mitos, los cuentos de hadas, los ritos y la novela, para Erich Fromm: esto es, toda forma de expresión que no se apoya en el lenguaje hablado convencional, sino en los símbolos. Para este autor, el lenguaje simbólico es mucho más expresivo que el otro, pues por la ilimitación conceptual de su contenido, tiene un ámbito de comprensión infinitamente más ancho.

En este libro Fromm analiza la íntima naturaleza del lenguaje simbólico y lo refiere a las teorías más famosas sobre la materia, en particular la de Freud y la de Jung. Como aporte valioso a la teoría de los sueños, Fromm sostiene que ellos no son sólo la manifestación de nuestras pasiones irracionales —como lo pretende

Freud—, sino también la expresión de toda nuestra vida interior, manifestada cuando dormimos.

Como tales, los sueños tienen un sentido y significado que pueden ser interpretados, siempre que se tenga la clave para ello. El autor hace un estudio minucioso de su tesis y ofrece interpretación para una serie de sueños. Igual pauta permite, según Fromm, interpretar el mundo de la fábula creada por los hombres y los pueblos a través de la historia. Pasa revista a los mitos de Edipo, la Creación, Caperucita Roja, el ritual sabbático y *El proceso de Kafka*, para demostrar que el análisis de estos hechos es posible desde su punto de vista.

C. A. L.

*LORCA, EL POETA Y SU PUEBLO*, por Arturo Barea. Editorial Losada. Buenos Aires, 1957, 137 págs.

Como autor crítico, Barea era prácticamente desconocido en lengua española. Sus méritos de novelista son, indudablemente, superiores. Ahora, el lector debe enfrentarse con una interpretación de Lorca que se sitúa entre el ensayo y la memoria, escrito más a título personal que a pretensiones académicas.

En síntesis, Barea ha intentado una presentación cariñosa de Lorca, de amigo a amigo, sin empaque de erudición ni cumplimientos bibliográficos. Una charla escrita, podría decirse. El poeta granadino es analizado a través del pueblo, el

sexo, la muerte y el amor, y estos cuatro puntos de referencia permiten una misma inferencia, la de que el arte lorquiano es esencialmente español.

Desde una perspectiva escríctamente criticista, el libro de Barea puede dejar insastifecho al amante de los análisis profundos, porque la comparación de este estudio con otros ya publicados sobre la materia facilita la añoranza de lo omitido. Con todo, el estilo y el tono de Barea son un motivo de atracción estética respetable, suficiente para mover la gracia.

C. A. L.

*DIARIO METAFÍSICO*, por Gabriel Marcel. Trad. José Rovira Armangol. Editorial Losada. Buenos Aires, 1957, 328 págs.

LOS diarios suelen ser a veces las obras en que los escritores y pensadores se muestran más en su intimidad: muestran el pensamiento en su evolución, sus dudas, sus peripecias, es decir, su humanidad. El lector asiste a la gestación y al parto de las ideas y vive así el drama profundo de la conciencia en su lucha consigo mismo.

En el caso de los filósofos el interés de los diarios es mucho mayor todavía, pues los pensamientos se muestran en su proceso de sistematización conceptual y testifican la odisea de la verdad, tan dolorosa y difícil. Kierkegaard se nos aparece en toda su compleja personalidad en su diario, lo mismo que ahora Marcel. Las notas contenidas en esos libros íntimos aclaran muchos aspectos insospechados de la meditación filosófica y, por lo general, engrandecen más que las obras definitivas a sus autores.

Marcel es un filósofo existencialista, pero cristiano. Quizá lo más significativo

*EL JACARANDÁ*, por H. E. Bates. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. Editorial Emecé. Buenos Aires, 1957, 280 págs.

¿PUEDE darse el caso, en literatura, de que una buena cualidad del escritor resulte en detrimento de su obra considerada en conjunto?

No hace mucho, un admirador de Bates adelantaba la opinión de que este autor era víctima de una injusticia por parte de los críticos, que no habían sabido darle el lugar que, a juicio del comentarista, Bates merece dentro de la literatura inglesa y universal. No acertaba a explicarse el motivo.

Después de haber leído varios libros de Bates, uno se introduce en cada nueva obra suya —y es un autor excepcional-

y peculiar de su filosofía sea la angustia religiosa. El tema de Dios es esencial en su meditación. Lo enfrenta con criterio filosófico, reflexivo, colocándose en la vía del saber antes que en la de la fe. Naturalmente, no carece de ella; la tiene en grado sumo y dogmático, pero como hombre del oficio, trata de confirmar o reafirmar su creencia en una verdad o pensamiento demostrable y transmisible. Está, pues, en la línea de los filósofos religiosos.

En lo esencial, Marcel mismo aclara el sentido de su *Diario* con estas palabras: La idea de que no hay una última palabra de las cosas, o por lo menos, de que esa última palabra no puede tomar forma de verdad sin la menor duda y la de que el valor fundamental de la vida religiosa consiste precisamente en que de algún modo trasciende toda enunciación de trayectoria objetiva relativa al universo.

C. A. L.

mente fecundo— con la ligera aprensión de un ciudadano hipersensible que por razones higiénicas se ha hecho socio de un club de remo y “debe” practicar el deporte en el Delta. Mientras está en el muelle, todavía pisa tierra, literal y figuradamente, pero apenas el bote —o mejor aún la canoa, que puede aventurarse a ras del fango— se introduzca por uno de los tortuosos brazos que se abren más allá de ese deslinde que es el canal, el verde se desmoronará sobre él, asfixiándolo. Si lleva ruido propio, el silencio lamerá apenas los flancos de la siesta. Pero si va solo, o casi, la sensación de

opresión se vuelve abrumadora: verde denso, caliente, pegajoso, volcándose en el fangoso cristal de las aguas quietas. Y tenebrosas: una correntada, una tormenta, y la fragilidad humana se tambalea. Las aguas se estremecen nerviosamente como queriendo descender el horror de su seno macabro. Todo: cielo, río, verde, se vuelca como una masa aglutinante sobre el hombre, que se siente borrado, insignificante.

Bates tiene el don extraordinario de traer la naturaleza —verde, densa, palpitante— a sus obras. Y esto no sólo con su paleta de pintor casi mágico sino captando y devolviendo en palabras los sonidos, los olores, los sabores. El fondo de sus novelas —y de sus cuentos— se sale del cuadro, arrollando a los protagonistas. Frente a la gigantesca presión, sus personajes sólo alcanzan un precario nivel de vasos comunicantes: recitan impecablemente su parte, pero desenvolviéndose contra un fondo que, de entrada, lima perfiles, desgasta el drama y hace aparente la trivialidad de sus intentos de comunicación.

Dicen que en su fructífero retiro de Inglaterra, Bates vive rodeados de plantas, que bajo su mano proliferan lujuriosamente. Admirador él mismo de Turguenev, por su don mediador entre la tierra y el hombre, Bates parece haber hecho suya la advocación de Conrad: “...hacerles oír, hacerles sentir... sobre todo hacerles ver”. Arrancados a ese sortilegio que es el fondo de sus obras, sus personajes podrían recuperar su personalidad y verse tal como son: tipos perfectamente delineados, incluso magistralmente logrados, como su Mrs. Betteson, de *El jacarandá*. Sumergidos en la ininterrumpida espesura, pierden nitidez.

Dícese que el mimetismo de Bates le atrajo, en sus comienzos, penosas críticas: ha “doblado” a la perfección y entendemos que intencionalmente, a casi todos sus maestros. A esta altura de su laboriosa existencia, puede decirse que él

mismo es maestro auténtico en ese arte suyo inimitable de convertir a la naturaleza en personaje. Pero, ¡ay!, este personaje se roba el primer papel.

La tierna historia de los hermanos nativos, fieles por amistad y amor a Paterson (lástima que ya Clark Gable no pueda encarnarlo: sería uno de sus “tipos” ideales, y esto sin malicia, ya que tarde o temprano *El jacarandá* habrá de ser llevado al cine) entretejida con las vicisitudes de los otros personajes, hermanos de raza literaria de los creados por Maugham, resulta víctima del impacto del medio demasiado presente. No se trata ya del sabiamente dosificado y obsesivo susurro de las palmeras de Faulkner, sino de una presencia ininterrumpida que, como suele suceder aún con las más preciadas vivencias, a veces resulta fatigosa: uno quisiera hacerla a un lado con más o menos buena educación, para dejar que los demás digan lo suyo con toda la voz que tienen.

¿Será ésta una de las causas del problema planteado por el admirador de Bates?

Por lo demás, su prosa densa en las descripciones es de penosa e ingrata traducción: es tan difícil dar en nuestro idioma esos gobelinos de punto prieto que son sus minuciosos cuadros al natural... Por más que el traductor se esfuerce —y lo ha hecho muy meritoriamente en este caso— el resultado carece de “aire”: habría que abrir “claros” y entonces ya no sería Bates.

Del abrazo asfixiante sale bastante airoso el “kipliano” Tuesday: el animoso Martes de la sonrisa infatigable, tan incorruptible como su fe en la infalibilidad de Paterson, a quien ni siquiera puede concebir sometido a la humillación final de la muerte.

En resumen: un calcinante contacto con Burma, cuya luz encguecedora llega a hacer invisibles, por momentos, a los personajes.

ANA O'NEILL

**OBRAS DEL P. BERNABÉ COBO, DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS.** Estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos, de la misma Compañía. Ts. XCI y XCII. Ediciones Atlas. Madrid, 1956.

DESDE el momento mismo del descubrimiento del Perú la cultura incaica gozó del prestigio que aún la asiste. Lo espectacular de algunos de sus elementos y manifestaciones, su amplia dispersión geográfica lograda después de un proceso de conquista militar, la riqueza y el notable aparato ceremonial, su organización social y política, con complejidades bien aparentes y propias de los grandes estados, y la disciplina —forma de sometimiento casi perfecta—, atrajeron poderosamente la atención del conquistador, que simultáneamente con la lucha inició su descripción y estudio. La crónica del descubrimiento y conquista del Perú y la descripción de la cultura indígena imperante desde Quito hasta el Maule, dió motivo a una extraordinaria y copiosa bibliografía que contiene expresiones que en circunstancias superan el ámbito de lo simplemente histórico y etnográfico para convertirse en verdaderos monumentos de la historia literaria. El interés suscitado llegó a constituirse en admiración e incluso en exagerada idealización y dítirambo, no sólo en escritores indígenas y mestizos sino también en los testimonios del conquistador.

En la bibliografía de los siglos XVI y XVII motivada por esta rica materia, se destaca con valores muy peculiares y propios la *Historia del Nuevo Mundo* del jesuita Bernabé Cobo, publicada por primera vez por Marcos Jiménez de la Espada (Madrid, 1890-1893). La reedición de las *Obras* de Cobo, de las cuales destacamos la mencionada *Historia*, pone al alcance del lector de nuestros días una obra ponderada, objetiva y singularmente sistemática. Cobo, que residió en el Perú y otras partes de Indias desde el año de 1596 hasta su muerte ocurrida en Lima en 1657, encaró su tarea con erudición y un espíritu científico realmente sorpren-

dente para su época. Para realizarla dispuso de numerosas fuentes éditas e inéditas, los testimonios directos de hombres y cosas y, fundamentalmente, de la propia experiencia, de un espíritu sagaz y finamente observador.

De la *Historia del Nuevo Mundo* sólo han llegado a nosotros los catorce libros que constituían la primera de las tres partes en que se dividía la obra, que en su totalidad abarcaba 43 libros. La *Fundación de Lima*, aunque se presenta como un trabajo histórico independiente, es, tal como lo expresa el autor en la dedicatoria a Juan de Solórzano y Pereira, materia de la segunda parte de la *Historia*. De lo que se ha salvado de la extensa obra de Cobo la historia natural ocupa más de la mitad, correspondiendo el resto al estudio de los indígenas y sus costumbres, y dentro de éstos casi exclusivamente a los indígenas peruanos. Los libros referentes a las otras partes de las Indias, a su conquista y colonización, se han extraviado o perdido.

La historia natural es minuciosa, descriptiva y bien sistemática. Buen observador de la naturaleza describe con precisión paisajes y meteoros, plantas y animales. Los capítulos que dedica a las distintas regiones y templos del Perú son una muestra acabada de lo que era capaz este fraile, que no sólo escribe con pulcritud y objetividad, sino que interpreta y asocia los datos que recoge la experiencia, procurando resolver —sin excesos teológicos— problemas que todavía apasionan a la ciencia moderna, como el origen del hombre americano, la migración y dispersión de las especies animales y vegetales. En el libro X se podrán encontrar, por ejemplo, muy agudas observaciones acerca de la adaptación de las especies a determinados ambientes geográficos y a los elementos, tanto hu-

manos como naturales que contribuyen a su difusión. Discursivo y atento no se deja llevar por consejas y opiniones difundidas y erróneas, sino que analiza los elementos de juicio que ha formado de la observación directa para acabar concluyendo, por lo general con certeza, como cuando rechaza la influencia del temple, clima y desnudez en la diferenciación de los pigmentos de las razas humanas: "...lo que yo tengo por cierto es que no causa esta variedad de colores el clima donde cada uno nace, sino que va en los hombres y que lo traemos de naturaleza, sin embargo que todos vengamos de un principio, de Adán y Eva..." Este criterio analítico que evidencia constantemente en sus escritos lo lleva también a afirmar que la creación de animales y vegetales la realizó Dios simultáneamente en diversos lugares de la tierra, radicando las especies en las regiones más adecuadas. Y cuando considera la circunstancia del diluvio universal y la nueva dispersión de las especies animales desde el Arca de Noé, el naturalista y el observador que era Cobo parece constreñido por el dogma y las exigencias de las Sagradas Escrituras. Y para explicar la perfecta adecuación de las criaturas zoológicas que contemplan sus ojos en aquel siglo XVII, llega a la conclusión de que esa tarea había sido realizada por los ángeles, ya que estos mismos agentes celestiales las habían encerrado previamente en ella. "Admitida, pues, esta opinión como verdadera y cierta, no hallo ya salida mejor, más fácil y conforme a buena razón a la dificultad propuesta, que decir y afirmar que la misma providencia del Criador que trazó por aquella vía salvar las especies de todos los animales perfectos, como en nada de lo necesario falte a sus efectos, tuvo también cuidado, en acabando de pasar el Diluvio, de mandar a los mismos ángeles los volviesen a las tierras y lugares de donde los habían traído; en la cual solución no juzgo se me debe imputar que, por evadirme y zafarme de las angosturas en que se ven los que echan por otros caminos, me acojo a milagros;

porque, no siento haber intervenido en este nuevo milagro, ni que fué más de continuarse el primero, que casi todos ponen; y si esta solución no agradara, no sé yo qué otra se pueda dar sin admitirse en ella o especial y milagroso concurso y disposición del Señor, o muy grandes inconvenientes y absurdos..." Arriba a esto con lógica, sin credulidad, casi sin fe, y diríamos, paradójicamente, que acepta científicamente esta participación de los ángeles.

Otra buena muestra del sólido criterio analítico que lo caracteriza la constituye los numerosos argumentos que acumula para demostrar que las naves de Salomón no llegaron a las tierras americanas, que no debían identificarse con el Ofir de las Escrituras. Entre otros razonamientos expresa que de haber ocurrido realmente ese contacto debieron haber quedado evidencias, objetos, cosas, tradiciones, nombres y topónimos. Y en este minucioso camino llega a manifestar: "Donde ordinariamente suelen hallarse rastros de más antigüedad es en los sepulcros; pero todos los que hemos descubierto en esta tierra son de una misma forma en cada provincia, y el uso de enterrar sus difuntos el mismo. En ninguna parte vemos diferencia notable, ni en los materiales de los tales sepulcros, ni en su disposición y traza, ni en las cosas que dellos se suelen sacar, que son las acostumbraban los indios enterrar con sus muertos. Las joyas y armas que se desentierran destas sepulturas son de un mismo jaez; no se ha descubierto género de armas ni de otro instrumento de hierro ni memoria deste metal entre estas gentes. Pues si las dichas flotas de Salomón hubieran frecuentado el navegar a esta tierra y contratar en ella ¿no hubieran dejado los hebreos algún rastro destas cosas? Siquiera para enterrarse los que durante la contratación acá murieron, ¿no hubieran labrado sepulcros a su usanza, de que no pudieron dejar de quedar reliquias y rastros, ya que de las moradas que usarían en vida no los hallamos?" La observación, que supone el análisis de las formas de inhumación y de

los ajuares funerarios, es propia de un arqueólogo de nuestro siglo.

Los libros XI, XII, XIII y XIV están dedicados a las gentes del Perú y a la descripción de la cultura incaica. Pocos trabajos de la época alcanzaron un ordenamiento tan preciso y metódico de la materia, propio de una exposición moderna, ni una enumeración tan integral de los temas. Cobo comienza por considerar brevemente los habitantes del Perú anteriores a los Incas, para tratar luego del origen fabuloso de éstos y hacer la historia de cada uno de los reyes del Cuzco, llegando en esta enumeración hasta los rebeldes de Vilcabamba. En el mismo libro trata minuciosamente la organización política, social y económica del Tahuantinsuyo, sistematizando la rica información que le proporcionan las fuentes de que dispuso y los datos que él mismo recogió en el Cuzco y diversos lugares del Perú. La religión, fiestas y aparato ceremonial, sortilegios y alusiones de los indios, con la inclusión de un prolijo catálogo de huacas que se encuentran a lo largo de los grandes caminos incaicos, constituye la materia del Libro XIII. La lengua, vestido, vivienda, matrimonio, milicia, técnicas, juegos y ritos funerarios son inventariados y descritos en el Libro XIV y último.

La expresión de Cobo, sin alcanzar la belleza, el color y la fuerza de algunos cronistas e historiadores de los siglos XVI y XVII —como Agustín de Zárate, Garcilaso de la Vega o López de Gómara, por ejemplo— es llana y a la vez rica en matices y minucias que ahora se nos convierten casi en materia poética. Así, por ejemplo, al describir el virrey Toledo, hombre adusto y severo, hincándose de rodillas ante la primera planta de romero que crece en un jardín de Lima, o al referirse a las primeras rosas que nacieron en la misma ciudad, y cuya fecha ubica aproximadamente hacia 1552. Y como muestra de su poder de observación, de captador de esencias, y de lo plástico de su expresión, baste esta descripción de un trueque sin palabras en un mercado indígena: "Y en verdad que no es mal rato

de entretenimiento para los españoles que se hallan presentes, ponerse a mirar como se conciertan estos contratos y trueques, en que observa esta gente un modo bien particular, como yo lo he visto hacer algunas veces; es de esta forma: ponen las indias toda su mercadería o parte de ella, si es fruta o cosa deste género, hecha montoncitos pequeños en ringlera, de valor de medio o de un real cada montoncillo, si es carne, partida en trozos del mismo valor, y por este orden las demás cosas. La india que llega a comprar con su maíz en lugar de dinero, se asienta muy despacio junto a la vendedora y hace un montoncito de maíz que piensa dar por precio de lo que compra, sin hablarse palabra la una a la otra; la que vende pone los ojos en el maíz, y si le parece poco, no dice nada ni hace señal alguna más que estárselo mirando, y mientras está desta suerte, es dar a entender que no se contenta del precio; la que compra tiene puestos los ojos en la vendedora, y todo el tiempo que la ve estarse así sesga, va añadiendo a su montoncillo algunos granos más de maíz, que no son muchos; y si todavía se está reacia, añade otra y otras muchas veces, pero siempre muy poca cosa, hasta que la que vende se contenta del precio y declara su beneplácito no de palabra, que desde el principio al cabo no se dicen ninguna, aunque dure el conformarse media hora, sino de hecho, extendiendo la mano y recogiendo para sí el maíz."

La edición que comentamos comprende también, como ya hemos dicho, la **Fundación de Lima**, que constituía parte de la **Historia del Nuevo Mundo**, y dos cartas del P. Cobo, datadas una en Puebla de los Angeles, el 7 de marzo de 1630 y la otra en México el 24 de junio de 1633. Los dos volúmenes están precedidos por un estudio sobrio y bien informado del P. Francisco Mateos, quien con aporte de nuevos datos ha prestado particular atención a la biografía del autor. En esta edición, complementada por buenos índices, se han conservado las notas con que Jiménez de la Espada ilustró la suya.

ALBERTO SALAS

**CON DISTINTA PIEL**, por Dylan Thomas. Trad. Juan Ángel Cotta. Editorial Jacobo Muchnik. Buenos Aires, 1957, 109 págs.

La adolescencia, esa tierra de nadie, ese claroscuro del paisaje interior del hombre, ha motivado libros extraños y magníficos, que conmovieron con el mismo estremecimiento de latigazo, a distintas generaciones.

Dylan Thomas, el alquimista del **Retrato del Artista Cachorro**, viñeta de la infancia, recrea ahora con talento el mundo mágico de la adolescencia.

Ese mundo hecho de negaciones y afirmaciones totales, de cobardías y heroísmos sutiles. El niño que inventaba su propio mundo y se desenvolvía dentro de una burbuja en el concierto de los demás, inaccesible para todos en su inocente egoísmo, pierde su realidad soñada y tropieza con la arista de lo necesario, lo útil, todo lo que empezará a dar médula a su futura vida de hombre.

La transformación no es progresiva, aunque para apresar la certeza del adolescente fueron imprescindibles minúsculos renunciamentos, llantos escondidos y rebeldías incontables, sino brutal. Y desconcierta. A los que le rodean y a él mismo.

**Con distinta piel** es un libro desconcertante y subyugante. Cada página, una puerta abierta hacia el hechizo. Y es imposible (o por lo menos me resulta imposible a mí) comentarlo sin pensar en su autor. No por el simple hecho de que se trate de un libro autobiográfico. Sino porque la personalidad de Thomas está transparente en él, en cada palabra y entre líneas. Esta última, a mí entender, la forma más indestructible de estar presente. Estar en lo que "no" se dice...

El libro es él. Esa manera especial de ver las cosas, de sentir las en una dimensión que alguna vez alcanzamos nosotros.

Sin duda Samuel Bennett es Dylan Thomas, pero puede ser igualmente usted... puedo ser yo misma.

Ese despego por lo cotidiano; ese des-

precio por los amores antiguos, la protección, el hogar y las agendas con nombres importantes.

Ese afán de aventura que no se realiza...

Esperar siempre algo que va a suceder... y no sucede... no sucederá nunca...

Quizás sea éste el secreto de vivir. Porque esperando apresamos una posibilidad infinita. Aun lo imposible se transmuta en la espera, lográndose de una manera indefinida e indefinible.

Y el miedo.

Junto con el ansia de conocimiento, el miedo se agazapa en toda transformación. Y la adolescencia es eso. Dejar de ser niño para llegar a adulto. Algo que va más allá de la edad... hacia una madurez interior que cuesta alcanzar, que algunos no alcanzan nunca...

Samuel Bennett en su última madrugada de ser niño, antes de dejar el hogar para iniciar su trayectoria de hombre, quema sus naves para imposibilitar con algo ajeno a su voluntad, su vuelta al pasado. Es tan joven que no tiene seguridad en la convicción que ahora lo impulsa y por eso, con una rara penetración psicológica, destruye las cosas que su familia ama, disemina malos recuerdos, para que, llegado el momento en que la debilidad lo venza y él mismo pretenda regresar, los otros se lo impidan.

Una vez en Londres su encuentro con Allingham y la posterior visita al curioso almacén de muebles usados donde éste vive, crea un clima de confusión en el que me pareció adivinar una intención de parábola.

Allingham no pertenece al círculo familiar; Londres está fuera de su ambiente doméstico. En una palabra, Samuel Bennett ha llegado al "mundo". ¿Y qué impresión experimenta el adolescente cuando ve el mundo por primera vez?... Un

infinito guardarropa; una abigarrada mescolanza de muebles; multitud de desconocidos que hablan sin entenderse jamás, mientras él, inexperto y joven, aguarda la "gran aventura".

Pero la gran aventura se reduce a cantidades de zapatos y corbatas, y tal vez al número telefónico de una muchacha complaciente...

En *Con distinta piel* bajo la sátira y los sucesos precipitados y absurdos, campea la soledad. Lo he terminado de leer sintiendo una gran piedad por Samuel Bennett, por todos los adolescentes del mundo... Esa desnudez espiritual de los que no han llegado a conocerse a sí mismos, y viven tropezando, arrastrados por los

*ORO BAJO*, por Joaquín Gómez Bas. Editorial Goyanarte. Buenos Aires, 1957, 139 págs.

**N**OS resistimos a reconocerlo, aunque las estrías minuciosamente contadas a medida que avanzamos por su calidez, nos demuestran que allí hay otra variedad de la palpación, que allí conspiran fuerzas enigmáticas, que allí la mano de la divinidad siempre está alerta, y que algún día cada una de las resquebrajaduras, cada una de las dolientes cavernas donde se oculta la inextinguible esperanza del hombre, será túnel cuyo extremo recogerá un atisbo de luz, la lanza del resplandor.

Los ojos se dilatan, parpadean y, poco a poco, el alma en vilo va descubriendo bajo la curva opiácea del cielo, ese montón de ruinas, el estructurado acorde vibrátil de una materia agarrada, en la que se clavan las uñas de algo que todavía no es angustia, pero sí dolor; de algo que no es endurecimiento, pero que aún se resiste a ser rotulado con la palabra mansedumbre; de algo que no es hostilidad, pero que tampoco ha llegado al linde del brazo cerrándose sobre unos hombros desvalidos; de algo que es inicio del amor humano, pero que apenas se desliza por los intersticios de una fe rep-

acontecimientos, buscando algo que ignoran. Con esa timidez que los inhibe ante el placer que los azuza. Limitando sus sueños a un sexo que se despierta.

Con *distinta piel* enfoca la adolescencia descubriéndole una nueva perspectiva. Da la clave de esa aparente maldad de algunos adolescentes. Ese súbito antagonismo hacia los viejos afectos... Búsqueda, evasión, ídolos quemados.

Subyace, en todo, el hombre que empieza y avanza en su arduo peregrinar...

Digna de destacar la fluída traducción de Juan Ángel Cotta y la calidad de la edición debida a Muchnik Editores.

MARGOT DE SEGOVIA

tante, incapaz de escudriñarse en las reservas de su carga inaudita.

Las profecías se cumplen... Pero el principio y el fin de los tiempos conservan un equilibrio perfecto sólo en aquello que se mantiene inerte a pesar de los mandobles del odio, no obstante las querellas del amor. Pues lo único que resiste el hondazo de lo profético, exclusividad de mensaje resistidor en la caricia exultante de la pasión con lengua de tigre es el cuerpo. En su densidad vemos reflejarse el polifacetismo de lo genérico, y éste cunde gracias a las caras que lo prevalecen. Mas el objeto que vemos inmóvil en medio de la aridez o la gloria de la vida tiene como defensa a través de la correspondencia que guarda respecto del mundo, la piel.

¿Podría comprenderse, asistirse siquiera al espectáculo de un cuerpo sin esa capa uniforme, elástica, tierna que lo cubre? ¿Podríamos desplazarnos por la tierra sin los arquitrabes acolchados que conservan, proclaman y enaltecen la misión del cuerpo? ¿Sería comprensible, tal vez, andar no con la desnudez de la piel, sino con la *insoportable* de la carne?

Porque la verdadera desnudez no es la de arriba, sino la que está debajo de ella, y que expuesta a la implacabilidad de la visión, arde y se enajena en un rubor siete veces maldito. Entonces se toca la exacta desarmonía del cosmos; nuestra soledad es mayor, la pobreza padece la objeción gradual de lo creciente, las heridas del cuerpo multiplican su resonancia dolorida, y el juego de lo vivo aparece en su plenitud vergonzante.

Lo que antes asomaba con un objeto dichoso o, por lo menos, cual eco estricto de cierta acomodación universal, ahora es tensión que no halla nido, que quiere ocultarse, que desea hundirse más abajo aún, abajo todavía... Es que ahora el cuerpo, merced al desasimiento de la piel, ya no irradia al universo; ahora es cabezal que comienza a ser lección, simiente de sí mismo. Lo que otrora era resultado, se ha convertido en programa de camino. Y el cuerpo, desposeído de la claridad de la superficie, empieza a ser el órgano que ve a quienes no pretenden verlo.

Así, como un despojo pútrido, sagrado y maltrecho, bosteza su incuria en *Oro bajo*, Buenos Aires.

Decir que los personajes de esta novela son en su mayoría arquetipos y que en realidad el Conventillo y el Suburbio son el Protagonista, la Médula de aquella, sería manifestar de manera leve el propósito del narrador. Es indudable que el tono ceñido empleado para ubicar a cada criatura, describir un cuadro, afirmar una situación, es el cernidor a través del cual Gómez Bas ha explicitado la sustancia abundante y, ¿por qué no?, escurridiza y temible que se le ofrecía. Tarea no vana es presentar un Buenos Aires estipulado en el recuerdo, en la historia de su evolución, e iluminarlo sin la retórica fácil de lo magistral, de lo monstruoso. (Porque lo monstruoso no ha desaparecido, lo magistral pervive, como subsiste aún la sentencia de Bacon respecto de las ciudades y sus moradores.) Gómez Bas nos trae aquí una urbe angularizada, enfocada desde lo pululoso, en medio del hedor de los cuartos cuantiosamente vívidos —a los que cabría aplicar la expresión

irónica *percludere inquinum*—, de las redenciones frustradas, de las alegrías reprimidas, de los sinsabores prolongados, de los crímenes cometidos diabólicamente, de las atrocidades urdidas entre dos frases testimoniales, de los corazones perniquebrados en la gratuidad miserable de un ambiente que a fuer de rotar en torno de la insistencia en lo temblequeante e ingrato, eleva una inexistencia pueril, trágica, horrorosa, humana. (Evocamos aquel fragmento de Césaire: *Les mers pouilleuses d'iles craquant aux doigts des roses lance-flamme et mon corps intact de faudroyé.*) Y también nos trae el holocausto anónimo, la diestra extendida en gesto oficiante, la resignación evidente, el balazo eficaz y traidor, el alma a flor de labio, la constante mejora del espíritu, parsimoniosamente trabajado entre la fetidez prostibularia y un ofertorio celeste.

Gómez Bas ha elegido en las novelas que lleva publicadas, como agonistas de su fervor creacional, las vidas humildes y despojadas. Y en cada una de ellas —no tan acentuadamente en *Barrio gris*—, el sector donde la línea negra se acentúa hasta periclitarse en lo grotesco. Formular que consigue su objetivo con perfectibilidad reiteradamente probada, y que el instrumento estilístico que posee es manipulado con una destreza donde la ironía no se extravía al eslabonarse a una meta moral —conjunción riesgosa y en la que el arte a veces naufraga calladamente, si no cuenta con la posibilidad de un talento difícil y atroz— es enunciar apenas un cuestionable aspecto de la verdad. Otra parte de ella la hemos clarificado más arriba. La siguiente acaso resulte menos incongruente e inescencial y consiste en que podría invocarse como antecedentes literarios de esta obra —entre otros mentores de dispares excelssitudes—, al Gorki de *Los bajos fondos*, al Baudelaire de algunos versos de *Tableaux parisiens*, al Dickens de *Oliver Twist* y aun al Zola de *L'assommoir*; menos intencionados y más recalitrantes a soportar el peso de la diversidad de lo lejano, nosotros preferimos recordar, en cambio, páginas incomprensiblemente subestimadas de Eu-

genio Cambaceres (*En la sangre*), Francisco A. Sicardi (*Libro extraño*), Juan Palazzo (*La casa por dentro*), Elías Castelnuevo (*Larvas*), Carlos de la Púa (*La*

*UN PUÑADO DE POLVO*, por Evelyn Waugh. Trad. Josefina Gainza. Editorial Emecé. Buenos Aires, 1957, 242 págs.

"SERÍA un mundo aburrido si todos pensásemos igual." Así se expresa uno de los personajes de *Un puñado de polvo*. Y, justamente, lo que describe Waugh en esta novela, con su peculiar ironía, con ese sarcasmo tanto más sangriento cuanto que pareciendo orlarse en el perímetro de la materia sobre la cual trabaja, se hunde lentamente, por el contrario, en ella con la finura de un bisturí hasta hacer brotar una sangre cálida, flexuosamente pútrida, que salpica las ropas dejándonos en la boca un rictus de desagrado, es el aburrimiento, la soñolencia de una hartura contemplándose en su propio espejo, en un azogue que van desluciendo las moscas, en el aire de todas las estaciones, en tanto que una telaraña tiembla en el nimbo de un pálido rayo de sol.

Y sus protagonistas van arrancando de sus maletas largos rollos de papel, en los que dormitan, bajo tenues capas de polvo, unos signos apenas legibles, que cuesta trabajo descifrar, y que ellos se afanan por leer, en una insistencia que los cansa y distrae de la fatiga: que los inmoviliza y doblega; que empuja a los unos contra los otros, hasta hacerlos rodar en un lecho de aserrín húmedo, desde donde afloran las pintadas muecas de sus semblantes, bostezando a una bóveda que saben azul, pero a la que ellos quieren ver gris, amarilla cárdena, añil... Y se hastían, exhalan prolongadas quejas. Y cometen faltas insulsas, como Brenda cuando cae en brazos de John Beaver, y lo convierte en su amante; o viven asediados por el pensamiento de restaurar una vieja mansión que puede tener estilo, pero que lamentablemente es una inmisericorde reliquia, una sensiblería vagamente perdonable,

crencha engrasada) y Manuel Gálvez (*Historia de arrabal*), como eventuales y peregrinas cabeceras de puente de Oro bajo. F. J. SOLERO

pensamiento que ocupa la cerebración de un Tony Last, hasta, inclusive, ennoblecerlo, en ese tedio de acopiar mejoras y acumular planteos, en una sorda pleitesía por ennoblecer lo vetusto y cenizoso. Un manojo de pecadores escasos, que pretenden vivir en forma distinta del resto del mundo, que se adhieren a normas sociales en las que el chisme es elevado a un peldaño de cuantioso respeto, en las que la habladuría deshace lo que ya ha sido carcomido por el Tiempo. El tedio... Un altar al tedio en el corazón de Londres, clavado cual un astil vibrante en la médula de Inglaterra, pero que muy bien podría trasladarse a cualquier ciudad europea o americana. El hombre aburriéndose porque ya ha enhebrado cuanto tenía que discurrir... o porque no desea cavilar sobre lo cuantitativamente concebible.

Evelyn Waugh sustenta la virtud de sugerir por un proceso acumulativo. En ocasiones pasan páginas sin que suceda nada. Porque, en verdad, en el microcosmos que él presenta, no puede ocurrir nada. Es un mundo-mundillo, donde el drama está desterrado. Ni siquiera la comedia, porque ésta introduciría la sorpresa, el salto, el traspicé, el sobre-estar en uno mismo, el verse fuera de sí, pues con una pantomima de marioneta, obliga a la genuflexión que quiebra la saciedad torpe y redícula de la vida. Nada. No sucede nada. Porque la infidelidad de Brenda, la preocupación de Mrs. Beaver por vender la quincalla que acumula en su almacén y decorar tontamente las habitaciones de esa rutina mundanal de la que se alimenta; y el amorío de Tony cuando emprende su infantil aventura; y la trampa en la que sucumbe para el

resto de sus días a manos de Mr. Todd, el hombre que amaba a Dickens; y el monolito que señala a la consideración de los herederos del fundo de Hetton la muerte de "Anthony Last de Hetton, explorador", suponen el ir y venir de una lanzadera que mueve a un hilo de idéntico color, en un vaivén que, al cabo, de tan repetido, se torna abominable.

Y no otra cosa consigue Evelyn Waugh con su arte, que no es sutil, ni pecami-

noso, ni ponderable. Es tan sólo brillante. Cual esos pájaros que nos muestran un plumaje vistosísimo, pero que son incapaces de proferir un canto, o como esas flores que admiramos por sus matices, pero que dejan insensible nuestro deseo de padecerlas y de amarlas por su fragancia. Una genuina y elegante reverencia literaria... y nada más.

F. J. S.

## POESÍA ILUSTRADA.

LA reciente Exposición del Poema Ilustrado Argentino-Brasileño, que se presentó en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, es una muestra acabada de que podemos, pero no queremos. Contando con poetas de primera línea y pintores que no les van en zaga, era de esperar una demostración digna, un alarde de buen gusto, un esfuerzo por reafirmarnos en nuestros valores positivos. Pero todo eso faltó. Salvo raras excepciones, se reveló la ausencia de valores pictórico-poéticos, y un sospechoso "tufillo" a improvisación. Desconozco el criterio selectivo por el que se rigieron los organizadores. Lo cierto es que todo apareció mezclado. Expresiones inferiores, indignas, fraternizando con muestras excelentes. Pero ya no estamos en edad artística de "jugar a la exposición". Tenemos, pues, derecho a exigir que no se nos defraude.

Las muestras brasileñas (con las limitaciones que me impone el desconocimiento del idioma), revelaron gran seriedad y sentido de la unidad. Los dibujos, en blanco y negro, en estrecha fusión con los poemas, muy superiores, en general, a lo nuestro.

De la parte argentina, sólo nueve merecen destacarse como expresiones de conjunto (es decir, unidad perfecta y equilibrio de valores entre ilustración y poema). Son ellas: *A un poeta menor de la antología* (Jorge Luis Borges-Raúl Shurjin), *Mujer de pueblo* (Omar Estrella-Gómez Cornet), *Recoge el viento* (María Consue-

lo Garay -L. Torres Agüero), *La casa frente al muro del asilo* (Raúl González Tuñón-Enrique Policastro), *Don Eduardo* (Mario Jorge de Lellis-M. Podestá), *La huelga* (Jorge de Luca-J. Carpani), *Vivir* (Flor Shapira Fridman-Raúl Soldi), *Un pájaro en el puerto* (Néstor Sofía-A. Osorio Luque) y *Asunción de la poesía* (María Elena Walsh-Juan Lanosa).

Entre las buenas poesías malogradas por ilustraciones pedestres, figuran: *El campesino* (Hugo Acevedo), *El hacedor de máscaras* (Julio César Baudoin), *Poema de Jujuy* (Jorge Calvetti), *Con tus sueños haré la libertad* (Atilio Jorge Castelpoggi), *A Fernández Moreno* (E. J. Colombres), *Oda de agosto al río San Francisco* (Libertad Demitropulos), *Albricias* (Luis Franco), *Chaguanca ciega* (Néstor Groppa) y *La taberna* (José Pedroni).

El resto, que no es poco, fuera de comentario. Muchas de las poesías aparecen escritas desprolijamente a máquina, con letras encimadas o ilegibles, o recortadas de diarios y revistas, lo cual no ayuda precisamente al lucimiento de la muestra: *La desarraigada* (Amelia Biagioni), *El adolescente* (Poldy Bird), *Elegía por un poeta joven que morirá en la guerra* (Martha E. Groussac), etc.

Entre las buenas ilustraciones "aisladas" son de apreciar las de Batlle Planas, Marina Bengoechea, Castagnino, Gobiade, Gómez Cornet, Policastro, José B. San Martín y Seoane. Las restantes oscilan entre la tapa de libro de lectura, la pos-

tal, la reproducción de almanaque y la carátula de revista rosa (pese a la intervención de un reciente "Primer Premio" en Rosario...)

Es de esperar una pronta adquisición de autocrítica, en lo que se refiere a muestras semejantes. Sobre apresuramiento, inmadurez crítica, tendencia a "que-darse ahí". El arte ofrece "esquinas peli-grosas" que sólo se pueden evitar median-te una superación constante.

Y nosotros podemos superarnos.

Otra cosa resultaron los tres poemas

## O. del C.

### Marginales

**RETRATO DEL ARTISTA CACHORRO**, por Dylan Thomas. Trad. Juan Ángel Cotta. *Editorial Jacobo Muchnik*. Buenos Aires, 1957, 223 págs.

**M**IENTRAS avanzaba a lo largo de las páginas de esta libre, tierna y fantaseada biografía de Dylan Thomas, iba trazando mentalmente un arbitrario paralelo entre esta obra y *El retrato de un artista adolescente*, donde el incomparable James Joyce, desnuda su infancia y su primera juventud con un ansia de verdad que sólo rescata su ternura. En ambas obras la adolescencia aparece recreada con pasión y es su culto, su memoria, la materia, la carne viva de donde arrancan los dos libros. Pero en Dylan Thomas no existen ni siquiera vestigios de los tormentos metafísicos que azotan en variados vendavales la existencia de Stephan Dedalus; en Dylan Thomas lo primordial parece ser la ironía con que contempla el mundo y se contempla en él. Su familia, sus amigos, los camaradas o las gentes encontradas al azar, lo mismo que un paisaje ciudadano, una granja que se deshace en escorias, o el adorable

ilustrados que, junto a otras obras, presentó Rafael Alberti en Galatea. Nos hallamos frente a realizaciones maduras, elaboradas con estilo, con alta concepción estética.

Esto viene a probar un hecho triste de nuestra realidad artística actual: los que faltan no son maestros sino discípulos. Alberti es un maestro en el género. Ganaríamos mucho siguiendo sus huellas, estudiando su evolución. En una palabra, con menos amor propio y más sentido de la responsabilidad.

SUSANA I. THÉNON

ímpetu del mar entre las rocas, van formando a lo largo de estas páginas los hitos que señalan el desenvolvimiento del libro. Mejor diría que el crecimiento del libro, se produce como el desenvolvimiento del autor narrado por él mismo; saltando de un capítulo a otro, de un paisaje a otro, de un personaje a otro, y señalando acertadamente por contraste con una etapa anterior, la metamorfosis del poeta. Cada capítulo es una estampa vivida, brutal de esta existencia, donde sólo el alcohol parece que le daría más tarde una clave diferente. Deplorablemente, esta traducción —y creo que cualquier otra hubiera sido lo mismo— está muy lejos del brillo, de la coloración refinada y fantástica de la obra original. A pesar de ello, la ironía, brutal o tierna, de Dylan Thomas está viva y debe ser frecuentada por todos los que buscan en los libros los amigos que no tienen en la vida.

**VIDA DE CÉZANNE**, por Henri Perruchot. Trad. Horacio A. Maniglia. *Editorial Hachette*. Buenos Aires, 1957, 368 págs.

**C**OMO otras veces, Henri Perruchot registra piadosamente todos los antecedentes, la infancia, las luchas, los avatares, del artista a cuya biografía se aboca. Con una especie de amargo grito de triunfo, cierra Perruchot su magnífica vida de Cézanne, con la enumeración de los actos que van consagrando el prestigio del artista hasta los días de 1956, en que un grupo de sobrevivientes, reunidos piadosamente en el "atelier" de Lauves, cierran con su presencia la larga y dolorosa canonización mundana del pintor. Henri Perruchot es un cronista apasionado, un biógrafo probo y un extraordinario evocador de un mundo donde se resume la última floración occidental. Lo que más me conmueve de esta biografía

es la sinceridad con que ha sido reconstruida, sin estar por eso exenta de una piedad, que a fuerza de clarividente, parece tornarse cómplice. De cualquier manera al abandonar el libro tenemos una imagen moral de Paul Cézanne, cuya grandeza sólo podrá medirse si se afirma que el hombre tuvo la talla y la dignidad del pintor. Y la doble imagen de la criatura moral y del artista implacable se funden, gracias a esta obra de Perruchot, en una sola y bellísima figura, capaz de consolarnos de los espectáculos que muchos de los más admirables artistas contemporáneos son capaces de ofrecernos, con la complicidad de la burocracia o la prensa internacional.

**EL LENGUAJE OLVIDADO**, por Erich Fromm. Trad. Mario Calés. *Editorial Hachette*. Buenos Aires, 1957, 215 págs.

**L**AS imágenes que se asoman en los sueños, agobian a los hombres desde las noches elementales de las cavernas. Desde los tiempos en que una mujer sentada sobre un trípode de oro desenredaba las oscuras imágenes que le proponían mensajeros de todas partes del mundo, hasta los días vieneses en que el Doctor Siegmund Freud habría de encontrar la clave por la que nos regimos actualmente, el acoso de este mundo que nace al cerrar los ojos no cesado jamás en su hipotética amenaza. Erich Fromm, se ocupa en este volumen de la interpretación de los sueños, los mitos y los cuentos de hadas. De todo este libro, cuya materia y planteo es

doblemente fascinante, me seducen, por una innegable afinidad dramática, el clarividente ensayo sobre el tema de Edipo y de Antígona, y la manera que tiene de replantear un problema en torno al cual no han dejado de tejer y destejer sus pensamientos, casi todos los mejores pensadores de nuestro tiempo. Erich Fromm une a la claridad de sus análisis, la precisión de sus datos, siendo señalable asimismo, que en aquellos puntos donde parece oponerse a Freud, aunque sólo sea parcialmente, demuestra una profunda y certera intuición, que agrega al libro un interés más.

*SIRANGER*, por Renato Pellegrini. *Editorial Tirso*. Buenos Aires, 1957, 172 págs.

NO entiendo porqué Renato Pellegrini al acometer su primera novela no se decidió por un realismo brutal, como el que es capaz de transcribir a cada instante, en lugar de insertar en su obra, una trabajada contrafigura literaria, que sólo logra enturbiar la realidad atroz que se describe. Pienso que hay dos novelas, perfectamente discernibles, y que la que se asienta en el perimetro cotidiano, en lo vulgar o en lo infame, resulta un orbe perfectamente terminado, concluso en sí. Aunque dentro de ese mismo mundo Re-

nato Pellegrini pudo ahondar mucho más—su versión de los existencialistas porteños o de los cuartos de un hospital, por ejemplo, me parecen más bien convencionales— su intento de transcribir la realidad, de transcribir un drama y un concepto vital, me parecen lo suficientemente interesantes como para esperar que de una probable integración con el paisaje cotidiano, pueda nacer alguna vez de manos de este escritor, una novela capaz de expresarlo íntegramente.

*LAS TINIEBLAS*, por Evan John. Trad. Miguel Arteché. *Editorial del Atlántico*. Buenos Aires, 1957, 216 págs.

E VAN John traza con indudable maestría, ya que mezcla acertadamente un paisaje muy antiguo con un tono pasablemente modernizado, los días que siguen en Jerusalem al calvario de Cristo. Su mirada es honda y su visión política y humana, precisa. Los testigos desfilan uno tras otro, miendo sus dramas personales a su memoria del Salvador, al que alcanzaron a ver o al que intuyeron. Como entre sombras, una y otra vez

aparecen los discípulos; una y otra vez, en medio de la urdimbre política, asoma el drama místico del que los hombres y sus instituciones sólo han sido servidores, aunque en su vanidad pudieran suponer otra cosa. Toda la novela se sigue con un interés que no conoce mengua, a pesar de que la traducción carece de una elegancia tan necesaria para este tipo de obras evocativas.

*HOMENAJE A DANTE*, publicado por la *Revista "Ars"*, con la supervisión de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos.

ES indudable que la figura de Isidoro Schlagman cuenta en nuestro reducido círculo de editores de arte, como una de las realmente señeras, no sólo por la calidad de la revista *Ars* que dirige, sino por los extraordinarios números de homenaje, que como en el caso presente, compone con la colaboración de artistas y eruditos distinguidos, en testimonio de la presencia constante y la eterna validez de la obra de grandes figuras del arte universal.

Este amplio volumen de *Homenaje a Dante* sorprende no sólo por la calidad

de la iconografía reproducida—donde los testimonios de épocas más diversas se alternan señalados por los nombres más dispares—, sino por la nobleza y la erudición de los textos reproducidos. Croce y Borges alternan con Sciacca, Berensohn y el General Mitre. Sólo la pasión de Schlagman por las cosas del espíritu, y su capacidad denodada de trabajo podían reunir en un solo volumen tantas excelencias, ofreciendo dentro de una imagen múltiple, una espléndida y coherente visión del Poeta Admirable.

## Libros recibidos

### BRENDA

Bernardo Ezequiel Korembli: *Los primeros cien años de "Las Flores del Mal"*.

En el subtítulo de este folleto, leemos "Rescripto pontificio y respuesta de Charles Baudelaire, El Grande, Santo Padre Epilogador, Sumo y Máximo de la Poesía, a la insomne consulta poética universal."

### BURNICHON

Ezequiel Martínez Estrada: *Exhortaciones*.

Estos artículos son parte de la lucha del autor, indispensables para conocer el país, combatir sus males, afianzar sus bienes.

### CARTAGO

V. I. Lenin: *Obras completas (Tomo XXIV)*.

Trabajos escritos en el período que va del 3 de abril al 3 de junio de 1917.

### COLUMBA

Pedro Miguel Obligado: *Qué es el verso* (\$ 15.—).

El problema de la esencia del verso, su distinción con respecto a la prosa, sus características, requisitos y galas.

Rodrigo Bonome: *Qué es el color*.

La teoría del color, a partir de la descomposición de la luz en el prisma de Newton, su clasificación, sus cualidades, su gradación, su ordenación armónica y otros temas afines.

### CRITERIO

Alcides De Gásperi: *Cartas de la prisión*. Trad. Lido Monti (\$ 38.—).

La cárcel fué para De Gásperi el banco de prueba de su fe, política y religiosa, que este epistolario muestra en toda su complejidad.

### DEL ATLÁNTICO

Evan John: *Las tinieblas*. Trad. Miguel Arteché.

Las audaces maquinaciones de Herodías, la dispersión de los primeros creyentes y sus dificultades para mantenerse en contacto, forman la trama vívida y dramática de esta obra.

### DOBLE "P"

Pilar Fernández de Lanchares Rey: *Para luego morir o cambiar*.

El primer libro editado por esta escritora entrerriana, que ha colaborado en diversas revistas del país y del exterior.

Alberto Vanasco: *Para ellos la eternidad*.

Un accidente automovilístico cambia el curso de una vida. Con realismo,

precisión y vuelo lírico el autor nos participa de la tragedia social y moral que se desencadena.

Julio Ardiles Gray: **Los médanos ciegos.**

Esta novela —del que apunta como uno de los grandes escritores argentinos— es el segundo tomo del ciclo "Los amigos lejanos".

#### EDICIÓN DEL AUTOR

Ferdinando Ricci: **Gorjito, el niño pájaro.**

Dijo de esta obra Fryda Schultz de Mantovani: "Es una encantadora novela, de gran interés para los niños y para los hombres. La he leído conmovida, pues pocas veces en nuestro país se ve publicada una fantasía de tan hondo alcance, escrita con sencillez y dominio."

Carmelo M. Bonet: **Neopreciosismo y estilo modernista.**

Resumen de tres clases dictadas en el Colegio Libre de Estudios Superiores en el mes de agosto de 1956.

#### EMECÉ

Nina Bawden: **Trasbordo a Babilonia.** Trad. Raquel H. de Busto (\$ 24.—).

Todas las novelas de esta joven escritora inglesa han encontrado el más rotundo de los éxitos de crítica y público y la han colocado en la primera fila de los escritores de novelas policiales y de misterio.

Edmund Crispin: **El caso de la mosca dorada.** Trad. Elena Torres Galarce (\$ 24.—).

Edmund Crispin es el pseudónimo con que Bruce Montgomery —novelista y compositor de música para películas cinematográficas— firma las novelas policiales que le han dado nombradía.

Bonifacio del Carril: **El día siguiente de Caseros.**

Una interpretación del proceso de la organización nacional.

Ricardo del Campo: **Aires camperos** (\$ 30.—).

Obra póstuma del autor de "Al margen de Las Heras".

Carlos Gnocchi: **Pedagogía del dolor inocente.** Trad. Mons. Albino Mensa (\$ 24.—).

Claridad, vigor de razonamiento y elevación de espíritu caracterizan a este trabajo, destinado a explicar la existencia —para muchos impenetrable misterio— del dolor sobre la Tierra.

Johan Huizinga: **Homo Ludens.** Trad. Eugenio Imaz (\$ 58.—).

Con su sagacidad y erudición características, el ilustre profesor de Leyden trata, en primer término, de la esencia y significación del juego como fenómeno cultural para referirse en seguida al concepto de juego y a sus expresiones en el lenguaje.

Lewis Mumford: **La cultura de las ciudades.** Trad. Carlos María Reyles (\$ 300.—).

Un tratado histórico, filosófico, científico, político y social de la formación de las ciudades, vistas desde sus orígenes hasta la proyección de su desarrollo en el mundo moderno. (2ª edición profusamente ilustrada).

#### GRUPO EDITOR MENSAJE

Julio Félix Royano: **Pueblo y milagro.**

Pertenece este poeta al "Grupo Lanús" que en el devenir de libros y revistas marca indudablemente su proyección en la hora de la poesía argentina contemporánea.

#### HACHETTE

Rodolfo Mondolfo: **Problemas de cultura y de educación** (\$ 35.—).

Dividido en tres partes: "Trabajo y cultura", "Cultura y libertad" y "Problemas de formación cultural" el volumen se completa, con una breve y magistral historia de la Universidad de Bolonia.

El sainete criollo (antología). Selección, estudio preliminar y notas de Tulio Carella (\$ 75.—).

Una selección que muestra en su totalidad la jugosa veta del "género chico".

E. Paolo Lamanna: **Historia de la filosofía.** Parte 1ª: El pensamiento antiguo. Trad. Oberdan Caletti.

Exposición del desenvolvimiento filosófico, no como descarnada historia de ideas y sistemas en su pura concatenación lógica y cronológica, sino en nexos con toda la historia de la cultura en las distintas épocas.

#### INFINITO

Nikolaus Pevsner: **Esquema de la arquitectura europea.** Trad. René Taylor (\$ 200.—).

Por su exposición clara y renovada en un nuevo método de enfoque que revela la personalidad de su autor, tiene el carácter de obra única sobre este tema.

#### KRAFT

Robert Penn Warren: **Coro de ángeles.** Trad. J. Martínez Alinari.

Relato de sangre, horror y heroísmo, pero también de bienaventuranza, que muestra a Penn Warren como uno de los novelistas más capaces de su generación.

Vida (Memoria de Fernández Moreno).

Con tanta emoción y hondura como finísimo sentido del humor, el poeta porteño cuenta la historia de su vida con un estilo cuya densidad integra lo anecdótico y lo ameno.

#### LA GALATEA

José Pedro Díaz: **Tratado de la llama.**

Un pensamiento de Hegel es el epígrafe de este corto ensayo poético, de cuidada prosa.

#### LA ISLA

Ignazio Silone: **El secreto de Luca.** Trad. J. R. Wilcock (\$ 45.—).

En esta pequeña obra de arte maravillosamente forjada, Silone crea una novela que recuerda las que lo hicieron famoso, pero que es mucho más rica y controlada, más real, más irónica, más fuerte e infinitamente tierna.

## LEVIATÁN

Raymond Aron: **El opio de los intelectuales.** Trad. Enrique Alonso.

Una de las más apasionantes y lúcidas requisitorias sobre la misión del intelectual y su destino auténtico, que establece con el lector una suerte de diálogo constante y apasionado.

## LOSADA

Alberto Moravia: **Cuentos romanos.** Trad. Attilio Dabini (\$70.—).

Moravia vuelve a mostrar su penetración psicológica, su poder descriptivo y su estilo personal en una serie de deliciosos relatos breves.

Pablo Rojas Paz: **Lo pánico y lo cósmico.**

Serie de ensayos sobre muy variados temas, mediante los cuales, en cierto modo, este libro póstumo de Rojas Paz viene a enlazar con el primero, **Meditaciones y paisajes** (1924).

## PERROT

Juan José Sebrelli: **Historia argentina y conciencia de clase.**

Publicación del Centro de Derecho y Ciencias Sociales. Revelación de la realidad argentina en la conciencia de un muchacho porteño.

## POSEIDÓN

Frank Lloyd Wright: **El futuro de la arquitectura.** Trad. Eduardo Goligorsky.

Con este volumen definitivo, profusamente ilustrado con grabados de los sensacionales edificios de Wright, el lector obtiene un nuevo sentido de la arquitectura, no solamente como el aspecto de nuestra vida que se vincula con el habitáculo y el confort, sino como una necesidad básica y orgánica para una democracia verdadera.

Virginia Carreño: **Subterráneo.**

Comedia que pretende expresar, fuera de todo efectismo, la inexorable gravitación del medio, hecho que asocia o desvincula a los seres siguiendo una ley de valores fundamentales.

John I. H. Baur: **Revolución y Tradición en el Arte Moderno Norteamericano.** Trad. Eduardo Goligorsky.

"Definición de los principales movimientos del arte moderno norteamericano, en una clara relación de las diversas tendencias, tanto experimentales como conservadoras, durante los últimos cincuenta años."

## SCHAPIRE

Carson McCullers: **El corazón es un cazador solitario.** Trad. Néstor A. Yoan.

Jerarquía literaria, originalidad temática y vigorosos personajes.

## UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (Montevideo)

José Enrique Etcheverry: **Horacio Quiroga y la creación artística.**

Tabare J. Freire: **Javier De Viana, modernista.**

Dos publicaciones del Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo.

ESTE LIBRO  
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EL DÍA 21 DE MARZO DE 1958  
EN LOS TALLERES  
DE «IMPRESORA OESTE»  
M. SASTRE 5065, BUENOS AIRES  
R. ARGENTINA

PAMELA MOORE

**CHOCOLATES  
FOR BREAKFAST**

Ha aparecido ya la CUARTA EDICIÓN después de haberse agotado la primera 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