

EL QUE CABALGA UN TIGRE

de
**BHABANI
BHATTACHARYA**

La India, tal como fuera presentada por Rudyard Kipling, Christine Weston, Rabindranath Tagore, Robert Payne y otros, se ha convertido para nosotros en una imagen múltiple. Ahora, por obra de un hijo nativo, estos diversos enfoques son centralizados en uno. En una novela espléndida, que puede colocarse a la par de La buena tierra de Pearl Buck, Bhabani Bhattacharya nos presenta a la India moderna."

\$ 66.-



otro
acierto
de

**editorial
goyanarte**

PARAGUAY 479 BUENOS AIRES

Correo Argentino C. G.	Tarifa Reducida
	Concesión N° 5623

Registro Propiedad Intelectual N° 526.683

\$ 15.- m/argentina

Ficción

Escriben

Segundo **SERRANO PONCELA**: Francesca, mi bella Francesca.
Robert **GRANAT**: Mis manzanas.
David **VINAS**: Un solo cuerpo mudo.
Arturo **CERRETANI**: El otro dominio de la Señora Volonté.
Hellen **FERRO**: El apóstol Judas.
Ana **O'NEILL**: El viejo de jade.
Ángel **GARMA**: Jaqueca, pseudo-oligofrenia y delirio en un personaje de Pérez Galdós.
Emir **RODRÍGUEZ MONEGAL**: Redescubrimiento de Londres.
Celia **DE DIEGO**: La felicidad de Sisifo.
Letras Americanas, por Miguel Ángel **ASTURIAS**.
Letras Argentinas, por Juan Carlos **GHIANO**.
Letras Alemanas, por Rodolfo E. **MODERN**.
Letras Francesas, por Félix **GATTEGNO**.
Letras Inglesas, por J. R. **WILCOCK**.
Letras Irlandesas, por Ana **O'NEILL**.
Letras Italianas, por Attilio **DABINI**.
Romualdo **BRUGHETTI**: Artes Plásticas.
María Luisa **BASTOS**: La exposición de Miguel Ocampo en Roma.
Omar **DEL CARLO** y Tulio **CARELLA**: Teatro.
Estela **CANTO**: Cine.
Gloria **ALCORTA**: Vida interior de un festival.
Juan Pedro **FRANZE**: Discos.

NOTAS DE LIBROS, por Hugo Acevedo, E. U., José María Carbone, T. O., María Dabini, Margot de Segovia, Hellen Ferro, Hugo Gola, J. O. G., María Hortensia Lacau, Carlos Alberto López, Tada Malinow, Narciso Pansa, F. J. Solero, Susana J. Thénau, Oscar Hermes Villordo, Marginales, por O. Del G. Libros recibidos.

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

dirigida por

JUAN GOYANARTE

14

JULIO-AGOSTO

1958

BUENOS AIRES

FICCIÓN

REVISTA - LIBRO BIMESTRAL

TARIFA DE AVISOS

\$ m/n.

1 pág. en papel sub-glacé	1.000.—
½ pág. en papel sub-glacé	600.—
¼ pág. en papel sub-glacé	350.—
Contra-tapa poste- rior	1.500.—
Solapa primera ..	1.200.—
Solapa segunda .	900.—
Inserción de un vo- lante de una ho- ja prendido entre las páginas de la revista	1.000.—
Página con margen: 16 x 11 centímetros.	
Página a guillotina: 19½x14 centímetros.	



PARAGUAY 479

T. E. 31-3694

BUENOS AIRES



EL CLUB INTERNACIONAL DEL DISCO LE OFRECE **GRATIS UNO DE ESTOS DISCOS**

CID.
Nº 1

BEETHOVEN
Sinfonía No. 9 "Coral"
Orquesta Filarmónica de
Stuttgart
Director: Isaac Disenhaus

CID.
Nº 2

PROKOFIEFF
Obertura sobre temas
hebreos.
CORELLI
Concierto de Navidad

CID
Nº 3

RAVEL
Introducción y Allegro.
BOCCHERINI
Concierto para Cello.
RIMSKY KORSAKOFF
Scheherazade - Gran Pas-
cua Rusa - Orquesta de los
Festivales de Salzburgo.
Direc: Rafael DeCross.

CID.
Nº 4

BEETHOVEN
Concierto para piano y
orquesta No. 3
Emil Gilels, piano
Director: K. Kondrashin

CID.
Nº 5

MOZART
Concierto para dos pia-
nos y orquesta K365.
Gilels y Zak, pianos
Director: K. Kondrashin

CID.
Nº 6

SCHUBERT
Quinteto en la, opus 114
"LA TRUCHA"
Cuarteto en sol mayor,
"LA GUITARRA"
CUARTETO BARCHET

VIVALDI
Las estaciones, opus 8
Concierto para 2 trom-
petas y orquesta
R. Delmotte y M. Andre
trompetas
Orquesta del Collegium
Musicum de París
Director R. Douatte

Inscríbase ya mismo como socio y recibirá gratis un disco a su elección.
Ud. como socio puede, adquirir los otros discos al precio de m/n \$ 99.- c/u.
Suipacha 842 - Buenos Aires

Deseo inscribirme como socio de ese Club, abonando con tal fin la cuota única de
m/\$n 100.- Mi inscripción al Club no implica ningún compromiso ulterior de compra
Deseo recibir el disco long playing CID No. en forma totalmente gratuita.
APELLIDO..... NOMBRE.....
CALLE..... No.....
LOCALIDAD..... T. E.....
Asimismo deseo me envíen los discos CID No. y No.
Socios del interior: rogamos enviar giro incluyendo \$ 5.- más para franquicio.

libros - música - artes visuales

88 páginas con ensayos, poemas, grabados, fichas bibliográficas y de grabaciones musicales, informaciones, comentarios, etc.

\$ 10.— m/arg. el ejemplar

En venta en kioscos y librerías.
Al interior y exterior del país se envía únicamente a los suscriptores.

Suscripción a 12 números:

Argentina y países limítrofes: \$ 100.—
m/arg. Demás países: U\$S 4 dólares.
Giros a la orden de FICHERO, revista bibliográfica.

Envío cheque o giro N°..... por la
suma de..... correspondiente
a mi suscripción a 12 números de FICHERO,
revista bibliográfica.

Nombre

Calle y número

Localidad

N° 1 - JUNIO DE 1958

hechos y costumbres

La costumbre del uso de la sombrilla
se remonta al siglo XI antes de
J. C., como lo atestiguan los bajos
relieves, hallados en Asiria.

Es anterior al paraguas y representaba
un signo de poder y dignidad.



también es una costumbre

universal y tradicional tomar CINZANO
- sinónimo de vermouth en el mundo
entero - justificado por la confianza de sus
millones de consumidores, a un producto
para cuya elaboración SE UTILIZAN VINOS
ESPECIALES, CUIDADOSAMENTE SELECCIONADOS

CINZANO

Revista de Psicoanálisis

Editada por la

Asociación Psicoanalítica Argentina

Volumen 15 - Nº 1-2

Enero - Junio 1958

NUMERO ESPECIAL SOBRE PSICOANALISIS DE NIÑOS

Contiene 17 artículos originales sobre este importante tema, además de una revisión bibliográfica en la que aparecen resumidos la mayor parte de los trabajos y libros que han aparecido sobre el psicoanálisis de niños.

SUSCRIPCION ANUAL \$ 120.—

NUMERO SUELTO „ 35.—

★

Administración y Redacción:

ANCHORENA 1357

T. E. 84 - 3391

WECHECO S. A.

MAQUINAS INDUSTRIALES

IMPORTADORES



BELGRANO 552/60

T. E. 30 - 0617

Un rincón realmente moderno ...

Este grato ambiente, como
todos los de la casa, está unido
a la maravillosa gama de colores

Albamate

PINTURA MATE AL OLEO PARA INTERIORES.

ALBAMATE se aplica
fácilmente a pincel o
a rodillo. Se nivela
con rapidez y no de-
ja marcas de pincel.
Proporciona acaba-
dos mate perfectos,
suaves, aterciopela-
dos y lavables.



BIBLOS

INFORMATIVO BIBLIOGRAFICO DE
LA CAMARA ARGENTINA DEL LIBRO

SARMIENTO 528

T. E. 34-4236

BUENOS AIRES

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

¿Sabe quién vino...

pero...

no sabe quién vino?

VINO

Pangaro

PUNTA ARENAS 1612

T. E. 53-1701 y 58-7632

53 Años

sin cobrar intereses!...

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

EL CREDITO

LA PIEDAD

Bme. Mitre y Correo
ES EL CREDITO Nº 1

Revista

NUESTROS HIJOS

Familia - Ciencia - Ficción

CICLON

REVISTA LITERARIA BIMENSUAL

Dirige:

JOSE RODRIGUEZ FEO

Calle 23 N° 1516, Vedado

La Habana

DAVAR

REVISTA LITERARIA BIMESTRAL

Editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

El N° 73 está en circulación

SUMARIO

Las formas litúrgicas de una nueva festividad, por Aryeh Newman — Libros con indios pampas y conquistadores del desierto, por Samuel Tarnopolsky — Esta "Tierra del Señor", por Dov Lang — Abraham Golfaden, el fundador del teatro judío moderno, por Malka Rabell — Antonina Vallentin, por Leopoldo Hurtado — Mario Puccini, por Attilio Dabini — El pensamiento y la doctrina moral del Eclesiastes, por Aldo Luzzato — Revista de Revistas, por Pedro Weill — Los libros.

Tarifa de suscripción:

Socios: un año (6 números): \$ 40.—
No socios: un año „ 50.—

SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

Sarmiento 2233 — 47 - 7783 y 48 - 5740
BUENOS AIRES

EDICIONES

Hachette

COLECCION "EL PASADO ARGENTINO"

Acaba de aparecer

BUENOS AIRES Y LAS PROVINCIAS DEL RIO DE LA PLATA

por WOODBINE PARISH

Traducción, Notas y Apuntes de JUSTO MAESO

Estudio Preliminar de JOSE LUIS BUSANICHE

Volumen de 660 págs. Con ilustraciones — Precio \$ 120

Otros títulos publicados:

FRAGMENTO PRELIMINAR AL ESTUDIO DEL DERECHO, por J. B. Alberdi. Precio \$ 40. — FRONTERAS Y TERRITORIOS FEDERALES DE LAS PAMPAS DEL SUR, por A. Barros. Precio \$ 50 — VIAJES POR BUENOS AIRES, ENTRE RIOS Y LA BANDA ORIENTAL (1826/1827), por J. A. B. Beaumont. Precio \$ 50 — LA AURORA EN COPACABANA, por P. Calderón de la Barca. Precio \$ 35 — EL SAINETE CRIOLLO, por T. Carella. Precio \$ 80 — DESCRIPCION DE LA PATAGONIA Y DE LAS PARTES CONTIGUAS DE LA AMERICA DEL SUR, por T. Falkner. Precio \$ 40 — LA TRADICION NACIONAL, por J. V. González. Precio \$ 45 — CROQUIS Y SILUETAS MILITARES, por E. Gutiérrez. Precio \$ 35 — CUENTOS FANTASTICOS, por E. L. Holmberg. Precio \$ 65 — LA ESCUADRA ANGLO-FRANCESA EN EL PARANA (1845), por L. B. Mackinnon. Precio \$ 40 — MIS MEMORIAS, por L. V. Mansilla. Precio \$ 35 — LAS RUINAS DE TIAHUANACO, por B. Mitre. Precio \$ 30 — TRADICIONES ARGENTINAS, por P. Obligado. Precio \$ 30 — TEATRO COMPLETO, por R. J. Payró. Precio \$ 70 — EL PAIS DE LA SELVA, por R. Rojas. Precio \$ 30 — TEATRO, por J. Sánchez Gardel. Precio \$ 40 — VIAJES, por D. F. Sarmiento. I) DE VALPARAISO A PARIS. Precio \$ 40 — II) ESPAÑA e ITALIA. Precio \$ 40 — VIAJE AL PLATA EN 1861, por T. Woodbine Hindliff. Precio \$ 40 — PAINE Y LA DINASTIA DE LOS ZORROS, por E. S. Zeballos. Precio \$ 25 — RELMU, REINA DE LOS PINARES, por E. S. Zeballos. \$ 20.

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

NOVEDADES

GEORGE SAINTSBURY, *Historia de la literatura inglesa*,
I y II \$ 400.

La obra clásica por excelencia, la mejor historia de las letras británicas. Con un apéndice de Patrick O. Dudgeon. Dos grandes volúmenes de 662 y 658 páginas respectivamente. Numerosos grabados.

FELIPE JIMENEZ DE ASUA, *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.

ABBA EBAN, *La voz de Israel*, \$ 75.

Una exposición de los hechos que más han conmovido al mundo en los últimos años, narrados con profundo conocimiento por uno de los protagonistas.

MICHEL DE GHELDERODE, *Teatro II: El extraño jinete. La balada del gran macabro. Tres actores, un drama... Cristóbal Colón. Las mujeres ante el sepulcro. La farsa de los tenebrosos*, \$ 50. Un nuevo tomo de este gran autor dramático flamenco, que ha renovado el mundo de las tablas.

NUEVAS EDICIONES

JUAN RAMON JIMENEZ, *Antología poética* (2ª ed.) \$ 70.

ALBERT CAMUS, *La caída* (2ª ed.) \$ 23.

JEAN PAUL SARTRE, *Teatro II: Las moscas. A puerta cerrada. Muertos sin sepultura. La mujerzuela respetuosa. Las manos sucias* (5ª ed.) \$ 60.

EUGENIO ORREGO VICUÑA, *O'Higgins* (2ª ed.) \$ 80.

AUGUSTO MESSER, *Filosofía y educación* (5ª ed.) \$ 50.

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

J. HESSEN, *Teoría del conocimiento* (Nº 3; 4ª ed.) \$ 20.

JUAN VALERA, *Pepita Jiménez* (Nº 8; 6ª ed.) \$ 20.

ROBERTO J. PAYRO, *Pago chico* (Nº 36; 7ª ed.) \$ 25.

RAMON PEREZ DE AYALA, *Luna de miel, luna de hiel* (Nº 79; 3ª ed.) \$ 25.

ALEJANDRO CASONA, *Nuestra Natacha* (Nº 114; 3ª ed.) \$ 20.

RABINDRANATH TAGORE, *Mashi* (Nº 134; 2ª ed.) \$ 15.

LUIGI PIRANDELLO, *Cada cual a su juego* (Nº 136; 2ª ed.) \$ 25.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA, *Seis falsas novelas* (Nº 151; 2ª ed.) \$ 20.

Editorial LOSADA S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERÚ

COLOMBIA

psicología



NUEVO TRATADO DE PSICOLOGIA

dirigido por: *Georges Dumas*

profesor de la Sorbona,
Miembro del Instituto y de la
Academia de Medicina de Francia.

Obra cumbre de la investigación
psicológica en cuya redacción han intervenido - bajo
la dirección del eminente profesor Dumas -
treinta relevantes personalidades de prestigio
internacional en psicología, fisiología,
sociología, filología, antropología y
disciplinas conexas.

Esta obra monumental ha
suscitado, entre otros,
los siguientes comentarios
de la prensa argentina:

- **LA PRENSA:** "Criterios para enfrentar problemas de educación, de psiquiatría, de neurología y aún de filosofía, prestan a este tratado una jerarquía no común".
- **LA NACIÓN:** "George Dumas, el eminente profesor de la Sorbona y miembro del Instituto de la Academia de Medicina de Francia, dirigió esta magnífica obra".
- **CLARÍN:** "La calidad y la armoniosa construcción del plan de conjunto contribuyen a acentuar las originales características de este tratado general".
- **EL MUNDO:** "...esta es una de las más importantes y la más extensa que se haya publicado entre nosotros..."
- **MUNDO ARGENTINO:** "Sea médico, sociólogo, docente, artista u hombre de empresa, encontrará allí, lucidamente planteados, los problemas de la convivencia y las relaciones humanas".
- **QUÉ:** "es el itinerario más completo que se haya elaborado hasta hoy para recorrer con provecho las regiones del alma humana".

NUEVO TRATADO DE PSICOLOGÍA

- Tomo I *Nociones preliminares - Introducción - Metodología.*
- Tomo II *Los fundamentos de la vida mental.*
- Tomo III *Las asociaciones sensitivomotoras.*
- Tomo IV *Las funciones y las leyes generales.*
- Tomo V *Las funciones sistematizadas de la vida intelectual.*
- Tomo VI *Las funciones sistematizadas de la vida afectiva y de la vida activa.*
- Tomo VII *Las síntesis mentales. Psicofisiología de las glándulas endocrinas y del sistema neurovegetativo.*

Por un convenio especial con "Presses Universitaires" de Francia ha sido editada por primera vez en español esta obra indispensable para médicos, profesores, abogados, artistas, intelectuales, publicistas, estudiantes, directores de empresas y todos aquellos que quieran asomarse a una ciencia apasionante.

Los siete tomos

\$ 1.250 M/M

Infórmese sobre n/sistema
de cuentas personales
amortizables mensualmente.



EDITORIAL KAPELUSZ S. A.

Moreno 372 - Buenos Aires

LEA Y DIFUNDA

"Eretz Israel"

Revista ilustrada
con material original
de Israel



PASTEUR 341, 3° - T. 47-0159

BUENOS AIRES

COMENTARIO

REVISTA BIMESTRAL

::

En el número 19 (Abril-Mayo-Junio 1958) colaboran Gregorio Weinberg, Abba Eban, León Kahani, Rodolfo Borello, H. Slonimsky, Julio Imbert, Gershon Scholem, Fernando Pedreira, Elisa Lispector, Moisés Senderey, Ignacio Winizky, Sigfrido Radaelli, José Kohan, José Isaacson y Lucilo

Oriz.

::

Publicación del Instituto
Judío Argentino de
Cultura e Información

FICCIÓN

La Revista-Libro de América

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694

BUENOS AIRES

Suscripción Argentina y países limítrofes:

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

Brasil (en cheques sobre cualquier ciudad brasileña)

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

Otros países

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

Existe actualmente el obsequio - aniversario 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- aniversario de la editorial Goyanarte POR CADA AÑO DE SUSCRIPCIÓN, y la condición de no pagar recargo alguno por el número EXTRAORDINARIO dedicado al URUGUAY (precio: \$ 28.— m/n.), por el dedicado al BRASIL (precio: \$ 28.— m/n.) o por cualquier otro número especial que edite la Revista. Quedo a la vez asegurado contra cualquier SUBA que pueda tener el precio del ejemplar.

Nombre

Calle y número

Localidad

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

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

LISTA DE LIBROS ENTRE LOS QUE PUEDE ELEGIR EL SUScriptor NUEVO O EL QUE RENUEVA:

37.—AMORIM, Enrique: Los Montaraces	\$ 36.—
30.—ASTURIAS, Miguel Angel: Week-end en Guatemala	38.—
45.—BARBIERI, Vicente: El intruso	28.—
47.—BHATTACHARYA, Bhabani: El que cabalga un tigre	66.—
5.—BROOKE, Jocelyn: El chivo emisario	16.—
21.—BULLRICH, Silvina: Teléfono ocupado	19.—
34.—CALDWELL, Erskine: Gretta	28.—
29.—CANTO, Estela: El estanque	28.—
18.—COHEN, Albert: El libro de mi madre	19.—
25.—CHANG, Eileen: La canción del arroz	24.—
42.—DA SILVA, Carmen: Setiembre	38.—
4.—DEL VASTO, Lanza: Judas	36.—
23.—DERVAL, Paul: Folies Bergère	22.—
46.—DES CARS, Guy: La impostora	48.—
11.—FAULKNER, William: Luz de agosto	66.—
16.—FERNANDEZ SUAREZ, Alvaro: Se abre una puerta	16.—
44.—FERRO, Hellen: Los testigos	34.—
19.—FISHER, Vardis: Los salvajes	29.—
17.—GIONO, Jean: Viaje por Italia	19.—
39.—GOMEZ BAS, Joaquín: Oro Bajo	36.—
14.—GOYANARTE, Juan: La Quemazón	16.—
15.—GOYANARTE, Juan: Lunes de Carnaval	16.—
20.—GOYANARTE, Juan: Fin de semana	24.—
26.—GOYANARTE, Juan: Tres mujeres	20.—
13.—GOYANARTE, Juan: Lago Argentino	29.—
40.—GOYEN, William: La casa del aliento	29.—
31.—LASTRA, Bonifacio: El prestidigitador	32.—
33.—LUSSEYRAN, Jacques: Y la luz se hizo	28.—
12.—MAILER, Norman: Los desnudos y los muertos	42.—
8.—MARCEAU, Félicien: Carne y cuero	64.—
6.—MAROTTA, Giuseppe: San Jenaro nunca dice no	26.—
28.—MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: Tres cuentos sin amor	19.—
43.—MOORE, Pamela: Chocolates for Breakfast	23.—
41.—NATHAN, Robert: El tren en el prado	39.—
38.—NICOLE: Se le soltaron los leones	24.—
3.—PAVESE, Cesare: Entre mujeres solas	34.—
10.—PAVESE, Cesare: Allá en tu aldea	19.—
32.—PAVESE, Cesare: El hermoso verano	16.—
9.—SAROYAN, William: Cosa de risa	24.—
35.—SAROYAN, William: El tigre de Tracy	19.—
1.—SECONDARI, John: La fuente del deseo	19.—
27.—VERBITSKY, Bernardo: Un noviazgo	29.—
36.—VERISSIMO, Erico: Noche	38.—
24.—VIDAL, Gore: El juicio de París	28.—
2.—WAKEMAN, Frederic: El libertino	48.—
22.—WILLIAMS, Ben Ames: ¡Estamos en un país libre!	25.—
7.—WEBSTER, Elizabeth Ch.: Ceremonia de inocencia	22.—
1 al 47.—Orden correlativo que se recomienda en la lectura de las obras para dominar las corrientes novelísticas universales de último momento.	29.—

editorial  goyanarte

Revista - Libro FICCIÓN

PARAGUAY 479

T. E. 31-3694

TIEMPO Y COLOR

Una Introducción a la Pintura Moderna

EL IMPRESIONISMO
EL FAUVISMO
EL EXPRESIONISMO
EL CUBISMO
EL SURREALISMO
ARTE ABSTRACTO

Seis volúmenes encuadrados en cartón. Cada volumen consta de una introducción y 24 reproducciones a todo color, con comentarios sobre los cuadros.

Precios: Cada tomo \$ 45.—
Colección „ 255.—

CARLOS HIRSCH
FLORIDA 165 — BUENOS AIRES

Revista de Derecho y Ciencias Sociales

CENTRO DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES
(FUBA)

Invierno 1958

Número 6

COLABORAN:

Sebastián Soler - Santiago Sentís Melendo - Enrique Fernández Gianotti - José F. Bidau - Héctor P. Agosti

MESA REDONDA: Sindicalismo

SUPLEMENTO LITERARIO (Poesía).

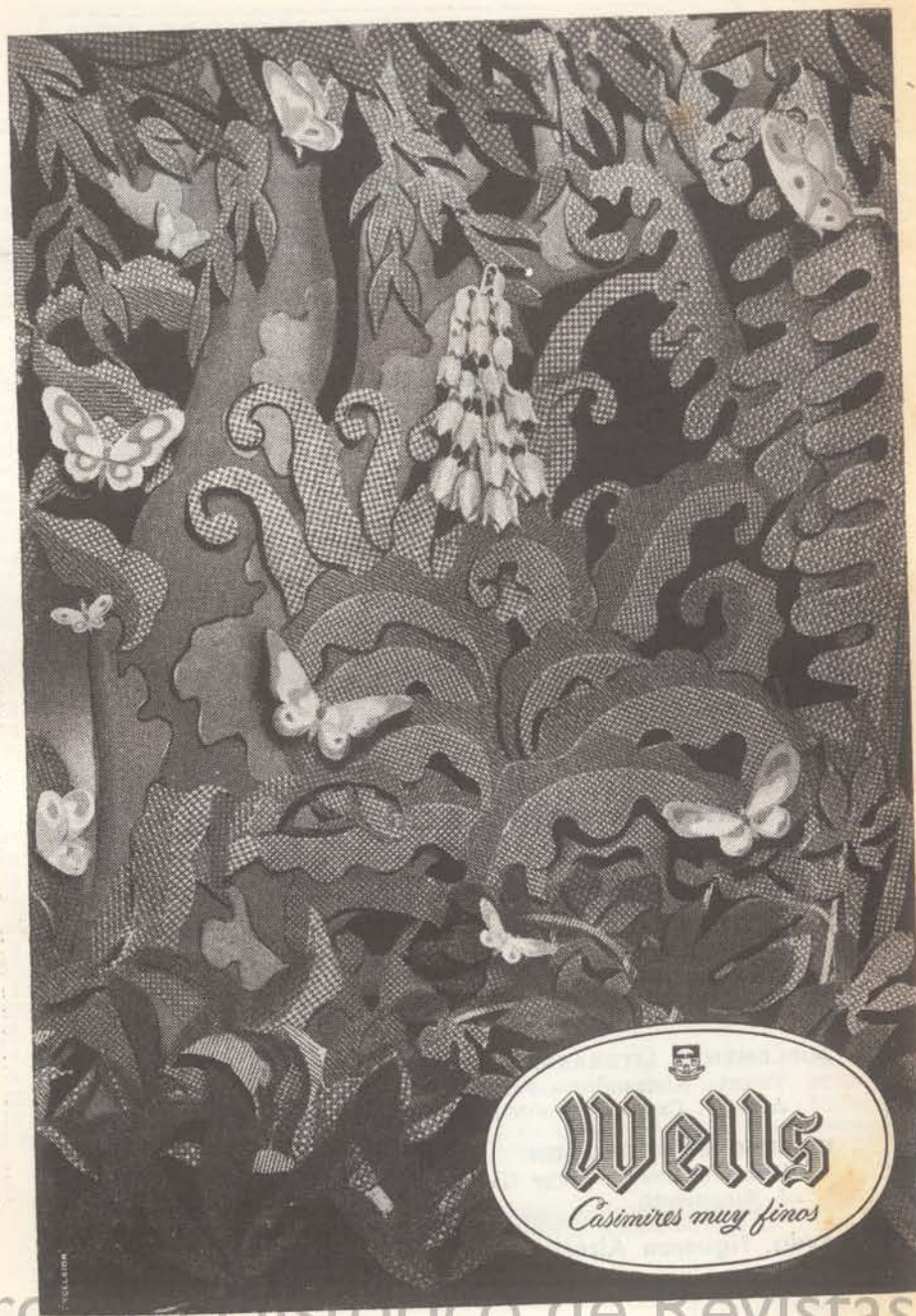
Vicente Aleixandre - Fernando Guibert - Aitana Alberti - Atilio J. Castelpoggi - Nicolás Cócaro - Dylan Thomas.

CONSEJO DE REDACCION:

Pedro Böhmer - Jorge Glikman - Jorge López - Horacio J. Sanguinetti.

Avda. Figueroa Alcorta 2263

BUENOS AIRES



FICCIÓN

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 526.633

PARAGUAY 479

T. E. 31-3694

Secretario de Redacción
SAÚL ARONSON

Administrador
JOSÉ ARGIBAY

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

SEGUNDO SERRANO PONCELA

Francisca, mi bella Francesca, por Segundo Serrano Poncela	3
Mis manzanas, por Robert Granat	12
Un solo cuerpo mudo, por David Viñas	32
El otro dominio de la Señora Volonté, por Arturo Cerretani	39
El apóstol Judas, por Hellen Ferro	60
El viejo de jade, por Ana O'Neill	72
Jaqueca, pseudo-oligofrenia y delirio en un personaje de Pérez Galdós, por Ángel Garma	84
Redescubrimiento de Londres, por Emir Rodríguez Monegal	102
La felicidad de Sísifo, por Celia de Diego	107
Letras Americanas: La bibliografía de nuestra América, por Miguel Ángel Asturias	112
Letras Argentinas: Autobiografía y recato, por Juan Carlos Ghiano	113
Letras Alemanas: A propósito de Ernst Jünger, por Rodolfo E. Modern	117
Letras Francesas: Marcel Jouhandeau y el oficio de escritor, por Félix Gattegno	119
Letras Inglesas: Byron revelado, por J. R. Wilcock	120
Letras Irlandesas: Las vicisitudes de un idioma, por A. O'N.	122
Letras Italianas: El "realismo" del teatro nuevo de Ezzio D'Errico, por Attilio Dabini	128
Artes plásticas, por Romualdo Brughetti	131
La exposición de Miguel Ocampo en Roma, por María Luisa Bastos	134
Teatro, por Omar del Carlo y Tulio Carella	135
Cine, por Estela Canto	137
Vida interior de un festival, por Gloria Alcorta	140
Discos, por Juan Pedro Franze	144

LIBROS

Hugo Acevedo: "Geografía plástica argentina", por Romualdo Brughetti	152
"Claridad vencida", por Juan José Hernández	154
E. C.: "Los montaraces", por Enrique Amorim	156
José María Carbone: "Poemas y profecías", por William Blake; "De solo estar", por Manuel J. Castilla	157
T. C.: "El prestamista", por Fernando Josseau; "Historias para ser contadas", por Osvaldo Dragún; "El capitán de Kopenick", por Carl Zuckmayer; "Un amante en la ciudad", por Ezzio D'Errico; "Cosas de hombre", por Douglas Fairbairn	160
María Dabini: "Cuentos romanos", por Alberto Moravia	161
Margot de Segovia: "Las navajas", por Emmanuel Roblés; "El caballero de la estrella en la frente" (Cuentos Populares Búlgaros)	163
Hellen Ferro: "Por vínculos sutiles", por Giselda Zani	164
J. C. G.: "Los testigos", por Hellen Ferro	169
Hugo Gola: "Poesías", por George Trakl	165
María Hortensia Lacau: "Una histórica función de circo", por Rubén A. Benítez	167
Carlos Alberto Loprete: "Los deiterranos", por Carlos B. Quiroga; "El sabor del pecado", por Maurice Boissais; "La educación del hombre moderno", por Sidney Hook; "Problemas de cultura y educación", por Rodolfo Mondolfo; "Las quince noches de Alcides", por Oscar S. Charpentier; Tres novelas breves: "Los médanos ciegos", por Julio Ardiles Gray; "Para luego morir y cambiar", por Pilar F. de Lanchares Rey; "Para ellos la eternidad", por Alberto Vanasco	178
Inés Malinow: "La bestia del cielo", por Rubén Vela	172
Narciso Pousa: "Lo bello en el arte", por Johann J. Winckelmann; "Ciencia griega", por Benjamin Farrington	173
F. J. Solero: "Heraldos de la verdad", por Ezequiel Martínez Estrada; "El precio", por Andrés Rivera; "El opio de los intelectuales", por Raymond Aron; "Rafes del Brasil", por Sérgio Buarque de Holanda	182
Susana I. Thénon: "Antología clave", por Manuel del Cabral; "Tiempo de lágrima cerrada", por Simón Kargiemann	182
Oscar Hermes Villordo: "La llave", por Amelia Biagioni; "El otro sueño", por Julien Green; "El grito sagrado", por Adela Grondona	183
Marginales, por O. DEL C.	185
Libros recibidos	

Francisca, mi bella Francesca

CUANDO murió Francisca todo perdió súbitamente su alegría y su sentido. Es difícil encontrar palabras que expresen lo que quiero decir y quizás fuera más apropiado referirse a un símbolo o a una fórmula trabajada por el sentimiento y la imaginación de las gentes; algo así como "el velo del templo se rompió y la tierra tembló y las piedras se hendieron" (S. Mateo, 27, 51). No tanto, por supuesto; no tan extremado. Francisca era una dulce carirredonda de ojos claros que al mirar desprendían ese sortilegio inocente escondido en la pupila de un gato. Hay demasiados lugares comunes poéticos en torno al encanto femenino. Francisca me lo comprobó; era carirredonda, digo, con unos pómulos de mongol ensanchando suavemente hacia las pequeñas orejas, dulces asas diminutas y el cabello recortado en hemisferio, negro, liso, semejante a la tapa de un vaso etrusco. Nos conocimos en un cine de modo inesperado por lo corriente y habitual; de tan vulgar, sorpresivo. Estaba sumergida en la penumbra; me senté a su lado; no reparé en ella hasta que encendieron las luces y allí, en ese momento

sucio e impuro, roto el sortilegio, entre el bostezo y la desganada con que se arrastran los pies por las alfombras, camino de la calle y la miseria de cada día, la vi como una prolongación del ensueño para siempre perdido.

Francisca no reparó en mí lo suficiente, de modo que la historia de nuestro noviazgo fué recorriendo las etapas habituales: pesquisa domiciliaria, utilización del correo y del teléfono, amigos comunes procurados, laboriosos encuentros de carácter fortuito. Descubrí en ella, al principio, una veta de carácter que me sobrecogió. Pienso en la palabra altivez para definirla; una altivez amparada en la modestia y el desdén; diría mejor en el abandono. El primer día en que se mostró desnuda —una semana después de nuestra boda— saliendo del baño, caída a sus pies la toalla, contemplándose en el espejo, la rogué que se cubriera porque su pudor tranquilo me enfriaba y encogía. Este dato quizás sugiere todo lo que encierra, para mí, expresión tan ambigua como "altivez".

—Francisca —la dije—, eres

demasiado hermosa para mostrarte desnuda.

—Sí —me respondió—, lo soy demasiado.

Me pareció sorprender en ella un gesto de desprecio cuando deslizó ambas manos, como una armonía, por la curva de su cintura. Entonces añadió:

—Cúbrete con algo.

Y ella:

—¿Qué temes?

—Amarte con un amor imposible.

Me miraron sus tranquilos ojos gatunos; se interpusieron entre ambos, lo recuerdo, como una muralla transparente y pensé en Anubi, una talla egipcia de madera y ámbar negro entrevista en el **British Museum**, cuando era joven aún, viajero y presuntuoso. Pero se cubrió, al fin, con la toalla. Por las noches, a la hora del silencio y del ardor que agita las sábanas, la tomaba defendido por la suave prevención del camión de seda y todo era así más humano y tranquilizador para un matrimonio. Ella no aceptaba siempre estas precauciones; se sometía sorprendida e inquieta; encendía la luz y la verde pantalla derramaba un color de laguna sobre su carne. Entonces sus pechos venían sobre mí como dos acusaciones.

—¡No, no; cúbrelos —me de-

fendía débilmente—, ¡es tan deslumbrante verlos!

De todos modos fué un amor apasionado, único, tempestuoso y lleno de escondrijos en lo cotidiano y vulgar de nuestras vidas que me hacía olvidar la oficina, el paseo, las visitas amistosas, la obligada convivencia con tanto estúpido que tranquiliza y defiende. Francisca gustaba de las gentes, de la conversación y de cierto lujo —diría más bien exquisitez personal— en la presentación. Su armario estaba lleno de vestidos: las delicadas sedas, frías y finas al tacto; el pelaje de los terciopelos, la voluptuosidad del tisú, la gracia fresca del algodón, la dulce y acogedora lana; todo encerrado y apretado en la oscuridad del armario como pieles sin cuerpo, materias vivas aunque inertes; allí, en la penumbra que olía a sándalo y a perfume; a botellas y frascos de cosmética; zapatos de tafilete, de becerro negro, de piel de Rusia, de cordobán; sus inconfundibles cremas y tintes permaneciendo en gaveteros y rincones; de pronto desbordados, como una flor incitante o una entrega inesperada a la hora de la siesta en el mes de mayo, cuando las puertas de doble espejo rechinando su cerradura se abrían de par en par. Soy un niño para estas delicias y aún recuerdo el ar-

mario de roble viejo donde mi madre guardaba sus ropas y sus joyas y cómo hacía entrar por lo oscuro su dulce y carnoso brazo, como quien lleva a cabo una violación.

Francisca era distinta; sacaba las ropas con un ligero golpe nervioso, sacudiéndolas, y la fragancia en vez de permanecer adentro condensada, se esparcía por la habitación como si fuera una ducha. Conociendo sus gustos y debilidades no había fecha memorable en nuestra historia privada que no subrayara con alguna nueva prenda para tan fabuloso castillo de madera y espejos. Pronto hubo que añadirle cuerpos laterales y así, la pared completa, cuando sus seis puertas se abrían a la vez —Francisca gustaba de ello con frecuencia— llamaba a hundirse en aquella turbadora insinuación de colores y semitonos, blanduras y suavidades, olor a entrañas cálidas; tan maleable, tan movediza, tan bella como deben ser otros mundos soñados más allá del nuestro. Confieso que en ocasiones, cuando ella estaba fuera de casa, lo mismo que un niño a quien excitan la vergüenza y el pecado, abría el fascinante tabernáculo y entraba en él agazapándome, respirando con anhelo, palpando con mis ávidas manos tantos esplendores que velaban, prote-

gían, hacían más tentadora la simple, pura y anafrodisíaca carne femenina. Hubiera querido permanecer allí siempre; quizás mudarme a estas profundidades como si fueran habitables, sustituyendo con ellas a la desnuda Francisca, y así se lo decía para calmar mi angustia en ciertos momentos de nuestras relaciones íntimas. Pero estos sueños o ensueños, apenas insinuados, encontraban en ella incisiva burla; un movimiento leve de desprecio producido con el labio inferior; la rúbrica de lo que he denominado su altivez. Creo que consideraba, ¡Dios la perdone!, algo extraños mis gustos y acogía mis regalos —estas ropas fragantes; estas riquezas modesteriles y suntuarias— como el mago de la tribu acoge los cestos con gallinas que les llevan sus fieles. Algunas noches, cuando asistíamos a fiestas, Francisca tomaba todo aquello a brazadas locas, agitándolo y estirándolo y maltratándolo frente a los espejos, descontenta con un tono, con un pliegue, con algo que mortificaba, invisible, a su desnudez y hermosura. ¡Qué sufrimiento contemplar aquel sacrilegio desde mi rincón!

—Éste no; éste tampoco — señalaba. Y yo:

—¡Pero, Francisca, si es tan bello!

—No, no.

—¿Y aquél? —la proponía.

—Ninguno, ninguno.

Después llevaba a cabo su elección, acertando siempre. Mientras acababa su tocado: un golpe de lápiz, de peine, de flor, yo iba colocando a las víctimas en su lugar con el interés amoroso que se pone en el trato con los heridos, estirando sus arrugas, hundiendo la mejilla en las costuras hasta escuchar el latido de la ropa, su encarnadura sensible. Más tarde salíamos: la casa quedaba sola —no tuvimos hijos— y los armarios guardaban su humillación y su secreto mientras ella, indiferente y cantarina como una perdiz, iba y venía por la pista de baile.

A veces la muerte es como un parpadeo. No comprendí bien lo sucedido ni aún logro entender aquel pasado brumoso que oscila entre la desesperación y la atonía. Se tiene conciencia de que **aquello** es un muerto; algo sólido, en cuerpo presente; una desaparecida realidad que rehuimos sabiendo que es y no es lo mismo de antes; un ligero velo frío, su ausencia de ojos, su tiesura inmóvil. Hay hasta quien lo besa. Pero la muerte es otra cosa; se llama también ausencia y sobreviene horas más tarde, a veces después de días, cuando **aquello** se encuentra

quién sabe dónde, encerrado en el cajón largo con abrazaderas de plata que manos indiferentes depositaron en un corral lleno de lápidas y protegido por blancas paredes. Estaba atardeciendo en nuestra habitación y yo sentado al borde de la cama viéndome en los espejos y esperándola, porque habitualmente Francisca volvía a casa con la puesta de sol. De pronto entendí que no; que no regresaría nunca; que se había ausentado para siempre; que era un hueco y no una presencia; un recuerdo movedizo debilitándose al correr de los días, de las horas, de los minutos; que ya me costaba cierto ligero esfuerzo situar exactamente la forma precisa de sus pómulos y el matiz pardo de su mirada. Sí, eso era la muerte comenzando a llegar y extendiéndose por el tiempo como una niebla. Entonces me volví hacia el espejo y vi que estaba vacío, salvo una cabeza despeinada y un cuerpo indiferente, el mío, surgiendo entre tantos objetos familiares. Era yo solo. Francisca había muerto y su muerte se me entregaba como un constante futuro no ser.

Hubo, sin embargo, en aquel descubrimiento algo tranquilizador. Fué que al abrir las puertas cerradas y silenciosas

del armario, dispuesto a borrar para siempre toda huella de un tiempo y una vida que ya no eran, los espejos se apagaron, la habitación cesó y con ella la memoria. En su lugar allí estaban, vivos y turgentes y blandos y perfumados, como una revelación, los componentes de la totalidad de Francisca; su cuerpo, su andar, su estatura, su hálito. Con temblorosa mano tomé uno por el hombro de madera y lo atraje hacia mí. Era un bello **chiffon** de seda azul marino, liso como la piel de una culebra y como ella dotado de suaves anillos y reverberaciones. Tenía en el centro del escote una fina malla de plata y una banda también azul aprisionaba su cintura. Aproximé la mejilla a su frío cordial y el infinito pelaje del terciopelo recorrió de arriba a abajo mi piel con la violencia de un vértigo. Permanecí inmóvil, no precisamente pensando sino sintiendo, y todas aquellas oscuras zonas de la vida que difícilmente se revelan por medio de palabras y rutinas aparecieron claras: la polvorienta sala del cine, sus alfombras sucias, su olor a ganado humano (la memoria es un mecanismo semejante a una polea sin fin; rueda hacia atrás y hacia adelante con pa-recido ímpetu, de aquí su ca-

pacidad para aterrar); Francisca mirándome de soslayo y yo a ella con admiración beata en una tarde primaveral en que ella llevaba una blusa de hilo verde aguamarina con bordados y una falda de pliegues sujeta por ancha correa de tafilete. Después sobrevino cierta mañana en la montaña, Francisca sentada sobre el lomo de una pequeña roca con su **sweater** de lana amarilla, diminutas sandalias de paja y falda gris, viéndome perpetrar horrendas fotografías de aficionado. También aquel fabuloso vestido de moaré y plata que hizo sensación en una fiesta de fin de año; ciertos pantalones grises con ojales y ajustadores junto a las rodillas semejantes en su armoniosa estructura a un **ballet** con temas napolitanos; un bolsillo de ante sueco color crema del que pendían dos esferitas de marfil. Entré por aquella selva de tela con los ojos cerrados, húmedas las manos, a oscuras, en una penumbra luminosa como el fondo del mar. —¡Francesca —dije—, Francesca! (así la llamaba a veces); ¡oh gacela dulce, hermosa mía!, y sentí cómo se me desgarraban los placenteros tejidos íntimos, la finísima víbora prohibida; solitario y secreto todo. No tuve necesidad de saber más.

Así fui volviendo a la normalidad; entrando en su rueda los días y las noches. Amplié el armario; mejor dicho, construí otro enfrente de modo que la multiplicación de espejos provocase múltiples perspectivas a un lado y otro del lecho desde donde gozaba a plenitud de mi particular soledad acompañada. Cada fiesta, cada fin de año, cada efemérides tuvo su obsequio. Llegaban las cajas de cartón alargadas, ovaladas, redondas y su contenido se iba depositando en el lugar correspondiente. Me bastaba una ojeada para entender la próxima caprichosa fantasía de Francisca, ¡tal era nuestra compenetración golosa y solitaria! Yo sabía cuándo la temporada de dibujos y colores estampados seguía a la temporada de colores lisos y las telas finas a las telas cálidas y la lana a la seda y el raso a la lana y el terciopelo al raso y sabía de sencillos gustos campestres que acuden al algodón y al hilo, y de apresuradas citas en el parque protegidas por la discreta gabardina, y asimismo el olor de cada piel, de cada guante, del tejido que requieren las lilas primaverales y los claveles del estío y la nocturna gardenia. Supe también la tersura del color de luto sobre su piel clara y desde en-

tonces, el abundante y vario conjunto de materias indispensables para que la memoria se mantuviera hecha carne más acá del recuerdo, añadí esas largas colas oscuras, esos apretados negros que hacen del luto una exitante proclamación de amor; esa suavidad ondulante con que la mujer soltera, casada o viuda se aproxima a la muerte recogiendo de su contacto, a través del símbolo que lo negro implica, una mayor excitación de vida (en este caso, gozando ella, Francisca, de su luto propio).

De este modo se fué atenuando el dolor por aquella súbita muerte; no tanto atenuando como volviendo a sus límites si se acepta que en el hombre se da, oculta y desapacible, una capacidad de sufrimiento que por el hecho de ser hombre necesita vaciar como una glándula. Dejé libre de ocupaciones un cierto rincón de la memoria sólo para Francisca y por allí se paseaba, de cuando en vez, lo mismo que un caracol extiende su tibio cuerpecillo por la humedad soleada del patio. Nuestro matrimonio, nuestras conversaciones y desavenencias y apasionamientos y odios; días irreales que quizás no existieron nunca, quedaron embalsamados por este procedimiento. También su carne blanca, las

gotas ligeras y olorosas que exudan las axilas, las cavernas de materia movediza, las conversaciones, los encuentros, el movimiento, la voz y los ojos claros como pupilas de gato. Todo sucedido, ¿dónde? Como la habitación estaba bastante iluminada durante el día, coloqué espesos cortinajes de tono verde en los balcones que dan a levante y esmerilé sus cristales, aunque más tarde, habiéndome encontrado en un remate de las Galerías Suizas cierto vitral antiguo, digo, el desarmado rompecabezas de un vitral, me pareció de buen gusto articular de nuevo tan bella traza en los balcones. Era una Adoración del Cordero en amarillo, cadmio, magenta y azul cerúleo; cabezas angélicas impasibles y el vellón luminoso del cordero en medio; quizás los apóstoles de quién sabe qué desconocido ritual cristiano. La luz se detiene afuera, en suspenso su desnudez agresiva y aquellos dragones sólo acceden a su paso después de distraerla con sayales de colores tan discretos como conversaciones murmuradas.

Fuí trayéndome —era inevitable y hasta conveniente— otros útiles domésticos que completaran el clima de aquella habitación así vivificada. Comprendí entonces que una

casa propia, lo que se dice un hogar, no lo es por el espesor de sus muros, tamaño de los muebles, voces y niños que la atraviesan, como tampoco por la disposición que adopten los huecos, esquinas y paredes. Lo es por contar con cierto lugar secreto que nos acecha y espera, a veces nunca descubierto, difícil como un teorema o una declaración de amor; mas cuando se revela, casual o afanosamente buscado, el resto de la casa se va inutilizando o se dirige hacia su epicentro con la fatalidad de las virutas de acero seducidas por el imán. Así, poco a poco, fui trasladando a la que fué nuestra habitación nocturna la pequeña estufa de mosaico que había en el vestíbulo, mis libros y pipas, el sillón de piel de becerro de mi escritorio, el teléfono. Un día decidí trasladar a los armarios —aunque por procedimientos astutos y recatados— todos mis trajes. Mas, a punto ya de lo inevitable, tuve la clara percepción de que aquél era un acto obsceno: una violación o algo semejante porque el secreto y la penumbra del santuario habíanse erizado de horror ante tan ridículo e innoble conjunto (no porque fuesen de paño barato catalán, no; nada relativo a su entidad física, a su ausencia de gracia,

sus mangas caídas). —¡Jamás lo intentaré! —prometí arrodillado ante lo oscuro—, no lo haré más, querida; nunca lo intentaré.

Poco después de esta renuncia espontánea, mi vida se sintió más tranquila; vinieron buenos días y comprendí que las paces con Francisca estaban firmadas y que en ella no quedaba huella de rencor ni aun siquiera de aquel postrero, congelado en la turbia pupila cuando tendida sobre el lecho, en la última noche, y tratando de incorporarse ya sin fuerzas me preguntó rechazándome (en la madrugada fría, horrible). —¿Qué pusiste en el vaso? ¿Por qué lo pusiste? —Y cuando traté de decírselo, la palabra se me inmovilizó en la garganta esperando que ella lo adivinara. No lo descubrió entonces, ni al día siguiente ya tendida en su caja con agarra-deras de plata, ni al otro cuando entró sin licencia en el rincón de mi memoria y comenzó a vivir su nueva vida aunque desde entonces, poco a poco, aquella palabra no dicha se fué corporeizando, se hizo patente en el momento de mi frustrado intento violador y ya reconciliados sin necesidad de otras explicaciones dió por buena mi actitud (no pude hacer otra cosa; de veras no pude ante la

cínica provocación permanente de su hermosura) y me perdonó para siempre. Ese día decidí aproximar todos mis trajes al límite permisible, es decir, colgarlos en la pared fronteriza al armario, pendiendo de largos clavos separados por distancias equivalentes como ahorcados que hicieran visible penitencia sufriendo por conseguir que alguna vez les fuese, no digo abierta sino sugerida, la entrada al Paraíso (lo que nunca sucedió).

Tampoco fué necesario. Ahora me queda poco por decir; apenas nada. Las paces, repito, quedaron firmadas —esto me preocupaba porque sabía que ella murió sin comprender que mi decisión fué por su bien, en cuanto sustituí lo inmundo de la materia por otro tipo de belleza permanente a un que fría. Con el ánimo tranquilo hice un viaje de dos meses a fines del verano, abordé el avión y me alejé para dar cabo satisfactoriamente a ciertos negocios. Tuve cuidado antes de salir, de prevenirme contra los diminutos enemigos: sequedad, polilla, fuegos (apagados), ventanas sin burlete. Recogí las alfombras, cerré el conmutador de la luz. La casa, al alejarme, me pareció más completa que nunca.

Estuve en la ciudad de M...; después me alargué hasta la costa, bebí sol y agua salada en grandes cantidades, me compré un sombrero de paja, hice algunos excesos más y regresé. Todo estaba en orden, ya lo dije; el hogar, el amor, la espera. Abrí la puerta con cautela, de puntillas. Eran las seis de la tarde y yo llevaba en la mano un ramo de flores. Las cortinas permanecían cerradas para preservar el interior de la fría brisa de otoño. Una pequeña lámpara de seda lucía sobre el boudoir.

—Oh, Francisca, mi Francisca —suspiré—, ¡qué bien te sentaron estos meses de descanso!

Porque durante aquel tiempo algo se había reorganizado armoniosamente: colores, tejidos, resistencias; tanta preciosa sustancia acumulada, tanto poderío habían alcanzado su razón de ser. Estaba frente a los espejos, larga e inerte,

amándose en el vacío de las lunas de vidrio. La contemplé embelesado: —Francisca —repetí—, ¡qué bella estás!

La mano alargada con timidez no llegó a posarse en aquella materia hecha del más rico terciopelo sobre cuya carnosidad caía, como polen finísimo, un encaje de Chantilly. Temí profanar con mi gesto tan sutil arquitectura.

—¿Te retirabas ya? Hace frío afuera y llegó el otoño demasiado pronto. —Así continué pero no recibí respuesta. Sin darme tiempo a regalarla con un ligero beso en la punta de los dedos, ya estaba abriendo el armario. ¡Las mujeres son tan caprichosas! Oí el imperceptible ruido de las perchas, el susurro de las telas deslizándose, el crujido de la madera, algo que se desarticulaba. —¡Buenas noches, amor! —la deseé. Y salí. Estaba yo también demasiado cansado del viaje pero al fin mi corazón conocía la verdadera paz.

Mis manzanas

ES domingo, siete de mayo, poco después de mediodía. La luz del sol es cálida y clara. Todo lo que me rodea parece sellado por el silencio, y las hojas de la huerta penden tan extrañamente inmóviles como si la tierra hubiera dejado de respirar. El manzano tiene hoy igual aspecto que ayer, pero acabo de examinarlo de cerca y sé que ya no es el mismo.

En marzo hizo un año que alquilé la finca. Era un día opaco y frío: un frío que no se quedaba quieto sino que deambulaba por la huerta como un lobo gris y hambriento. La huerta estaba en ruinas, con los árboles convertidos en esqueletos ennegrecidos, helados y grises el pasto y el jardín. Mientras Sprouse y yo conversábamos, una tira del papel alquitranado del techo batía desmayadamente, como el ala de un pájaro en agonía.

La casa no valía nada. El revoque estaba roto en varias par-

tes y por las grietas asomaban los ladrillos huecos, rosados y repelentes como carne viva. Era evidente que nadie había vivido allí durante mucho tiempo y también que el viejo estaba ansioso por alquilarla. Veinte dólares por mes fué lo que me pidió primero. Pero después de haber consultado con su mujer subió a veinticinco.

—Es por las manzanas... ¿sabe? —explicó, acariciando con el cuadrado callo de su mano el tronco, liso como un muslo, del gran árbol junto al cual estábamos parados—. Ya verá, señor... son Deliciosas Mammoth, grandotas... es el mejor árbol de toda la finca. En un año bueno sacamos hasta veinticinco, treinta canastos y no tiene que preocuparse pensando cómo va a venderlas... los camioneros vienen desde Texas y pagan de dos dólares y medio hasta tres la canasta... ya va a ver... ya va a ver... va a sacar muchas manzanas de este viejo árbol...

Entre la casa de Sprouse y la que yo pensaba alquilar, había una huerta de un centenar de metros. El manzano en cuestión quedaba detrás de la casa desalquilada, aislado del resto de la huerta. Parecía haber sido plantado antes que los demás, porque era casi el doble de corpulento. Levantando la vista hacia las tem-

blorosas ramitas negras, me resultaba imposible imaginar las hojas, y mucho menos las manzanas. Pero sabía que no encontraría nada mejor por veinte dólares al mes, ni siquiera por veinticinco, así que le dije a Sprouse que O.K., que alquilaba la casa.

El viejo cambió de postura, se frotó la boca con su calloso índice, y acabó por decir:

—Bueno... vea... la vieja... bueno... me dijo... si usted... bueno... si podía dejar un depósito...

Se veía que no le gustaba pedir dinero.

—Pero cómo no... —y le hice un cheque por un mes de alquiler.

—Muchas gracias, señor... —y se metió el papel en el bolsillo de su camisa de brin azul, resolpando fuerte.

Calculé que Sprouse tendría unos setenta años. Era grandote, perfectamente chato y vertical por detrás, tanto que los pantalones colgaban flojos sobre lo que debía haber sido su trasero. Pero por delante estaba formado por un único montículo redondo que se iniciaba en la nuez y terminaba en las rodillas, como si hubieran cortado y puesto de pie una colina del llano. Pero esta gran protuberancia no daba impresión de algo flojo sino, por el contrario, de fuerza, como si se tratara de un biceps desarrollado de un lado solamente. En cuanto a la cara, no era más que un engarce

para su nariz, un gran cuerpo irregular y purpúreo cubierto de hondonadas y tubérculos relucientes: un gran trozo de lava solidificada. Creo que padecía de rinofima y al principio eso me hizo pensar que era un alcoholista, pero no tardé en enterarme de que nunca se pasaba de una o dos cervezas por noche. Incrustados en la parte superior de esta nariz multicolor había un par de ojitos brillantes, y el conjunto producía un efecto grotescamente conmovedor, de fealdad auténtica o de humanidad exagerada. Desde el primer momento sentí afecto por el hombre.

—Pensé que podría hacer un gallinero en ese lado y plantar una quintita entre este árbol y la zanja... —aventuré.

—Seguro que sí... haga todo lo que quiera... este sitio es suyo todo el tiempo que quiera, hijo. Dentro de dos o tres semanas voy a alquilar una yunta y le voy a dar una mano para arar su quintita...

Sprouse hablaba con el tono blando y flemático de la gente que ha pasado su vida entre grandes extensiones de tierra y de tiempo. Un Okie o un Arkie, pensé: un personaje de Steinbeck. Quería decir entonces que todavía quedaban en este país campesinos auténticos, gente que sabía ser pobre sin complejos de inferioridad. Este viejo me iba

Actualmente dedicado a trabajos de granja en el New Mexico, Robert Granat nació en La Habana, Cuba, en 1925, y fué educado en la Universidad de Yale. Sus trabajos han sido publicados por *New Mexico Quarterly*, *Liberation* y *Catholic Worker*.

Este cuento apareció en *New World Writing*, publicación de The New American Library Of World Literature, Inc. de New York, EE. UU.

a hacer más bien que un centenar de Dres. Sicklers.

—Gracias, señor Sprouse. La verdad es que yo soy de la ciudad... nunca tuve ni siquiera un jardín...

—Me lo figuraba... —desde el refugio de su nariz sus ojitos me miraban centelleantes, con la brillante curiosidad de un par de roedores salvajes.

—Estaba pensando recién... claro que no es cosa mía..., pero ¿cómo es que una persona como usted vino a parar aquí, a Nueva México?

¿Cómo es qué? Creo que me sonreí imaginando lo carente de sentido que el "cómo es qué" resultaría para este chacarero. Recordé el rostro artificialmente tostado de Bartlett con su tic de un lado solamente, como tironeado por un hilo invisible. Pensé en el olor de la oficina: pesado, muerto. Olor a secretaria. En los días que me pasé buscando un traje de franela inglesa de "ese" tono gris. Aun ahora, aquí, a dos mil millas de distancia, volvía a sentir el sabor de repugnancia y de terror que me producía todo eso. Imaginé a Sickler sentado en el lugar de siempre, vestido con la misma clase de traje. Volví a ver su misiva mensual: "Por servicios profesionales", de aspecto tan confortable y moderno, el gesto cansado con que se arreglaba el moño de la corbata mientras me escuchaba, y la obscena ondula-

ción de sus labios cuando me daba a entender que yo padecía de "un concepto totalmente irreal de mi medio ambiente".

—Vine aquí porque mi medio ambiente tenía un concepto totalmente irreal de la realidad...

—dije a media voz, y me detuve, comprendiendo que todavía no se me había pasado del todo.

—¿Cómo dice? Perdona, hijo... no tuve intención de meter mi narizota... —se detuvo, sonrió y se tocó la nariz con su manaza.

—No, no, señor Sprouse, nada de eso... Estaba pensando... ¿sabe?... en que de repente me cansé de vivir en la ciudad, respirando ese aire viciado y todo lo demás, y me di cuenta de que debía ser ahora o nunca y entonces me compré una camioneta, metí la familia dentro y me vine al oeste. Y apenas llegamos a este valle algo nos dijo: "Aquí es" y aquí estamos.

Sprouse giró la cabeza, tosió y escupió, siguiendo con ojo bizco la trayectoria de su saliva.

—¿Y ahora piensa volverse chacarero, eh? —rompió a reír en resoplidos, hacia adentro, apoyando sobre mi hombro una de sus pesadas manos, como si quisiera armarme caballero de su afecto—. Ahá, muchacho... vas a aprender mucho este verano...

Sí aprendí. ¡Y cómo!

A la mañana siguiente mi mujer y yo limpiamos la casa, la pin-

tamos y nos mudamos. Compré cincuenta pollitos y una incubadora y me puse a trabajar en el gallinero que ya había planeado en Nueva York. Tenía una puerta horizontal que se abría sobre una batería de nidos, de manera que uno podía servirse los huevos con tanta comodidad como un *sandwich* en un bar automático. Cuando se lo expliqué a Sprouse se dió unos golpecitos en el cráneo con el dedo índice:

—Qué inteligente —dijo—. Voy a contárselo a la patrona.

La patrona... Todavía no la había visto siquiera. La conocí el día del arado.

El sol perforó el aire de la madrugada, despertándome. El sol y los sonidos del campo de abajo, los gritos a los caballos —¡Ea!... ¡Ea!— agudos y perentorios como golpes de hacha. Me vestí en seguida y salí a mirar.

Parecía que el invierno hubiera huído durante la noche. Me detuve a examinar mi manzano: sus ramitas secas restallaban, vivas de grisáceos brotes de terciopelo; sus ramas negruzcas resplandecían, sonrojadas. Aquí y allá gotas de savia captaban el sol como cristalinas gemas. Frente a mí un pájaro increíblemente azul descendió girando hacia el suelo, como una astilla arrancada al cielo, mientras allá en la huerta una convención de ratonas discutía a los chillidos. Me llené los pulmones con el aire frío y virginal.

Allá abajo el arado ya había pintado de cálido marrón nuevo toda una franja de tierra descolorida.

—¡Hola! ¡Hola! —me gritó Sprouse, levantando un instante su mano del arado y mostrando la mancha de transpiración de su axila.

—Buen día, señor Sprouse... —y seguí mirando.

Las soberbias ancas negras de los percherones, trémulas de esfuerzo, y cubiertas de espuma de transpiración; las colas restallando como insignias, los pesados cascos empenachados levantando lluvia de tierra, los flancos jadeantes como fuelles, los lomos apretados contra los collares, las cabezas dobladas contra el bocado, las narices humeantes. El animal de la derecha dió un resoplido, levantó la cola imperiosamente y dejó caer sobre la tierra un magnífico tributo humeante.

Detrás de ellos, Sprouse trabajaba con idéntica fuerza, los brazos tensos sobre las manijas del arado, todo el rostro del color de su nariz, rugiendo órdenes a los esclavos que tenía delante —¡Ea! ¡Ea!— al son del metálico rasguñar de la hoja del arado, el tintineo de las cadenas, el chasquido del cuero y el blando ruido de la tierra misma que se abría.

—¡Eh, muchacho! —me gritó cuando volvía del fondo del campo—, ¿querés dar una vueltita?— gritó su voz de alto a los caballos

y sacando un enorme pañuelo anaranjado del bolsillo se enjugó la cara.

—No... yo... —Pero un momento después ya estaba detrás del arado, asiendo torpemente las cálidas manijas de madera, escandalizado por el fuerte hedor acre de los caballos. “Stecca...”, gritó Sprouse. Los caballos tiraron para adelante. Yo creía que el tirón era hacia abajo, pero no, era hacia la derecha. No, hacia la izquierda. El surco empezó a salirse por el campo y yo luché por traerlo de vuelta. “¡Derecho, muchacho, derecho!”. Yo peleaba a brazo partido. De repente el arado chicoteó violentamente hacia abajo. Me torcí el tobillo en los grandes terrones flojos y caí de cara a la tierra. “.....”

Oí la risa ventral de Sprouse y vi cómo los caballos se daban vuelta para mirarme por sobre sus grupas, juro que sonriéndose. Estaba por reír yo mismo cuando oí una voz desconocida:

—Aquí está tu agua, Calvin... —levanté los ojos y vi a una vieja depositando en el suelo dos baldes llenos de agua.

La primera impresión fué horrible: en mi vida había visto un ser humano que se pareciera tanto a una bruja. Seca, gris, quebradiza como un arbusto muerto, con el cuerpo cubierto por un vestido descolorido, hecho con tela de bolsa, del que brazos y piernas brotaban flacos y sarmento-

sos, recorridos por una red de azules venas varicosas que les daban un aspecto áspero, como de corteza. Tenía la cabeza cubierta por un trozo de la misma tela, atado sobre el pelo, que era del mismo color y textura que el musgo gris. Sobre la nariz afilada se apoyaba un par de anteojos tan gruesos y grisáceos que no era posible verle los ojos, lo que me hizo dudar de que pudiera ver a través de ellos. Y sin embargo, estos cristales se detuvieron breves y penetrantes sobre mí que, con el rostro encendido, pugnaba por incorporarme. Sin decir una palabra más, la mujer dió media vuelta y se encaminó afanosamente hacia su casa.

—¿Su mujer? —pregunté a Sprouse, extrañándome de que no nos hubiera presentado.

—La misma... —y agachándose, se echó agua repetidas veces sobre la cara. Después dió de beber a los caballos, levantó el arado, y siguió trabajando.

Aró todo el día. A las dos de la tarde había terminado con su campo, y después de haber deshecho los terrones con su trilla casera —una especie de plancha erizada de clavos, puesta boca abajo y sobre la que él recorría la tierra a modo de burlesco Aquiles— vino y removió mi campito, entre la zanja de riego y el gran manzano. Tuve que quedarme mirando como un tonto, viendo cómo él se agotaba grabando

esos metros de tierra, sin poder ayudarlo.

—Por lo menos deje que le dé mi parte —le dije, cuando ya había terminado y estaba pagando al dueño de la yunta. Junto a este hombre maravillosamente sucio y hediondo, mi limpieza me avergonzaba.

—No, qué... O.K., muchacho —e hizo rebotar un par de veces su nariz con el pulgar—, vamos a hacer una cosa... cuando tengás tiempo me hacés uno de esos cajoncitos para servirse uno mismo los huevos... —Me dió un golpe amistoso sobre la espalda y se alejó anadeando a través de la huerta.

No habían pasado cinco minutos cuando de la casa de los Sprouse empezaron a desprenderse los ruidos de una disputa: los chillidos agudos de la mujer alternaban con los tonos bajos y profundos del viejo. Como una sonata cacófona, se apagaban un instante y en seguida se iniciaba un nuevo movimiento.

Acababa de acomodarme para leer el libro que recibiera esa mañana: **Historia de mis Experimentos con la Verdad**, de Gandhi, cuando golpearon tímidamente a la puerta de la cocina. Mi mujer abrió y apareció Sprouse. Entró con la cabeza gacha, como avergonzado y cerré el libro.

—Este... siento mucho molestarlos pero... no es idea mía pero... bueno, saben, la vieja...

está furiosa porque yo... porque no les cobré nada por el arado... tal vez... podrían darme un dólar o dos...

El pedido me irritó lo suficiente para dejarme mudo. Saqué dos dólares de la billetera y se los entregué, supongo que de mal modo.

—Gracias... muchas gracias, hijo... —Se quedó allí un momento, pestañeando, escondiéndose la nariz con su manota. Parecía estar dudando entre decir algo más o irse.

Finalmente se resolvió:

—¿Saben? Hay que tener paciencia con la vieja... anda enferma... no sé si me entienden... —se golpeó la sien significativamente—. Hace un par de años le sacaron todo lo de adentro... sus partes... ¿saben?... me costó como mil dólares... todavía los estoy pagando... y además está casi ciega, ¿saben? No puede ver bien como ustedes y como yo... hay que comprenderla...

Enrojecí de vergüenza. Mi resentimiento se diluyó en algo cálido y bueno.

—Caramba... lo siento... qué cosa... no me había dado cuenta... —le pasé el brazo sobre la gran espalda sólida—. Dos dólares es poco, deje que le dé cinco...

—No, no... es suficiente... y perdonen... perdonen, ¿eh?

Lo acompañé hasta mitad de camino, a través de la huerta.

—Parece que estuviera por helar, ¿no? —dijo—. Ojalá que no...

—Ya es un poco tarde para eso ¿no le parece?

—No, maldito sea... aquí en Nueva México he visto caer heladas hasta en mayo, y barrer en una noche toda la cosecha de fruta.

—¿Ah, sí? Sin embargo, me parece que no vale la pena preocuparse. No creo que vaya a helar esta noche...

Me equivoqué: heló. Cuando a la mañana siguiente me dirigía a rastrillar los canteros, el suelo estaba cubierto de delgadas capas de escarcha. Pero a mediodía hacía calor, yo estaba transpirando, me dolía la espalda y me habían brotado cinco ampollas en cada mano.

—Eh, muchacho... vení a ver esto... —me gritó Sprouse cuando yo me iba a almorzar. Estaba parado junto a uno de los durazneros (había una media docena repartidos por la huerta, algunos ya casi florecidos, con el rosa chillón de las bombachas ordinarias). Me acerqué.

—Tuvimos suerte... —me dijo. Arrancó uno de los capullos y abrió, aplastándolo, el ovario bulboso—. Mirá esta parte, esto es lo que se convierte en fruta. ¿Ves cómo tiene un color amarillento, medio verdoso? Y hue-

nó... si anoche hubiera helado un poquito más fuerte, esto aquí dentro estaría negro como alquitrán, muerto, y adiós duraznos. Vamos a dar un vistazo a tu manzano, aunque no creo que le haya pasado nada...

El manzano estaba bien y fue la última noche fría de esa primavera.

Durante las semanas siguientes la quinta cambió de aspecto en forma tan sorprendente como una chica de doce años. Carne de vida nueva cubrió todos los esqueletos, suavizó todas las formas. En el campo de maíz de Sprouse brotaron millares de brillantes géiseres verdes. Las enredaderas salvajes treparon por las paredes de la casa y cada mañana desenvolvían sus flores en forma de trompeta, de un púrpura tan vibrante que casi podía ser oído. Mi manzano se vistió de rosa, luego de cándida novia y durante una semana zumbó de abejas. Cuando sus pétalos se desprendieron, quedaron centenares de diminutas hinchazones verdes. Por primera vez me di cuenta de que realmente tendría manzanas.

En esos meses vi muy poco a los Sprouse. La huerta se convirtió en un bosque, separándonos, y como ellos tenían que cultivar y regar sus campos a mano, estaban atareados de la mañana a la noche. El viejo se acercó una vez para ver la cabra Toggenburg que yo había comprado por la leche,

para mi estómago. Aunque al principio se burló, cuando vio la cantidad y calidad de leche que era capaz de producir la pequeña criatura, se quedó serio de admiración y habló de "conseguirse una" (nunca lo hizo, sin embargo, ni tampoco volvió a pedirme que le fabricara una de mis hueveras automáticas). A veces lo encontraba en el portoncito de la zanja o veía fugazmente a su mujer, con su gran bonete de bruja, doblada sobre sus repollos.

Muy de tarde en tarde me acercaba hasta su casa, para pedir prestado un pico o pagar el alquiler. Dos veces vino un hombre para fumigar los árboles y después de calcular mi pequeña parte de gasto, la pagué inmediatamente. Cuidaba de mi jardín, meditaba y leía a Gandhi. Mi cuerpo iba volviéndose delgado y moreno. Mi mente y mi estómago se recuperaban. Por primera vez en mi memoria, el tiempo se desplazaba a su ritmo primitivo, silencioso e inexorable.

Y entonces, a mediados de julio, llegó Dan.

—::—

¿Dónde eran los disparos? ¿Había alguien tirando tiros en el campo de abajo? Detuve la navaja a media mejilla y esperé. Otro tiro. Mi cabra se echó a balar histéricamente, con voz casi humana. Salí corriendo de la casa, con el rostro enjabonado, sin saber qué esperar. Entonces lo vi.

Estaba junto a la zanja que se para al campo bajo del alto, descargando su rifle sobre la pila de latas, vidrios y otros desechos no combustibles, no lejos de donde yo había construido el corral para la cabra. Desde mi lugar oía el desesperado patear del animal enloquecido de miedo.

—¡Eh! —grité—. ¿Qué está haciendo ahí?

Giró desde la cintura. Era joven, más joven que yo, y lo único que tenía puesto era un pantalón de lana. Tenía un cuerpo musculoso, en forma de "Y". Sobre el pecho se le veía un gran tatuaje: una muchacha desnuda cabalgando sobre un águila azul, con las alas extendidas. Cuando me acerqué me miró de reojo.

—¿Qué está haciendo? —volví a preguntarle.

—¿Qué le parece? —con voz atiplada, provocante. Oía fuertemente a agua colonia "masculina". Marca "Seaspume". Yo también la había usado.

—¿El señor Sprouse sabe que usted anda cazando?

—Creo que sí... es mi viejo...

—¿Mi viejo? Sí, claro. Ahora que pensaba en eso recordaba haberle oído decir algo de un hijo que tenía en el ejército. Recordé también el nombre: Dan.

—Ah, usted debe ser Dan, entonces... —dije. De entrada me resultó antipático pero me propuse ser educado y cordial—. Yo soy el inquilino... Me llamo...

—Me detuve, porque Dan me había vuelto la espalda y estaba apuntando a una botella de lavandina vacía, que centelleaba a unas veinticinco yardas de distancia. Me quedé con los ojos fijos en la botella. Un estallido violento y la botella dejó de existir. Dan sonrió, yo me estremecí y desde su corralito la cabra chilló como una criatura.

—Escuche, amigo —le dije—, ¿no le parece que puede ir a tirar a otra parte? ¿No ve que mi cabra está medio muerta de miedo?

—No estoy tirando a su mal-dita cabra. —Ni se molestó en mirarme sino que toqueteó el cilindro y tomó puntería de nuevo. Sobre la muñeca derecha tenía otro tatuaje: la palabra MADRE en azul, rodeada de una aureola de radiantes rayas rojas. Aun cuando sus rasgos no se parecían a ninguno de sus progenitores, por su forma plañidera de hablar y la tónica particular de su personalidad, reconocí al hijo de la señora Sprouse.

—O.K. —dije, pensando en la enorme cantidad de amenazas que podía apiñarse dentro de esa expresión. Saqué a la cabra y la llevé más lejos, atándola a la bomba, hasta que Dan se hubiera hartado de tirar.

Por suerte, unos días después Dan encontró una diversión mejor. Se compró un Chrysler rojo, convertible, con el que entraba y salía de la granja de su padre

como una exhalación, a todas las horas del día y de la noche, acompañado del chillido de los neumáticos y con el motor a los alaridos, como una máquina de bombos.

El primero de agosto me dirigí a lo de Sprouse con el cheque del alquiler, que siempre pagué puntualmente. Era domingo, a la mañana. Los domingos siempre se sentía una calma inubicable, como si un vago motor que siempre zumbaba en la lejanía, hubiera dejado de andar de repente. La campana de la iglesia católica del pueblo acababa de llamar a misa de nueve. Dentro de un cuarto de hora, más o menos, el altoparlante colocado sobre la Misión de los Hermanos del Calvario, iniciaría su audición de los domingos: un disco de himnos militantes, más rayado e ininteligible cada semana, pero nunca menos ruidoso. Por ahora había un valle de silencio. De pronto oí golpes de martillo en lo de Sprouse y me acerqué: encontré a Sprouse arreglando el portón, que colgaba de sus goznes.

—Buen día, hijo. ¿Me hacés el favor de sostenerme esta tabla mientras la clavo? Dan vino tarde anoche y arrancó el portón. Lo estoy arreglando provisoriamente... —los ojitos chispearon— provisoriamente para siempre, se entiende...

Cuando el clavo estuvo en su sitio y el portón giró libremente,

Sprouse agachó la cabeza, meneándola con gravedad.

—Ese Dan... —suspiró— me cuesta demasiado dinero. ¿Sabés lo que tengo que pagar por ese coche? Ochenta y tres dólares con sesenta y siete centavos por mes.

—Pero... ¿cómo puede pagar eso?

—¿Cómo puedo? Yo no puedo. Es la vieja... el único hijo que le queda, ¿sabe? Perdimos a Calvin, el menor, en la guerra... estalló en el aire con el aeroplano, ni siquiera quedó algo para un entierro decente... —resopló ruidosamente por su nariz enorme—. Era un buen chico, Calvin, siempre hablando de cuando volviera a casa y a la granja. Él hizo la casa donde viven ustedes. Dan... ah, éste es completamente distinto... más haragán que un perro de veinte años... no quiere saber nada de trabajar en la chacra... Estuvo seis años en el ejército, ¿sabe? Ahora dice que va a buscar un empleo. Pero no es cierto, no va a buscar más que divertirse. Y la vieja lo malería como a un bebito...

—¡Calvin!

Hablando de Roma... Violentamente, como si una brusca corriente de aire la hubiera arrojado de la casa, apareció la vieja. Toda emperifollada, con un vestido de flores sobre fondo negro, sombrero de paja, y cartera de charol negro.

—No te pasés la mañana charlando, Calvin... y no te olvidés que tenés que partir una pila de leña antes de comer...

La miramos alejarse por el camino, el cuerpo inclinado hacia adelante como si cabalgara sobre una escoba.

—No se pierde un domingo... —comentó Sprouse, enjugándose el cuello con su pañuelo.

—¿Y usted? ¿No va nunca a la iglesia?

—¿Quién? ¿Yo? ¿A la iglesia? No, hijo, yo no. No tengo por qué pagar a un cura para que me dé sermones sobre el Señor todos los domingos a la mañana. El Señor viene a verme aquí: los domingos, los días de semana, cuando le parece... —Sprouse se acercó como para revelarme un secreto—. ¿Sabés dónde está el Señor, muchacho? Aquí, metido aquí... aquí es dónde está... —y se golpeó suavemente su gran montículo de abdomen, como queriendo decir que era así de grande para dar al Señor un cómodo albergue—. A veces, por ejemplo cuando estoy peleando con la vieja, de repente el Señor me dice: "Vamos, Calvin, no seas malo... ¿no ves que es una pobre vieja, llena de dolores? Si seguís gritándole no vas a conseguir más que enfurecerla. Andá... hacéle algo lindo y vas a ver cómo ella solita va a sentir vergüenza de ser tan mala. Acordáte que ya no sos un pollito, Calvin! dentro de poco se te van

a encoger los dedos de los pies y cuando vengás a golpear a mis puertas de oro no querrás estar cargado con una bolsa de peca-dos".

Lo miré. Ese hombre era: yo estaba luchando por ser. Cuánto "yo" tenía metido dentro de mi cráneo... Qué poca cosa, qué mezquino me sentí en comparación con él, que era tan grande, entre su trasero y su corazón. Ah, pero me sentí orgulloso de él, algo así como si yo fuera su padre.

—No creo que usted necesite ir a la iglesia... —le dije.

Pareció avergonzarse bruscamente. Bajó los ojos y miró hacia el suelo por sobre la accidentada topografía de su nariz.

—No... —dijo—, la verdad es que no entiendo ni la mitad de lo que dicen...

—Usted entiende más de lo que dicen... —le contesté.

Meneó la cabeza y se quedó callado. Pero después de un ratito agregó:

—Hay una cosa que quería preguntarte, hijo. ¿De dónde sacás la plata? No sos chacarero... has ido demasiado a la escuela...

—El primero de setiembre empezaré a trabajar para la Sociedad de Beneficencia...

—Ah, me alegro. Hay que tener cabeza para eso. Un tipo como yo... nunca consiguieron meterme nada en los sesos...

El silencio se coaguló de nuevo

entre los dos. Él era ya... yo tenía que ser todavía...

Desde un árbol, a nuestras espaldas, una alondra horadó la quietud con su canto aflautado, complejo y formal como un tema de Bach. Antes de que pudiéramos descubrirla remontó el vuelo, desprendiendo una manzana. La oímos caer rozando las hojas y golpear en el suelo con un sonido hueco, como las primeras y pesadas gotas de un chaparrón de verano.

—Ya están casi maduras... —dije, contento por pasar a un tema más liviano.

—Sí, dentro de poco... los camiones empezarán a caer... ¿Qué vas a hacer con tus manzanas?

—Oh, no sé —y me reí—. Comer todas las que pueda...

De repente oímos un áspero rasguñar y el disco de la Misión de los Hermanos del Calvario se impuso en el aire. Escuchamos. La mujer que cantaba debía de haber tenido una caja torácica como un tanque de agua vacío... A CRI-I-STO RE-EY SU-UPREMO LO SE-E-GUI-MOS CON-TRA EL ENE-E-MIGO —bramaba la cantante por sobre la estática y el zumbido electrónico— ADE-ELAN-TE A LA LU-CHA FLO-O-TAN SUS PEN-DO-O-NES... Toda la huerta pareció estremecerse.

No volví a hablar con Sprouse hasta cuatro semanas después.

Cuatro semanas justas: el domingo veintinueve de agosto, el día de la cuestión.

Las seis y media de la mañana. Afuera, un motor potente molía la quietud del domingo. Me asomé y vi un enorme camión negro en forma de cajón inmenso que avanzaba hacia la huerta, dando marcha atrás. Dan hacía las indicaciones al conductor, que tenía medio cuerpo fuera de la puerta. Era la primera vez que veía a Dan tan temprano, y mucho menos tomando parte en las actividades de la chacra. Y sin embargo era Dan el que estaba a cargo de las negociaciones con los camioneros. Mientras hablaba, la madre se le puso al lado, sin decir palabra, pero observando todo agudamente a través de sus gruesos cristales. Sprouse estaba un poquito más atrás, curiosamente sumiso, como esperando órdenes.

—¿Cuántas Jonathans tiene?

El camionero tenía puesta una sucia camisa blanca. Era alto, ce-trino y parecía hinchado.

—Unos treinta y cinco, cuarenta árboles... —la voz plañidera de Dan atravesó la huerta. Tenía la camisa colgando como siempre y desde donde yo estaba alcanzaba a ver al águila azul con su desnuda amazona volándole sobre la carne.

—Le doy un dólar y medio por las Jonathans.

—¿Dólar y medio? ¿Está loco, hombre? Con el tamaño que tie-

nen... dos dólares la canasta, por lo menos.

—¿Dos dólares la canasta por las Jonathans? Uno y medio es lo que están pagando este año en todo el valle.

—Dos dólares. Si ustedes no las quieren, O.K.: algún otro se las llevará.

—Uno setenta y cinco. Ni un centavo más.

Dan se dio vuelta para mirar a su madre. La vieja estaba haciendo gestos avinagrados, pero asintió con la cabeza.

—O.K. Uno setenta y cinco pero como vengan. Nada de elegir...

—Listo. A ver... todas las Jonathans que haya...

Habiendo convenido las condiciones, empezó el trabajo. Armados de escaleras y sillas, baldes y canastos, lanzaron el ataque contra el primer árbol. Nada más que los tres: Sprouse, su mujer y el ayudante del camionero. Los dos negociadores permanecieron en el camión para cargar, llevar la cuenta y controlarse mutuamente. Vi cómo temblaban las ramas, oí el ruido metálico de la fruta cayendo en los baldes y decidí ayudar.

Nos llevó toda la mañana recolectar nada más que las Jonathans. Era tarea aburrida y sin embargo tenía el atractivo especial de los trabajos hechos en común. Pero me causaba irritación ver a Dan parado indolentemente junto a la puerta trasera

del camión, con la camisa colgando, sus tatuajes imbéciles y su amabilidad de almacenero. "Cuarenta y siete" cantó, cuando yo me acercaba tambaleando y sudoroso bajo el peso de un canastón de fruta de su padre. Un arsenal de comentarios sarcásticos me hizo cosquillas en la punta de la lengua, como ya había sucedido varias veces en el curso de la mañana, pero también esta vez conseguí dominarme y volví a sentir una especie de orgullo por haber sido capaz de refrenar mi lengua.

La señora Sprouse trabajaba más que cualquiera de los hombres. Se trepaba hasta la copa de los árboles, y afirmándose con sus huesudas piernas moteadas de azul, tironeaba de las manzanas como un gigantesco "tata Dios". No se detuvo ni un instante, ni siquiera cuando la voz de su iglesia inundó el huerto.

Por su parte, Sprouse seguía extrañamente silencioso. Una o dos veces traté de tironearle de la lengua, pero no mordió el anzuelo. Hasta parecía haberse encogido. ¿Sería que la presencia de la vieja le producía el efecto de un astringente?

Después del almuerzo el regateo empezó de nuevo, esta vez con motivo de las Deliciosas, por las que querían un dólar más.

—Dos cincuenta la canasta...

—Pero qué está diciendo, hom-

bre? Son Mammoths, tres dólares es poco.

—Bueno bueno, le voy a hacer un favor: dos setenta y cinco.

—O.K.: dos setenta y cinco, pero como vienen, nada de rechazarlas por gusanos o lo que sea.

—De acuerdo, pero tampoco podridas. Nada de levantarlas del suelo, ¿estamos?

El camionero clavó una tabla para separar a las Jonathans de las Deliciosas, que eran más caras, y empezamos a recoger fruta otra vez.

Poco después ocurrió un pequeño incidente. Estaba trepando a una rama más alta cuando el balde que tenía en la mano golpeó con algo y una media docena de manzanas cayeron al suelo y se machucaron. Oí sobre mi cabeza un brusco estallido sibilante, como si hubieran abierto un pico de gas. Por entre las ramas apareció el rostro iracundo de la señora Sprouse, con los lentes centelleantes y los dientes, perfectamente parejos y blancos, desnudos y amenazantes.

Fué entonces que empecé a enojarme. Nadie me había dado las gracias por mi ayuda, ni siquiera Sprouse. El espíritu mercenario de toda la transacción resultaba cada vez más evidente. ¿Qué pasaría ahora con estas manzanas? Dan y el camionero discutían de números y sobre si un canasto tenía tres manzanas

de más o de menos. Estas manzanas serían transportadas a un par de centenares de millas de distancia para volver a iniciar las discusiones y ser vendidas con enorme ganancia a alguien que ni siquiera las comería sino que volvería a venderlas, con una ganancia también enorme, a las amas de casa que, finalmente, las comprarían para comer.

El ayudante del camionero, hinchado y rojo, pasó a mi lado rezumando sudor. Sobre mi cabeza, con los vidrios de los anteojos fanáticamente fijos adelante, el cabello gris y seco hirsuto como paja, la vieja seguía desprendiendo manzanas con tanta eficiencia y falta de entusiasmo como una máquina. Sprouse trabajaba sin una gota de personalidad en el cuerpo, tratando de pasar lo más inadvertido posible. No decía una sola palabra. Nadie decía una sola palabra. No se oía más que el ruido de la cosecha: crujido de ramas, roce de hojas, el pequeño chasquido de la fruta desprendida y el golpecito al caer en los baldes; luego el rodar de las manzanas sobre el piso de la caja del camión. De repente sentí que estaba participando en un saqueo.

Bajé del árbol, dejé el balde y me fuí a casa sin decir nada a nadie. Empezaba a sentir esa intranquilidad familiar, ese vago descontento e inquietud que había aprendido a distinguir como

preliminares de la depresión. Abrí el Nuevo Testamento y era Mateo:

"...pero yo os digo, amad a vuestros enemigos y rogad por quienes os persiguen, para que podáis ser hijos de vuestro Padre que está en los cielos; porque Él hace salir al sol sobre los malos y los buenos, y envía la lluvia a justos y a pecadores. Porque si amáis a los que os aman ¿qué recompensa pretendéis? ¿Acaso no hacen lo mismo los cobradores de impuestos?"

Miré las palabras, esas palabras de Cristo que una vez, cuando me sentía vacío y perdido, me habían vuelto a la vida. Pero ahora se quedaban allí, tinta sobre papel, palabras sobre una página. Parecían haber sido dichas hacía tanto tiempo, a gente que era tanto más sencilla que nosotros... Cerré el libro, me acosté y traté de dormir.

A las cinco y media estaba sentado en el escalón de cemento que hay en el fondo, con una olla de papas que mi mujer me había dado a pelar para la cena. A mi izquierda oía los ruidos de los cosechadores que ya andaban por la última hilera de la huerta, la que lindaba con mi finca. Miré mi manzano. El sol se apoyaba como una gran manzana de oro sobre las ramas más altas. En cuanto a las manzanas mismas se las veía por todas partes, grandes y rojas como corazones hu-

manos: las ramas inferiores casi tocaban el suelo bajo el peso de la fruta. Cinco segundos antes de que sucediera algo, sentí un pequeño y helado chicotazo de miedo.

Una raquítica figura gris cruzó el claro y empezó a arrancar las manzanas de mi árbol.

—¡Eh! ¡No! —tiré las papas y corrí hacia ella—. Ese árbol no, señora Sprouse. Es mío. No quiero vender mis manzanas.

Vaya a saber por qué, pero creí, realmente, que se había equivocado.

Su cabeza gris se volvió hacia mí con el movimiento rápido y silencioso de un reptil. Los labios se le corrieron desnudando los dientes sintéticos, blancos y perfectos.

—¡Fuera! —sibiló.

Estoy seguro de que la hubiera agarrado y desprendido del árbol a la fuerza, si no hubiera sido porque en ese momento apareció Sprouse, lento y pesado, y la asió de un brazo.

—No, Min... no arranques esas manzanas... son del señor... cuando alquiló la casa yo se las dejé... son de él, Min, déjalas...

La cabeza gris se volvió violentamente hacia él, lista para repeler el nuevo enemigo.

—¿Qué estás diciendo, viejo idiota? Soltáme... que me dejes te digo...

—No, Min... no podés sacarlas, no son nuestras. Vamos, ya tenemos bastante, vamos a casa...

Poco a poco fué alejándola, a la rastra. Había miedo en su voz. ¿Miedo de qué? ¿De ella? ¿O de sí mismo? ¿De partirla por la mitad con su brazo desatado?

—Vamos, Min... —repetía—. Vamos a casa... Vamos...

Y ella le gritaba:

—¡Déjame... déjame te digo! ¡Son mías! Yo planté ese árbol, ¿creés que voy a dejar que me las robe? Yo...

—Pero te digo que le prometí el árbol, Min, te...

—¡Estúpido... viejo estúpido! Serías capaz de dar todo mi huerto por veinticinco dólares mensuales, estúpido...

Pero ahora su ira era demasiado grande para caber en palabras y se convirtió en un tironear y retorcerse para escapar, que acabó en un chisporroteo de sollozos chillones, que le hacía estremecer los hombros. Sprouse la soltó, despacito. Tomó la garra huesuda de la vieja entre sus manos y la palmeó suavemente:

—Vamos, Min... faltan tres árboles nada más y ya terminamos...

No sé qué sentí: asco, indignación, vergüenza. Y sin embargo todo estaba envuelto en una auténtica compasión por esa patética criatura. Tenía ganas de decir "Déjeselas...", pero no dije nada.

Después de cenar, para serenarme, fuí a caminar por el campo bajo.

La puesta de sol era increíblemente hermosa. Toda en azul claro y frígido y en anaranjado ardiente. En lo alto, a siete millas sobre mi cabeza, guedejas de nubes cirrosas resplandecían como alambres al rojo bajo el azul de ultramar. Un murciélago solitario se bamboleaba como un ebrio sobre el maíz incandescente. Un grillo chirriaba a mis pies. Una cigarra salió zumbando de un álamo y desapareció. Un par de faisanes se saludaron a través del campo de maíz, y cuando salté la zanja, una rana abrió la boca para tragarme. Al volver a casa a través de la huerta, contemplaba los complicados dibujos de la luz anaranjada danzando como fuego sobre el pasto alto.

Entonces los vi recogiendo mis manzanas.

Eran dos: la vieja y Dan, trabajando rápido. En el suelo un montón de canastas, algunas ya llenas. Sprouse no estaba visible. Me paré. El corazón aceleró a la velocidad de un reloj pulsera. Sentí un dolorcito agudo pinchándome el estómago. No supe qué decir o qué hacer.

No hice nada. Pasé junto a ellos sin decir palabra, sin mirar siquiera, y cuando entré en mi casa oí cómo la puerta de tela mosquitero se cerraba de golpe tras de mí.

En la cocina estaba mi mujer.

—¿Cuánto hace que están ahí?

—Unos quince minutos. Pero no vayas a pelearte, querido.

—No. No. Pero es tan... tan... feo...

—Es horrible. Pero lo mejor es no hacerles caso. Si te ponés a discutir será peor.

—¿Y el viejo?

—No sé. Creo que lo vi irse hacia el bar...

—Esos inmundos...

Sabía que tenía que quedarme en casa y traté de hacerlo, pero me fué imposible. Salí y me senté en el escalón de atrás y los contemplé mientras saqueaban mi árbol, como un par de demonios, a la menguante luz anaranjada. Me sentía exquisitamente vivo. Los músculos de los hombros estaban tensos y me temblaban los labios. Los dedos me tamborileaban sobre el cemento. Las ideas también eran claras y cerré los ojos para verlas mejor.

La cuestión era luchar contra ellos, vencerlos, hacerlos sentir avergonzados. Pero no por la violencia: la violencia sólo serviría para ofrecerles una justificación. Era un desafío. ¿Pero qué podía hacer yo? ¿Qué hubiera hecho Gandhi con estos dos? "Odia el crimen, pero ama al criminal", había dicho. Luchar con la verdad. ¿Pero cómo? ¿Aquí y ahora?

Abrí los ojos y todavía estaban allí. ¿Cómo los odié! En abstrac-

to tal vez podría amarlos: era más sencillo en abstracto. Ahí estaba la cosa: no tenía que mirarlos, tenía que conservarlos abstractos. No debía intentar usar la violencia para impedirles que se apoderaran de las manzanas. Pero tampoco podía permitir que pensaran que yo les tenía miedo. Falta de resistencia por parte de un cobarde: ¡vaya farsa! No sabía qué iba a hacer, pero los pensamientos, y la transacción me calmaron y me dieron confianza.

—Puede saca r mis manzanas, señora Sprouse, si tanto lo desea...

Mi voz sonaba clara, segura.

Ninguna contestación. Ninguna clase de reacción. Siguieron arrancando las hermosas frutas de mi árbol.

—Las manzanas de ese árbol me pertenecen, señora Sprouse. Yo no las pedí. Fué su esposo el que me las dió. Pagué para que las fumigaran. Si tanto las desea, se las doy. Pero no se olvide de que no son suyas y de que me las está robando.

Mi voz ya no era tan firme y al llegar a las últimas palabras la oí vacilar.

Fué Dan el que contestó:

—Oiga —gimoteó—, a nosotros no nos parece así. Si cree que puede tener una casa y más de setenta dólares en manzanas por lo que paga de alquiler, está loco.

—Le digo que yo no las pedí, Dan. Su padre me...

—Eso no tiene nada que ver. Este árbol es de mamá. Ella lo plantó y lo crió. ¿Por qué no se mete dentro de la casa y deja de calentarse la cabeza con las manzanas?

No contesté. Volví a cerrar los ojos, tratando de calmar la movilización que estaba produciéndose dentro de mí. Hablar con estos dos era perder el tiempo. Tenía que actuar. De repente me puse de pie, corrí hacia el árbol, tomé una canasta y empecé a recoger fruta.

—Está oscureciendo... voy a ayudarlos...

No quería mostrar sarcasmo, pero ahí estaba.

Madre e hijo me miraron de reojo, sospechosos. Nada más. Recogí manzanas con rabia. Llené una canasta y otra y otra más. Pero era obvio que mi gesto no producía el menor efecto.

Es decir, sobre ellos. Pero sí sobre mí. Me estaba calentando. Sentía que la indignación se acumulaba sobre mí como leña sobre una pira: "Los pobres ignorantes... no, son astutos. Los miserables desvergonzados, los renacuajos esperando hasta que el viejo estuviera fuera del camino, los... ¿cómo es posible que la gente se conduzca de este modo? ¿Cómo pueden contaminarse por unas pocas manzanas de porquería? Con-

taminarse, contaminar a la naturaleza, contaminar a toda la raza humana ¡Son ellos los que matan y mienten y hacen las guerras, son ellos los que convierten a todo el mundo en un sucio lugar maloliente!"

Evité mirarlos, pero cada vez que respiraba me entraban por la nariz: el olor seco y ácido que era la vieja, el sintético y repulsivamente dulce que era Dan. Cristo y Gandhi ya no estaban junto a mí. Ahora pensaba en Jehová expulsándolos del Paraíso, en Moisés haciendo añicos las tablas de la ley al verlos, en Isaías bramándoles maldiciones en nombre del Todopoderoso. Dejé de oponerme a mi ira.

Tiré la canasta, haciendo caer la mitad de las manzanas.

—Dios...

No sé si iba a decir "Dios sabe" o "Dios es testigo" o algo por el estilo. Pero justamente en ese momento oí, alto y venenoso, el silbido de la vieja, al mismo tiempo que veía la boca de Dan torcida en un obsceno gesto de mofa.

—¡Dios los maldiga a los dos! —grité y mi puño se fué contra el rostro de Dan con una fuerza que yo ignoraba poseer. Cayó hacia atrás, dió con la cabeza sobre el tronco del árbol y se quedó extendido sobre el suelo, parpadeando y con la boca abierta. Sobre él, con las piernas abiertas,

los puños cerrados y temblando, le grité:

—¡Levántate! ¡Levántate!

Quería que se levantara. Quería volver a golpearlo. Quería partirle la cabeza como una manzana.

Se palpaba la boca, buscando sangre. MADRE se le leía en la muñeca.

—Y usted no se meta... —gruñí, volviéndome a la vieja. Y le agité el puño delante de los anteojos, sintiendo que con un golpe podía hacerla polvo, como si fuera calcinado muñeco de papel.

Dan no se levantó del suelo. Su madre no intervino para nada. Nos quedamos los tres, en inmóvil y mudo triángulo, no sé cuánto tiempo. De repente dejó de interesarme todo: hacerles daño, las manzanas, la justicia, todo. Me alejé lentamente del árbol, cuidando de no darles la espalda, y sintiendo que un dolor lacerante me estaba perforando el estómago.

Golpeé varias veces la puerta de la cocina. La casa estaba a oscuras. Dan había salido en su Chrysler y sus padres estaban acostados. De pronto apareció Sprouse a los tropezones, frotándose los ojos, y tirándose de los pantalones por sobre su larga ropa interior.

—Siento mucho despertarlo pero quería decirle que he decidido mudarme apenas encuentre otra casa...

Me escuchó en silencio, con la cabeza gacha, como un preso al que están leyéndole la sentencia.

—Bueno, hijo... buenas noches... —fué todo lo que me contestó.

Pero a la mañana siguiente vino a pedirnos que nos quedáramos.

—Es culpa mía, muchacho... —y abrió grande los brazos, como ofreciéndose de blanco—. No le expliqué bien a la patrona que ese árbol era suyo... no me entendió bien... culpa mía... nada más que mía... —y sacando unos billetes sucios del bolsillo de atrás de su pantalón me los tendió—. Tomá, muchacho, dejá que te las pague... o podés descontarlas del alquiler, si querés...

—¿Y Dan?

—Se va a quedar solamente hasta fines de esta semana. Hoy vienen a llevarse el coche y Dan vuelve al ejército. Nadie va a molestarte más, hijo, no vas a tener más problemas...

Parecía muy corpulento y muy humilde y como si la nariz se le hubiera enrojecido aún más de vergüenza.

—No es por las manzanas que estoy disgustado, señor Sprouse, sino por la injusticia. Es una cuestión de principios. Cuando veo que la gente procede de esa manera, como si fueran animales, se me revuelve el estómago —y me lo toqué— ¿se da cuenta?

—Seguro que sí, muchacho, tenés razón. Pero te prometo que nadie va a volver a molestarte...

Sonreí, meneando la cabeza:

—No... creo que esta vez no basta una promesa, señor Sprouse. También la vez pasada me lo prometió, acuérdesese. No tengo inconveniente en quedarme. Pero en ese caso tendrá que haber algo más que una promesa. Quiero decir algo escrito... un contrato en forma...

Me miró con expresión extraña. Los ojos se le nublaron de repente, como si nunca me hubiera conocido. Después me dijo:

—Muy bien. Lo justo es justo. Prepare los papeles y la vieja y yo los firmaremos...

Extendí el contrato por duplicado, con un plano de la casa donde aparecía, marcada en rojo, la ubicación del gran manzano. Debajo escribí a máquina una aclaración en el sentido de que el fruto de este árbol me pertenecería mientras yo alquilara la casa. A la tarde siguiente fuimos todos a la oficina del escribano. No sé cómo se las arregló Sprouse para convencer a su mujer, pero la cuestión es que apareció y cuando llegó el momento también garabateó su firma.

El escribano —que también era abogado— era un hombrecito de facciones afiladas, vestido con un sucio traje color marrón, cruzado,

y tenía los dientes pardos y brillantes.

—Ustedes deben comprender... —dijo, mientras aplastaba los papeles con su maquinita cromada— que éste es un contrato legal que obliga a ambas partes, y que en caso de infracción estarán sujetos a la acción de la justicia y son cuatro dólares por favor...

Sprouse desenterró la billetera:

—Pago yo, señor...

—No, hagamos las cosas como se debe. La mitad cada uno.

El escribano-abogado nos acompañó con su sonrisa parda:

—Y ya saben... cualquier cosa me vienen a ver... Me he ocupado de muchos casos como éste...

Durante todo el viaje de regreso los ojitos de Sprouse no dejaron de pestañear y no cesaba de pasar la yema de los dedos sobre el sello que el escribano había grabado sobre el papel, como si fuera un ciego leyendo por el sistema Braille. Pero estoy seguro de que no sentía nada a través de su yema endurecida.

A partir de entonces he observado un cambio en mis relaciones

con el viejo. Hablamos como antes, somos amigos, en realidad hasta parece respetarme más que antes. Pero la antigua camaradería ha desaparecido, como si hubieran cercenado un nervio. Es difícil concretar en qué consiste la diferencia. ¿Tal vez está en que nunca más ha vuelto a tutearme?

De todos modos en el invierno pasado no hubo más rozamientos con los Sprouse. Ni tampoco los habrá este verano. Tuvimos una primavera muy temprana: una serie de días cálidos, de esos que hacen asomar los brotes. Y de repente, anoche, seis de mayo, el tiempo, malignamente frío, se cerró, de golpe, como una trampa cebada. A eso de las nueve de la mañana salí para examinar el manzano. Parecía estar bien, pero era demasiado temprano para saber con certeza. Al mediodía volví a acercarme. Abrí varias docenas de capullos. En todos ellos el ovario estaba negro, ceniciento, como si dentro de cada uno hubiera ardido un fuego diminuto. Fué entonces que me di cuenta de que la huerta estaba inmóvil.

(Traducción de Ana O'Neill)

Un solo cuerpo mudo

—¡AHORA le toca al comunista? —preguntó Ferreyra.
—Sí —dijo Romano.

Entre los dos lo tomaron de los brazos y lo arrastraron a lo largo del corredor hasta la habitación del fondo. No costaba nada llevarlo. Era un cuerpo de goma, un cuerpo de papel. El muñeco de Michelin, el de los Neumáticos Michelin, con unos brazos como salvavidas y unas tripas rellenas de recortes de papel. Pero unas algas de papel sin apelmazar, unas tripas flotantes. A ese tipo lo habían interrogado en otras partes y hacía dos semanas que se lo iban pasando de una sección a otra. Y él los dejaba hacer, desinteresado de su cuerpo. Tenía un aspecto inexpresivo, como si hubiera aflojado todos los músculos de la cara. "Parece un payaso", pensó Ferreyra mientras le señalaba para que se sentase. Un blando payaso inflado con gas. "Vamos, vamos", lo apuró. Con la claridad que entraba del corredor se veía una sola silla; no quedaba mucho para elegir.

—Encienda la luz, Romano —ordenó.

Romano se apresuró a obedecer; tenía unas caderas de matrona pero se zangoloteaba

con agilidad, obscenamente; la llave de la luz colgaba del alambre y tuvo que sostener la bombita entre las manos:

—¡Está que pela! —protestó sacudiendo los dedos; después fué más cauteloso y se mojó con saliva, varias veces palpó con un ademán de planchadora hasta que encendió la luz—. Era una brasa —comentó satisfecho; él la había dominado.

—Seguro que antes hubo gente, ¿no? —preguntó Ferreyra.

—¿Aquí? —Romano se froto los dedos—. Por supuesto.

—¿Quiénes estuvieron?

—No sé... Habrá estado Cunha con los dos de su sección.

—Y se habrán pasado las horas con la luz prendida —rezongó Ferreyra.

Romano se había parado delante de ese hombre que parpadeaba en silencio, con una pesadez indiferente; la luz le resbalaba sobre los pómulos, sobre el mentón.

—No son eficaces los de Cunha —reflexionó Romano con desdén—. Es todo personal que estaba en documentación —dijo mientras cerraba la puerta.

—Tardan mucho... horas tardan.

—Pero si hasta mate se traen —dijo Romano.

—¿Mate?

—Claro.

—¿Así que se pasan la gran vida?

—Juegan a los naipes, como lo que se les da la gana y hasta una vez se...

—¡Eso no puede ser! —a Ferreyra le indignaba que los demás se tomaran las cosas así: el servicio, el reglamento. Ésas eran cosas serias. Y la arbitrariedad de los otros lo empequeñecía, hasta lo hacía sentirse avergonzado—. Los de jefatura no sabrían nada... —dijo sin convicción.

—Los dejan, Ferreyra, por eso; les toleran todo.

Los dos estaban de pie delante de ese hombre; se habían quedado callados y parecían calcular el peso de una res, la calidad de su carne. Había una expectativa, algo de recelo frente a ese animal silencioso. Ferreyra le puso la mano sobre el hombro con lentitud, para darle unas palmadas o como para reconocerlo un poco y calmarlo.

—¿Así que te las tirás de recio? —preguntó con suavidad.

El detenido no contestó, solamente apoyó la barbilla sobre el pecho: buscaba apoyarse en algo, lo mismo podría haberse

tomado las manos para estrujárselas con fuerza.

—¿Te vas a hacer el loquito? —volvió a preguntar Ferreyra.

—Todos los bolches son así —dijo Romano.

—Pero vos, no, ¿no es cierto? —y la mano de Ferreyra tomó las mejillas de ese hombre y se las palmeó juguetonamente—. Vos no nos vas a dar dolores de cabeza, ¿eh?

—Empiezan a las patadas cuando pueden —le recordó Romano.

—Pero éste no —y Ferreyra seguía dirigiéndose al que estaba en la silla—. ¿No es verdad que no vas a patear cuando te preguntemos algo?... ¿Que vas a ser un buen chico?

—Los bolches buscan que los fajen —insistió Romano—, así hacen méritos con el Partido.

—Pero vos no, ¿hum? —la mano de Ferreyra le alisó el pelo a ese hombre silencioso—. Mirá que queremos terminar pronto. Tenemos apuro... No nos interesan los mártires —se sonrió bonachonamente—. A nadie le interesan.

Y el interrogatorio empezó: primero los dos policías siguieron de pie mientras hacían las preguntas. Si sabía dónde funcionaba el comité de huelga, las direcciones, eso, las direc-

ciones y los papeles del fichero y dónde pensaban hacer los primeros paros y qué hacía en la vereda del local y por qué había gritado eso y a quiénes conocía. Y le preguntaban con calma, dándole tiempo para reflexionar. "¿El fichero?", como si se tratara de la fecha de su nacimiento. Pero nada; ese hombre no abría la boca, seguía con la barbilla apoyada sobre el pecho y parecía pensar en algo que lo preocupaba desde hacía mucho, desde mucho tiempo atrás.

—Decinos, pibe... —rogaba Ferreyra—. Mirá que tenemos apuro —el tiempo pasaba y Ferreyra tenía las manos vacías. Que ese tipo comprendiera, que no se empecinara porque iba a ser mejor para todos: a él lo dejarían que se tumbara en cualquier parte y ellos dos demostrarían que eran más eficaces que Cunha.

—Decí, vamos... —le pidió con un tono comprensivo, de camaradería.

Era cuestión de abrir la boca y enumerar esas seis o siete cosas: un par de nombres, unas cuantas cantidades, pensaba Ferreyra nerviosamente. Pero si no le costaba nada. Si en realidad, no tenía importancia. Si en la Argentina no pasaba nada, nada serio. No podía haber violencia y mucho menos

odio. Eso era para los países viejos. Si aquí nadie se enojaba ni cuando le insultaban a la madre; todo era una broma. Aquí todo se arreglaba, aquí se venía a trabajar. Si todo era una risa, era cosa sabida: nadie se tomaba en serio.

—Vamos, pibe, largáte... —rogó.

Ni la huelga tenía importancia ni esos pesos de más; que todos se quedaran en calma y en sus casas y que la gente no protestara. Pero si todos querían el bien de todos, ¿quién iba a querer el mal?

—No té pongas terco; no seas orgulloso, vamos... —insistía Ferreyra.

Si él tampoco quería el mal de nadie; él necesitaba terminar de una vez para estarse en paz. Él también quería cobrar a fin de mes. Si su vieja también se había quemado el lomo como cualquiera, él no era un señorito, no era de los que mandaban; él también se las tenía que aguantar. ¿O acaso te creías que estaba donde estaba para veranear?

—Vamos, muchacho... tenemos apuro.

Y el juego se prolongó hasta que en una de esas Ferreyra lo tomó de la ropa; estaba harto y humillado:

—¿Vos creés que estamos haciendo chiche? —y lo zarandó

como a un pelele, con encarnizamiento—. ¿Eh?... —volvió a preguntar—: ¿Vos te creíste eso?

—Yo le dije, Ferreyra —intervino Romano—. Los bolches no largan nada. Todos son así.

—¿Y qué? —Ferreyra se había vuelto de cara a la luz, tenía unas ojeras verdosas que parecían pintadas—. ¿Vamos a tener que darle?

—Pero ¡claro, hombre!

—Aunque... —titubeó Ferreyra mientras se quitaba el saco, no aguantaba más el calor—. Eso es delicado.

—No hay problemas con los comunistas —aseguró Romano como si recitara un artículo del reglamento, página tal, inciso cual—. Se le puede dar con tranquilidad. No pasa nada. Nada —subrayó.

—¿Y si éste se nos desmaya?

—Le echamos agua.

—Bien... siendo así. —Ferreyra se pasó la mano por la frente; tenía una cara de disgusto y se pellizcó las mejillas—. Usted ve, Romano —señaló—, éste se emperra en no decir nada.

El primero que pegó fué Romano. Cuando le puso la mano sobre la cara también pareció que le iba a dar unos golpecitos paternales. Pero con el primer cachetazo la cabeza de

ese hombre se empezó a tambalear. Fué un golpe como si le hubiera dado con una madera y del cordón de la luz salieron volando cientos de moscas. Eran unas moscas duras, metálicas. Después eso siguió. Romano parecía hachar o algo así: llevaba un ritmo inalterable y ponía la lengua entre los labios como un chico voluntarioso. Una o redonda, los flecos de las mayúsculas, pegar con el borde de la mano en la base del cuello, eme antes de pe y be. Él no tenía apuro; después de ése vendría otro y siempre así. Siempre habría tipos que se harían los locos. Y todos éstos eran iguales. Los únicos que no daban trabajo eran los rateritos; empezaban a largar todo antes de que les preguntaran nada. Hasta agregaban cosas. Eran unas canillas de palabras, unos sujetos despreciables. Cualquiera de ellos se empezaba a tapar la cara desde lejos, como si uno en lugar de manos tuviera unos faroles que lo encandilaran. Darles, darles, aunque se atajaran, para que no se atajaran. Blandos, ya no se atajarían más. Nada de bolches, nada de nada. Romano sudaba, tenía manchada la camisa, dos lamparones en los sobacos. A su lado, Ferreyra esperaba con los brazos caídos.

—¿No me vas a decir nada, bolche de miércoles? —preguntaba Romano siguiendo su propio ritmo—. ¿Te vas a hacer el fuerte? ¿Fuerte con quién? Aquí se acabaron los machos. Nada de machos. No queremos machos.

Eso, hasta que se cansó. Entonces lo reemplazó Ferreyra. Él prefería pegar con las dos manos; la cabeza de ese hombre era una pelota que rebota de una mano a la otra.

—¡Decí de una vez! —lo urgía—. ¡Decí, vamos, ya nos cansaste!... ¡Vamos, te digo! —Ferreyra tenía apremio por terminar, eso era lo que más le preocupaba: él quería ser más eficiente que los hombres de Cunha. Que la bombita de la luz no se recalentara, que nadie se fuera a quemar los dedos. Que no se corriera la bola que se estaban horas con un detenido. Y no era por pudor ni por miedo, sólo por jerarquía. No cualquiera participaba de esas cosas: Cunha, Traverso, él, Romano y tres o cuatro más. La jerarquía, esa lamparita brillante y la mano que le ardía. Y ese que estaba ahí sentado con las piernas desparramadas era de trapo y cerraba los ojos como si se dejara acunar. Se adormecía con los golpes. No sentía rabia ni hambre ni sueño ni ganas de nada. Ni siquiera vergüenza.

—¿No le decía que son duros los bolches? —insistía Romano—. Éste ni sangre larga; pis debe tener en las venas —se sonrió divertido—. Qué sé yo. O leche.

Al rato, Ferreyra anunció que estaba cansado y se fué a apoyar contra la pared. El fresco de los ladrillos le hizo bien. Después se dejó deslizar hasta el piso. Romano lo reemplazó nuevamente; era cuestión de seguir hasta que ese comunista sarnoso se ablandara. Y cuando un tipo se ablanda una vez, está ablandado para siempre. Era como voltearse a una mujer: la primera vez había que tironear, después resultaba fácil. Hasta gustaba.

—¿Te creíste que no ibas a decir nada? —era la pregunta que Romano acompañaba con sus golpes—. ¿En serio que te lo creíste? —y siguió golpeando hasta que ese hombre se cayó de la silla—. ¿Le echamos agua, Ferreyra? —preguntó restregándose las manos en los pantalones.

Ferreyra no contestó: lo miró a Romano, miró ese cuerpo que estaba tirado entre sus piernas y la silla, bostezó y vagamente deseó tener más sueño. Podía echarse a dormir al lado de ese hombre después de haber apagado esa bombita de miércoles, quedarse a oscuras y tomarle la mano y empezar

a contarle cosas como cuando uno tiene mujer y miedo. También podía ordenarle a Romano que le cebara un mate bien caliente o que saliera a la calle y empezara a tocar el silbato hasta que a él se le frunciera. También podía tumbarse a dormir cubriéndose la cara con un diario.

Pero ese hombre había quedado con la boca abierta, tenía las mejillas moradas y se encogía como un chico con dolor de vientre, con unas arcadas silenciosas.

Romano se le acercó y lo tanteó con la punta del zapato:

—Parece un bebé —reflexionó; después de contemplarlo un rato con ecuanimidad, volvió a preguntar—: ¿Le echo agua?

—Sí —dijo Ferreyra lentamente—. Sí —y se puso de pie—. Andá a buscar un poco —ya lo tuteaba a Romano, al fin de cuentas, era su subalterno; pero eso de haber estado ahí metidos en esa pieza, con esa lamparita casi blanca y con ese hombre mudo (que gemía entrecortadamente, con su avidez, como si estuviera fingiendo, porque todos los que gimen de dolor parecen fingir y tienen algo que no convence) lo hacía sentirse solidario de Romano. De la misma manera que si a cada rato tuviera necesidad de ir a buscarlo para contar con

él: que fuese su testigo para siempre, para apoyarse en él y pasarle el brazo sobre los hombros estrechándolo contra su costado.

Romano había salido un momento; cuando volvió traía un balde que goteaba:

—¿Tiro? —preguntó.

—Sí... Dale.

El baldazo se estrelló contra la cara de ese hombre que estaba ahí echado y el agua se fué escurriendo por los rincones de la pieza.

—No se mueve —Romano tenía un aire de extrañeza.

—Ahora se va a levantar —aseguró Ferreyra.

—Yo no sé si se va a levantar, pero larga un olor...

—Y, eso le pasa por tirarse las de héroe.

Esperaron un rato, Romano balanceando el balde entre las piernas listo para echar más agua y Ferreyra arrollándose las mangas de la camisa.

—Tirá un poco más.

De nuevo el agua cayó sobre la cara de ese hombre.

—Éste sí que tarda en reaccionar.

—Bah... Los bolches no se pierden una para hacerse las víctimas.

—No —murmuró Ferreyra—. Éste tarda en serio —parecía preocupado y se frotaba

la nuca; por un momento se sacudió los pantalones salpicados de agua—. Ya es mucho tiempo —dijo con irritación.

—Se manda la parte —aseguró Romano—. Todos los comunistas hacen lo mismo. Viven para eso.

Ferreira lo miró de costado:

—¿Usted cree? —ya no se sentía su cómplice. “Romano es el más bruto de todos nosotros”, había dicho un oficial aquella noche que los de la sección estaban reunidos. Todos se rieron. Era en una caballeriza, por Palermo y alguien tocaba la guitarra.

—¿Se mueve?

—Sí.

Ese hombre había empezado a sacudir la cabeza flojamente; levantó la mano y se oprimió los ojos como si fuera miope y acabara de quitarse los anteojos; después se palpó los labios haciendo un esfuerzo para ponerse de pie.

—No se puede levantar— susurró Ferreira.

Ese hombre se había tendido nuevamente sobre el piso y respiraba abriendo los agujeros de la nariz desmesuradamente.

—No hay caso —dijo Ferreira después de tocarlo con

el pie—. Va a haber que ayudarlo.

—Sí... —admitió Romano.

—Desabróchele un poco.

—¿La camisa?

—Sí. La camisa.

Romano dejó el balde en el piso, se acercó a ese hombre y con una suavidad maternal le fué soltando los botones.

—Está empapada —comunicó sin volverse.

—Sáquesela, entonces —dijo Ferreira.

Romano le quitó la camisa, la escurrió y la puso sobre el respaldo de la silla.

—¿Y eso? —señaló Ferreira.

—¿Qué?

—Eso.

—¿Lo que tiene en el pecho?

Romano se había arrodillado junto a ese cuerpo y miraba lo que tenía sobre el pecho. —Un trapito —dijo—. Una cosa así...

Ferreira también se arrodilló y tomó ese objeto entre los dedos:

—“Sagrado Corazón de Jesús, ayúdame” —leyó.

(De “¡Paso a los héroes! y otros cuentos de la década absurda”).

El otro dominio de la Señora Volonté

Vivir es sólo una parte... ¿De qué?

Vivir es solamente el sueño de un sueño,
Pero estar despierto es ya de otro dominio.

RILKE.

CUANDO comenzó a andar, y mientras se anudaba sobre el pecho los lazos de la pañoleta tejida con lana color celeste, la señora Volonté quiso recordar todo aquello que solamente había sucedido en el interior de un sueño como una sangrienta fantasía.

Primero, al detenerse el reloj del comedor, fué el silencio imprevisible lo que la ensordeció; luego escuchó cómo dejaba de funcionar el de la salita; y en seguida cómo se paralizaba el despertador de su propio dormitorio. Un triple silencio saturó toda la casa, un fragor de silencio. Se sentó en la cama y apretó los puños contra el cuello para atender a través del pecho a ese corazón capaz también él de apagarse de pronto. No, ahí estaba ese corazón. Latía angustiado, nada más. No pasaba nada en realidad. Volvió a dormirse, y a despertarse, y a dormirse otra vez.

Ahora, mientras andaba, necesitó deslindar qué parte de esa impresión penosa correspondía al sueño y cuál otra podía deberse a algún pensamiento brotado durante la vigilia. Solía confundir-

se a veces. Luego de transponer la valla de los cincuenta comenzó a pensar los hechos reales como fantasías de los sueños, y a las fantasías de los sueños las consideró en gran parte aventuras de la realidad. La señora Volonté se sabía víctima de ese enrevesamiento, y a veces terminaba por no hacer caso de sí misma.

Ahora, mientras andaba a paso cada vez más apresurado, no sentía ningún remanente ni le quedaba el recuerdo de ninguna imagen rotunda. Solamente al despertar en la madrugada debió por fuerza darse cuenta de la desgracia sucedida. Como si un ser amistoso aunque lejano le hubiese soplado junto al oído ciertas palabras fatales:

—Pobre, pobre señora Volonté —la voz—. Todavía no sabe. Estalló la máquina grande, la Susana Slichermacher. Diez hombres muertos alrededor de la Susana Slichermacher, señora Volonté.

Pensó en la fábrica, en el hijo, en una aterradora explosión de la Susana Slichermacher y en los hombres fulminados entre ruinas

de hierro y furibundas nubes de vapor. Y pensó en su propio hijo, horriblemente desmembrado entre los demás hombres.

Pensaba aceleradamente mientras se atajaba el pecho con ambas manos, como una pobre mujer de veras desesperada. Imaginó a los hombres con trajes azules, y la boca múltiple de los hornos como una inmensa y única fogata. Y vio también el acero fluido serpentear por tierra en procura de los huecos donde solidificar toda la líquida ansiedad. Un reguero brillante, una víbora encendida. Muchas culebras al rojo blanco, una jungla resplandeciente.

Saltó de la cama y vistió en dos segundos la pollera a cuadros de alto dobladillo, la bata de seda cruda, el sacón de alpaca, y la pañoleta por encima de todo y alrededor del cuello. De pronto se encontró en la calle. De veras le gritaron:

—¿Se va al baile de La Estrella, señora Volonté?

No la voz del sueño, no. Una vecina esta vez, bromista empedernida, una española alegre que no se bañaba jamás y no obstante lucía los brazos siempre tan impecables, y cuyo hijo menor —el Niño Jesús— había estado tan a punto de morir y a quien ella, la buenísima señora Volonté, supo poner pimpante en dos días con aquellos emplastos. Esta española aseguraba además que en su pue-

blo sólo se bañaban las prostitutas.

Ésta era la calle, pues, y ella caminaba y caminaba hacia la fábrica, tropezosa, con menos aliento del que hacía falta. Trataba de respirar acompasadamente con la carrera, y se anudaba al mismo tiempo sobre el pecho los cintajos de la pañoleta celeste, tejida. Se alisaba el cabello canosísimo y buscaba disponer de una en fondo esas malditas imaginaciones trágicas para madurarlas una a una, según decía el hijo que se debían de madurar las ocurrencias antes de ponerse a hablar o a meditar ideas trascendentales.

El primer pensamiento dócil era aquel de los tres relojes detenidos casi al mismo tiempo: primero el del comedor, luego el de la salita, y en seguida ese despertador siempre alerta a su lado, en la mesa de luz del propio dormitorio. Una positiva curiosidad, tantos relojes. La gente diría: "Eso le pasa a su hijo por coleccionar relojes despachurrados... ¿A quién se le ocurre?" Ella contestaría: "Se le ocurre a él..." Y querría saber a continuación: "¿Pero se pueden parar todos al mismo tiempo?" "Claro que sí, señora Volonté —dirían los demás, sabios como eran todos—. Claro que sí, cuando sucede una horrorosa catástrofe".

—¿Que estalle por el aire la Susana Slichermacher, por ejemplo, es una horrorosa catástrofe?

—La más extraordinaria, señora Volonté.

—¿La catástrofe del mundo, entonces, señor Pagalday?

Pasaba, claro, mucha gente a su lado, pero ella no se atrevía a enfrentarse con nadie por temor a la inevitable respuesta afirmativa. La señora Volonté se hubiera desmayado en ese caso y a su alrededor se hubiese formado un enjambre de hombres y mujeres. Imposible volar a la fábrica, entonces, y contemplar con gesto desgarrado los restos de la Susana Slichermacher y las carnes humeantes sembradas en el patio de cemento. Oh, sí, todos se apiadarían de la vieja tendida en el suelo, alguien le deslizaría una piedra debajo de la nuca para aliviarle un poco la cabeza, pero nadie oiría si ella dentro del desmayo llegaba a preguntar por ejemplo:

—¿Cierto, señor Pagalday? ¿Que hay diez muchachos muertos al lado de la Susana Slichermacher?

—Caramba, qué monótona está hoy la señora Volonté —protestaría el señor Pagalday, tan intollerante siempre.

La gente iba y venía cada cual en lo suyo, y todos tenían cara de no saber nada o de no interesarse en nada. Una muchacha pecosa con un canasto de mimbre lleno de manzanas debajo del brazo no sabe nada ni entiende nada tam-

poco. ¿Y sabe algo o entiende las cosas siquiera por las tapas un borrachito de ojos capotudos que abre tanto las piernas al caminar?

—¿Y usted, por qué bebe tanto, señor Pagalday?

—Lo que me apetece y basta, señora Volonté.

—Mucho, señor Pagalday.

—Lo que a nadie le importa, señora Volonté.

Excelente hombre, este Pagalday. Es un corredor de seguros que necesita jubilarse porque ya no le dan las piernas por causa de la arteriosclerosis, según le tiene dicho el doctor Simonetti. Pero ahora no está aquí, este Pagalday, y no sabe la misma señora Volonté por qué diablos se ha puesto a discutir con él, tan arbitrario como suele ser y amigo de dar contestaciones gruesas. Tan congestionado el hombre, siempre tan arbitrario.

Los pasos de la señora Volonté eran cortos y rápidos. Su respiración, corta y rápida, los acompañaba; jugaban a correr juntos los pasos y la respiración desalentada y convertida en jadeo. Se deslizaba por las aceras de ladrillo carcomido, rozaba el frente de las casas revocadas y pintadas con lindos colores. Umbrales cándidos como sábanas, jardines con heliotropos.

—Estalló la gran máquina —se repetía angustiada—. Escuché el estampido desde mi cuarto.

Esa fué la reflexión, luego del sueño. Y después —no se sabe cómo— alguien le gimió al oído con voz indefinida y lejana que había diez hombres, diez hombres muertos junto a la Susana Slichermacher.

¿Quién pudo haber sido? De ningún modo la española de los brazos tan limpios, porque estaba en la puerta de la casa de al lado retirando la ropa puesta a orear en el césped de la vereda justamente cuando ella salía de la suya anudándose la pañoleta celeste, tejida. Otra voz era: alejada y susurrante, de gran amenaza y de una enorme tristeza. Una persona detrás de la voz, quizá la misma capaz de provocar aquella misteriosa detención de los relojes.

La señora Volonté tenía vistos profusión de relojes en su vida, especialmente de tres años a esta parte, lapso durante el cual el hijo fué atacado por la manía de coleccionarlos. Mecanismos de toda forma y en todos los escondrijos de la casa. Algunos caminaban, otros también aunque con dificultades. Otros no echarían a andar jamás por esos mundos del tiempo. Tres empero eran los importantes: el del comedor, el de la salita y el despertador del propio dormitorio.

Cosa de mucha monta, los relojes. Ella solía verlos por dentro cuando el hijo, destornillador en mano, se dedicaba a despanzurrar-

los en la mesa del comedor protegida con un diario desplegado. Complicadísimos: una rueda enlazada a otra rueda, un engranaje a otro, y el conjunto de ello accionando con incesante y lenta armonía.

En cambio la gran máquina de la fábrica ostentaba una armonía de otra clase. Veloz, rechinante, orgullosa, la Susana Slichermacher, capaz ella sola de soltar al aire un penetrante silbido, un cántico como para ser escuchado en varias manzanas a la redonda.

Aquella tarde fué excepcional: cuando la señora Volonté pudo ver (el hijo la señaló con el índice: "Es aquella muchacha...") —le dijo) a una joven tan menuda, tan dulce, al lado de un monstruo de hierro fuera de toda proporción. Oh, sí, le costó no poco esfuerzo dejar de pensar a la una y a la otra como a una misma e idéntica Susana Slichermacher.

Digna de ser marcada con piedra blanca aquella tarde, no hacía un año por esta época. Fué día de regocijo y allí se encontraron reunidas todas las madres y hermanas. La señora Volonté necesitó vestirse mejor que otras veces para no desentonar. La española de al lado le prestó una pollera de paño oscuro, muy amplia, y un par de zapatos puntiagudos con hebillas de metal blanco. También contribuyó a su distinción una mujer de apellido

Verdechia que ya no vivía ni al lado ni en ninguna otra parte. Su baúl era prodigioso. Se lo abría y se elevaba desde sus entrañas un tufo de vejees elegantísimas. Ropa blanca ornada con puntillas y encajes, en cuyo interior crujía el papel de seda amarillo o rojo, vestidos de terciopelo deteriorados apenas en los dobleces.

Con el rabo del ojo la señora Volonté pudo observar la engastada tristeza de la señorita Verdechia al contemplar una vez más su oloroso tesoro detenido en el tiempo antiguo.

—Lujo de ricos... —informó la dueña del baúl.

Explicó más detenidamente aún: estuvo a punto de casarse con un hombre de mucho dinero a quien sirvió durante varios meses de un año remotísimo. El novio murió antes de tiempo a causa de una tisis galopante, y la pobre señorita Verdechia heredó el baúl con el ajuar, además de esa especie de viudez inconsolable todavía instalada en su corazón. Corazón vacante e historia triste, la de esta señorita vieja.

Del arcón de madera pintada de verde, protegido por recias fajas de latón a modo de precintos, surgió el sombrero cuyo pompón hizo bailar de entusiasmo al hijo y señaló a la señora Volonté, allá en la fábrica, entre las demás de su especie.

Día memorable también, aquél,

porque todas las madres y todas las hermanas invitadas a la inauguración de la maquinaria tremenda habían encontrado en las arcas de alguna vecina la elegancia necesaria.

Un hombre vestido de negro, de nariz ganchuda, calvo y no excesivamente alto, subió a una tarima y leyó una oración exaltada. Todos aplaudieron enfervorizados. Antes de bajar del estrado ese hombre hizo un hermoso ademán en dirección a una jovencita menuda y sonriente, y la invitó a adelantarse.

—Es aquella muchacha... —murmuró el hijo al oído de la señora Volonté.

—¿Quién es? ¿Quién es? —quiso saber ella, alzada sobre la punta de los pies, y anhelante.

—Susana Slichermacher.

Alcancó a ver cómo la jovencita enarbolaba una botella demasiado pesada para su tenuidad, y cómo la hacía estallar contra un saliente de la máquina. Nuevos aplausos, pero más estruendosos. También palmorearon hasta enrojecer las manos la señora Volonté y su hijo, mientras un grupo de mecánicos se lanzaba contra un tablero y movía toda suerte de clavijas y llaves. Un inolvidable silencio de expectación, y luego un desgarrador zumbido aserró el aire por encima de las cabezas. La máquina comenzó a respirar hondo como con

un pausado desperezamiento de aspás descomunales.

Un reloj, aquello también, pero gigantesco y sumamente más misterioso, puesto que cantaba y silbaba con exasperación cuya naturaleza resultaba difícil de entender. La rueda principal tenía un diámetro calculable en cuatro veces el largo del hijo. Y después, engranajes como un brazo de hombre, o como dos, o como tres, los había en abundancia. Incontables también los ejes cilíndricos de metal brillante, grasoso, articulados entre sí; entraban y salían con ritmo loco de los respectivos alveolos, dotados de calor y gentileza verdaderamente humanos; aquello era baraúnda, disloque, auténtica vida de monstruo.

Luego repartieron panes y carne asada, y una bebida sin alcohol. Y el sombrerito rematado en un *aigrette* de la señora Volonté fué muy alabado.

La atención de la señora Volonté quedó zanjada entre dos incógnitas de magnitud opuesta: por un lado el mecanismo estruendoso y por el otro aquella niña Slichermacher, tenue, tímida y tan agasajada. La máquina se destacaba contra la boca de fuego de los hornos y la jovencita lucía también con su vestido vaporoso cuya blancura era como leche, sobre la cohorte de hombres severos, reverenciosos a su alrededor,

gesticulantes algunos, todos obsequiosos y melifluos.

Se le apretó la garganta al ver que la ceremonia culminaba y los hombres de la fábrica quedaban alineados para desfilar ante el señor calvo y enano. Él les tendía la mano y ellos se la estrechaban uno después de otro, antes de seguir de largo. Este señor también era una especie de mecanismo de saludar, ahora, como antes lo había sido de hablar y de arrancar aplausos fragorosos a la concurrencia.

Estaba el hijo entre los de la fila. Pasaba primero delante de Susana Slichermacher —la niña, no la máquina...— atrevido, sin mirarla, y luego estrechaba con esa fuerza de sus dedos poderosos toda la mano del individuo ése, del portento ése de autoridad y de mando el cual, pese a todo, cedía ante él.

Advirtió que Susana Slichermacher, la niña, le miraba al hijo y le admiraba el vigor, la seguridad.

Luego fué Susana Slichermacher en persona quien saludó a casi todas las mujeres. Ella fué quien se acercó a las madres y hermanas arracimadas tal vez para defenderse entre sí en caso de ataque. Tenue, diminuta, marcó un paso hacia ellas como si no tocara la tierra, con una sonrisa que parecía no estar en su boca sino en el aire que la circundaba.

Tampoco sus tranquilos movimientos estaban en ella sino al margen de ella. Pero la blancura sí le pertenecía por entero, y se desmadejaba de ella hacia los demás. Todas, madres y hermanas, participaban de ese blancor, esa palidez ambiente manada de Susana Slichermacher.

—Señora... —arrulló Susana Slichermacher al poner la punta de los dedos en los dedos de la señora Volonté.

Vaya, sí, la señora Volonté entendió todo lo que hacía falta entender a raíz de la palabra y del tacto de dos dedos finos que, como los de las hadas, podían obrar el milagro. Sintió un ramalazo de celos, pequeño, ácido, pero de todos modos comprendió que dada su condición de madre era menester resignarse y aceptar la inexorabilidad del destino.

Luego la fiesta se diluyó, y la señora Volonté regresó a su casa prendida en el brazo del hijo. Él marchaba silencioso, pensando en la muchacha que le estaba designada por la lógica de los acontecimientos a partir de esta tarde maravillosa. Ella hubiera querido hablar, arrancarle —como se dice— una confidencia. Pero no, emperrado él, enmudecido. Y al mismo tiempo un poco triste porque para cierta clase de gente el amor suele ser así en los años jóvenes: de suma tristeza. Era de su misma laya, este hijo, y de la

laya Volonté: tenía el corazón apesadumbrado, y la mayor felicidad para él podía ser como la mayor desventura.

Ningún comentario de camino ni al llegar a la casa. Él desplegó un diario sobre la mesa del comedor y se puso a aceitar sus relojes. Ella se marchó a la vecindad para devolver el sombrero, los zapatos, la pollera de paño negro. En todas partes habló del festejo hasta por los codos. Se equivocó dos o tres veces, porque atribuyó a Susana Slichermacher —la niña— cualidades propias de Susana Slichermacher —la máquina.

La señorita Verdechia lanzó un suspiro aromado al devolver a su arcón el sombrerito que tan buen efecto logró en la cabeza de la señora Volonté. “Yo no tuve ocasión de usarlo nunca” —suspiró. Extendió ambas manos sobre la ropa, apretó sosegadamente, y allá abajo crepitaron los corpiños mientras se elevaba el histórico perfume de las capas profundas.

La española apenas quiso escucharla y habló en cambio de su propio Niño Jesús. Ahí estaba preparada la medicamentación prescrita por el doctor Simonetti: una tina con agua entibiada en la hornalla. Y allá estaba la criatura ya desnuda entre las sábanas. Había un poco de olor a fiebre en el cuarto. La madre aferró al hijito —un chico macilento, de grandes ojos desconcertados—

lo elevó y lo sumergió en el agua tibia una vez, dos, tres veces. Luego lo arropó, lo fregó hasta encarnarle la piel morena y volvió a espetarlo en la cama. Luego jadeó, se sentó y se puso a mirar a la señora Volonté. La señora Volonté le contemplaba en cambio los brazos niveos, sin mácula.

El hijo de la señora Volonté había terminado con los relojes, acababa de untar un pan con manteca y lo estaba rumiando inmerso en los pensamientos de aquella muchacha.

—Yo la encuentro preciosa —arriesgó la señora Volonté.

—¿Quién, preciosa?

—La Susana Slichermacher.

El hijo cabeceó afirmativamente y siguió rumiando el pan y la muchacha al mismo tiempo, sin hacer partícipe a la madre de su abrumada intimidad. Y luego —pues el día entero fué fiesta— se marchó a “La Estrella” a pasar la tarde. La madre lo vio hurgar en la cómoda y sacar de ahí los pesos necesarios. Lo vio meditar, sacar más dinero y hundirlos en el bolsillo del pantalón. Le dió un beso en la frente antes de irse. No se atrevió a susurrarle “Preciosísima”, aludiendo a Susana Slichermacher, pero lo siguió hasta el zaguán y consiguió arrancarse del pecho otra palabra:

—Me gustó bastante —dijo.

Él aceptó. Se pasó la lengua por las encías para desancelar las

migas de pan de los dientes.

—Tiene una fuerza de diez mil caballos —aceptó.

Ella comprendió: el hijo se refería a la máquina. Encontró estúpida la picardía de seguir refiriéndose ella a la muchacha Slichermacher y él a la máquina Slichermacher.

—Parece suave y cantarina —opinó.

—Ajá —afirmó el hijo—, pero van a hacer falta lo menos diez ingenieros cuando alguna vez se pare.

Después, ya rumbo a “La Estrella”, giró la cabeza antes de llegar a la forrajería de la esquina y saludó a la madre con un brazo en alto. —Es una muchachita como para vos—, dijo ella en voz alta, segura de proseguir el equívoco.

La señora Volonté no conocía “La Estrella”. Oído hablar, sí: era un lugar notable donde la gente se divertía, un sitio resplandiente de colores, de luces de bengala.

—Es una muchacha muy como para vos... —repitió cuando a la altura de la forrajería ya no quedaba ni sombra del hijo.

Tal vez el hijo ostentaba ahora esa cara impenetrable y se mantenía en actitud de tanto disimulo porque en este momento corría a “La Estrella” para reunirse con Susana Slichermacher.

Caramba, sí. Un ramalazo de

celos, ácido, pero muy soportable para una mujer al tanto de su condición de madre encaminada al sacrificio.

En un momento dado, días después de la fiesta, la Susana Slichermacher se detuvo, y horas más tarde ya estaban ahí varios ingenieros empeñados en indagarle las mañas. Sin embargo, antes de entrar en coma, se quitó la careta para dejarse ver tal cual era de verdad: indócil, llena de remilgos y fraudulenta. Empezó por soltar al aire quejidos sorprendentes. Servía como si no se quejase, pero algo en la delicada contextura íntima se agitaba con dengues fuera de compás. Hubo asombro entre los muchachos vestidos con mameluco azul, sirvientes destacados para facilitarle la servidumbre. Llegó el señor Slichermacher (el orador de la fiesta) y quedó azorado.

—Se puso blanco y violeta —comentaba el hijo de la señora Volonté—; la máquina, como si quisiera lucirse delante de él, pataleó, bostezó, empezó a corcovear. “¡Detenganla!” gritó el señor Slichermacher. Cortamos los contactos, pero la Susana Slichermacher siguió bramando y rechinando como para demostrar su independencia. Comprendimos que si se le daba el gusto nos hubiera convertido en esclavos de sus caprichos. Yo dije: “Las máquinas son como las mujeres, señor Sli-

chermacher: cantan para uno y se enloquecen para uno...” Slichermacher pensó que yo podía tener razón y ordenó que otra vez la pusiésemos en movimiento. Como si nada hubiese pasado: cantó con más gracia que nunca. Pero un rato nomás. Después, apenas el señor Slichermacher acababa de secarse el sudor de la frente, volvió a las andadas, a rechinar y a dar coces. Yo dije: “La Susana Slichermacher nos está tomando el tiempo, señor Slichermacher...” La paramos de nuevo. La hicimos andar de nuevo y anduvo sin novedad. ¿Cuánto habrá andado sin novedad? ¿Media hora o tres cuartos de hora? El señor Slichermacher se rascó las patillas, saludó y se fué. No había llegado a su casa cuando ya tenía en la mesa un mensaje urgente: “La Susana Slichermacher no da señales de vida...” Noticia como para un aneurisma en la aorta, mamá.

Horas después estuvieron ahí los ingenieros. Era gente sesuda capaz de observar con serenidad los desastres y de no abrir opinión. Uno hubo que se animó a deslizar un lápiz Faber entre un engranaje y una polea. Pareció dar con la solución. Se le iluminó el rostro y volvió a oscurecerse. Fracasó y se retiró a meditar su desengaño mientras los otros ni se atrevían a chistar. El señor Slichermacher estaba detrás, tra-

tando de alentarlos. Parte de ellos recitaban como un rezo altas fórmulas matemáticas.

Tres días estuvieron los ingenieros amontonando columnas de números alrededor de la renuente Susana Slichermacher. Tres días y tres noches durante los cuales la vecindad de varias manzanas a la redonda dejó de escuchar la canción a la que ya tenían habituado el oído. Les faltó parte de la vida: no comieron con el mismo apetito ni durmieron con la misma solidez como anteriormente, cuando el recio gorgorito de la máquina equivalía a *La Bohème* de Puccini o a *Manón* de Massenet, una melódica circulación de la sangre capaz de adormecerles la existencia. Se lamentaban: "¿Cuándo volverá a despertarse la máquina Slichermacher y a cantar como Fleta, como Caruso?"

Los relojes clavan el pico cuando necesitan sugerir algo o se llaman a silencio para que una voz desconocida anuncie en su nombre una desgracia. No todo el mundo les conoce el lenguaje, claro, ni su pavorosa taciturnidad. Las máquinas también son personales y difíciles. Por eso los ingenieros demoraron tres días en componer a la Susana Slichermacher y se vieron precisados a ensuciar resmas de papel con cálculos, fórmulas y esquemas geométricos.

—Nadie sabe por qué dejó de funcionar —decía el hijo de la

señora Volonté cuando cenaba con la madre en la cocina—. Tiene un defecto secreto. Y lo peor es que goza escondiéndolo.

—Está enamorada —aseguró la señora Volonté.

—¿La Susana Slichermacher?

Delicioso equívoco, porque ella se refería transparentemente a la niña Slichermacher en tanto el hijo se obstinaba en no pensar sino en la máquina Slichermacher.

—No se debe decir cosas en libertad, señora Volonté —protestó el hijo—. Se debe poner en orden los pensamientos y después pensarlos. Y hace falta pensar, pensar mucho, antes de ponerse a hablar.

Fué en esos días cuando la señora Volonté decidió verificar algunos hechos por su propia cuenta. Se ingenió para conocer el domicilio de la familia Slichermacher y, con una bolsa de mercado en la mano para disimular, se paseó calle arriba calle abajo delante de la casa estupenda. Un jardín con un árbol de magnolia, dos cicas en fruto dispuestas con simetría, una escalinata y dos leones de mármol veteado montaban guardia en sus pedestales de granito. Tenían hambre, estos animales, o simplemente estaban hartos de la vida y bostezaban. Una reja de hierro y un matorral de Corona de Novia impedían ver cuanto sucedía en el interior de la casa, o quién acariciaba la me-

lena de las fieras antes de salir, e incluso quién se asomaba a esa ventana abierta en las tardes del verano.

Fué y vino, la señora Volonté. Llegaba a una esquina y se llevaba la mano a las sienes para fingir un olvido. "Dios, qué mujer sin caletre..." Regresaba a la esquina anterior, y allí reeditaba la pantomima de la poca memoria y de los inconvenientes que ello producía. Lanzadera, la señora Volonté, en su ir y venir de una calle a otra, apantallando la vereda de enfrente. Nunca nadie detrás de la verja. Jamás nadie en la escalinata de los leones y jamás un ser viviente asomado a la ventana. Vaivén inútil hasta decir basta, el de la señora Volonté.

Dios recompensa a los empeñosos, sin embargo, y por fin pudo ver como una aparición celeste a la grácil Susana Slichermacher de pie en un peldaño de la escalera, con la mano puesta en el más lánguido de los dos leones. Con ella, un escalón más abajo, estaba un hombre escuálido, fajado con un chaleco a rayas verticales amarillas y negras, y armado de una poderosa tijera de podar.

Se olvidó de algo importante en una esquina, la señora Volonté. Y olvidó otra en la siguiente, pero entre ida y venida mentalmente recompuso lo que acontecía

detrás de las Coronas de Novia. "La Susana Slichermacher me ha visto y baja al jardín con su mayordomo para cortarme un ramo de flores...", pensó haciendo a un lado la teoría del hijo acerca de colocar un pensamiento detrás de otro antes de ponerse a pensarlos.

—Usted no me piensa las cosas señora Volonté —decía el hijo cada vez más seguido—. Usted me las da por hechas antes de tiempo.

Pero esta vez, por mucho que el hijo arguyese en contra, ahí estaba la vaporosa muchacha pensando en ella al contemplar su jardín, y ya estaba el mayordomo desgajando las primeras rosas. Un verdadero ramo, señor mío. Y la sonrisa sincera de la Susana Slichermacher.

Lo supo del todo al llegar a mitad de cuadra, delante de la mansión. "No, no —se dijo—, es demasiado..." Y resolvió lo que hacía falta llevar a cabo. Sin pensar debidamente, sin ordenar ni madurar los pensamientos cruzó la calle, se lanzó hacia la reja y miró a Susana Slichermacher con todo el anchor de los ojos y del corazón sumamente agradecido. "No —exclamó—, es demasiado para mí". Susana Slichermacher la vió a través de las Coronas de Novia. Apretó los labios demudada y aferró las fauces del león hasta blanquear los nudillos de su mano transparente. El mayor-

domo, ignorante, siguió armando el ramo y silbando bajito un aire de primavera.

—¿Señora? —se leyó en los labios de Susana Slichermacher.

La señora Volonté negó dos veces más con la cabeza, sin que surgiese el menor aliento de su garganta.

—¿No? ¿No qué, señora?

—Oh, nada —logró articular la señora Volonté.

Se desaferró de la puerta cancel y huyó. Al llegar a su casa se sentó y esperó al hijo.

—Estoy cansada —le dijo al verlo llegar—. Hice muchas cosas en la mañana de hoy.

Supo que la máquina Slichermacher había vuelto a marchar sin remilgos. Y dió a entender que de alguna manera ya estaba enterada de la nueva feliz.

Ahora la señora Volonté corría en dirección a la fábrica porque le había sido anunciada la explosión mortal. Un ruido vasto como un trueno y diez hombres mutilados contra los rescoldos de la caldera. Entre ellos ese hijo suyo de cuerpo vigoroso y traje de mecánico, hijo pausado, pensativo. Hijo que, con tres más del mismo tamaño, hacía el diámetro de la rueda máxima de la gran máquina que acababa de quebrarse en los aires, de deflagrar a los cielos como un bloque de espanto harto de ser manejado por los seres minúsculos de la tierra.

Se sentía sin tiempo para llorar

o para gemir lamentos. Sabía que necesitaba correr, pero le dolían las rodillas, los tobillos. Tenía la sensación de andar culpablemente despacio, como un reloj de esos que se conservan por amor y a los cuales no se les exige la hora exacta. Y además se le quebraba el pecho, y además se le agrietaban las mejillas contra el viento.

No veía las zanjas ni los desniveles, tropezaba. “Farolera trompezó / y en la calle se cayó...” ¿Qué tal? Oh, sí, podían cantar el canto de la farolera, dentro de un rato, los chicos de toda la cuadra. Puertas y zaguanes, y paredes pintadas. Cuánto se demostraba en llegar hasta aquella casa de puertas barnizadas, Dios santo. Minutos y minutos preciosos entre puerta y puerta.

Más allá, lejos, se vislumbraba la niebla. Hacía falta sumergirse en esa niebla hasta los muslos antes de pensar que se estaba cerca de los paredones de la fábrica. Qué río pesado hacía falta vadear antes de llegar a esos sitios.

Estaba a punto de perder el sentido, la señora Volonté. Otro zaguán, otra puerta y, entre ella y la niebla estaría el desmayo. La gente formaría círculo a su alrededor para lamentarse:

—Pobre, pobre señora Volonté. Se le fué la sangre porque se le ha muerto el hijo.

La compadecerían tanto, y la señora Volonté, alerta a pesar de

todo y con todo el sufrimiento a flor de piel, se moriría de pena dentro del desmayo. De este lado del río hay diez mujeres viejas derribadas como ella en las calles, y rodeadas de gente compasiva. Diez señoras viejas con hijos azules y capaces de encadenar a la máquina y obligarla a la servidumbre para la que fué pensada y construída. ¿Una venganza, la de la máquina? ¿Los ha echado a todos por el aire junto con los propios despojos por puro ánimo vengativo? Las diez daban de cenar a los hijos al llegar la noche y comentaban de sobremesa los tres días que tardaron los varios ingenieros para aprender su idioma de rebelde. Luego los hijos se acostaban, y ellas les encajaban las sábanas debajo de la barbilla y les velaban el sueño hasta las últimas estrellas. Todas desmayadas en las calles, ahora. O no estaban desmayadas y corrían en cambio rumbo a la fábrica desde las más dispares direcciones. Las diez se encontrarían a una junto al acceso clausurado, y las diez, apiñadas, golpearían con sus puños frágiles hasta ver la puerta y la traspuerta abierta de par en par. Esquivarían con pies ágiles las inúmeras serpientes de acero líquido buscadoras de un destino en el suelo de negra arcilla.

La señora Volonté llegó por fin hasta los lugares sembrados de neblina. Allí tendió la mirada a

lo lejos y reconoció la chimenea de la fábrica. Era como una torre de ladrillo, airosa, empenachada siempre, adecuada para pensar en el hijo a la distancia. Muchas veces, cuando las relaciones no marchaban del todo bien entre la señora Volonté y el hijo, ella subía al techo del altílo y desde allí monologaba sus cuitas y le dirigía a la torre letanías de reproches.

—¿Qué hace allá arriba, señora Volonté? —le gritaban desde abajo la española de los brazos limpios, o el señor Pagalday, o los catalanes de la otra cuadra, o la misma nostálgica señorita Verdechia—. Si no baja se va a agarrar un pasmo, señora Volonté.

Ahora el humo de la torre era un humo rebelde: de Caín asesino, no de Abel inocente. Bajaba en vez de subir, se achataba, se enroscaba contra la boca de la chimenea como si no quisiera alejarse de ella. Buscaba luego los techos de las casas circundantes e iba finalmente a mezclarse con la neblina de abajo hasta ennegrecerla con la propia negrura. Se le encogió el corazón y de veras, de veras, pensó que podía no tolerar más la desazón, y que estaba próxima a desmayarse.

Cuando llegó al río la obligaron a detenerse. El puente era de ir y venir. Hubo que esperar que volviese. Cuando estuvo ahí y cayeron al suelo las cadenas, fué la

primera en abrirse paso a codazos. Le gritaron "Epa, señora...", pero ella ni siquiera se disculpó y fué a acurrucarse en un rincón entre un grupo de pasajeros que ni advirtieron su presencia. Era gente parlanchina y equivocada puesto que no se daban cuenta del dolor ajeno ni por supuesto lo respetaban. Un italianito melencólico de ojos muy vivaces se puso a cantar:

*Evviva l'anno settanta,
che la gallina canta...*

—Sta zitto, Nicola —le rogó un vecino malhumorado, con evidente dolor de muelas.

Un tercero miraba el agua y escupía tratando de hacer mosca en medio pan que flotaba enfermo de hidropesía entre otras inmunidias del agua. Hubo quien se puso a vender pulseras de señora —"Joyas bacanas, joyas..."— ofrecía el improvisado mercachifle—, y una muchacha muy empolvada y con ojeras hasta los hombros se quejó de que hubiera sido preferible alquilar un bote para cruzar el río.

El viaje fué interminable. Como llegar de Europa en el San Rossore y arrimarse muy de a poco al puerto final.

Atracaron por fin. Cayeron nuevamente las cadenas y la señora Volonté se asombró al ver tan desierto el otro lado del río. Se decidió entonces a buscar con avi-

dez otras sombras, viejas como ella misma y como ella arrancadas intempestivamente de la cama. Quizá todas tendrían como señal distintiva una pañoleta celeste alrededor del cuello. "También usted, ¿verdad?", hubiera preguntado al reconocer en ésta o en aquélla a alguna de las diez mujeres. Y ambas comentarían dolorosamente, meneando las manos y las cabezas: "Pobres madres, ¿eh? Oh, sí, pobres, pobres madres..."

La puerta de la fábrica estaba abierta. Allá adentro cantaba la Susana Slichermacher con su tono de júbilo inconfundible. La torre se erguía pulcra como el mástil de una bandera. La columna de humo se dilataba despañosamente hacia las nubes doradas. Por encima del techo de la fábrica el sol enceguecía, y un barrilete en el medio del cielo se balanceaba con gran pereza.

La señora Volonté lo miraba todo con gran maravilla y las dos manos sobre el pecho, debajo de la pañoleta. Tuvo que hacerse a un lado cuando salió de la fábrica una chata cargada hasta los topes, tirada por un cadenero de patas enflecadas y por dos laderos cuyos cascotes arrancaban chispas a las piedras. El hombre, allá arriba en el pescante, le dirigió una mirada desvaída.

—¿Canta? —preguntó ella con un hilo de voz—. La Susana Slichermacher... ¿canta?

—Eh, sí, canta —repuso aquél aflojando las riendas.

No pasaba nada entonces. Sólo un sueño prolongado, entonces. Solamente, entonces, una fantasía de ésas debida a no meditar en fila los pensamientos, a trabucarse a una la imaginación por tomar los hechos reales como sueños y los sueños por sucesos reales. Ni madres desesperadas ni hijos mutilados.

El sol, nada más, por encima de todo. Una decorosa melancolía, sin embargo, en el corazón de la señora Volonté. "¿Para qué tanto padecimiento en vano?", se preguntó. Y sentía, como la piel y la carne se le amenguaban lentamente. Se preguntó: ¿Para qué otra tristeza se pararon mis relojes?

Un lento desmayo. Como si entrase, disminuida, con la piel y las carnes apagadas a un nuevo territorio donde el sufrimiento queda milagrosamente excluido.

El hijo estaba a su lado y la miraba con aire compungido, al mismo tiempo que le quitaba de debajo de la nuca la piedra que le habían puesto para aliviarle la cabeza.

—Qué vergüenza. Desmayarse así por nada, señora Volonté...

Ella le pidió perdón con voz y gestos alegres. Él quedó convencido de que no hacía falta insistir. Oyeron juntos el imperturbable ronroneo de la máquina Slichermacher y se alejaron tomados del

brazo hacia el puente. Ahora todo resultaba fácil, y llegar a la orilla opuesta del río fué cosa verdaderamente plácida.

Pasearon hasta el anochecer. Luego, cuando se encendieron los focos en las esquinas, el hijo de la señora Volonté hizo la confesión esperada desde hacía tanto tiempo:

—Me voy a casar con Susana Slichermacher, señora Volonté.

—Lo sabía desde el principio —dijo ella, y apretó los dientes para no mostrar su emoción.

—Es que me voy a casar esta misma noche, señora.

La Susana esperaba en "La Estrella". Allí estaría también el padre Esparza, el señor calvo de nariz ganchuda, y todos los amigos necesarios para celebrar con dignidad el acontecimiento.

"La Estrella" era en efecto un lugar vistoso donde los colores restallaban y las luces irritaban la vista. Estaba lleno de gente desahogada. Todos amigos, todos. De ella, del hijo... Amigos y parientes también de Susana Slichermacher. A la señora Volonté le entró alguna confusión cuando apareció allí del brazo del hijo. No pudo apreciarlo todo en su brillante conjunto: o se detenía en la variedad de los colores y en el ardor de las luces eléctricas, o bien prestaba atención a toda la gente reunida allí para festejarla a ella, cuyo hijo se iba a casar.

Estaban los catalanes de la otra cuadra, estaba el señor Pagalday.

El señor Pagalday fué el primero en adelantarse sombrero en mano y con los brazos abiertos. Estaba bien vestido y bien peinado con raya al medio, y llevaba zapatos de charol:

—Señora Volonté, estoy con ustedes —proclamó—. Con el alma y el corazón participo de la alegría de ustedes.

El hijo murmuró:

—¿Ya trajeron la sidra? ¿Ya tomaron algo?

Los catalanes a coro dijeron que sí, que incluso se sentían algo ebrios por todo lo que llevaban trasgado en honor de la señora Volonté y su hijo. El Toni, sobre todo, hablaba con ese vozarrón jocundo importado de la Costa Brava, y volvió a contar por enésima vez sus detenciones en L. cuando recorría la ruta de Barcelona a Madrid. Se paró, gesticuló, y especialmente gritó para imitarse a sí mismo cuando participaba en L. de los bebedores de vino en porrón.

—Doce kilos pesaba o porrón. Veinticinco céntimos costaba o trago. Pero se debía sostenerlo en alto y o trago duraba cuanto a fuerza do brazo. Diez segundos. Veinte lo más. Yo, treinta.

Todos los catalanes aplaudían a Toni. La señora Marina dijo que si servían pescado ella no lo probaría. “¡Vergüenza!”, le gritaron, y siguieron riendo y bra-

mando gracias exclusivas. Vivían aunados, los catalanes. No se desintegraban. Cuando llevaban algún amigo a su mesa, el amigo se volvía tan catalán como ellos, se le abrían las vocales y las eses se volvían acromegálicas. Buena gente, los catalanes de la otra cuadra; y excelente que vinieran a “La Estrella” para festejar a la señora Volonté y a su hijo. Lamentablemente se pusieron a jugar a los *esclops*, de modo que con sus polifónicos estampidos arruinaron buena parte del festejo. Los vasos saltaban con brusco ritmo de mano en mano y a veces se quebraban contra la mesa:

*Els esclops d'an Pau
fengaba san Joan.
Triaba l'gran,
triaba l'gran...*

—Con el corazón y con el alma estoy con usted y su hijo, señora Volonté —insistía el señor Pagalday, cargoso y casi abrazándola.

Nada de extraño que también él estuviese no poco bebido. Siempre bebía demasiado, miraba con ojos turbios y caminaba con las piernas separadas. Pero ahora se sentía contento y no encontraba modo de mostrar más y más su alegría. Era como si buscara acaparar afectuosamente a la señora Volonté. Ella le adivinó el aliento vinoso: se desarrimó y levantó el índice para reconvenirlo:

—No beba tanto, señor Pagalday.

Pagalday se amoscó, se encaró con el hijo de la señora Volonté y declaró profundamente:

—Me retiro de su casamiento porque su madre no deja pasar oportunidad sin insultarme.

—Huele a misto —se encabritó la señora Volonté.

Pagalday se encasquetó el sombrero e iba nomás a marcharse del salón si no interviene en ese instante el propio señor Slichermacher que andaba por ahí escondido, rascándose las patillas.

—Háganos el honor, señor Pagalday... —suplicó.

Voceaban los catalanes:

*Triaba l'gran...
San Perá li va radera
y amb'l'tipi-tipi-trá.*

Pagalday olvidó el conflicto, palmeó la espalda del hijo de la señora Volonté, lo felicitó por su acertada vocación matrimonial y empezó a denigrar al doctor Simonetti. Un médico debe guardar el secreto acerca de las enfermedades de sus pacientes. ¿Cómo sabía todo el mundo que él estaba enfermo de gastroenteritis, si no por la boca indiscreta del doctor Simonetti?

Cada vez con ritmo más acelerado y ruidoso, los catalanes:

*Els esclops d'an Pau
fengaba san Joan...*

—Mentira —desmintió la seño-

ra Volonté—. Dice gastroenteritis y lo que tiene el pobre hombre, debido a la bebida, es una buena arteriosclerosis.

Se lo dijo a la española de los brazos níveos, presente ahí con el Niño Jesús, completamente restablecido, en los brazos.

—Ahora me va a explicar por qué nada más que las prostitutas se bañaban en su pueblo —exigió en seguida.

Y en tanto la española se dilataba en una peligrosa explicación, la señora Volonté advertía que el hijo en su apresuramiento por casarse le había impedido volver a su casa y ponerse presentable. La española llevaba parte de lo que ella misma había usado el año anterior con motivo de la inauguración de la Susana Slichermacher, aquella vez tan extraordinaria. ¿No era una vergüenza que la madre del novio estuviese hecha semejante astrosa, con la pollera a cuadros llena de lamparones, la bata de seda cruda, el sacón de alpaca y la pañoleta celeste, tejida? Los zapatos de la española tenían hebilla de plata, eran buenos zapatos... Y explicaba todo lo relacionado con la higiene de las mujeres públicas en su comarca. Decía “casa de tolerancia” sin ningún empacho. Deslenguada, la española.

Que dijese la señorita Verdechía si era o no una vergüenza, ya que estaba allá en un rincón alejado, calladita, triste, somnolien-

ta, con las manos cruzadas sobre el vientre y el sombrerito de pompón caído sobre la frente.

—¿No habla demasiado la española, señorita Verdechia?

—Es que ella también tiene hijos.

—¿Y por eso habla tantas suculdades?

—Está alegre. Tiene motivos. Una no tuvo nunca. Aunque ahora mentiría si le dijese que no los tengo, señora Volonté.

Muy somnolienta, la señorita Verdechia. Y muy amable al llegar desde la ninguna parte donde en la actualidad vivía hasta la fiesta de la señora Volonté aquí en "La Estrella".

—Gracias por haber venido, señorita Verdechia.

Gente amable, toda. Todos dispuestos a congraciarse con ella a raíz de un acontecimiento tan importante como el casamiento de un hijo con una aparición angélica del tipo de Susana Slichermacher.

*Evviva l'anno settanta,
che la gallina canta...*

Nicola, el italianito porrudo del puente berreaba en un rincón para un grupo de coterráneos, y con una envidia negra con respecto a la positiva alegría de los catalanes.

Una muchachita pecosa con un canasto debajo del brazo empezó a repartir manzanas entre la concu-

rrencia. "Sirvasé, sirvasé...", decía imperturbable, sin saber nada de nada.

—Y usted, señora Volonté... ¿se acuerda cuando se le perdió una palomita?

Ahí estaba: era Pagalday queriendo volver a las andadas. Se plantó delante de la señora Volonté y empezó a recordarle aquella época funesta. Por no pensar los pensamientos en orden a la señora Volonté se le había puesto en la cabeza que se le había extraviado una paloma. Por eso se la había visto golpear de puerta en puerta preguntando aquello: "¿No sabe, señora (o señor...), dónde puede estar mi palomita?" Ella, que jamás había tenido palomar en su casa sólo porque —dicen— trae tanta mala suerte.

—Epa, señora... —se le quejó ahora uno de los hombres del puente, pero sin cara de enojado, alegre en cambio.

Tuvo tiempo de arrancar al hijo a los festejos de que era objeto en el otro lado del salón:

—¿Cómo todavía no está aquí el padre Esparza? —quiso saber—. ¿Y la Susana Slichermacher dónde se ha metido?

—Está el padre, están los parientes de ella... Después van a venir todos los demás. No hay que preocuparse, señora Volonté.

El poderoso Slichermacher se rascaba las patillas de alquitrán como si estuviese nervioso más de la cuenta. Hubo un momento en

que se acercó a los ingenieros. Estaban haciendo cálculos en una resma de papel sobre el mostrador y él se puso a apurarlos:

—Que sea para hoy, señores, que sea para hoy.

En cuanto a los parientes de Susana Slichermacher eran gente profunda. Estaban ahí como de prestado, y a todos les constaba que se mandarían a mudar una vez agotada la ceremonia. Uno de ellos llevaba una bufanda encarnada alrededor del cuello, pero éste debía de ser menos pariente que los demás, o bien un pariente descastado, pobre y anarquista. Acrata, como decía el hijo, que solía ser alguna gente por la suma pobreza y por odio a los ricos.

—Por el amor de Dios, que sea para hoy... —gimoteaba el señor Slichermacher en puntas de pie.

La española, confianzuda, se acercó al pariente de la bufanda para hacerle entrega del Niño Jesús:

—Está limpio —declaró—. El doctor Simonetti le recetó tres baños. Yo se los di delante de la señora Volonté.

La señorita Verdechia empezó a dormitar en un asiento contra la pared. Dejaba caer la cabeza sobre un hombro y, cuando la levantaba de pronto, sonreía melancólicamente a quienes la miraban dormir.

—Me divierte mucho venir a una fiesta de casamiento —le dijo

a un vecino con esa gran melancolía.

—¡Mare meua! —hizo retemblar los vidrios, allá, uno de los catalanes, el Toni casi con seguridad.

Porque en ese mismo momento aparecía en "La Estrella" con su galera en la nuca y la sotana lustrosa remendada en sitios muy visibles, un sacerdote que había casado a la señora Volonté hacía la friolera de treinta años atrás.

—Qué viejo está ahora el padre Esparza —se lamentó la señora Volonté muy emocionada al acercarse para saludarlo.

Tan vetusto que apenas si la reconocía, pero igualmente hermoso y más sonrosado que en aquellos tiempos.

—Demasiada gente —dijo el cura con voz cascada—. Para un acto religioso de esta clase, sí, demasiada gente.

—Quédese, se lo ruego, padre Esparza —suplicó la señora Volonté.

Entonces él sonrió reconociéndola al fin y dijo que cómo no, que se quedaba. Era flaco, huesudo. Y tenía la misma nariz en forma de gancho del señor Slichermacher.

Inmediatamente después —luego que el padre Esparza se sentó a la vera de la señorita Verdechia — se hizo una pausa en la algarría porque se escuchó el galope de un caballo y el rodar de un

coche, y la puerta de "La Estrella" se abrió para dar paso a la digna Susana Slichermacher, toda blanca y envuelta en vapores de novia. Todos la miraron entusiasmados, pero si ella miró a todos fué para dar antes que nadie con la señora Volonté.

—Señora... —murmuró y sonrió al dar con ella.

—¿No es demasiado para mí? —devolvió el murmullo la señora Volonté, temerosa todavía (¡a esta altura!) de algún contraste.

—Oh, no, señora Volonté.

—Quién sabe.

Un ingeniero se acercó con el lápiz en ristre, pero afortunadamente cambió de idea a mitad camino y se fué otra vez a ultimar sus cálculos. La señora Volonté tuvo entre las suyas la mano traslúcida de Susana Slichermacher. "¿No es una aparición? ¿No es una fantasía?", pensaba para sí, con los pensamientos muy en orden. Y comprendió que ahora su propia mano podía ser como la boca abierta pero inocente de las fieras que esta muchacha tenía en la escalinata de su mansión.

—Señora... —volvió a suspirar con sonrisa definitiva esta incomparable muchacha.

El padre Esparza le decía en este momento a la señorita Verdechia que él había sido confesor de la señora Volonté en la Candelaria.

—Yo la casé en 1910, yo le bau-

ticé el hijo en 1911, yo le di la extrema unción al marido en 1912. Yo lo fuí todo, consejero, guía, hasta el momento de mi propio último suspiro. La señora Volonté lloró cuando yo subí al Cielo. Y a propósito, yo a usted la conozco de allá, señorita Verdechia. Usted también tuvo una vida resignada aquí en la tierra. Pero ahora los dos sabemos que realmente el Señor compensa a los miserables, y que seguirá compensándolos.

—Así es, san padre Esparza —asentía la señorita Verdechia.

La señora Volonté los miraba de reojo, mientras se negaba a desentrelazar sus manos de las de Susana Slichermacher. El padre Esparza y la señorita Verdechia estaban sentados contra la pared y departían muy sosegados, extraños a los rumores de la fiesta.

—Está bien que se queden así los dos, ya que los dos están muertos... —meditó.

Luego se adelantó con la Susana Slichermacher y tendió la mano para que toda la gente bullanguera se la estrechase por turno.

—Hagamos las paces —propuso Pagalday, insolente, al enfrentarse con ella.

—Ningún inconveniente. Ésta es mi mano —dijo la señora Volonté.

Todos se fueron acercando, uno por vez: la española, el italianito del puente llamado Nicola, los pa-

rientes por parte de la novia (gente estirada), la jovencita de las manzanas y hasta una muchacha con grandes ojeras que prefería viajar en bote. El pariente de la bufanda se vió en dificultades porque aún tenía en los brazos al Niño Jesús de la española. La señora Volonté se armó de valor para aceptar el agasajo, y fué repitiendo ante unos y otros:

—Señora... Señor...

El poderoso Slichermacher se empujó para darle un beso en cada mejilla. Ella pudo contemplarle a gusto las patillas, la nariz y una enorme perla en la corbata asegurada con una ancha traba.

—Gracias, gracias por haber venido —murmuró a la señorita Verdechia cuando la tuvo entre los brazos y luego de apretar la mejilla contra la de ella.

El padre Esparza avanzó claudicante:

—Vine porque era mi deber. Su hijo es bueno, señora Volonté, y la novia también me agrada. Voy a volver también dentro de un año para bautizarles el hijo que tengan.

—¿Y para darme a mí la extrema unción, lo mismo que a mi pobre marido, a quien Dios tenga en su gloria? —quiso saber en secreto, angustiada, la señora Volonté.

—También, sí, señor, también —meneó la cabeza afirmativamente el buen padre Esparza.

Y se retiró a un costado del sa-

lón para endosar los lujos de casar a la gente según el alto rango de Susana Slichermacher.

Los catalanes habían al parecer olvidado que estaban ahí para agasajar a la señora Volonté y seguían haciendo peligrar los vidrios de las ventanas con las vociferaciones de *els esclops*. La señora Marina le dió con el codo a uno de ellos y suspendieron el juego, se movieron con mucho arrastrar de sillas y se abalanzaron hacia el centro de "La Estrella" para estrujar vigorosamente a la señora Volonté.

—Basta, por favor, me ahogan.

El padre Esparza requirió a la pareja. El hijo de la señora Volonté llegó por un lado y la señorita Slichermacher por otro.

—En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo... —comenzó el sacerdote difunto.

Los novios bajaron la cabeza y dijeron "sí" a su debido tiempo. Muchos de los amigos lloraron. La chica de las manzanas —"Sirvasé, sirvasé..."— dejó de repartirlas por un instante. El italianito Nicola estaba pálido y temblaba.

No se veía por ninguna parte al señor Slichermacher (quizá estaría preparando un discurso fogoso) y la señorita Verdechia apretó los labios a espaldas del padre Esparza, como si el padre Esparza —de espaldas— la estuviese casando a ella con aquel novio.

—Por fin una es feliz del todo —murmuró para sí la señora Volonté, a pesar de que empezaba a sentir un ligero dolor en la nuca, justo cuando entraba atropelladamente el mayordomo de los Slichermacher, con su chaleco a rayas verticales amarillas y negras, y le hacía entrega del más hermoso ramo de flores del mundo.

“Feliz del todo, feliz del todo” expresó en voz alta para todos los que quisieran oírla.

Si tuvo ese dolor en la nuca fué por esa piedra que le pusieron para soliviarle la cabeza. Primero oyó el ronroneo de la máquina Slichermacher, y luego vió el sol y las nubes enneguecedoras.

HELLEN FERRO

—¡**A**PARTATE, leche de cabra flaca!

Le escupió en la cara y le amenazó con el báculo.

Judas retrocedió con furia, limpiándose el escupitajo que le dolía en la mejilla como una línea de sangre. Agarró una piedra para arrojársele y lo detuvo el grito de una mujer. Los dedos

Muy por encima de los techos se hamacaba un barrilete.

Varios compañeros del hijo estaban alrededor de ella, tendida en el suelo cerca del portal de la fábrica. Uno de ellos la reconoció en el acto:

—Yo la conozco —dijo a los demás—. Es la madre de Volonté.

Otro dijo:

—Hay que llamar a Volonté, entonces.

Cuando el hijo llegó corriendo, la señora Volonté estaba sentada en el suelo y bastante avergonzada por haberse desmayado y por haber estado durante tanto tiempo tendida en el suelo delante de todos los amigos personales y los parientes de Susana Slichermacher.

El apóstol Judas

se debilitaron de pronto y se dejó caer sin fuerzas sobre sí mismo.

—¡No me insultabas antes, Efraín de Silos, cuando mi tierra te sustentaba!

El otro lo reconoció y se arrepintió de su ira.

—¡Tú eras el Judas de Kerioth, que tenía saladeros de

pescado junto al río! Yo trabajé para ti y envidié tu riqueza ¡y andas ahora como perro empastado!

Judas levantó la cabeza. Sus ojos brillaban negros y desesperados sobre la faz reseca. Tenía los labios partidos por la sed y la barba hirsuta agrisada, como de polvo.

—¡Yo mismo me eché de mi casa! Empezó a dolerme el desconsuelo que llevaba dentro. ¡Mi trigal y mis pescados y mi mujer y la túnica que la cubría y los tres hijos que me nacieron tres años seguidos bajo la misma luna, comenzaron a dolerme! ¡Aullé como los perros en el desierto! Me fuí tras un agorero para que me enseñara la verdad, y lo dejé muerto por mi mano en la mitad del camino. ¡No fuí yo, fué su lengua falsaria la que lo tendió en la podredumbre de un atardecer! ¡Sangraba como el cielo y quiso poner rojo el arroyo! Me llevé la vergüenza del engaño. En la llanura de la Beeka me tomaron por Judas, el Galileo y me azoté toda una tarde para limpiarme de sus miradas. En Damasco me dijeron que había partido el que llevaba la verdad: huí de mi casa en la calle Derecha y lo busqué dos días sin apoyar mi mano en tierra. ¡Y tampoco era aquél! Me hablaban de que en el desierto clamaba un hombre ¡y hallé tan sólo

una cabeza en manos de una lujuriosa!

Lloraba Efraín la desgracia de su antiguo amo. Y lo consoló en medio de la tolvanera de gentes que anunciaba la llegada del Mesías. Los once discípulos rodeaban a Jesús como una armadura. Se levantó el comentario entre los presentes:

—¡Miradle! ¡Bello cual el desposado en sueños por una virgen! ¡Su palabra es perfumada como el fruto del manzano!

—¡Qué fuerte parece! ¡No me lo describiste débil y quebrado!

—¡Su padre lo adiestró en un oficio rudo! —exclamó un carpintero.

—¡Su padre no es ése sino Aquel que nos mira por dentro!

—¡Lleva la túnica alba como el cuajo agrio del amanecer!

—¡En Cafarnaúm se le manchó el pie con fango y una mujer se lo lamió para limpiarlo!

—¡Y se le curaron los flujos de la sangre!

Judas agrandaba los ojos pero su figura corta le impedía ver y era vano su esfuerzo por retorcerse y empinarse para descubrir al Cristo. Hasta que se abrió un camino ante él. La pulcritud de su manto no lo apartaba del disgusto de la gente. Su gordura ensuciaba. Con fatiga se apresuró para acercarse y lo envolvió a un tiempo el aire salobre de la llanura y la sonrisa del Mensa-

jero. Jesús estaba bajo un olivo. Miraba a Judas y sonreía.

El de Kerieth se le echó casi encima. Los discípulos se espantaron y apareció un cuchillo en la mano de Pedro. Pero solamente quería tocarle la mano y no pensó siquiera en pedirle que le curara la sofocación del pecho, que le hacía resoplar al agitarlo las lágrimas.

—¡Parece un cerdo buscando las bellotas! —exclamó, fuerte, una muchacha en cuyos pechos aún no se habían asentado los hijos.

Rió la turba cruel de los que no entendían. Jesús detuvo a Mateo que pretendía separar al desgraciado. Y enjugó la frente de Judas con la palma de la mano.

—¡También encontró bellos los dientes del perro! —gritó un mercader de Canáa.

Otra vez restalló la risa como un látigo.

—Tú eres capaz de amar —dijo el Maestro—. Si me sigues, aprenderás la doctrina y sabrás la Verdad.

Los separó la impaciencia de la gente, pero los unió la mirada por largo rato.

—¡Nazareno, tenemos hambre, danos vino y pan, maná, pan del cielo, a los que nada trajimos!

—¡Nos sorprendió el mediodía por oírte!

—¡En la montaña de Galilea

multiplicaste los panes! ¡Haz el milagro ahora!

La tristeza ensombreció los ojos del Mesías.

—No necesitáis de aquel prodigio —murmuró bajando la voz.

Y tomando un pan de manos de Tadeo lo partió en dos y lo dió a los hambrientos. Tomás lo imitó, y lo imitó Juan, y Miriam, y Rebeca y Marcos y Efraín, y todos los demás... Compartieron el vino y el agua y hasta la sombra del olivar.

—¡Mira a la que dice ser su madre!

—¡Virgen es del Templo!

—¡Y designada por Jehová para cuidar a su hijo!

—¡Se le gastó el rostro de tanto mirarle! ¡Se le ha ido la mirada tras él y está casi ciega!

—¡No llegará a ver su triunfo si no la cura!

—¡Lo sentirá dentro si no lo ve! ¡Es aún joven y las arrugas la envejecen como si se le hincharan por un dolor!

—¡Envejeció cuando Gabriel le anunció la buena palabra! ¡Era demasiado grande el secreto de velar por la infancia del Mesías contra la espada de Herodes!

María escuchaba tan sólo la voz del hijo. Se le unió María Salomé y bajaron juntas al arroyo a lavar la ropa de los discípulos.

Continuaba el parloteo incesante del gentío. Los elegidos rodeaban a Jesús como centinelas

o propietarios. Judas, entre ellos, trataba de ocultarles su fealdad. Juan vino a besarle la mejilla y le temblaron los labios de repugnancia a pesar de la voluntad de su gesto bondadoso.

Fueron doce los que anduvieron detrás del Mesías. Judas se rezagaba y Jesús acertaba el paso. Los unía una ternura de gestos. El discípulo sorbía las palabras del Maestro tragándolas, sin digerirlas, amontonándolas para deglutirlas y comprenderlas en la soledad. La gente se burlaba de él. Los apóstoles le protegían, acostumbrados a su presencia, y le querían no como a un hombre sino como al caballo que se ha sudado entre las piernas. Judas era feliz. Y muchas veces Jesús le tomaba de la mano antes que a Juan, o se apoyaba en él mejor que en Pedro.

María y las mujeres lo buscaban porque las hacía reír con los cuentos del escarpado de Ofir y para que no cargara más él sobre sus hombros que las espaldas robustas de Simón. Quería servir y aprendía mejor que los otros porque recordaba las enseñanzas que recibiera en Kerieth, de un rabino que le instruía sobre el Talmud mientras secaba el pescado. Cuando Jesús se fatigaba, él continuaba la voz del Mesías con la suya bronceada y afiebrada, contándoles las historias de Ruth y de Joas. Pedro era fiel, Simón era fuerte, Juan

era frágil; pero Judas era el sediento. Lloró cuando lo reprendió el Maestro por su cólera contra una mujer que le derramó un óleo de alto precio sobre los cabellos; pero no fué porque su celo disgustara al Cristo, que no le disgustaba, sino porque Jesús hablaba de su muerte...

Un día se ensombreció el cielo. El Hijo del Hombre, echado sobre un jergón de paja (Judas lo había robado del pajar de un filisteo, prefiriendo el pecado a la incomodidad del Maestro), se quejaba. Todo un día y una noche se alzó su lamento. Y temblaba como si le atacara la fiebre; pero su frente continuaba fría bajo la mano inquieta de su madre. Su plañido se fué acallando ante el dolor de los que no comprendían su debatirse. Judas tenía los ojos hinchados de lágrimas y velatorio. Nada dijo Jesús de su desfallecimiento, pero prohibió a sus discípulos que guardaran memoria de aquella fiebre. Y gozosos, porque los esperaba el triunfo de los ramos y las palmas, se encaminaron a Jerusalem.

La encontraron de pronto, en medio de la noche, agazapada en el silencio. Y esperaron en un huerto a que abrieran las puertas, al despuntar el sol. Se desparramó sobre la ciudad la llegada del Mesías.

—¡Abortará el demonio!

—¡Caerán las espinas de los cardos!

—¡Manará leche el desierto!

—¡Quién dice que sea Él?

—¡Acuérdate de Jokanaam, acuérdate del profeta Isaías!

II

El Sanedrín se inquietó con la presencia del réprobo. La ciudad fanática denunció el sacrilegio y la estremeció el deseo de la muerte; pero muchos acudieron, sensuales de las cosas de Dios, con una sed espantosa de saber lo no permitido, a escuchar las palabras del Mensajero. Pocos se le acercaron y lo entendieron: a ellos hablaba Jesús, frente a la puerta del Templo, callando el vocerío de los mercaderes que le apartaban la mirada para no sentirse tentados a arrojar su riqueza a los pobres. El Efeleh envidiaba a Juan y trabó relación con María que lo escuchó con paciencia. Gritaban a Jesús que hablara más alto y un doctor quiso discutirle un pasaje de Jeremías. Rió Mateo y le vociferó: "¡Ése sólo era un profeta! ¡Éste es el hijo de Jehová que se ha hecho hombre para redimir tus pecados!" Y estalló la risotada de la soldadesca y el graznido miedoso del círculo de oyentes que temieron la blasfemia. Pero Jesús volvió a hablar y su voz les descendió por la piel como si se las limpiara. Callaron primero los simples y luego los vani-

dosos, los que alegaban memorizar la Ley. Calló la guardia y el pregón, y se detuvo el volar de las palomas para evitar el ruido de las alas... Se llenó la plaza de sol y los envolvió la Palabra.

Dijeron a Jesús que el Sanedrín conspiraba con Caifás. "Un lago de lágrimas separa a los que han dejado de amarse —respondió el Nazareno—, un lago más ancho que la riqueza envidiada". A instancias de los discípulos que se acobardaban, conmovido por el miedo de las mujeres, accedió a salir de la ciudad. "¡Escuchan el Verbo y no lo entienden! ¡Desoyen al Hijo de Dios! ¡De la Casa de David es, como María, su madre, y como José, su dueño!", exclamaban los doce. Judas rebullía de rabia y anotaba las sentencias del Maestro: "Si vieran florecer el granito, dudarían de sus ojos ¡pero mi Padre los alimentó cuarenta años con arenas!"

Las noticias corrían rápidamente; muchos repetían la Doctrina a sus mujeres, en voz baja, al apagar la lámpara junto al lecho permitido, para instruir a ese segundo cuerpo que les pertenecía. Los ancianos se levantaron imprecantes. Eran frecuentes en Jerusalem los inspirados del desierto. Uno llegó que reunió mil adeptos y en su ingenuidad creyó derribar las murallas con sólo mandarlo; lo lapidaron cerca de la tumba de Raquel. Hubo

otro que desafió la Ley; mas fué un endemoniado al que Herodes cortó la cabeza. Pero nunca los agoreros habían despertado esta inquietud que se apoderaba de cuantos oían al Rabino a las puertas mismas del Templo. Nunca nadie osó declararse el Hijo del Señor. ¡Moisés en el Sinaí pudo hacerlo si hubiera sido impostor! ¡Pudo también Isaías y David! ¿Quién era éste para tolerarle el sacrilegio? ¡También el demonio hacía milagros! Caifás se arañaba el rostro: ¡Su voz encanta como el silbido de la serpiente! ¡Ninguno se le aparta cuando comienza a hablar! ¡Nos desprecia! ¡Ni una vez entró en el Templo!

Y sellaron la condena. Por miedo a que fuera el Mesías, que los despojaría del poder. Por pavor a consagrar tal a quien no lo era; por vanidad, por ignorancia, por desprecio al necio que prefería la humildad y la pobreza.

Judas repitió a Jesús la decisión que averiguara embriagando a un guardia. Sonrió tristemente el Mesías: "¿Quién me acusará de pecado? Digo la verdad ¿por qué no me creen? El que es de Dios oye la palabra de Dios; pero éstos han disgustado a mi Padre. No estoy poseído por Satanás sino que honro al que todo lo puede, no busco mi gloria. En verdad, en verdad os

digo: quien guardare mi palabra no morirá para siempre".

Luego reunió a los discípulos: "Ya no hablaré mucho con vosotros, pero al irme bajará la luz que os iluminará las entrañas con la Sabiduría última. Llega el día en que mi Padre abandonará mi espíritu, como cuando dejó al Maligno mostrarme los reinos del mundo y me desvalió de su Gracia, para que se cumpla la Escritura. Hombre seré como vosotros, por poco tiempo, antes de acudir a su llamado".

Los discípulos lo miraban sin comprender. No entendían que se le abrían ya las heridas de su muerte, que se le hincaban las espinas en las sienes y le resudaba el costado herido. Judas temblaba de amargura: "¿Por qué has de marcharte? ¿Nos dejarás solos? Apenas instruidos, se nos mezclará el recuerdo de tus frases, ¡verdad y mentira saldrán de nuestros labios si nos abandonas!" "¡Nos confundiremos, seremos testigos infieles, maestros ¡exactos!", gemía Simón.

"Han de cumplirse las profecías para que crean los que dudan de mí. Mi muerte, una sola muerte, la mínima y transitoria muerte de mi cuerpo, les acercará la salvación; miles se salvarán con sólo perecer yo. Se asentará entonces lo que dijeron Daniel e Isaías, y Malaquías y Miqueas; vosotros os fortaleceréis

así para enseñarles a amarse. Entonces entenderán la Palabra que tus labios repetirán exactamente, Simón. Porque descenderá sobre vuestra lengua la llama del Espíritu Santo".

Pedro se cubrió la cabeza con el manto al oírle anunciar su fin. Juan se exaltó —la adolescencia le temblaba en la piel—: "¿Por qué es necesaria tu muerte? ¡Tú eres más poderoso que los Profetas! ¡Tú puedes desmentirlos!" "Mi Doctrina está formulada, el Verbo que en mí pronunció mi Padre también lo está. Contradeciría, si viviera, mis propias palabras, agregándole otras y actos de la vida; porque se me retirará pronto la Gracia del que sabe. Me contradeciría entonces como las arrugas contradicen la juventud. ¡Preciso es que parta y sea recuerdo para que nada cambie la forma de la Verdad!".

"No te asombre que me sacrifique por estos que me descreen. Son tan importantes como los que mañana os seguirán por haber estado conmigo. Hasta la última criatura, en el fin, en el andar y al comienzo del tiempo, interesa al Padre y al Hijo. No me destruyo, porque soy más que esta frágil apariencia".

Los discípulos lo escuchaban confundidos. Como era vísperas de los Azimos, Jesús ordenó a Pedro y a Juan que buscaran un lugar dónde celebrar la cena Pascual. Alejó a las mujeres y

meditó toda la noche. Cuando se levantó el alba sobre Efrén se pusieron en camino y cerca de Jerusalem, amurallada y hermética, entraron al aposento destinado a refectorio. Judas andaba por las huellas de Jesús.

El Maestro ordenó que trajeran aguas y humillándose lavó los pies de los discípulos. El único que no se resistió fué Judas. Le sonrió, avergonzado y feliz, comprendiéndolo (sabiendo que hacía aquello no sólo por humildad sino para probarles la obediencia), sin protestar como Bartolomé y Lucas. Jesús le golpeó amistosamente en la pierna, al incorporarse; no cambiaron una palabra. Pero los ojos del Rabino brillaban y a Judas le pareció que no sufría de soledad e incomprensión, como un rato antes, cuando le irritara una disputa sobre la prelación en los cie-

los. Se sentaron a la mesa y Jesús habló con voz triste y resignada: "Ha llegado el momento de despedirnos. Mucho deseé esta Pascua con vosotros, porque nunca más beberemos y comeremos juntos hasta que nos reunamos en el reino de mi Padre. Pronto he de morir para que se cumpla la Escritura. Me buscan para quitarme la vida. Ha llegado el momento de que me tomen prisionero".

Marcos y Mateo no entendían: "De nuevo anuncia su muerte;

malos pensamientos apagan la fiesta. El peligro es grande pero saldremos de él. Tu premonición, Maestro, es producto de nuestra inquietud". Pero Judas descifraba la intención de Jesús.

Continuó la voz del Mesías:

"Uno de vosotros ha de traicionarme. Llamará a Caifás y le dirá que conspiro contra la Ley. Me entregará porque así lo mando. Dos darán ocasión para la condena".

Se levantó el coro de las voces. Pedro protestó airado: "¡Nunca te entregaremos! ¡Nunca renegaremos de ti!"

"Me negarás tres veces antes de que cante el gallo", respondió Jesús con voz firme. "Y tú, Judas, que comes estas uvas conmigo, me denunciarás".

Judas sollozaba implorante, pero Jesús no dudaba de que obedecería. Volvió a repetirles la promesa de la sabiduría por obra del Espíritu Santo. "Sentirán de pronto la convicción de la Verdad y la repetirán, siempre igual, aunque varíen al transmitir las incidencias exteriores". Y les impartió otras reglas.

Luego, tomando un copón que llenó con vino y un pan, les anunció el nuevo misterio que los uniría y les daría fuerza al dispersarse.

Cuando salieron a la noche, Judas se apartó con el corazón oprimido. Jesús lo miró alejarse en medio de los discípulos silen-

ciosos y se compadeció de él: "¡Ay del que me entrega! ¡Reclama el odio para sí! ¡Mas le valiera no haber nacido!" y marcharon calladamente hasta el huerto de Gethsemaní.

III

Judas corrió como un alarido por la siesta hebrea. El sol pesaba sobre los hombros y asfixiaba como uno que sintiéndose ahogar se agarra y tapa ojos y narices de su salvador. Llegó jadeando y deforme, tumefactos los labios y la frente por los golpes que se diera contra las piedras, delante de la madre de Jesús, que lo levantó piadosa:

—¡Fué su palabra y no mis labios quienes lo denunciaron! ¡Mateo, Marcos, Juan, Lucas! ¡Vosotros lo oísteis!

Pero ni Mateo, ni Marcos, ni Juan, ni Lucas, estaban allí.

María lo alzó con ternura y lo tranquilizó. Jesús le había pedido que cuidara de él.

Judas empujó al guardián que le impedía entrar al palacio. Acudieron los criados del pontífice y le tomaron por un varón del desierto. Le franquearon la entrada y le orientaron hacia el salón de Caifás:

—¡El pontífice ama a los inspirados!

Y Judas les bramó encima, salpicándoles con saliva:

—¡Inspirado fué el que yo

traicioné! ¡El Mesías anunciado por Daniel!

Se precipitó en la sala del reposo donde un viejo rabino salmodiaba el pasaje tercero del Deuteronomio. Aquel hombrecillo monstruoso que dejaba la estela de su paso, como un olor hediondo estando limpio, porque el aire tardaba en juntarse sobre su fealdad, sembró la confusión. Anás se levantó con sobresalto, Caifás volvió la cabeza, Gamaliel se protegió con el manto, José de Arimathea frunció el ceño. Solamente la voz modulada del rabino continuó con su canto:

“No tengas temor de Él, porque a Él y a todo su pueblo puse en tus manos”.

Judas se dobló, besando el ruedo de la túnica de Caifás, que se la apartó con repugnancia.

—¡Dije que no te presentaras ante mis ojos! Me ofenden los traidores; mirarte, me hace el efecto de tener un escorpión prendido a los ojos.

Los pebeteros zahumaban mirra y almizcle. Judas arrojó la voz sobre la asamblea:

—¡No es verdad lo que dije! ¡Es el Mesías! ¡El Anunciado por Isaías y Oseas! ¡Yo lo traicioné por su orden! ¡El mismo me ordenó que viniera a vosotros!

José se volvió con disgusto. Anás se reclinó nuevamente en los almohadones. Un servidor

nubio le llenó la copa con agua del Jordán.

—¡Si para cumplir con la palabra de Isaías necesitó buscarse muerte voluntaria no es el Mesías! ¡Merece su condena por impostor! ¡Maldito sea Tendas y los de su estirpe!

Judas lloraba sofocándose en su gordura.

—¡Es inocente! ¡Yo lo acusé por envidia! ¡Es un iluminado, un profeta, también arrojaron a Daniel al pozo de los leones!

Caifás rió dulcemente y levantó la mano para ordenar a sus criados que arrojaran fuera al intruso:

—¡Un iluminado? ¡Un profeta? ¡No afirmabas que era el Mesías? ¡Pronto le rebajas el manto!

—¡Está loco! ¡No crucifiquéis a un loco! ¡Inocente es como una doncella del Templo!

—¡Un loco es un endemoniado!

—¡Blasfemó contra Jehová!

—¡Anunció que destruiría el Templo!

—¡Y le temió al César! ¡Hábil argucia empleó para salir del paso!

—¡Sus palabras rechazaban el poder de esta tierra! ¡Por eso fué débil y cayó en vuestras manos!

—¡Arrojadle fuera!

—¡Se le trastornó el seso!

—¡Yo soy el culpable! ¡Lo perdí por su orden! ¡Crucificadme a su vera! ¡Tan réprobo soy como él!

Y le echaron sobre el polvo de la calle que se le pegó encima de las lágrimas.

IV

Se acercaba la hora nona. Judas se había apartado de los discípulos. Ya dudaban de lo que oyeran, casi lo acusaban con su silencio; si los rozaba al sentarse en el grupo, se estremecían como si los tocara una sierpe. Algo dentro del pecho le hería como si los latigazos que Jesús recibiera por fuera, a él se los dieran por dentro. Le remordía haberlo obedecido, y le remordía haber denunciado lo que le ordenó como secreto, ante Caifás y Anás, que no le creyeron. Le dolía la soledad, su desamparo de perro que ha quedado sin amo.

Fué subiendo la colina del Cedrón para divisar desde el campo de sangre, al pie, el calvario y las cruces.

Las veía desde allí. Relumbaban las puntas de las lanzas y se le arrancó un grito cuando hirieron el costado de Jesús. Sobre un barranco pendía una rama florecida, cargada de frutos y de olores.

Judas deshizo los nudos del cingulo que le sujetaba el vestido y se lo descinó. La obscuridad apagó su desnudez. Con piedras se abrió el lado y se hizo una corona de sangre sobre la frente. Y aún llorando, mientras se echa-

ba el lazo al cuello, murmuraba, ya perdido el sentido:

—... ¡porque Tú sabes que yo soy inocente, y sabes que la inocencia no se oculta! ¡Alguien lo sacará a la luz, si no lo repiten los discípulos! ¡Se infiltrará por entre su testimonio! ¡No debiste hacerlo así, Maestro! ¡Voces heréticas reivindicarán mi nombre! ¡Para descubrir esa verdad blasfemarán de ti! ¡Y por segunda vez te heriré de muerte! ¡Me declaro culpable ante tu Padre y ante los hombres! ¡Soy Judas, el traidor!

Y se arrojó al vacío. Volaban dos palomos silenciosos en la inmensidad de la noche, y el aire trajo el eco de unas palabras hebreas.

Tembló el suelo y se rasgó el Saneta Sanctorum del Templo. La hora nona había llegado.

NOTAS al cuento *El apóstol Judas*.

I. — Siempre me inquietó la idea de que uno de los discípulos de Jesús fuera un traidor. Me he preguntado varias veces cómo la palabra del Mesías no bastó para limpiar a Judas de sus impurezas. Por eso se me ocurrió buscar otro significado a los versículos que relatan la última cena, transformando lo premonitorio en órdenes de Jesús, que desea salvar a sus coetáneos. Las escrituras hablaban de un Mesías sacrificado por su pueblo. Era preciso que se

cumplieran, pues sólo así los que las seguían, las seguirían hasta el último alcance de sus versículos. Entiendo que no hay dogma que dictamine la suerte de Judas. La interpretación que doy, aparte de explicar que ningún discípulo resistió la influencia del Verbo, soluciona el problema del libre albedrío: Judas pudo no obedecer a Jesús y por lo tanto cambiar el desenlace de la misión mesiánica de éste.

No olvidemos que Judas se condena, no por haber traicionado al Mesías —supuesto que lo haya traicionado— sino porque al arrepentirse de sus acciones, no confía en la gracia del perdón y se suicida.

Sin embargo, las ideas del cuento son de tal manera peligrosas si no se las considera en su justo alcance, que yo mismo me sorprendía al escribirlo, hasta que las frases que pongo en boca de Judas en el momento de su muerte, me revelaron su sentido. Me pareció que la mejor manera de prevenir la blasfemia (y no creo, honradamente, haber incurrido en ella), era rozarla en un relato para advertir, y advertirme, el peligro herético o de perjurio que puede tentar a los escritores católicos al tratar estos temas. El afán de originalidad suele arrastrar a las peores herejías.

La teología está por concluirse, pueden agregársele verdades. Se puede, incluso, llegar a la verdad

por una falsa teología que poco a poco se fuera destruyendo a sí misma. Se puede, en fin, crear una nueva forma exterior de la teología, que con distintos argumentos, que no invalide los aceptados, lleve a las verdades últimas. Esto es cierto, pero es cierto también que andando por sendas tan arriesgadas, es más fácil dar el traspié que nos zambulla de cabeza en el infierno.

II. — Primera tesis sobre Judas: Para los hombres debe arder eternamente en el fuego (su castigo es ejemplarizador, no persecutorio). Quizás Dios, que lo usó como instrumento, lo haya sentado entre los inocentes...

Segunda tesis: La hipótesis anterior admite la predestinación, que sería lo mismo que negar a Jesús su condición humana. En cambio, como Jesús era hombre, "se hizo hombre", pudo salvarse de su destino y Judas, en caso de no haberlo traicionado, pudo cambiar la historia del Hijo de Dios sobre la tierra. Judas eligió traicionarlo.

Tercera tesis: La del cuento. Judas, discípulo fiel en una comunidad unida por el Verbo, traiciona a Jesús por mandato de éste, para aproximar más pronto a Israel (apegado a su Talmud) y al resto del mundo, a la nueva Verdad. En ningún caso Jesús aparecería como una especie de suicida voluntario, puesto que Judas siempre podía no obe-

decerlo. Es decir, que la muerte del Redentor estaba condicionada a la determinación de otro (Judas) y de otros (Caifás, Herodes, Pilato).

Cuarta tesis: ¿Y si Judas interpretó mal las palabras de Jesús, tomando por órdenes lo que era premonición? En este caso no habría el problema del apóstol que resiste al Verbo, ni predestinación, ni discípulo sacrificado por la necesidad de las circunstancias, sino que los evangelistas condenarían justamente al traidor por equivocación.

III. — Judas puede tener cualquier aspecto. Su deformación es un recurso fácil y literario. Yo hubiera preferido un Judas vulgar, insignificante, un hombrecillo cualquiera, gris y anodino por naturaleza. Si lo elegí obeso fué por el conflicto humano que significa el problema dramático del que busca desesperadamente a Dios en tal envoltura. Su ansiedad siempre tendría algo de ridículo, de increíble, su actitud de congoja siempre sería sospechada de bufonesca, su ansia mirada con incredulidad. A un gordo raramente se le concede la calidad trágica. Judas puede explicar su falta de ubicación en la sociedad por el rechazo provocado por su gordura. Ésta, en mi relato, no tiene un valor anecdótico para provocar desagrado contra el mal discípulo, sino que adquiere el

significado de un conflicto humano y psicológico.

IV. — Pero hay algo que me inquieta cuando releo mi descargo por haber escrito este cuento. A Dios lo vemos a través del rostro de Jesús. Se ha hecho visible la Trinidad en una de sus partes. Dios mismo continúa siendo el bello anciano terrible de los cuadros famosos. Pero ha ocurrido algo en nuestro mundo burlón: el Demonio ha perdido su cara, sus alas de murciélago. Mientras las virtudes teológicas están allí, dando forma al Señor, ¿cuáles son los pecados, las tentaciones que dan figura al Maligno? Asututamente se ha diluido entre los sistemas de la sociedad moderna, y en nuestro pensamiento. Él se ha encargado de borrarse, de que sus cuernos y sus alas cartilaginosas nos parezcan ya infantiles. Nos preocupa Dios y de Él nos ocupamos, y somos, porque lo olvidamos, víctimas del Demonio. ¿Podría ser este cuento una acechanza del Príncipe Tenebroso? ¿Una nueva forma herética, en vez de una prevención contra la blasfemia, como declararé al final de la primera de estas notas? Debo arriesgarme a publicarlo, porque al aceptar ser católico, acepté la conciencia de que podría perderme, de que debía perderme, si así ayudaba a la salvación de los demás. Y no sé si publico este cuento por orgullo o por caridad. Tales cosas, solamente Dios las sabe.

El viejo de jade

EL viejo de jade tiritaba sobre la mesita: la "moledora" de la obra de al lado estaba en marcha.

Vió que la señora le estaba hablando. ¿Cuándo acabaría de irse?

Un silencio repentino le cortó las ideas de un tajo.

—...Y si llaman a la puerta... antes de abrir... mire por la ventanita... Andan muchos rateros por este barrio...

La mano lechosa, llena de pecas arregló los rulos de la permanente: cabellos de paja verdinegra. Después quedó olvidada, los dedos regordetes contrayéndose lentamente en el aire.

—Cualquier cosa... ya sabe... Y saque bien el polvo. Con la obra...

—Sí, señora...

—Dentro de una hora, más o menos, llegaré a lo de mi hermana. Como el teléfono está en el consultorio, atenderá la enfermera... explíqueme que es... que es...

—Sí, señora...

"Yo soy la muchacha... la muchacha del circo..."

La mano recorrió distraída el frente del tapado de paño azul marino, buscando hilachitas. La luz se reflejó aceitosa en el esmalte de las uñas. Lindo color. Se lo pondría.

La señora dió un paso hacia la

puerta y retiró la llave, guardándola en la cartera.

—Y tenga cuidado... la cerradura es Yale... Si se cierra desde afuera no podrá entrar...

—Sí, señora...

—Pero no tiene por qué salir...

—Sí, señora...

Por fin se decidió a trasponer el umbral. Se detuvo todavía, insegura, pero acabó por seguir caminando, tironeando de las margaritas al pasar, como si fueran sus rulos.

Le gritó aún, sin dar vuelta la cabeza:

—Cierre rápido, que entran moscas...

—Sí, señora...

Con aprensión la vió detenerse, girar a medias:

—¡Ah! Si viene el cobrador...

Pero ella ya estaba cerrando la puerta: que hablara sola.

Alcanzó a oírla, pero ahora con voz de visita:

—Buenos días... señora... ¿va para la estación?

La respuesta de la vecina se perdió en el estruendo de la "moledora". Entreabrió la puerta otra vez: las dos mujeres se alejaban anadeando con pesada importancia. No se veía a nadie más. Barrio odioso. De no ser por los albañiles de la obra de al lado, habría sido como para volverse opa de abu-

rrimiento. Dió un portazo con rabia de no poder hacer nada.

Alcanzó a ver cómo la estatuita vacilaba y caía sobre la mesita.

Un día de éstos iba a hacerse añicos sobre el piso. La levantó y se la acercó a la cara: le gustaba sentir algo fresco sobre sus mejillas siempre ardientes. Acercándose a la ventana, la abrió con la mano libre.

Moscas. Que entraran las moscas. ¡Viva las moscas!

Clavó en la carne de su cara la cabecita de la estatua, hasta que el frío desapareció y quedó un pequeño dolor corriéndosele hacia el oído.

La "moledora" la hacía tiritar también a ella. Se aflojó, dejando que el temblor la sacudiera a gusto: le hacía cosquillas.

La máquina paró.

Respiró agitada, como si hubiera estado corriendo.

Chirrido largo de pala entrando en la mezcla.

—¿Cuándo tiene franco, encanto?

Dientes carecomidos. Cal hasta en las pestañas. Estúpido. Si creería que iba a arriesgar una paliza del Zurdo por él... Si fuera el constructor todavía. Le corrieron hormiguitas por la espalda: parecía tan serio, pero varias veces lo había descubierto mirándola "así".

—¿No me quiere contestar?

—A usted... ¿qué le importa?

—Mucho, pues... —Hecho una S sobre la pala.

—¿Y el constructor? ¿Cuándo viene?

Mueca burlona.

—¡Ah!

—La señora me dejó un encargue para él...

—No le creo... A él no le gustan las viejas...

—Algo de la medianera...

Apartó la estatuita un momento, para que se refrescara.

—¿Quién fuera muñeca!

—¿Muñeca? ¿Muñeca... el viejo de jade?

—¿Y? ¿Salimos esta noche?

Cerró la ventana de golpe, pero siguió espiando, desde dentro.

Un destello y una sombra corriéndose. El auto del constructor; lo reconoció por la figura del radiador, que de tan brillante parecía una llama. Pero había frenado muy lejos. No podría verlo desde aquí.

Fastidiada, dejó la estatuita en su lugar, cuidando de apoyarla justamente sobre la marca que había dejado en el polvo de la mesita. Tenía tan poca base. Y era tan fea: un viejo pescador desdentado y sonriente. Lo miró con atención. Otro rostro despertó haciendo eco en su recuerdo. Se estremeció como si la hubiera rozado una corriente de aire.

"Yo soy la muchacha... la muchacha del circo..."

El cordón de la luz palpitaba

de alitas tornasoladas. Un moscardón zumbaba rozando con encarnizamiento el vidrio de la ventana.

Probaría el esmalte, para entretenerse.

Subió la escalera de a dos escalones. Al llegar al descanso dió vuelta la cabeza, como siempre. La "moledora" estaba en marcha y la estatuita manchaba la pared con su fulgor verdoso de pantano temblón.

De un salto estuvo en el cuarto de baño, revolviendo. Ése era: un frasquito de lujo. Olor a banana. Pero a ella no le quedaba como a la señora. Tenía las uñas gastadas hasta la carne, a fuerza de fregar. Cuando tuviera dinero...

Dinero.

Se sentó en el borde de la bañera para descansar.

Pero entonces sólo alcanzaba a verse en el espejo desde la nariz para arriba. Paciencia, no tenía ganas de pararse. Además ya sabía que era linda. Tan aburrido tener que esperar a que sucediera algo. Qué ocurrencia la del Zurdo hacerla venir a trabajar aquí. A no ser que... Mejor no pensar en eso: si lo sabía sería peor para ella. Podía haber sido casualidad lo de la llave que ella perdió y el robo de esa misma casa que apareció en el diario después. Cuando se lo insinuó al Zurdo, la tiró al suelo de una cachetada. No le tenía confianza. Y era tan tacaño del último suel-

do sólo le dejó treinta pesos. Se los había gastado en chocolate. Y necesitaba zapatillas, medias...

Con tal de que el albañil le repitiera al constructor el cuento del encargo de la señora. Y que el constructor viniera antes de que la señora estuviera de regreso...

Corrió al dormitorio y abrió la ventana. El coche estaba ahí, todavía.

Buscó con la mirada dentro de la habitación. Un prendedor. No, lo echaría de menos. Abrió el cajoncito de la mesa de luz. Monedas. Sacó una de cincuenta. Acerándose a la ventana —calle odiosa— tomó puntería: la moneda pasó rozando la carrocería, y cayó sin ruido sobre un montón de arena.

Dió un puntapié en el piso, con rabia. Ni eso le salía bien.

Se levantó el cabello de la nuca y buscó un espejo para ver cómo le quedaba. Ya lo tenía bastante largo para otra permanente.

¿Con qué?

La patrona no debía acordarse de que tenía dinero en el cajoncito: a la mañana le había pedido al señor para el viaje. Y él la retó por "derrochona" y "descuidada". Y el "descuidada" soplabla hacia donde estaba ella, "la muchacha", lavando las tazas.

El Zurdo le había hecho jurar por la madre no hacerlo más. Por la madre. ¡Pobre hombre! Como si a alguna de las dos pudiera

importarle que a la otra la quemara un rayo.

Irse. ¿A dónde, sin dinero? El Zurdo la encontraría en seguida.

Le quedaba el recurso de las lágrimas. Salir al encuentro del constructor con la boca temblorosa, los ojos húmedos. Era una artista. Hasta el comisario se conmovió: "Que sea la última vez... ¿Eh? La última vez..." Y después el Zurdo casi le dislocó un brazo: "Si volvéis a arriesgarte por baratijas, te mato."

Ahora mismo, si quería, podía llorar: "Pobre Dolly, solita... siempre solita... nadie la quiere... Pobrecita Dolly, la mamá la dejó...", sentía cómo los ojos empezaban a diluírsele en luz. "Queridita... cómo me pegó... Mi padraastro..."

La boca desdentada del viejo de jade temblando sobre la mesita.

Un timbrazo hendió filosamente el silencio.

Mientras bajaba la escalera sentía las lágrimas deslizarse, cosquilleantes. Mejor no secárselas. Podían ser útiles.

Pasó delante de la estatuita haciendo fuerza para no mirar la cara del viejo —acabaría por traerle mala suerte— y abrió la puerta de par en par. El hombrecito se le vino encima: debía de haber estado apoyado sobre la hoja de la puerta, tratando de espiar por la mirilla abierta.

—¿Qué quiere? —la "moledora"

le sopló la voz, pero siguió diciendo—. La señora no está...

Y el viejo, tiritando con una voz gastada que sin embargo se trepaba por sobre el ruido, haciéndose oír.

—Niña bonita... ¿compra cartera? Deja entrar, niña... no tengas miedo... Tengo cosas preciosas en las cajas... pañuelos... ropa interior... mira qué bonita...

Se había instalado en el umbral con todas sus baratijas y su atado de colchas.

—Váyase. No tengo plata... La señora no está...

—Cartera linda para vos... no para la patrona vieja... Cierre dorado, forro de gamuza, monedero... espejito doble... mira... espejito doble...

En un cuadrado de cielo bailotearon temblorosas margaritas de sol.

—Me gustaría... pero no tengo plata...

—No te aflijas, preciosa... ¿por eso lloras? No te preocupes... la niña es bonita... hay tantos muchachos... mira... ¿te gusta la roja? Tiene dos divisiones... te la dejo baratita...

—No tengo plata...

La voz quedó prendida en un guión de silencio.

—Anda buscar... a lo mejor encuentras... yo espero... anda... anda... revisa... revisa...

La patrona guardaba la plata

toda amontonada. Ni sabía lo que tenía.

—Espere... voy a ver... ¿cuánto?

—Para ti... por bonita... porque te han hecho llorar... cincuenta pesos...

Cincuenta pesos.

Subió corriendo, sin cerrar la puerta.

Tironeó de los dos cajones al mismo tiempo, con tanta fuerza que los sacó de su sitio. Pañuelos, medias, algodón, derramándose blandamente. Y las monedas, huyendo maliciosas, desapareciendo. Dinero. Por todos lados. Tomó al azar: un rollo de billetes rosados.

El turco se había acomodado en la poltrona del *living*, delante de la estatuita. Apenas la vió empezó a gimotear, sin levantarse:

—Perdona... pobre turco cansado... viejo... todo el día camina... patrona no está... ¿a vos qué te importa? ¡Ah! ¿Viste cómo tenías plata?

Y se le vino encima, ágilmente.

—Salga... espere... déjeme contar...

—Cuento yo... delante tuyo... zoncita... linda...

—¡Saque de ahí las manos...! atrevido... sucio...

—Pero, niña... pero, niña... yo... pobre viejo... pero, niña...

—¡Fuera, le digo! ¡Fuera... o no le compro nada!

—No te enojés, preciosa... ¡Ah,

qué linda... qué linda... qué lástima! Si no tienes cincuenta no importa... me lo pagas otro día...

Manos como garras: uñas largas, negras. Ni por una fortuna. Bah, es un momento...

Un relámpago de boca de jade: aliento de ajo y vinagre. Babeando.

—Veintiocho... veintinueve... nada más...

—Está bien... está bien... para un pimpollo como tú... ¿Quién no va a darte fiado? ¿Quieres otra cosa? ¿Esta cartera azul?

—¿Para qué quiero dos carteras? Váyase ahora... la patrona... Ahí viene el cartero... váyase...

Y lo empujó, sintiendo temblor de huesos bajo las manos: la "moledora" otra vez.

Cartero nuevo, pelirrojo, peco-so. Mirada, silbido.

—Hasta mañana...

Como cine mudo, por el ruido.

Éste era más joven que el del otro barrio. Pero nunca volvían fuera de recorrida.

Dos cartas: ninguna para ella. Claro, ¿de quién esperaba carta? ¿Del Zurdo?

Risa. ¿Habría ido a la escuela el Zurdo? Ni siquiera tenía lápiz en la pieza. Pero sí buena memoria.

Buena memoria: toda la vida de ella estaba metida dentro de la cabeza rapada del Zurdo. Y la amenazaba desde los amarillos ojos de gato: esto o lo otro.

Una ráfaga le hizo sentir una lágrima todavía fresca cerca de la boca. La sorbió con la punta de la lengua: apenas salada.

El graznido perdiéndose en el silencio sin eco:

—¡Coompra...! ¡Patrona coompra...! ¡carteramediaspañuelosperfume coompra...! ¡coompra...!

Ya debía andar por la otra cuadra. Adiós. Adiós.

El teléfono empezó a llamar.

La puerta se le fué de las manos con un golpe tremendo.

—¡Hola!

No contestaron. Andaba mal otra vez. O tal vez sería la señora, controlando. Pondría en orden los cajoncitos. No mucho, como estaban antes, más o menos. Con tal que no hubiera sido una trampa como sucedió con la del centro, que dejaba los cajones sin llave, con papelitos incrustados, que se caían al abrir. Para lo que le sirvió. Las medias de nylon eran hermosas. Demasiado grandes para ella, pero de vez en cuando le gustaba sacarlas de donde las tenía escondidas y mirarse las manos a través de la malla traslúcida: parecían más lindas. Con tal de que el Zurdo no las hubiera encontrado.

Le hubiera gustado ver la cara de la mujer cuando se fué a poner las medias flamantes y encontró las rotas —tan bien dobladas— en su lugar...

Miró a su alrededor, buscando

la cartera. No estaba. ¿Caída, tal vez? Debajo de la mesa...

No. No. No...

Corrió a abrir la puerta. No se veía a nadie. El maldito turco se había llevado la cartera de vuelta. Y si salía a buscarlo, ¿cómo entraba después?

Se mordió las uñas, rabiosa. Sintió gusto a barniz. Tenía que sacarse el esmalte antes de que la patrona regresara. Ya una vez había dicho que volvería a la tarde y en una hora estuvo en casa. A propósito, claro.

Subió la escalera, sin ganas. Al llegar al descanso sintió el impulso de mirar la estatuita. Quiso resistirse. ¡Pero tuvo que dar vuelta la cabeza! Ningún charco en la pared. Sobre la mesita, el medallón oscuro de la base, vacío.

Se habría caído con el portazo. Paciencia, si ya estaba rota seguiría rota.

Buscando la acetona encontró un viejo lápiz de labios. Fino: perfume de camiones de encaje. Como los que usaba aquella. Si se hubiera quedado en esa casa tal vez... pero la madre la sacó porque iban hombres.

Hombres... ¿Y ella y su "marido"?

El *rouge* se deslizaba como manteca.

Se miró la boca entreabierta: parecía una artista. Para lo que le servía. Se sentó de nuevo sobre el borde de la bañera buscando un pensamiento lindo. Pero era tarde,

ya el recuerdo odioso se abría paso como una brasa. Entre el techo y su desgarrado asombro, el rostro de la madre, llorando sin sorberse nada. Y el "marido" acomodándose, gruñendo:

—¡Bah! Alguno tenía que ser el primero... ¿a vos qué te importa?

Y el Zurdo tomando mate en el recuadro de la puerta.

—Basta de líos... —sin apartar la bombilla de la boca—. De la chica me encargo yo, hermana...

Sacudió la cabeza. Encontró de nuevo su imagen mirándola con ojos llorosos.

Imbécil.

Pasó de nuevo el lápiz, haciendo más grueso el labio inferior. Frunció la boca, como tirando un beso.

La boca reseca de la patrona. Y el marido: "amorcito"... "queridita"... siempre buscando con los ojos en otra parte. Pero no se animaba.

El timbre del teléfono se hizo oír en la pausa de silencio. Quién sabe desde cuándo estaba llamando.

—¡Ya voy... ya voy!

Pero al pasar por la puerta vió por la mirilla abierta la sombra de una cabeza.

Abrió, veloz. El constructor.

—Un momentito... —ahogándose.

Corrió al teléfono.

—¿Dónde estaba metida? Hace una hora...

—¡Hola! ¿Cómo? ¡No se oye! ¡Hola!

El aliento de sus palabras empañaba el espejo pardo de la mesa. Tapó el receptor con la mano y gritó hacia el sol de la puerta:

—Pase... pase un momento...

Pero no apareció sombra alguna.

Depositó el tubo sobre la mesa delicadamente, aplastando las palabras —esta vez sin aliento— que seguían chisporroteando.

Patinó hacia la puerta. No, no se había ido. Sonrió radiante:

—Pase... en seguida termino de hablar y lo atiendo. La señora...

—Está bien...

Levantó el tubo. Vacío. Y bueno... Lo volvió a dejar sobre la mesa y corrió hacia la puerta.

A contraluz no podía verle la cara.

—La señora... no está... ¿quiere dejar algo dicho?

Y dejó entreabierta la boca recién pintada. El hombre hizo "Ahá" y miró hacia el pastito. Ahora sí que lo veía bien: cara tostada, arrugas de sol, cabellos descoloridos.

Se oyeron risas ahogadas. Malditos albañiles.

—No... nada... volveré luego...

La mirada de él regresó como de mala gana, resbaló sobre su boca, se demoró en su escote. La piel del rostro se puso tensa, las arrugas como trazos de tiza.

—Hasta luego... entonces...

—Hasta luego...

Sentía que la boca le temblaba de risa.

La miró. Ella le sostuvo la mirada, desafiante. El hombre dió media vuelta y se alejó.

Pero volvería. Sí que volvería.

Ahora a limpiar. Por lo menos a barrer y a sacar el polvo. Por si la patrona aparecía de repente.

Guardó todo, de cualquier manera. El rumor de la "moledora" le daba sueño. Se dejó caer sobre la cama. Pero la almohada tenía olor a transpiración y se levantó en seguida. No hacía falta destenderla: no había miguitas. Hoy no había pedido que le subieran el desayuno. ¿No le daría vergüenza que el marido la viera fofa y blanca como cuajo?

Qué aburrimiento. ¿Cuánto tardaría el constructor en decidirse? Si la llevara... lejos. Librarse del Zurdo. Sola no podía. Además era menor de edad. Pero con otro hombre de por medio...

El silbato de las once. El constructor se iría.

Silencio. Sintió que la siesta se le desplomaba encima.

"Yo soy la muchacha... del circo Sarrasani..."

Oyó el ruido del motor del coche poniéndose en marcha.

No pudo soportarlo y bajó corriendo. El mazo de margaritas hervía de moscas. La puerta se cerró dulcemente.

Entraría por el fondo, después, de cualquier manera.

El auto se acercaba. Echó a correr como si estuviera apurada. Al dar vuelta la esquina tropezó y cayó. Se hizo mal de verdad. Pero el chirrido de los frenos la llenó de risa y tuvo que apretar los labios para que no se le escapara.

—¿Qué le pasó?

Las lágrimas ya estaban cerca, dóciles. Pocas, pero suficientes. Se tironeó de la pollera.

—Me torcí el pie...

—Caramba... ¿para dónde iba, tan apurada? ¿Quiere que la lleve? Espere... la ayudo...

Antes de inclinarse sobre ella miró rápidamente hacia ambos lados de la calle. Después la levantó despacio, susurrándole al oído.

—Preciosa...

El corazón empezó a saltar. Sal, pimienta y vinagre.

Sin soltarla:

—Vivo cerquita... ¿te animás?

¿Ahora, ya? Se puso rígida.

Sintió cómo él se desplazaba, llevándola. Miedo anudándole la boca del estómago.

Después de una cuadra empezó a mirar hacia el volante. Manos callosas, curtidas, con huellas de cal. El cuerpo pegado al volante: pronto, pronto. Llevó la mirada hacia la boca: sonreía, con los labios relucientes de saliva. Un coche se les cruzó de improviso y la boca se contrajo, disparando palabrotas.

Náuseas.

—Quiero bajar...

—En seguida, chiquita... dos

cuadras nada más... ¡cuántos años tenés?

—Dieciséis...

Él se metió la mano libre en el bolsillo y sacó unos billetes.

Podría reponer los veintinueve. Si volvía a tiempo.

Sintió cómo su propia mano se le iba, ávida. Él encogió la sonrisa. Miedo otra vez.

El agente abrió los brazos y las vidrieras dejaron de correr.

Sin sacar las manos del volante, él acercó su cabeza a la de ella:

—Un poquito de paciencia...

Aliento de tabaco rancio. Igual que el padrastro.

—Quiero irme... déjeme bajar...

Silbato del agente liberando el tránsito.

—Déjeme bajar... c grito...

—Quedáte quieta...

Se aferró a la manija, convulsa. El vidrio empezó a bajar, lentamente.

Él rompió a reír, malignamente, haciendo señas con el brazo, para doblar.

Gritó.

El golpe la alcanzó en plena boca antes de que hubiera tenido tiempo de cerrarla. Se sintió empujada hacia afuera.

—Bajá... bajá... me hacés perder el control... andá...

La hizo descender de un empujón, sin detener el coche del todo, y en seguida aceleró.

Echó a andar, aparentando sacarse pelusitas de la pollera, has-

ta que sintió que las lágrimas ya estaban dentro otra vez.

Un tranvía se acercaba, tintineando. Pero ella no tenía monedas. Si en vez de tirar la de cincuenta se la hubiera metido en el bolsillo. Sólo ahora se daba cuenta de que ni siquiera se había quitado el delantal.

Todavía no conocía bien el barrio. Mala suerte. Siempre había tenido mala suerte. Ahora la patrona la iba a echar, el Zurdo le pegaría y la madre ni se daría por enterada. Inventar algo: cortarse la mano, ir a una farmacia. Ya lo había hecho una vez. Último recurso.

Sin disminuir el paso, empezó a buscar por la vereda un trocito de vidrio, por si acaso.

—¡Cuidado!

El triciclo pasó rozándola y el conductor se dio vuelta para mirarla y gritarle algo. Cara conocida: el muchacho del almacén. Quería decir que no estaba tan lejos, entonces. Con un poquito de suerte... A lo mejor la patrona todavía no estaba de vuelta. Entraría por el lado de la obra —si los albañiles le preguntaban algo les diría que se había quedado encerrada afuera— y saltaría por la parecita de atrás.

Se sintió mejor, casi contenta. Echó a correr. El *affiche* de la ensalada perfecta. Ya estaba cerca. Qué susto. Menos mal que...

Apenas entrara se pondría a limpiar. Pero bien, dejaría todo

hecho un espejo. Sabía hacer bien las cosas cuando quería. A lo mejor le aumentaban el sueldo. Se quedaría un año. Dos. Tal vez más. Aprendería a cocinar. La casa era buena y el patrón la respetaba. Además no le faltaba tanto tiempo para ser mayor de edad. Mientras tanto podría estudiar "corte" por correo. Hasta podría casarse. ¿Por qué no? ¿Cómo sería... estar enamorada?

Se rió: justamente ahora se le ocurría pensar en el amor.

Empezó a sentir una puntada en el costado. Pero no dejó de correr. Ya descansaría después.

Su barrio. "Su" barrio. Sintió que lo quería. Que quería a todo el mundo. Hasta a ese sinvergüenza de tureo que se había llevado de vuelta la cartera y al que no volvería a ver en la vida.

El pino plateado del jardín del escribano.

Parado en la esquina, el sereno de la obra descansaba, fumando y mirando hacia otro lado.

Magnífico. Antes de que él se diera cuenta, ella ya habría saltado.

Dejó de correr para tomar aliento. Faltaban apenas unos metros...

Lo primero que vio al doblar la esquina fué la bicicleta dentro del jardincito. Después, apoyado en el portón, un agente de policía.

El corazón se le hizo garra.

En el vano de la puerta interior

estaba la patrona, con el tapado puesto y un pañuelo en la boca.

Pensó: "Puedo escaparme", pero siguió avanzando, con el mismo paso.

La mujer la vio primero y abrió los ojos como una loca, señalándola, sofocándose de ira.

El policía se dio vuelta, indolente, y apartándose del portón avanzó hacia ella, con una sonrisa borrrosa.

Y la mujer, tartamudeando detrás:

—¡A quién... se lo... diste? Hablá... hablá...

—Está bien, señora... —y tocándola apenas—: entre, señorita...

—¡Señorita! ¿A esta...? Si no fuera por no ensuciarme las manos... ¡Ah! Pero la culpa es mía... Lo del teléfono me puso nerviosa... toda la tarde tratando de comunicarme... la telefonista me dijo que habían dejado el tubo descolgado...

Dejó de escucharla para mirar al policía, de reojo. ¿Iba a llevarla por tan poca cosa? A ellos no les debía gustar hacer sumario... por un puñadito de pesos. Pero el hombre se había decidido y sacaba la libreta.

—Entrá... no quiero escándalos en la calle... ahí viene el constructor de al lado... qué va a pensar... qué vergüenza... buenas... buenas tardes...

Los ojos se le fueron hacia ese lado. Seguramente el hombre ha-

bía cambiado de idea. Le dió risa: demasiado tarde. Encontró la mirada sombría, amenazante. Después lo vió distender la boca, sonreír forzosamente, pasar de largo.

—No te molestés en lloriquear... si el agente no te lleva en seguida... —le apretó la muñeca, brutalmente, clavándole las uñas—. Pero me vas a decir adónde la llevaste...

Chirrido de pala cortando mezcla.

—Vale mucha plata... ¿lo sabías, no es cierto? Siempre la andabas codiciando... se te veía en los ojos... Es de jade, agente, ¿sabe?, un recuerdo de familia...

—Sí, señora...

—¿Y ahora? Mírela, agente... ¿qué hacés ahí?

Debajo del mueble. Pero tenía el brazo demasiado corto. Desde el suelo levantó la mirada hacia el hombre. Él le sonrió con los ojos y se agachó.

—No te asustés... —y fuerte, al mismo tiempo que ella encontraba una bolita—: ¿es esto, señora?

Lo había tomado por los pies: el viejo de jade cabeza abajo. ¿Cabeza abajo? Ya no tenía cabeza.

La risa se le escapó a chorros, sin control.

La mujer se puso amarilla. Después, mientras manoteaba buscando dónde apoyarse, empezaron a brotarle manchas color vino en el cuello.

Y el agente, monótono:

—No es nada, señora... no es

nada... siéntese... no es nada...

—Qué... dirá... qué... papelón... yo...

Empezó a lloriquear, apoyada en la pared, tapándose la cara con las manos. Por entre los dedos se veían avanzar las lágrimas, arrastrando *rimmel* y polvo, sin apuro.

El agente la miró con su media sonrisa:

—A ver... usted... una silla para la señora...

Y se golpeaba la palma de la mano con el viejo descabezado.

Le entró de nuevo la risa. La mujer se iba calmando. La ayudó a sentarse. Ahora nomás le pediría disculpas, delante del agente. Y después, en cualquier momento, descubriría lo de la plata. Y se vengaría, sí que se vengaría...

En la pieza de servicio no tenía más que un delantal, otra pollera y un saquito de lana, apolillado.

—Voy a traerle agua...

Ninguno de los dos se dió cuenta de la maniobra. Cuando ya pasaba corriendo delante de la ventana oyó que el policía le gritaba:

—¡Eh! ¿A dónde va?

Con estruendosa pereza, la "moledora" se puso en marcha.

Saltó por sobre los ladrillos, los alambres de púa, un balde. La "moledora" rugía roncamente, cubriendo su retirada.

Al doblar la esquina se detuvo entre unos arbustos, para tomar aliento y espiar. El agente estaba al lado de la bicicleta, conversando tranquilamente con el cons-

tructor, que tenía un pie en el estribo del coche. Los obreros se asomaban a la vereda, pero al ver al constructor desaparecían de nuevo. A no ser por el agente, la calle era la misma aburrida de siempre. Si tuviera unas monedas para viajar. Qué risa: allí, en la arena, estaría la de cincuenta. Se revisó los bolsillos, mecánicamente. Sacó la cabeza del viejo, abollada como una bolita "cachusa". Cerró fuerte la mano y echó a andar, hacia cualquier parte.

La barrera estaba baja. Siguió caminando sin apuro, sintiendo deseos de cerrar los ojos y dormirse al sol. Caminar por la vía. Hacia el tren. ¡No! ¿Por qué? Ella quería vivir. Ver qué había del otro lado. Y tercamente: cuando fuera mayor de edad...

Dos joveneitas pasaron a su lado, riendo y cuchicheando. Tendrían su edad, más o menos. Hablarían de muchachos, con aire de inocentonas. Como todas. Quisiera ver qué harían cuando un hombre se les tirara encima como bestia que era. ¿Novios? ¡Bah!

—¡Cuidado!

Pañuelo rojo al viento.

Una ráfaga le levantó la pollera. El conductor del tren venía con medio cuerpo afuera y le arrojó una andanada de gritos. Dió vuelta la cara para que no le entrara tierra en los ojos.

La tapa del radiador centelleaba al sol, husmeando la barrera.

Empezó a cruzar sobre el viento del tren.

—¡Señorita...!

Siguió caminando, sin dar vuelta la cabeza. No iba a quedarse parada en medio de las vías.

Sin saber por qué, se demoró junto al molinete, viendo de reojo cómo el coche, que ya había cruzado, se demoraba, esperándola. Si tuviera una moneda... nada más que una moneda... Si no la hubiera tirado sobre el coche... sin acertarla... Si no hubiera gastado plata ajena en la cartera... que ni siquiera tenía...

La risa le sopló un viento caliente en la cara.

Sacó la mano del bolsillo: la cabeceita de jade había dejado una huella roja en la palma húmeda. Con la yema de un dedo acarició las facciones diminutas, brillantes. "Pobre Dolly... nadie la quiere..."

—Pero no llores, caramba... Subí... ¿Creés que te voy a comer? Tenés que darme las gracias. Lo entretuve al policía a propósito. Después no sabía cómo deshacerme de él... Tenía miedo de perderte de vista... No tengas miedo... No va a decir nada... Le di unos pesos... Mañana...

Mañana. Después de hoy. Hoy: un aullido.

—¿Dónde vivís?

La miraba sonriendo, burlón. Sabía. Todos los hombres saben.

Una mujer se acercaba a la vía, con una criatura en los brazos. El

guardabarreras le gritó también a ella, desde el otro lado:

—¡Cuidado!

La mujer se detuvo, asustada, apretando a la criatura contra su pecho.

El tren le arrojó un latigazo de viento y ruido.

Lástima que le hubieran avisado.

—¿Qué esperás?

Se dejó caer en el asiento, sin mirarlo. Él le pasó el brazo por delante, para cerrar la puerta, y se demoró.

Cerró la mano con fuerza. La bolita de jade se le incrustó de nuevo. Apretó. Apretó.

Un camión se les venía encima. El constructor prestó atención al volante.

Calles desiertas, chatas de sol.

La áspera letanía se encaramó sobre el zumbido del motor:

—¡Coompra... coompra...! Carteramediaspañuelosperfu-

me... ¡coompra... coompra...!

La calle estaba llena de baches. El constructor disminuyó la marcha.

El vidrio de la ventanilla había quedado bajo.

—¿Qué hacés?

Pasaron junto al turco en el momento que levantaba la mano, con la cartera roja enganchada en el meñique, para tocar un timbre.

Apuntó y tiró, con todas sus fuerzas.

El viejo saltó como una marioneta.

El viejo. El viejo... de jade.

El constructor le apretó el muslo:

—Que habías sido traviesa, caramba... ¡pero estás temblando!

Y hundió el pie en el acelerador.

Ella pensó:

—Es... la "moledora".

Y cerró los ojos, porque el resplandor la hacía lagrimear.

Dicho Delfín fué el primer amante de Fortunata, que, luego abandonada por él, se ve obligada a llevar una conducta amorosa mercenaria.

Complica entonces la novela el que Maximiliano se enamora tan intensamente de Fortunata y que, después de una tentativa inútil de reforma en un convento para jóvenes descarriadas, la haga su esposa. Fortunata sigue enamorada perdidamente del Delfín, a quien vuelve al muy poco tiempo de casada. Ocurre luego en la novela un nuevo abandono de ella por el Delfín y, después de haber tenido otro amante, vuelta de Fortunata al marido enamorado, para reincidir una tercera vez más en amores con el Delfín, con la consecuencia de un hijo. En pocas palabras, existen tres episodios de amores de Fortunata con el Delfín, interrumpidos por dos de convivencia conyugal desgraciada con Maximiliano. En el segundo episodio de convivencia conyugal mala, Maximiliano se enloquece por los contratiempos que le provoca su esposa.

El contenido psicopatológico de la novela, especialmente la jaquica, la pseudo-oligofrenia y el delirio psicótico de Maximiliano, la hacen valiosa para un estudio psicoanalítico.

Al iniciarse la novela era Maximiliano un individuo "feísimo, desmañado y de muy cortos al-

cances" (217)¹ con un "cuerpo pequeño... el hueso de la nariz hundido y chafado... boca abierta... ¡Tenía... cada dolor de muela, que le hacía poner el grito más allá del cielo!" (216). Muy tímido y con grandes dificultades para dar exámenes, pensaba que los demás se burlaban de él, considerándole insignificante, a lo que reaccionaba con enrojecimiento y tartamudeo.

El aspecto físico de Maximiliano hace pensar en heredosisfilis. Su apellido Rubín, según la novela, indicaba una procedencia de judíos conversos forzosamente para evitar la ruina y el destierro. Ello puede constituir un factor ancestral, ya hecho constitucional, de sus actitudes masoquísticas morales. Otros motivos, basados en sus vivencias infantiles, tenían varios determinantes. Había nacido sietemesino y no fué amamantado por su madre, sino que "le criaron con biberón y con una cabra" (212). Para mayor desgracia su padre se arruinó a consecuencia de la mala conducta de su esposa, "mujer desarreglada y escandalosa... que dió mucho que hablar por sus devaneos y trapisondas... El marido... cinco veces la echó de la casa" (212).

Teniendo 18 años, a Maximilia-

¹ Los números en paréntesis en el texto se refieren a las páginas de la edición de *Fortunata y Jacinta* en la Colección Austral de la EDITORIAL LOSADA, Buenos Aires, 1954.

ANGEL GARMA

Jaquica, pseudo-oligofrenia y delirio en un personaje de Pérez Galdós

EL PROTAGONISTA

Fortunata y Jacinta es una de las novelas más conocidas de Pérez Galdós (1843-1920). Su personaje principal, Maximiliano Ru-

bín, es un estudiante que se hace farmacéutico. Otro personaje es un Don Juan inútil, de sobrenombre el Delfín, casado con Jacinta, mujer santa y estéril.

no se le murió la madre y al año siguiente, de una rotura de várices, el padre. Fué recogido por una tía paterna, de nombre doña Lupe, y atendido por su hermano mayor, que le tenía cariño o lástima por sus continuas enfermedades.

"A los 18 años... no sabía lo que son las mujeres y creía que los niños que nacen vienen de París" (257). Hacia su tía, Maximiliano tenía sumo respeto y sometimiento, unido a ciertas tendencias fetichistas de robarle botones para coleccionarlos. "Alguna vez llegó hasta acortarle los botones de los vestidos; pero con el solfeo que le dieron no le quedaron ganas de repetirlo" (226).

Según el psicoanálisis dicha conducta fetichista tiene el significado de considerar a la mujer como un ser fálico que somete y feminiza al individuo; el buscar apoderarse de lo que constituye el fetiche representa inconscientemente una tentativa de quitarle a ella el pene, para ser él mismo viril. Las reprimendas de la tía parece que frustraron a Maximiliano en esta tentativa fetichista de búsqueda de evolución instintiva genital.

Hasta los 20 años Maximiliano sufrió continuamente de jaquecas, asma y dolorosas caries dentales (214, 216). Dichas enfermedades debieron ser consecuencia de sus antecedentes hereditarios perjudiciales, de su parto precoz, de

la falta de lactancia materna, de ser el menor de los hermanos, de las dificultades conyugales entre sus padres, de la ausencia de la madre del hogar, de la mala situación económica familiar, de la muerte de los padres y del sometimiento a su tía con prohibición de su genitalidad.

Maximiliano mejoró, probablemente por el cambio de ambiente, cuando fué a vivir con su tía y por el influjo retardado de su pubertad. La mejoría se le intensificó a los 23 años; "tuvo una fiebre nerviosa que puso en peligro su vida; pero cuando salió de ella parecía un poco más fuerte; ya no era su respiración tan fatigosa, ni sus corizas tan tenaces y hasta los condenados raigones de sus muelas parecían más civilizados... Sólo las jaquecas persistían" (217). La "fiebre nerviosa" pudo ser consecuencia de un enfrentamiento de su organismo y psiquismo con sus inhibiciones genitales y complicaciones psíquicas anteriores, lo que fué provocado por un desarrollo biológico del tipo de la pubertad, que en un individuo más normal ocurre en años anteriores.

A consecuencia de su timidez, Maximiliano fué un joven solitario, posiblemente masturbador, soñador, lleno de fantasías, en las que aparentemente satisfacía deseos de ser físicamente más perfecto, de convertirse en un apues-

to militar o de conseguir el amor de las mujeres que veía en la calle y a las que seguía sin atreverse a hablarlas.

Jaquecas

Las jaquecas eran el mal familiar de los Rubín. Desde la infancia las padecían los tres hermanos y también la tía Lupe. Además en la novela hay otros personajes que reaccionan con jaquecas ante los disgustos; están tan hechos a este tipo de reacción que muchas veces hasta se las inventan para librarse de situaciones desagradables.

Constituían en Maximiliano jaquecas muy típicas, y la novela las describe de un modo perfecto desde el punto de vista médico. Se le iniciaban con una sensación de entorpecimiento en la cabeza. Venía luego como una punzada en el ojo izquierdo, que se aliviaba comprimiéndose debajo de las cejas; "era la sensación de una baguetilla de hierro caliente, atravesada desde el ojo izquierdo hasta la coronilla". Después pasaba al ojo derecho (287). Se continuaba con un dolor gravativo como un casco de hierro por todo el cráneo (287). El dolor se extendía al lado izquierdo de la cabeza y después desaparecía de éste para trasladarse al derecho (368). Durante el ataque de jaqueca, Maximiliano sufría de ansiedad, náuseas, vómitos, "ganas de moverse; a lo que seguían in-

mediatamente ganas más vivas de estarse quieto... Por fin le entraba desazón epiléptica y un maldito hormigueo por todo el cuerpo... parecía que la cabeza se le abría en dos o tres cascos" (287). Se veía obligado a guardar cama y durante algún tiempo después del ataque le persistían los mareos, el aturdimiento y la fatiga en todo el cuerpo (297).

Los motivos desencadenantes de las jaquecas eran disgustos (259, 285), insomnio (298, 367), hasta la misma alegría y otras emociones intensas, como las provenientes de su boda (367).

Las emociones de angustia y temor de algo actuaban no sólo provocándole jaquecas, sino también contra su corazón y estómago como si fuesen algo físico. "En el corazón como si le tocasen con la punta de un alfiler, como si afiladas púas se lo rasguñasen" (312). Por la acción de aquellas emociones en el estómago, sufría reacciones del tipo de rechazo de alimentos o de tener que ingerir algo muy molesto: desgano (298), opresión en el epigastrio (261), angustia y "pena" en la boca del estómago (267, 500). En una ocasión, temiendo ser engañado dolorosamente por ciertas monjas que, según él, en vez de devolverle a su amante Fortunata, la iban a convertir en una de ellas, reclusa para siempre, se dijo a sí mismo que "él había ido allí en busca de una hostia (o sea algo

bueno para ingerir) y le habían dado una rueda de molino... y lo peor es que se la había tragado" (390). Al exacerbarse sus sensaciones molestas, por verse obligado a separarse de la querida Fortunata, Maximiliano llegó hasta a sentir una "obstrucción en la boca del estómago, pero tan fuerte como si estuviese entre la boca y la espalda atravesado un palo". "Molestias semejantes sentía en los días de exámenes, pero no con tanta intensidad" (310).

Este último síntoma del palo en el estómago, entre la boca y la espalda, en su aspecto, génesis y significado, es muy análogo al de su jaqueca, de como si estuviese entre el ojo y la coronilla una baguettilla de hierro.

Lo mismo que en Maximiliano, también en Jacinta, la esposa del Delfín, está descrito con suma claridad cómo las emociones intensas desagradables, a veces consecutivas a estímulos de poca intensidad, actuaban como si fuesen agresiones físicas. Así, cuando estaba celosa, Jacinta sentía "como si hubiese recibido un fuerte golpe en la cabeza" (222), como un dardo arrojado de lejos que venía a clavársele en el cerebro (437), lo que no dejaba de provocarle cefalalgias. Cuando sus propias cavilaciones incrementaban sus celos, tenía sensaciones de "un volcán en el pecho" (426), de bilis en la boca que se tenía que tragar (427 y 461), de

un parásito interior que le roía (108) y de un alejamiento de la realidad exterior, que le provocaba "una ceguera y sordera moral, casi física" (123).

Exacerbándose más aún, Jacinta misma, el tormento de sus celos, "retorciendo en su corazón la cuerda con que a sí propia se ahogaba" (426), sentía como un "molinillo que le daba vueltas dentro del corazón, moliéndoselo y haciéndoselo polvo" (431) "como un parásito interior" que la roía (108) y que se le convertía en una "culebra que se le había enroscado dentro, desde el pecho al cerebro. Le comía todos los pensamientos, las sensaciones todas y casi le estorbaba la vida exterior... La culebra, entonces, en vez de desenroscarse, apretaba más sus tornillos" (123) y le hacía cegarse, ver todo negro, hasta casi tener convulsiones, (123).

La descripción de la culebra, desde el pecho hasta el cerebro de Jacinta, recuerda a la del palo entre el estómago y la espalda y la baguettilla de hierro entre el ojo y la coronilla en la cabeza de Maximiliano. Ocurre así en muchos individuos, porque, en este tipo de situaciones emocionales, las ideas penosas se convierten en algo como cuerpos físicos extraños, colocados, para dañarlos, en el interior de órganos. Su localización en determinados órganos, en vez de en otros, depende de las predisposiciones de cada individuo.

motivadas por sus vivencias infantiles y constitución.

Lo que provocaba las jaquecas en Maximiliano era esta reacción a estímulos psíquicos desagradables que desencadenaban emociones penosas y que, a modo de agresiones físicas, en el caso particular de él, por su predisposición especial, se orientaban en contra de su cabeza. Por eso, por ejemplo, su tía temía reñir a su sobrino, "calentarle las orejas", porque era probable que "le diera una jaqueca muy fuerte si le sofocaba" (259). Cuando la riña no se podía evitar, Maximiliano "veía la nube de pedrusco sobre su cabeza" (261), es decir, a través de sus emociones sentía como si le golpearan en ella físicamente.

También en otros personajes de la novela que padecían de jaqueca, los motivos desencadenantes de ella eran de índole y de reacciones parecidas. Así Fortunata, después de que alguien le hiciese sentirse culpable, reaccionaba con emociones que le hacían sentir "como si sobre el cráneo le hubiesen vaciado una cesta de piedras" (550).

El que fuese en Maximiliano especialmente la cabeza la parte del cuerpo que reaccionaba así, recibiendo intensamente las agresiones de estímulos exteriores provocadores de emociones perjudiciales, era debido a la importancia que en él tenían los procesos

intelectuales, orgánicamente localizados en la cabeza. Lo demuestra el que él sufriese de dificultades intelectuales en épocas desgraciadas de su vida, pero que en otras, más felices, su inteligencia renaciese. Durante su fase psicótica ulterior "todo el tiempo que le dejaba libre la farmacia... lo empleaba en darse buenos atracones de lectura filosófica" (478) y también más tarde se convierte en un gran razonador.

El mismo Maximiliano se da cuenta de la importancia que para él tenía su cabeza en el sentido de su inteligencia. "...con la lógica y sólo con la lógica lo averiguaré. ¿Para qué quiero esta cordura que ahora tengo? Con mi cabeza me gobierno yo solo" (680). "Mi cabeza es un prodigio de claridad y raciocinio" (681); "¿cómo me río de estos imbéciles que creen que me engañan!... ¡Dios mío, qué talento tengo! ¡Qué manera de discurrir!" (682), "si tengo yo la cabeza como no la he tenido nunca" (686).

Por el contrario, en otras ocasiones, como cuando las infidelidades de Fortunata, Maximiliano se identifica con la actuación del ambiente que le trata mal y, haciendo como dicho ambiente, se maltrata a sí mismo justamente en la cabeza: "sumergido en una tristeza" tiene entonces Maximiliano "la cabeza sostenida en las

manos y agarradas éstas al caballo, como si se lo quisiera arrancar" (498); y otra vez, con "dolor cobarde", "no podía hablar y se golpeaba la cabeza con los puños" (687).

Maximiliano ya sufría de jaquecas antes de conocer a Fortunata. ¿Por qué motivaciones?, ¿qué disgustos y preocupaciones provocaban ya entonces sus dolores de cabeza?

Seguramente no estaba muy satisfecho de su sometimiento e inhibiciones, pero, desde su inconsciente, lo que debía molestarle más eran sus propias vivencias personales perjudiciales, originadas en su pasado ancestral e infantil y a las que estaba ligado psíquicamente. Conociendo la trayectoria ulterior de su vida con Fortunata, hay que deducir que en la génesis de sus jaquecas influyó predominantemente el influjo emocional de la mala conducta amorosa de su madre, con todas sus penosas consecuencias para él y sus familiares. Esto, ya muy penoso de por sí para cualquier otro individuo, actuó en él más intensamente por su masoquismo familiar hereditario y por el hecho muy perjudicial de que esa misma madre le diese a luz a los siete meses de embarazo, sin luego poder amamantarlo.

Todas estas desgracias constituyeron la escuela de vida de Maximiliano y, como normas de con-

ducta, se grabaron fuertemente en su psiquismo, creándole la compulsión interna a conducirse de modo que dichas desgracias u otras análogas se le repitiesen en años adultos. Cierta percepción inconsciente de cómo iba a ser su vida ulterior, necesariamente tenía que producirle preocupaciones. Es decir, que había en su psiquismo sobra de motivos perjudiciales para provocarle dolores de cabeza.

La percepción inconsciente de tener dentro de él estos contenidos psíquicos tan perjudiciales, pero que se le imponían y le impulsaban a crearse un mal futuro, pudo ser también la génesis, mediante lo que se denomina una conversión orgánica, del síntoma inicial de sus jaquecas, de tener como un cuerpo extraño perjudicial dentro del ojo. Explicado de otro modo: lo perjudicial que Maximiliano percibía con su visión interior, dentro de su personalidad, en una elaboración neurótica, lo sentía como materializado en su ojo, órgano de la visión exterior. En muchos individuos ocurre este tipo de fenómeno en la génesis de síntomas psicósomáticos, porque todo lo que hay dentro del psiquismo o, por lo menos sus antecedentes, fué primitivamente exterior.

Lo del cuerpo extraño en el ojo, era por tener que "ver", exterior o intrapsíquicamente, algo des-

agradable y traumático. El mismo proceso psíquico le origina a Maximiliano la sensación análoga en el estómago de tener un cuerpo extraño, como un palo atravesado entre la boca del estómago y la espalda en situaciones en que se imaginaba que iba a "tener que tragarse" algún acontecimiento que le era perjudicial.

LA pseudo-oligofrenia

Como en una descripción psicoanalítica puede seguirse en la novela la dependencia de la capacidad intelectual de Maximiliano con sus situaciones genitales.

Al iniciarse su historia el lector tiene la impresión de que Maximiliano es una persona "de muy cortos alcances" (217) intelectuales desde antes y para siempre. Sin embargo, pronto se evidencia en la novela que se trataba sólo de una inhibición intelectual a consecuencia de la represión de su genitalidad.

Empujó a su genitalidad su enamoramiento de Fortunata. Hasta entonces "su timidez, lejos de disminuir con los años, parecía que aumentaba. Creía que todos se burlaban de él, considerándolo insignificante... su desaliento le hacía huir del trato social... y si se veía obligado a expresarse... ya estaba... como la grana y tartamudeando" (218). "Se me trababa la lengua cuando quería decir algo y me entraban sudores... me acostumbré a no hablar... más de que si me dolía o no la cabeza,

de que se me había caído un botón, que si llovía o si estaba seco y otras tonterías así" (271).

Ya poco antes de conocer a Fortunata, Maximiliano inició su liberación genial a través de la fantasía. Por su gran timidez, aun con más de veinte años, lo que prefería era vagar solo por las calles, mirar escaparates y a la gente. "En esas excursiones el cerebro se le iba calentando... se figuraba estar persiguiendo aventuras y ser muy otro de lo que era... aquella imaginación... al desarrollarse tarde, solía despertar los bríos de que dan muestras enfermos graves. Al principio no le llamaban la atención las mujeres... al poco tiempo... se iba en seguimiento de alguna. Su amigo... condújole a romper la reserva que su encogimiento le imponía y Maximiliano conoció a alguna... Pero su alma permanecía serena en medio de sus tentativas viciosas. Las mismas con que pasó ratos agradables, le repugnaban después... ¡Una honrada! ¡Que me quiera una honrada! Tal era su ilusión... Pero... sólo de pensar que le dirigía la palabra a una honrada, le temblaban las carnes... De esta manera este misántropo llegó a vivir más con la visión interior que con la externa... había venido a ser algo como un poeta. Vivía dos existencias: la del pan y la de las quimeras. Ésta la hacía a veces tan espléndida y tan alta, que

cuando caía de ella a la del pan, estaba todo molido y maltratado" (218 y 219).

Su atracción hacia Fortunata fué del tipo de gran amor a primera vista. Fortunata, por entonces prostituta, venía a representar para él a la madre prostituída anhelada, que le había abandonado, y a la que tenía la obligación de salvar de la perdición. Que buscase a Fortunata en vez de a otra mujer cualquiera pudo ser debido a que le fué presentada y vivía con la amante de su mejor amigo y, por lo tanto, tenía como el apoyo de éste para imitar su conducta genital. Por otro lado, Fortunata era como él, aparentemente, de muy cortos alcances intelectuales y muy masoquista; buscar de salvarla representaba también su propio mejoramiento. El nombre de Fortunata pudo haber contribuido a crearle la ilusión de un feliz porvenir.

El día de conocerla, Maximiliano declaró su amor a Fortunata, con lo que se inició vertiginosamente su transformación intelectual: "Parecía otro. Él mismo notaba que algo se había abierto dentro de sí... soltando un mundo de cosas, antes reprimidas y ahogadas... ¡si hasta le parecía que tenía talento!... como que aquella tarde se le ocurrieron pensamientos magníficos" (224).

Amó a Fortunata siguiendo las motivaciones mencionadas. A pesar de saberla prostituta, se la

imaginaba "como una mujer ideal, con los rasgos más puros y nobles" (232). Sintió una rabia intensísima hacia el Delfín que la había seducido y luego abandonado a la perdición. "Su loco entusiasmo le impulsa a la salvación social y moral de su ídolo" (232). "Sentíase Maximiliano poseedor de una fuerza redentora, hermana de las fuerzas creadoras de la Naturaleza. ¡Ya vería el mundo en la irradiación de verdad y de bondad que él iba a arrojar sobre aquella infeliz víctima del hombre!" (237).

Su amor hacia Fortunata hizo manifestarse su inteligencia anteriormente inhibida, lo que él mismo comprende claramente. Maximiliano se decía: "cuando yo era tonto, éralo por carecer de un objeto en la vida" (242). Con Fortunata "...la conciencia de la misión moral que se proponía cumplir le estimuló al estudio, para hacerse pronto hombre de carrera... juicioso" (241). Como él lo repetía a Fortunata: "viéndote parece que comprendo mejor las cosas y que se me abren las compuertas del entendimiento... Cuando me siento muy torpe ¡pim! te miro, y al momento me despabilo" (255).

Enamorado y empeñado en su afán de sacarla "de las barreduras de la calle", Maximiliano decide casarse con Fortunata. Antes de la boda, cuando Fortunata estaba en el convento para refor-

marse y él teme no volver a verla más, sintió "un torbellino doloroso, en el cual no tuvo más remedio que ahogar las ideas para librarse del tormento que le ocasionaban. Intentó estudiar... imposible" (312). Es decir, contratiempos amorosos le obligan, no a enfrentar, sino a hacer una represión contra su genitalidad, con lo que entonces retorna su incapacidad intelectual anterior para el estudio.

También posteriormente, al fracasar su matrimonio, por los mismos procesos psíquicos, otra vez le volvió a aparecer la dificultad para estudiar. Fortunata abandonó el hogar conyugal y, unos meses después, retornó a él, pero no trayendo bienestar, sino para en seguida reanudar de nuevo, su intimidad con el Delfín. Maximiliano inconscientemente percibió su infidelidad y le renació su inhibición intelectual. Sentía su cabeza "vacía, sin sesos" (537), su "cráneo vacío, desalquilado" (541).

Interpretando cómo se genera su expresión de "desalquilado" se comprende también dinámicamente su inhibición intelectual. Maximiliano inconscientemente se dió cuenta de que Fortunata se había alejado de él. Es decir, que en sus pensamientos o, empleando sus propias expresiones, en sus sesos dentro de su cráneo, él la sentía ausente; ahora bien, como sus pensamientos principales en cierto

modo eran su esposa, Maximiliano se sentía sin ellos y sin ella o sea sin sesos y con el cráneo como una casa abandonada por sus inquilinos.

Que todo aquel modo de reaccionar estaba motivado, empleando el símil, por haberse alojado Fortunata en otro, era algo que Maximiliano, inconscientemente, a sí mismo se impedía percibirlo, debido a su sometimiento a su esposa, que aparentaba seguir con él. Desde el plano consciente, que es también el de las apariencias, todo marchaba bien, ya que en Maximiliano sólo surgía el síntoma, en ese momento incomprensible, de tener el cráneo vacío, lo que era un llamado significativo, procedente de su psiquismo inconsciente.

Maximiliano no podía y además tampoco debía querer percibir su desgracia, que era como una repetición, algo así como un recuerdo, de las desgracias de su primera convivencia conyugal y de su situación infantil con su madre. Por ello, como evitaba recuerdos, conscientemente sólo cabía quejarse de pérdida de memoria. En este sentido es muy significativo y fácil de interpretar lo primero que refiere con respecto a su memoria y que fué el acto fallido de habersele olvidado momentáneamente el nombre de su esposa: "—Hace poco —dijo con desaliento amargo— perdí la memoria de tal modo que... no sabía cómo

mo te llamas tú. Venía subiendo la escalera, y me entró tal rabia, que me pregunté a gritos ¿pero cómo se llama, cómo se llama?... Me acordé al entrar en casa" (541). Inmediatamente después refiere otro acto fallido de índole distinta: en la farmacia preparando un colirio, en vez de atropina puso eserina, lo que, de no haber sido percibido y corregido por el farmacéutico, hubiese podido ocasionar la ceguera de alguien. Se puede intuir que el motivo inconsciente de esta conducta era el no ver, o como podría también decirse, el estar ciego sobre la conducta de Fortunata.

Como ocurre en todos los casos, la imposibilidad por motivos psíquicos de discurrir sobre un tema determinado, se generaliza a otros más. Por ello, Maximiliano deja de pensar. Surge así, nuevamente, como consecuencia, su oligofrenia que, aunque de un modo vago, él percibe conscientemente: "a ratos me siento tan estúpido, pero tan estúpido, que creo tener por cabeza un pedazo de granito" (541).

En esta situación no tuvo jaquecas, porque lo que le ocurría era demasiado terrible para ser elaborado mediante un dolor de cabeza. Le ocurrió algo peor. Su conflicto conyugal le volvió loco.

El delirio psicótico de Maximiliano desapareció cuando Fortunata huyó por segunda vez, del hogar conyugal. Ya sin esposa

que aguijonease su genitalidad, su nivel intelectual regresó al de la época de su celibato. "Era como un retroceso a la edad en que estudió —los primeros años de su carrera— y aun parecía que se renovaban en él las ideas de aquellos lejanos días y con las ideas el encogimiento en el trato, la sobriedad en las palabras y la falta de iniciativa" (676).

Después de la fuga de su esposa, solamente en un aspecto la inteligencia de Maximiliano se conservaba alerta. Era en el de averiguar el paradero y la situación de ella, a pesar de que sus parientes, con un engaño que buscaba ser afectuoso, le afirmaban que estaba muerta. Como mentalmente Maximiliano expresa a un conocido: "y tú... como todos, te empeñas en meterme en la cabeza la idea de que estoy viudo. No cuentas con que mi cabeza es un prodigio de claridad y raciocinio" (681).

En el transcurso de varios meses, su afán de dar con su consorte sigue conservando su inteligencia. "Yo callado... haciéndome el tonto, mientras que con la sola fuerza del cálculo descubría la verdad" (686).

El delirio psicótico

Cuando ya sus conflictos psíquicos son demasiado intensos para ser elaborados mediante las jaquecas, Maximiliano se enloquece. Desarrolla un delirio que le

mejora, lo que es una confirmación más de la afirmación de Freud de que los delirios son esfuerzos de recuperación de la normalidad, aunque sean inadecuados.

El estudio psicoanalítico del delirio descrito en la novela resulta muy demostrativo de la génesis de dichos procesos psicóticos. El mismo Maximiliano lo interpreta cuando, por fugársele la esposa del hogar, se le disminuye la tensión de los conflictos y en consecuencia recupera la salud mental. En algo escrito por un autor desconocedor del psicoanálisis, dicho resultado de su intuición psicológica tiene gran valor; resulta aún más interesante porque en su descripción intervienen procesos psicológicos de origen profundo, como son los sueños.

Para recordar nuevamente la novela: en dos ocasiones vivió Fortunata con Maximiliano, la primera a raíz de su boda y luego cuando se reintegró al hogar en un esfuerzo de reconciliación realizado por don Evaristo, un caballero amante de ella. En dichas dos ocasiones y no anteriormente, es decir, cuando fué la amante de Maximiliano, Fortunata se esforzó en seguida por volver con el Delfín. En este aspecto su psicología es la del tipo de mujer que Freud ha designado como "la que busca crear un tercero perjudicado".

Ninguna de las dos convivencias conyugales fué feliz. Lo que

ocurrió en la primera constituyó el embrión de lo que se desarrolló en la segunda. Más que nada hacía sufrir, entonces, a Maximiliano la frialdad de su esposa para con él. Hubiese preferido que ella "le tirase los trastos a la cabeza" (384), con lo que se le hubiese hecho dolor, análogamente a como con su conducta le provocaba jaquecas. Agitaba "su alma un furor insano; mas no quiso manifestarlo y lo desahogó a solas mordiéndose las uñas" (384). Al descubrir el interés de su esposa por su primer amante, "no podía hablar y se golpeaba la cabeza con los puños", pero a solas con ella "...aquella furibunda cólera se transformaba en dolor cobarde" (387). Buscó al primer amante para pelearlo, pero salió completamente derrotado y con su virilidad disminuía, tanto que se le feminizó la voz.

En la segunda convivencia conyugal, Fortunata fué más hábil para ocultar sus amores, y Maximiliano aún menos capaz para luchar contra ellos, lo que le venía de su infancia, en la que tampoco pudo luchar contra los de su madre. Se volvió loco, porque tenía motivos suficientes, pero su delirio le permitió encubrir su realidad conyugal penosa y continuar con su esposa.

Ya iniciando su segunda convivencia, en sus anhelos hacia el Delfín, Fortunata había enfrentado a la esposa de éste, aunque

no tan intensamente como hubiera deseado, por lo que luego sufrió de escalofríos, fantasías reivindicatorias y fiebre pasajera.

De todo ello nada supo Maximiliano, pero por una percepción inconsciente de lo ocurrido, que era para él de mal pronóstico, reaccionó con dolores óseos y vacío en la cabeza, probablemente por sentirse maltratado y abandonado por su esposa y por tener que evitar comprender lo ocurrido.

Tuvo luego el relatado olvido del nombre de su esposa. Desde el inconsciente su situación matrimonial le angustiaba terriblemente y le provocaba palpitaciones, disnea, dispepsia, aerofagia y la impresión de tener un aneurisma de la aorta, que en cualquier momento se le podía reventar.

Un determinante lejano de este último síntoma, debió ser el que su padre murió de una rotura de várices o sea también de vasos sanguíneos dilatados. El síntoma mismo debía significar que Maximiliano se sentía sofocado e hinchado en su corazón y arterias por la conducta infiel de Fortunata. Esta conducta era algo malo que él tenía que "tragarse", sin poder defenderse de ello, lo que debió determinar su aerofagia y dispepsia y que además le angustiaba; de ahí sus palpitaciones y disnea.

Dado su amor hacia ella, Maximiliano debió vivir el alejamiento

psíquico y el deseo de su esposa de abandonarle por su primer amante como provocadores de su muerte. Durmiendo él puede reprimir menos estos tristes pensamientos, que entonces se le aproximan a la consciencia y los percibe en un sueño pesadilla, que luego describe a Fortunata: "Soñaba que te habías marchado... sí, yo te cogía de un pie y tú tirabas y yo tiraba más y tirando se me rompía la bolsa del aneurisma y todo el cuerpo se me llenaba de sangre, todo el cuarto hasta el techo" (542). La interpretación parece sencilla; el cuarto debe simbolizar la personalidad de Maximiliano y la sangre que lo llenaba, todo el dolor del abandono. En cuanto a la presencia del pie de Fortunata podía ser debido a las tendencias fetichistas de Maximiliano, que ya se manifestaban en su afán de coleccionar botones de su tía.

La suposición de que mediante el sueño se le hizo más consciente la situación conyugal se confirma por su reacción a él. A la mañana siguiente al sueño, Maximiliano se condujo como quien sospecha que su mujer le engaña: "No sólo parecía haberse recobrado de su debilidad, sino que estaba inquieto, ágil, como si acabara de tomar un excitante energético" (542). Tenía su cara pálida y contraída, y "un movimiento vibratorio de la cabeza, la cual parecía querer

arrancarse a sí misma del tronco" (543). Agriamente reprochó a su esposa la visita del día anterior de don Evaristo, lo que indica que desplazó contra este antiguo amante de su mujer el rencor que sentía contra el amante actual, o sea contra el Delfín; la tensión psíquica del rencor le provocaba el tic de la cabeza.

Dicho sueño inició el delirio de Maximiliano. En las mañanas siguientes empezó a desarrollar ideas paranoides, como la de que sus familiares le habían puesto veneno en el chocolate o que permitían que hubiese corrientes de aire para matarle. Por las noches, en cambio, se sentía tranquilo y agotado.

Aquellas ideas de persecución eran una generalización a todos sus familiares de sentirse maltratado por Fortunata. Pudo ser debida a que antes que Fortunata, también por otros amores, su madre se condujo mal con él; además, posteriormente, su tía fué algo cómplice de Fortunata.

El que dichas ideas paranoides tomaran el aspecto de ser envenenado o matado por una corriente de aire puede ser comprendido en un individuo como Maximiliano, que no fué amamantado por su madre, sino por el biberón de una cabra, que no le dió leche tan buena como la materna, y que vino al mundo a los siete meses, muy

indefenso contra las inclemencias ambientales.

Maximiliano tuvo otras elaboraciones delirantes, a través de las cuales se esforzaba en adaptarse a su situación real traumática, tan penosa, buscando enmascarar y disminuir sus tensiones psíquicas desagradables. Así los deseos que había tenido en la primera convivencia conyugal, de matar a su mala esposa y de matarse, en esta segunda situación análoga se transforman en pensamientos sobre quién de los dos iba a morir primero (578).

Como su esposa no le deseaba con amor, Maximiliano debió pensar, inconscientemente, en renunciar a las satisfacciones genitales con ella, a pesar de ser la única persona a quien quería intensamente. Esto toma el aspecto, mediante ciertas generalizaciones, de renunciar a los placeres del mundo y de la carne y de dedicarse a la religión. Maximiliano pretende anular por completo su vida exterior e inconscientemente su relación amorosa con su esposa, en aras de lo interior, conducta que él motiva en —como él dice— "estar uno atado a un carro de afectos, del cual hay que tirar" (574) o sea a una esposa que, sobre todo en aquellos momentos, le suponía una carga penosa.

Como desplazamiento de su interés hacia una esposa con situaciones complicadas, le sobrevino

la manía de lectura sobre temas complicados, siguiendo el frecuente simbolismo del libro como órgano genital femenino:

En esta fase del delirio ocurre que su situación conyugal empeora, porque Fortunata se encontró e intimó de nuevo con el Delfín, de quien, poco después, se quedaba embarazada. Inconscientemente percibida por Maximiliano, esta nueva situación fué incluida en su delirio manifiesto, mediante desplazamientos a situaciones análogas, menos traumáticas. Le fuerza también a renunciar a tentativas de vengarse de la infidelidad matando, prefiriendo buscar la muerte bajo pretextos de índole filosófica.

Lo mismo que anteriormente, lo que le ocurría se le hizo consciente a Maximiliano en un sueño que también refirió a su esposa: "Pues soñé que estaba yo en el laboratorio y que me entretenía en distribuir bromuro potásico en papeletas de un gramo. ... Estaba afligido, me acordaba de ti. Puse por lo menos cien papeletas y luego sentí en mí una sed muy rara. ... me fuí hacia el frasco de clorhidrato de morfina y me lo bebí todo. ... En aquel sopor se me apareció un ángel y me dijo: José, no tengas celos, que si tu mujer está encinta es por obra del Pensamiento Puro..." (579).

Se ve claramente que el sueño está originado en la situación

traumática de la infidelidad de su esposa y de su embarazo. El trabajo del sueño se esfuerza en enmascarar la situación traumática de modo que resulte menos dolorosa, apoyándose para ello en la historia religiosa. Es muy interesante que el mismo esfuerzo de enmascaramiento tranquilizador haya llegado a estar representado en el sueño, al comienzo de su contenido manifiesto. Toma allí el aspecto de preparar muchas papeletas de un medicamento como el bromuro, que sirve para calmar a personas angustiadas y de beberse otro medicamento, la morfina que alivia dolores. Por su inclusión al comienzo del sueño se señala a sí mismo como creador del aspecto tranquilizador ulterior del sueño. Por este efecto positivo el contenido final tranquilizador del sueño también será incluido más adelante en el delirio de Maximiliano.

Sin embargo la tranquilización mediante el auto engaño no le es fácil de conseguir a Maximiliano. A la noche siguiente del sueño mencionado se despertó pensando que su mujer había huído del hogar, lo que era una dramatización de percibir que ella psíquicamente se había alejado de él. Cuando la vió, se le quejó de que un hombre, con la complicidad de su tía y de la sirvienta, había entrado en la casa en busca de ella para atentar en contra de su honor. En días su-

cesivos volvió a expresar esta misma idea, juntamente con la del temor a ser envenenado por sus familiares. El gerente de la farmacia, donde trabaja Maximiliano, pretende curarle con procedimientos que desgraciadamente siempre están en boga en el tratamiento de las personas locas: tratando de convencerle del absurdo de sus cavilaciones y amenazándole con malos tratos y golpes, si no llega a hacerle caso. Es posible que ello haya tenido algún efecto en Maximiliano y que le forzase a una mayor aceptación de su situación conyugal penosa.

El delirio de Maximiliano sigue evolucionando, siempre obedeciendo al esfuerzo inconsciente de tranquilizarse como fuera, adaptándose a su mala situación ambiental. Se ocupa del "problema de la emanación de las almas. ... ¿es parte de la sustancia divina que se encarna con la vida. ...?, ¿o es una creación accidental hecha por Dios, subsistiendo siempre impersonal? Aquí está el intrínquis" (529). De un modo latente tal problema debe referirse al hecho de que su esposa está embarazada por el Delfín, lo que Maximiliano trata de convertir en algo impersonal.

Estas ideas van unidas a la de descubrir una fórmula especial. Manifiestamente es una fórmula de farmacia que le permite ha-

cerse rico. En su contenido latente debe ser la fórmula para resolver la desazón que le causan sus conflictos conyugales. Uno de los aspectos de esa fórmula tranquilizadora pudo ser la creencia en la fecundación de su esposa por el Pensamiento Puro, en vez de por el Delfín. Claro es que todo su esfuerzo tranquilizador, mediante ideas sublimes, suponía para Maximiliano una intensa renuncia a anhelos y reacciones genitales. Nada de ello era comportarse virilmente. Por lo tanto Maximiliano intensificó los aspectos religiosos, ascéticos de su delirio, hasta pensar que no necesitaba comer y que él mismo ya no tenía carne (601). En un sentido latente significaba que no tenía objetos, ni instintos genitales.

También quería infundir a su esposa la idea de la muerte como liberación, lo que constituye una elaboración de sus deseos vengativos de matarla. "Preciso es que mueras primero tú, después yo..." (610) se dice y discurre con ella los modos de matar a lo que llama "la bestia", o sea el cuerpo.

Mediante una renuncia a la genitalidad, es decir, por una especie de castración psíquica, el delirio llevó a Maximiliano a una vida aparentemente normal. Ya no tenía ira y hasta sentía gran cariño hacia sus familiares. Las posibles agresiones contra él, que en el

fondo le significaban las que le hacía su esposa, no pudiendo más que aceptarlas, las recibía con agrado. Así dice al gerente de la farmacia: "pégume usted, no me importa... ¡Qué hermosa es la muerte!" (606).

El resultado de todo su esfuerzo enmascarador le conduce a un marasmo intelectual y a la inactividad, porque imponía una renuncia a la actividad instintiva. Maximiliano pasaba largas horas en sus habitaciones "en una meditación que más bien parecía una somnolencia" (643), sin molestar a nadie. Siguió con su "gran principio de la liberación por el desprendimiento, por la anulación" (656).

Su esfuerzo para reprimir se le desbarata solamente en sueños, porque para dormir el yo tiene que dejar de esforzarse. Surge en sus sueños, aunque manifiestamente en términos imprecisos, su personalidad sometida a conflictos traumáticos. "Cuando duermo, sueño que soy hombre, es decir que la bestia me amarra, me azota y hace de mí lo que le da la gana" (610).

Un pequeño cambio en su situación ocurre cuando sus familiares, aconsejados por el gerente de la farmacia, tratan de sacarle de su falsa inanición cotidiana, dándole píldoras de hatchis. A Maximiliano entonces le entra un afán de moverse continuamente y de adoptar las posturas más raras. Pero

además su delirio se intensifica y toma el aspecto manifiesto de redención de la humanidad por el futuro hijo de su esposa, al que considera como un verdadero Mesías, concebido por el Pensamiento Puro; Fortunata y él mismo son los precursores elegidos justamente por haber sufrido mucho; cuando ella haya dado a luz, se liberarán los dos matando sus propias bestias (654).

El delirio va lentamente mejorando y, por disminuir la tensión ambiental, cesa después del día en que Fortunata huye del hogar, impulsada por la situación insostenible que ella se había creado y ante el temor de que Maximiliano la mate.

Durante esta mejoría, al revés de lo que suele ocurrir en enfermos psicóticos, Maximiliano recuerda y va comprendiendo la génesis y significado de su delirio anterior. Se lo va explicando a varias personas, ante todo a sus familiares: "Eso del Mesías... no lo he creído yo nunca... Lo dije porque tuve un sueño y al despertar se me quedó parte de él en la cabeza y me andaba dentro como un cascabel... una idea... que mi mujer me faltaba y estaba encinta, ¿veis qué disparate? Sentía en mí, detrás de aquella idea, una calentura de celos... Para saber si era acertada... saqué la canemurría del Mesías que iba a venir, diciéndole que ella lo tenía en el

seno y que el papá era el Pensamiento Puro... Es decir, con esta farsa pensaba arrancarle yo la confesión de lo que se me había metido entre ceja y ceja" (667).

También le explica su delirio a Fortunata, cuando va a verla, después de que ella dió a luz: "¿Te acuerdas de cuando estaba yo loco? Los retos que te di te los tenías bien merecidos, porque, en realidad, te portabas muy mal conmigo. Tu infidelidad se me había metido a mí en la cabeza; no tenía ningún dato en que fundarme; pero el convencimiento de ella no podía echarlo de mí. No sé decir bien si soñé que ibas a ser madre, o si me inspiraron esta idea los celos que sentía. Porque yo tenía unos celos, ¡ay!, que no me dejaban vivir. «Mi mujer me faltaba, decía yo, no tiene más remedio que faltarme; no puede ser de otra manera». Y como por lo mucho que te quería, yo no encontraba a tu pecado más solución que la muerte, ahí tienes por qué me nació en la cabeza, lo mismo que nace el musgo en los troncos, aquella idea de la liberación y del suicidio. Era aquello un reflejo de las ideas comunes, el pensar general modificado y alterado por mi cerebro enfermo. ¡Ay, qué malo me puse!... lo recuerdo como se recuerdan las novelas que uno ha leído de niño... Después me atacó lo que yo llamo la «Mesianitis»... Era también una modificación cerebral de los celos. ¡El

Mesías... tu hijo, el hijo de un padre que no era tu marido! Empezó a ocurrírseme que yo debía matarte a ti y a tu descendencia, y luego esta idea hervía y se descomponía con una sustancia puesta al fuego, y entre las espumas burbujeaba aquel absurdo del Mesías. Examínalo bien y verás que todo eran celos, celos fermentados y en putrefacción. ¡Ay, hija, qué malo es estar loco!..." (706). "Cuando estaba loco adivinaba por inspiración... La verdad venía a mí entonces envuelta en una especie de simbolismo, como las verdades reveladas a los pueblos de Oriente" (730).

Explica también su delirio a una persona amiga: "Primero tuve el delirio persecutorio, después el delirio de grandeza... Inventé religiones; me creí jefe de una secta que había de transformar al mundo. Padecí también furor de homicidio, y por poco mato a mi tía... Siguieron luego depresiones horribles, ganas de morirme, manía religiosa, ansias de anacoreta, y el delirio de la abnegación y el desprendimiento... poco a poco aquellos estados fueron pasando, y la razón, que estaba muerta, empezó a nacer"... (726).

Las explicaciones de Maximiliano no son completas, pero señalan una interpretación psicológicamente perfecta, del tipo de las que suele hacer un psicoanalista en delirios parecidos. Toda esta obra de Galdós merece ser estudiada con

gran detención. Entonces resaltan en ella méritos grandes de intuición y comprensión psicológicas;

* Después de haber publicado en nuestro No 8 (Julio-Agosto de 1957) el trabajo del Dr. Florencio Escardó: *Pinocho y Peter Pan*, nos es grato ofrecer este análisis profundo de un personaje de

son los que permiten a un escritor genial adelantarse a los descubrimientos científicos.*

ficción que nos brinda el Dr. Angel Garma.
(Publicado en ACTA NEUROPSIQUIÁTR. ARG. 1957, 3, 143 y reproducido aquí por gentileza de sus editores).

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

Redescubrimiento de Londres

LA literatura y el cine, los viajeros, ese folklore subterráneo que se forma no se sabe cómo pero que es más persistente que la letra impresa, que los sólidos monumentos, han ido creando una imagen de Londres y de los londinenses que es previa a toda experiencia del extranjero. Un Londres hecho de niebla impenetrable, en la que caminamos sumergidos como en un sueño, o una pesadilla: niebla propicia para el asesino y (tal vez) para los enamorados. Un Londres de frío y de comida insípida para nosotros; de plomo, gris como la cordialidad anémica de sus habitantes. Un Londres laberíntico y sucio, en que el azorado visitante nunca encuentra los monumentos que busca y encuentra siempre, en cambio, horribles ejemplos de arquitectura municipal, de escultura elegida por concurso. Un Londres presidido por

enormes policías sonrientes que le recuerdan a uno que está en la tierra de Scotland Yard y Sherlock Holmes.

La imagen compuesta de trozos de películas de Hitchcock y recuerdos de viejas lecturas de Dickens, esa Gran Gris Babilonia de que habla Henry James, no es totalmente falsa. Es cierto que hay niebla en Londres, es cierto que el invierno es crudo, es cierto que el londinense es retraído. Pero ninguna de esas calificaciones puede hacerse sin reservas. Porque no hay un Londres, sino docenas; no hay un clima sino cientos; no hay un londinense sino millones. Apenas se supera esa corteza de prejuicios e impresiones rápidas de las primeras horas, apenas se está en condiciones de empezar a ver lo que ocurre bajo esa imagen convencional de Londres, el viajero empieza a anotar mentalmente y

con creciente perplejidad las excepciones a aquellas rígidas reglas. Es decir: empieza a descubrir a Londres.

La niebla es amarilla y espesa, se adhiere como una lámina plástica y asume las formas de nuestro cuerpo; tiene sabor (desagradable) y penetra en las casas lentamente hasta ocuparlas por entero, borrando los techos, creando zonas de incomunicación entre cada uno de sus ocupantes. Pero la niebla de Londres, esa niebla que estoy tratando de describir, es una *rara avis*. El viajero romántico y melancólico, que venga ambicionando zambullirse en esa semilíquida sustancia, puede esperar días y días, semanas enteras, sin que el menor asomo de niebla transforme el día en noche. La niebla existe, pero es escasa y no se entrega al primer llegado.

Por otra parte es producto del invierno, y en Inglaterra (o al menos en esta zona de la isla en donde está Londres) las estaciones son marcadamente distintas, como si en ellas también floreciera el famoso individualismo británico. El viajero que espera niebla todo el año y llega en primavera descubre un Londres inesperado: hecho de los jardines más hermosos que haya visto nunca, impregnados de una humedad en la que los verdes triunfan con toda su apaciguante matización, increíbles y serenos. Y el que llegue en pleno verano descubrirá que los días no tienen fin,

que son las ocho y las nueve de la tarde y hay sol aún, hay luz del día aún, que es posible recorrer en un interminable crepúsculo las arboladas orillas del Támesis, es posible deslizarse sobre la corriente del hermoso río en una dorada prolongación del día. Y si llega en otoño, desde los árboles incendiados lo asaltarán los más inesperados rojos, una brasa de calor y sensualidad que no tiene nada del marchito ardor con el que la poesía viste esa estación del año.

El invierno mismo, el vituperado, neblinoso invierno, tiene sus sorpresas. Días de sol y cielo purísimo, de encendido azul añil en el breve crepúsculo contra el que se recortan las siluetas en negro de los árboles reducidos a su condición esquemática de troncos y ramas, de móviles vanguardistas. Días que el londinense celebra como nadie, respirando a pleno pulmón, marcando elásticamente el paso, saliendo a gozar hasta la última promesa de un aire fresco, estimulante.

Porque la verdad es que los ingleses hablan del tiempo atmosférico, porque aquí el tiempo importa. Centrado en una isla casi subacuática, como dijo con acierto Ernesto Montenegro, envuelto en la humedad del mar, atravesado por las corrientes de los ríos, expuesto al agua del cielo, el londinense no puede empezar la mañana sin atender la radio, el pronóstico del tiempo, sin escudriñar (con vieja sabiduría heredada y adquirida) la

cara del cielo desde la ventana, sin dedicar buena parte de las primeras horas a comparar sus impresiones con los otros londinenses.

Los primeros días me costaba creer que fuera cierto. Entre nosotros el tiempo es un tema de conversación puramente estratégico; se habla del tiempo para abrir el fuego, o para cubrir un bache en la conversación, o como último recurso de ahogado cuando se ha descubierto (demasiado tarde) que no hay nada de que hablar. Pero aquí el tiempo es un tema central y previo. No hablar del tiempo supone una indiferencia criminal sobre el destino del hombre, una falta de lesa humanidad. No hablar del tiempo es reconocerse un ser aparte, de satánico orgullo, o padecer de la más horrible ignorancia. Porque el tiempo, como tema de conversación, es un arte que exige lento aprendizaje, pruebas infinitas, una sensibilidad agudísima para el matiz. Y el viajero, cuando ha vivido ya algunas estaciones en Londres se descubre un día comparando mentalmente sus notas, evocando el maravilloso sol del pasado verano y cotejándolo con la pálida moneda de cobre de este invierno.

Apasionado, minucioso, el arte del tiempo le ha sido descubierto. Ésa es la primera etapa de su descubrimiento.

Con la apreciación, con la conciencia del tiempo, vienen muchas cosas. Ante todo, la posibilidad de

gozar de los enormes y cuidados parques de Londres, esas islas de verde que interrumpen la laberíntica construcción de piedra (gastada y gris por el roce de los años) que es la ciudad. Parques que se abren en medio de calles congestionadas por el tránsito y los peatones —miles y miles de londinenses ocupados en la conquista del pan—, como verdaderos refugios para el cansado, el melancólico, el visitante. Desde el parque se puede ver pasar a la gente, con ese asombro culpable del que está fuera del juego, aunque sea sólo temporariamente. Desde el parque se puede mirar a la vida que pasa.

El amor del londinense por la naturaleza no se manifiesta sólo en esas grandes extensiones de verde que pertenecen a todos: Hyde Park y Green Park, Holland Park y Kensington Gardens, Hampstead y Regent Park. Se manifiesta en los *squares*, esas plazas celosamente enrejadas que albergan un jardín en medio de bloques de ladrillo y que sólo pueden ser utilizadas por los habitantes cuyas casas dan al *square*. O en esos miles de kilómetros de viviendas suburbanas con sus jardincitos al frente o su pequeño fondo plantado con amor cada domingo. Y hasta se revela en esas patéticas jardineras que cuelgan de balcones en tantas y tantas casas de la ciudad y con las que sus habitantes han querido compensarse, así

sea simbólicamente, por vivir en una selva de piedra.

El día que el viajero se compra una maceta y empieza a cultivar su plantita (no importa cuál), ese día ha dado el segundo paso en el descubrimiento de un Londres interior que no es, por cierto, el de las luces de neón (llamativas, escandalosas, deliberadamente horribles) de Piccadilly Circus, ni el Londres monumental del Buckingham Palace, ni el Londres macabro e histórico de la Torre. El suyo es un Londres secreto y permanente, cuyo cultivo requiere paciencia y arte.

Entonces el viajero podrá atacar la última, la más inexpugnable defensa mitológica: la frialdad del londinense. O mejor del habitante de Londres. Porque hay que aclarar que como pasa en toda gran ciudad hay muy pocos verdaderos londinenses en Londres. Hombres llegados de todas partes de la isla o de la comunidad británica se concentran en Londres. Se les ve en la calle uniformados por la sobriedad del traje pero individualizados apenas abren la boca y pronuncian el inglés con el acento de su región, apenas se les mira los rostros pálidos u oscuros, que han llegado de East Anglia o de la remota Escocia. Unos cantan melodiosamente y se llaman galeses; otros traen el acento nasal del nuevo mundo en la entonación del Canadá; otros, en fin, son hindúes o ceilaneses y tienen en su piel la huella cálida de los soles del tró-

pico. Londres los adopta y los devora, les impone su ritmo (sin pausa, sin pausa), sus restricciones, sus fabulosas secretas libertades. Y pronto todos se manejan como expertos en el dédalo de subterráneos, ascienden graves, implacables, por escaleras mecánicas, desembarcan en calles cubiertas literalmente de vehículos, pueblan (hasta el último asiento) los teatros y las variedades noche a noche. Pero no son los verdaderos londinenses.

A éstos hay que ir a buscarlos a sus cuevas. Viven amurallados en sus casas, a las que vuelven fatalmente cada tarde al toque de las cinco. Tienen el culto del hogar, y a ese culto se ha agregado en estos últimos años el del monstruo de un solo ojo, la televisión que los fascina y convierte sus cuartos de estar en templos en penumbra, con un solo punto de increíble luminosidad desde donde se oficia el hechizo. Los verdaderos londinenses van poco a esos espectáculos que han hecho famosa a la ciudad, circulan poco por sus calles los días de fiesta, se refugian en sus hogares para salvar la individualidad de cada uno. Al visitante casual parecen más inaccesibles que la luna: como ella igualmente tentadores y remotos. El visitante que se queda descubre otra cosa.

Descubre, ante todo, que son hospitalarios. No con la hospitalidad engañosa de muchos latinos que echan en brazos de uno la cor-

dialidad y en apariencia también las llaves de la casa y del corazón. No con la imposición de la hospitalidad, como solemos hacer los descendientes de mediterráneos. Sino con la hospitalidad verdadera. Es difícil, sin duda, entablar amistad con ellos pero cuando se toma contacto se descubre hasta qué punto son hospitalarios.

La casa que ofrecen no está preparada para la visita, no es un escenario de ocasión sino la habitación de todos los días, en la que esperan que el invitado encuentre también un lugar propio. Una vivienda en la que entramos para instalarnos cómodamente y seguir siendo nosotros mismos. La sencillez con que se ofrece la casa es simbólica de la sencillez con que se ofrece la amistad. Con ella no se pretende abolir de buenas a primeras la necesaria distancia entre cada ser pero lo que se ofrece es amistad sólida e invariable que rehuye el alto tono confesional (ni siquiera con los más íntimos es habitual aquí ese tono) para situarse en cambio en una zona del afecto en que el respeto profundo es el bien más estimable. Una amistad de gustos compartidos, de pequeñas manías, de colecciones extrañas. Una amistad en que cada uno preserva su intimidad para ofre-

cer al otro lo mejor, no lo más angustiado, lo más confuso, de sí mismo.

Cuando el visitante ha alcanzado esa zona de la experiencia de Londres, la imagen mitológica de la enorme ciudad ha dejado de parecer verdadera. No porque fuera totalmente falsa —hay niebla, el invierno es largo y se prolonga en una vacilante primavera, los ingleses son reservados— sino porque aquella imagen no era suficientemente verdadera porque se callaba muchas cosas (tal vez las mejores). Y entonces el viajero descubre al fin que la niebla no importa, que el invierno no importa, que la reserva no importa, cuando hay otras cosas —imprevisibles pero tanto más reales— que las compensan y las explican.

Esas cosas que componen el secreto encanto de Londres y que llevaron a un hombre nacido en Lichfield a comienzos del siglo XVIII a escribir la célebre frase: "El que está cansado de Londres está cansado de la vida". Sí, tiene razón todavía el doctor Johnson. El fabuloso, el indescifrable Londres está ahí para la curiosidad del visitante que sepa cómo ir descubriendo (capa tras capa de inagotable materia) su verdadero y profundo significado.

La felicidad de Sísifo

El esfuerzo mismo, para llegar a la cima basta para llenar el corazón de un hombre.

CAMUS

LAS palabras que dan título a estas páginas podrían servir para señalar la esencia de la obra de Camus.

Sísifo, condenado por los dioses a arrastrar la enorme piedra hasta la cima de la montaña, para verla de inmediato caer y empezar nuevamente el trabajo de elevarla, en una renovación sin término, constituye la parábola existencialista de la suerte del hombre.

La felicidad consiste, entonces, en la perseverante lucha contra la adversidad, en superar las circunstancias negativas del destino.

El hombre consciente advierte "el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona" y experimenta nostalgia por la unidad en un universo disperso. Está así frente al absurdo —palabra clave de Camus—, es decir, interrogante y perdido dentro del espesor y la extrañeza del mundo.

Su misión consiste en empeñarse —así sea inútilmente— en hacer del caos el reino del orden y la justicia, sin pensamientos ultraterrenos, con la mirada dirigida sólo a lo humano. "El absurdo —dice Camus— es el pecado sin Dios."

Su fruto es, por consiguiente, la desesperación. Pero ésta no debe

arrastrar a la inercia o anquilosamiento sino servir de acicate y ascetismo.

Aunque Camus se coloca fuera del foco irradiante de Cristo, sus temas y la forma en que los resuelve caben en su doctrina. En *La Caída* Camus habló por primera vez, y quizá última vez de Cristo. Sin nombrarlo, ni señalar siquiera con una mayúscula el nombre que lo representa. Pero jamás hizo nadie más emocionado cuadro ni dió a las sencillas y corrientes palabras mayor intensidad.

Huye Camus de la manoseada fraseología religiosa y de los conceptos dogmáticos adocenados para buscar a Dios (según palabras que estampó en algún capítulo de su vasta obra) "a través de lo que lo niega, reconociéndolo, no en nuestras categorías de bondad y belleza, sino detrás de los rostros vacíos y horribles de su indiferencia, su injusticia y su odio." Como Kafka, ve a Dios en la ausencia de Dios.

Circunscribiéndonos al libro que origina estos comentarios, *El exilio y el reino*, cúmplenos decir que los seis cuentos que lo conforman dramatizan la esencia de su filosofía.

En el primero de ellos *La mujer adúltera* expone —con la morosidad a veces fatigante que caracteriza su límpido estilo— el caso de la mujer que ha falseado su vida. Janine ha vivido junto al marido, casi indiferente, durante años, en la casa que tampoco ha creado a su gusto. Sigue al compañero con la inercia de una maleta en el viaje que con fines comerciales hace él a través del país berberisco, entre nubes de arena y extensiones inmensas, desérticas. No tenía más voluntad que la del hombre a quien acompañaba sin agrado pero fielmente, con el único pensamiento que siempre la había guiado, de plegarse a su voluntad persiguiendo la única satisfacción de la casa compartida sin amor pero con comodidad. Se había instalado en ella como su única razón de ser.

Y ese atardecer, en los extramuros de la ciudad extraña —mientras el marido piensa en las telas que venderá a los árabes— ve a los nómades “hombres que caminaban sin tregua, hombres que no poseían nada pero que no servían a nadie, señores miserables y libres de un extraño reino.”

“Janine no sabía por qué esta idea la colmaba de una tristeza tan dulce y tan profunda que la hacía cerrar los ojos. Sabía tan sólo que ese reino le había sido prometido desde siempre y que sin embargo nunca sería el suyo, nunca, sino en ese fugitivo instante”. Le pareció entonces que en su co-

razón “algo lloraba de pena y deslumbrada admiración.”

Y esa noche escapa subrepticamente del lecho conyugal, al que la ata el miedo a la soledad, a la falta de un compañero junto a ella, al encuentro con su propio ser, oculto y anulado bajo una apariencia fabricada.

“Le dolía el corazón, se sofocaba bajo un peso inmenso que, según descubrió de pronto, arrastraba desde hacía veinte años y bajo el cual se debatía ahora con todas sus fuerzas.”

Y llega en su huida al fuerte, donde echada de espaldas en la tierra fría, “encuentra sus raíces.” “Frente a ella las estrellas caían una a una; luego se extinguían entre las piedras del desierto, y cada vez más Janine se abría un poco más a la noche.” Hasta que “el centro oscuro de su ser desbordó en olas ininterrumpidas hasta su boca llena de gemidos.”

Y cuando regresa junto al marido despierto, llorando abiertamente, musita: No es nada, querido, no es nada.

De inmediato el personaje ficticio, convencional, que Janine ha creado, ocupa de nuevo su lugar. Pero la infidelidad al mismo, a una situación y a la idiosincracia del hombre romo, sin inquietud, se consumó en un relámpago de autenticidad. De ahí el calificativo de adúltera que en una lectura apresurada puede parecer gratuito.

En el segundo cuento —*El renegado o un espíritu confundido*— narra Camus el caso del seminarista que vive la vida como un cliché y desea interpretar un personaje: el de mártir. Huye del convento, en busca del martirio, hacia el pueblo salvaje donde los indígenas torturan a los que no creen en sus dios, dueño y señor del mal. Y el seminarista que deseaba padecer agravios, conoce el dolor de la carne y, con el tiempo que pasa macerándolo, llega la duda, la nueva fe en el mal, hasta la evasión final.

Camus describe —siguiendo los acontecimientos— la ductilidad del espíritu —uno con el cuerpo— transformándose, plegándose bajo las experiencias, viviendo lejos del anquilosamiento de una forma dada. Hasta que el antiguo seminarista, sin asumir actitudes de mártir, sin ilusiones que planeen sobre la evidencia de la maldad del hombre, asume justamente su condición, conociendo flaquezas, cayendo en tentaciones, sin un papel para representar, desnudo y sufriente.

Sin detenernos en el tercer cuento —*Los mudos*—, por ser el de menor trascendencia del volumen y porque se alargaría mucho este trabajo, llegamos al cuarto: *El huésped*. El protagonista, un maestro, solitario en una región pedregosa e inhóspita, recibe la visita de un gendarme que le entrega un preso —un árabe que ha cometido una muerte— para que a su vez

lo entregue a las autoridades que habrán de juzgarlo. Como esas autoridades están a una distancia considerable, el maestro, después de dar alojamiento y comida al preso, lo lleva hasta el camino indicándole por dónde debe seguir para llegar al juzgado. El maestro cree en el hombre y ese hombre mirando los ojos llenos de buena fe del maestro, continúa la marcha hacia el lugar en que habrá de ser condenado.

Pero el maestro será víctima de los árabes insurrectos, que creen ha entregado a su compañero. Es el malentendido que planea en toda la obra de Camus. El maestro morirá con su inocencia y su nobleza pero habrá dado a un ser humano la más auténtica libertad: la de su conciencia.

En *Jonás o el artista en el trabajo* —quinto cuento de la serie— analiza Camus al artista que trabaja intensamente, con la obsesión de la obra y el obstinado rigor que fué lema de Leonardo. Pero, paulatinamente, se deja invadir por el amor, las gentes, los menudos hechos diarios que deshacen la vida del artista.

Hay en este cuento escenas y detalles a los que se les siente el calor de lo autobiográfico. Las frases de los amigos, de los admiradores que rodean al pintor y lo ahogan, el triunfo que embobeca a quien no tiene fuerzas para resistir sus halagos; y por último la

anulación que pasa por las más distintas fases, desde el inconsciente plagio hasta la infecundidad que se defiende diciendo: "el proceso se madura por dentro."

Y ya en plena decadencia, vecino a la demencia y a la muerte, el pintor escribe una palabra sobre la tela en blanco —después de días de infructuoso aislamiento— que nadie alcanza a descifrar, pues se podía leer tanto *solitario* como *solidario*.

Y en ellas —en las dos— creemos captar la intención de Camus: *solitario* con su ser auténtico acosado; *solidario* con el esfuerzo inútil pero siempre recomenzado.

En *La piedra que crece*, último cuento de *El exilio y el reino*, el pensamiento de Camus se manifiesta en diversas anécdotas que enlazadas o sueltas, convergen hacia su propósito: demostrar que lo humano sólo atañe a los hombres.

Así, el ingeniero d'Arrast, por razones de trabajo, se encuentra en una población indígena de Brasil. Y allí observa la fe de los habitantes en la piedra que todos los años crece, pese a que cortan de ella trozos que les sirven de amuletos. La fiesta del buen Jesús le llaman, mezclando sus heredadas creencias con las aprendidas.

Conoce d'Arrast a un mulato nacido en el lugar, cocinero de un barco, que le ofrece cocinar para

él un plato de alubias negras. A poco nace una amistad a pesar de las diferencias de clase y raza. Los diálogos escuetos presentan y enfrentan a los personajes. El cansancio y el descreimiento del civilizado d'Arrast se encuentran con la admiración sana que su presencia de señor blanco provoca en el mulato. Éste lo invita a casa de su hermano —importante y miserable habitante del poblado— y le comunica, además, que esa noche se bailará y rezará en la llamada gran choza; pero él —el mulato— no bailará porque a la mañana siguiente deberá cumplir una promesa: la de llevar sobre su cabeza una pesadísima piedra en la procesión que terminará en la iglesia del buen Jesús. Y le pide, dada su gigantesca corpulencia, que lo ayude a cumplir su promesa: "Es como si la hicieras tú mismo. Eso también ayudará", le dice.

El mulato, interrogado de inmediato por d'Arrast sobre si siempre el buen Jesús lo había ayudado, contesta: Siempre no...

Y ante la extrañeza de d'Arrast, el indígena rompe a reír con risa fresca e infantil explicando: Él tiene su libertad ¿no?

Poco después, en la fiesta nocturna, entre bailes frenéticos, cantos, y escenas delirantes de posesos, d'Arrast —que permanece frío y observante—, siente de pronto que la fiebre colectiva se comunica a sus miembros, no obstante el

asco que el olor y el calor le causan.

A la mañana siguiente contempla desde la casa del alcalde la procesión, y divisa entre el tumulto a su amigo, el cocinero mulato, que pese a su propósito no pudo dejar de bailar la noche entera. Desfallece bajo el peso de la piedra y agotado por el baile no tiene fuerzas para continuar caminando.

El ingeniero d'Arrast ha abandonado el balcón, baja a la calle y se mezcla con los penitentes que acucian —él también lo hace— al cocinero extenuado para que continúe llevando la piedra. Pero el hombre ha caído y en vano tratan de sujetar la pétrea mole sobre la tablilla de corcho que cubre su cabeza.

De pronto, d'Arrast siente que un impulso lo lleva a solicitar que carguen sobre él lo que el indígena no puede soportar más. Y en medio del estrépito de las campanas y las detonaciones de los petardos, la multitud le abre paso hacia la iglesia. Pero d'Arrast, a punto de llegar, da vuelta en sentido contrario y sigue su marcha a la inversa, pese a los gritos que lo conminan a regresar a la iglesia.

"La piedra le pesaba dolorosamente en el cráneo y tenía necesidad de toda la fuerza de sus vigorosos brazos para alivianarla."

Cuando se vió solo, en las afueras, se dirigió al barrio de las chozas, donde se hallaba la de su ami-

go el cocinero. "Abrió la puerta de un puntapié y con un solo movimiento, arrojó la piedra al centro de la pieza, sobre el fuego aún rojizo, y allí irguiéndose cuan alto era, de pronto enorme, aspirando con bocanadas desesperadas el olor de miseria y de cenizas que reconocía, sintió subir en él la ola de una alegría oscura, a la que no podía dar un nombre."

La consecuencia camusiana se extrae de la liga del hombre con el hombre en el más absoluto desentendimiento de cuanto sea esperanza fuera de su esfera.

Constituye la característica del estilo de Camus la insistencia en detalles cuya importancia sólo se ve al final. Pormenores hilvanados en fría y lúcida exposición actúan, como las repeticiones dentro de las reglas religiosas, para provocar el instante de iluminación en la distraída u opaca conciencia del lector.

Cada novela, cuento o drama de Camus es la expresión de su filosofía: la voluntad de rigor, el rechazo de cuanto falsea al ser humano, la búsqueda de lo auténtico y personal en cada uno de ellos.

Y en este empeño no está solo. Los escritores representativos de esta época lo acompañan. Podríamos nombrar a Graham Greene, Mauriac, Pirandello, Bernanos, etc., pero preferimos atenernos a los que están situados dentro de un mismo ángulo de percepción.

De este modo, la sonrisa irónica de Huxley (anterior a su inmersión en la mística de Oriente); la poderosa mazada de Sartre y la visión implacablemente lúcida y esperanzada de Camus, son una reacción contra la satisfacción, la indolencia y la comodidad que implica adosarse a un orden establecido para evitar la inquietud, el remordimiento y la atormentada persecución de la verdad.

El apartarse de una teología y

de la idea de un universo coherentemente significa en estos escritores atender a la situación del hombre, a su condición, a su desamparo.

La concesión del premio Nobel ha extendido internacionalmente el mensaje de Camus: el que la lucha sea inútil no es una razón para abandonarla. Y más aún: hay que imaginar a Sísifo dichoso.

Imaginarlo es crearlo, dar a esa lucha inútil una nueva dimensión.

LETRAS AMERICANAS

La bibliografía de nuestra América

ES tan rica, como la que más, la bibliografía de la América que habla español. El lugar secundario que a veces se nos asigna, con respecto a otras naciones o continentes, se debe a que lo nuestro no se conoce o se conoce parcialmente, obedeciendo siempre a esa irrisoria división política que en manera alguna consulta a los sentimientos profundos de nuestros pueblos. Y la obra del pensamiento humano, si es tal, tiene que nacer de las raíces más hondas de lo popular, de lo nativo, de lo que está más cerca de la tierra. El espíritu americano, en su fundamento, en su pasado hermoso y en sus proyecciones vitales, se desvirtúa cuando se fragmenta lo que representa una unidad, y tal ocurre con nuestra bibliografía.

De México a la Argentina, si se examina con alguna atención, el número de libros que se publica, es tan importante como los que aparecen en Estados Unidos, y la misma Francia, por ejemplo. Pero qué es lo que pasa, este conjunto bibliográfico que en el fondo es uno, por el idioma en que va escrito, por los hombres que lo

escriben, por los países de donde procede, llegado el momento de ofrecerse al público, al estudioso, se divide por naciones, y al dividirlo, se le resta valor y trascendencia, y de lo que en sí representa un aporte importantísimo para la cultura universal —en filosofía, ciencias, artes, poesía, literatura, política, historia, economía, etc.—, hacemos tantas partes, que no sólo parece sin mayor valor, sino antojía a los demás, lo que es verdad, que no nos representa, pues no puede significar esta bibliografía fragmentada nada que pese, en la balanza de libros que se publican en el mundo.

¿Qué pasa con América que tiene esa su "bibliografía"? se preguntan los que no conocen el fondo del problema. Y la respuesta es sencilla: pasa que esas "bibliografías" debían ofrecerse reunidas, y decir que en nuestro Continente, hay un conjunto de pueblos que forman un solo conglomerado de pensamiento, de sentimiento, y de vida ante la vida, y que al enfocar su labor editorial, debía hacerse en su totalidad.

Pero si el problema así planteado,

no deja lugar a discusión, queda por resolver la forma de llevar a la práctica esta unificación de la bibliografía americana la de América que habla español, a fin de poder presentar el esfuerzo editorial de una veintena de países, entre los que se hallan a la cabeza, Argentina y México, en forma global, ya que no muy a la zaga quédanse Chile, Colombia, Venezuela, Ecuador y en Centroamérica: Guatemala, en la época de los gobiernos de Arévalo y Arbenz, y El Salvador, donde se instalaron editoras del Estado, que han contribuido grandemente al enriquecimiento de la bibliografía centroamericana, imprimiendo libros baratos, obras de los grandes maestros al alcance del pueblo,

y de los grandes escritores hispano-americanos.

Pero, repetimos, toda esta labor, todo este esfuerzo, obra de editores particulares en su mayor parte, y de las editoras de los Ministerios de Educación y de los centros de cultura y universidades, queda reducido a nada, si no se conoce, o bien sólo se conoce parcialmente, si no existe, como reclamamos, una publicación, o un centro que totalice toda esta labor y la ofrezca en un solo cuerpo, debidamente catalogada, como representativa de las ciencias, artes y letras de la América Nuestra. El tiempo ha llegado de hacerlo y es de esperarse que así se haga.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

LETRAS ARGENTINAS

Autobiografía y recato

LOS libros de memorias y las páginas autobiográficas han escaseado siempre en las literaturas de lengua española, al menos con el íntimo sentido confesional que tantos escritores memorables han variado en literaturas como la francesa y la inglesa. En dos direcciones suelen moverse los textos confesionales del orbe hispánico: o la proyección edificante, que va desde los más encendidos itinerarios religiosos hasta la más descarnada exposición picaresca, o los anales —también con tonillo docente— de las empresas que se organizan alrededor de la presencia directiva de un hombre. Faltan esos libros donde se cuentan los hechos menudos, los encuentros y desacuerdos del amor humano, las caídas de cada alma y las posibles superaciones, la amistad y el rencor, la nobleza y la infamia; toda esa fina trama de simpatías y diferencias que hace el encanto irresistible de libros franceses e ingleses, animados como las mejores novelas y con el tufillo de una realidad que, aunque afeitada, no cuesta descubrir bajo el bordado literario.

Esa voluntad de encubrimiento o de recato (que de ambos participan los

memoralistas españoles) tiene su profunda razón de ser en un concepto católico de la vida. De la misma raíz crecen las proporciones moralizantes de los textos, inclusive de aquellos que más alejados parecen de una concepción religiosa del mundo. Los mismos caracteres se revelan entre aquellos hombres de nuestra América que alguna vez han arriesgado la tentación autobiográfica. Salvo algún ejemplo aisladísimo, que por su tono inusitado subraya más lo general, las tensiones memorialistas fueron, en el siglo pasado, tarea de políticos ilustres y de militares señeros antes que de escritores propiamente tales. En nuestra literatura, las *Memorias* del General José María Paz son un ejemplo valiosísimo de esa preocupación por aclarar los avatares de una época política y guerrera, alrededor de una vida heroica y decidida. Poco nos dicen los gruesos volúmenes del General Paz del transcurso íntimo de quien recuerda y ordena; salvo ciertos sucesos familiares importantes, lo demás se va esfumando hasta desaparecer ante el interés por la existencia pública de las décadas más convulsas de nuestra era independiente. Se caracteriza así una etapa de la historia so-

cial argentina más que la formación de una personalidad tan destacada como la de Paz, aunque se lo vea actuar y resolver, discutir y guerrear, unificando voluntades y encabecando posiciones. Algo semejante ocurre con las abundantísimas páginas autobiográficas de Domingo Faustino Sarmiento, que llegaron a concretarse en uno de sus libros más redondos, **Recuerdos de Provincia**. Este tratado ejemplar sintetiza la trayectoria de una familia radicada en la provincia de San Juan: desde los años fundadores sigue la evolución de sus miembros más característicos —los ilustres y los pintorescos—, comenta los caracteres de la sociedad en que empezó a formarse el hombre Domingo Faustino, se detiene en las conductas del padre y de la madre, como en la de los maestros; elementos todos que van a señalar el claro origen de la vida pública de Sarmiento, dejando afuera las preocupaciones sentimentales y los tropiezos personalísimos del jovenzuelo, como si tales elementos no interesaran al peso de la historia fundamental. Lo mismo sucede con los otros libros autobiográficos sarmientinos y con las numerosas referencias y alusiones que en casi todas sus páginas de madurez señalan a ese yo tozudo y preocupado que podía servir de ejemplo a las juventudes americanas. La biografía fue, para el sanjuanino, una forma de educar al pueblo, con tensiones en que confluyen las **Vidas** de Plutarco y el pragmatismo norteamericano.

Los escritores del 80 trajeron alguna intimidad a los libros autobiográficos: **Aguas abajo** de Eduardo Wilde, **Mis Memorias** de Lucio V. Mansilla y **Juvenilia** de Miguel Cané son los textos más destacados del género, junto a tantos capítulos evocadores de Martín García Mérou, Bartolomé Mitre y Vedia, Santiago de Estrada y José S. Alvarez. Importa recordar que aquellos tres libros se detienen en la infancia y la adolescencia y preferentemente en las circunstancias que acompañan esas etapas de las vidas de sus autores más que en sus propias conciencias, como si se quisiera destacar lo pintoresco de costumbres y de instituciones que iban desapareciendo. El de Wilde reconstruye la infancia transcurrida en el ámbito de Tupiza, el pueblo boliviano donde nació el autor, su familia escapada de Rosas; el de Mansilla, sobrino del tirano, evoca la infancia en una ciudad, Buenos Aires, que había pegado el gran

estirón de crecimiento y donde resultaba interesante rehacer los rasgos sociales que el escritor había observado desde un sitio de privilegio; el libro de Cané, el de mayor unidad entre los de aquellos años, anota las memorias respetuosas y a veces regocijadas y satíricas de un estudiante del Colegio Nacional de Buenos Aires, para ir revelando la formación de una conciencia liberal, impuesta sobre las herencias dogmáticas y los rezagos formalistas. Ninguno de estos autores se dedica a contar lo íntimo de sus días, a veces apenas señalado con alguna alusión distraída entre otras referencias. A pesar del personalismo de los escritores del 80, se detuvieron en los umbrales de lo más intransferible de sus espíritus.

Algo semejante ocurre con las páginas de las memorias que escribieron y publicaron otros escritores más recientes, ya que desde el 80 comienza a volcarse el género hacia hombres dedicados a tareas de pluma. Lo confirman Enrique Larreta (**Tiempos iluminados**), Arturo Marasso (**La mirada en el tiempo**), Enrique García Velloso (**Memorias de un hombre de teatro**), Arturo Capdevila (**Córdoba del recuerdo**), Manuel Gálvez (**Maestros y amigos de la juventud**), B. González Arrih (**Calle Corrientes entre Esmeralda y Suipacha**); así también los fragmentos publicados del **Diario** de Angel de Estrada, algunos apuntes de Ricardo Güiraldes y ciertos capítulos de Roberto F. Giusti, de Eduardo Mallea, de Victoria Ocampo, de Edmundo Guibourg, de Margarita Abella Caprile. Nada se ha visto de las anunciadas memorias de Ricardo Rojas, ni de algunos diarios con que suelen amenazarlos periódicamente escritores amigos.

En el mismo plano se sitúan las recién publicadas **Memorias** de Baldomero Fernández Moreno (Editorial Kraft, Buenos Aires, 1957, 224 págs.). Una lectura en el Instituto Popular de Conferencias de **La Prensa**, en 1927, adelantó pocas páginas; en 1943, un pequeño volumen de Emecé, **Patria desconocida**, recogió algunos de los capítulos que recuerdan los años infantiles pasados en España: tales son los antecedentes recordados en el prólogo de este volumen, compuesto por dos partes. La primera, bajo el título del libro de 1943 —con los siguientes subtítulos: **Buenos Aires** (1886-1892), **Barcelona** (1892-1897), **San Pedro de Soberbia**, **El Madrid de mis tios** (1898-1899) y **El viaje**—; la segunda, **Vida y des-**

aparición de un médico —y estas subdivisiones: **Avenida de Mayo 1130** (1899-1901), **De casa en casa** (1902-1912), **Chascomús**—; se agregan, como epílogos, sintéticas referencias a los años de la iniciación literaria de Fernández Moreno, con la tan celebrada sorpresa de su libro **Las iniciales del mal**, de 1915. La advertencia editorial recuerda que estas memorias fueron largamente trabajadas por su autor (con la capacidad de perfeccionamiento que ya habían ilustrado las diversas versiones de sus poemas), salvo algunos temas de la segunda parte, muchos de ellos apenas en esbozo, como los epílogos.

El sentido de los subtítulos afirma la configuración de esta **Vida**, más detenida en las circunstancias evocadoras que en lo afinadamente distinto de la personalidad de su protagonista. Lo recuerdan las frases prologales: "Desde luego que no escribo estas páginas ni para estudiarlo yo y mi carácter, ni para extraer de ellas y ofrecer a los demás lección alguna de moral o grano de experiencia. No tengo más objeto, en verdad, que el de recordar y ordenar, dos mandatos que imperiosamente se me han impuesto" (p. 8). Y más adelante: "Éstas serán, pues, las memorias de lo vulgar, de lo polvoriento, de lo menudo, a las que apenas si los años les dan un reflejo tímido de púrpura y de oro" (p. 9). Como quien recuerda, para los hijos jóvenes, los lugares de otras tierras y las costumbres de otras épocas, junto con los familiares y amigos que las animaban. La relación de la **Vida** con la obra lírica del autor es señalada por el mismo prólogo: "Nada más cercano a mi poesía, íntima, personal, nostálgica de todo, que recordar mi vida y hasta regodearme en ella, no por excepcional, sino por mía" (p. 7). Ya en la presentación de su **Antología poética** (1915-1940), había destacado Fernández Moreno de qué manera los poemas seguían sus itinerarios en las dos patrias grandes que conoció —La Argentina y España— y el acrecentamiento de sus amores, desde el novio al marido, desde el padre al abuelo, sin olvidar al hijo reverencioso. Parecía dejar a un lado el ahondamiento en su visión del mundo que culmina en **Sonetos espirituales**, quizá uno de los aspectos más significativos de su expresión, y el menos recordado por los comentaristas de su lírica.

El primer libro de Fernández Moreno ya insinuaba una dualidad en su

poesía: por una parte, el incansable descubrimiento de las circunstancias, en menudo y cordialísimo rescate del tiempo que se le iba yendo; por la otra, una búsqueda de definiciones líricas, que indagaban en su espíritu y en el mundo, hasta culminar en los nombrados sonetos. Si en los primeros poemas era el escritor para quien existe el mundo exterior —colores y sonidos, cambios y permanencias—, sin apego a consabidas prosapias ni a palabras ennoblecidas (una vaca rosilla y un baldío ciudadano valieron para él tanto como un ave de cetrería y el mar ilimitado), en los segundos se adentraba en su conciencia para decir con viril pudor los desasosiegos y las paces de su alma, en interpretación castellanísima del amor y de la muerte, del manoseo del tiempo y de los llamados religiosos, con severidad que lo acerca a Antonio Machado y, por él, a las mejores tradiciones españolas de poesía entre personal y admonitoria, las que culminaron en el siglo de los Manrique y en el de Quevedo.

Las **Memorias** se demoran en la infancia y en la adolescencia y están concebidas con la sustancia de esas etapas: "infancia", "lejanía", "imprecisión" nos recuerda el mismo Fernández Moreno. Sin embargo, se reconoce demasiado al adulto que se afana por reconstruir esos lustros con la voluntariosa rebúsqueda de sus vivencias y con la afanosa consulta de aquellos que lo conocieron entonces y que frecuentaron los lugares de tales días. Los capítulos más compuestos, los de la primera parte, son como un retorno arqueológico a lugares perdidos, a una vida que no ha de recuperarse. En lugar de dejarse mover por el valván de los recuerdos, el poeta se ha trabado en el registro meticuloso del contorno, con afán enumerador más cercano al de Azorín que al de Gabriel Miró, para nombrar dos maestros españoles en las tareas de echar redes al tiempo viejo. Y elijo nombres peninsulares, porque **La patria desconocida** fue escrita con un inusitado casticismo, acaso fidelidad a los temas, que se va perdiendo en la segunda parte, tal vez como resultado de esa dualidad declarada por el escritor dentro de las fuerzas que moldearon su alma y su literatura.

Cuando recuerda su descubrimiento del campo argentino, anota: "Yo comparaba la naturaleza en la que había pasado mi infancia con la que se

abría delante de mis ojos. Probablemente me gustaba más la que acababa de dejar, pero tenía que querer la de mi provincia, la de mi patria recuperada. En vez de la montaña, la llanura; en vez de robles y encinas, álamos y sauces; en vez del pegujal, la estancia; en vez de la pared de piedra, que todo lo oculta, el alambrado flojo por donde se cuelan fácilmente las ovejas y las miradas. Desde entonces ambas naturalezas lucharían por el imperio de mi alma, desgarrada y transida entre la añoranza de la una y el amor de la otra" (p. 179).

¿No se reconoce en esta lucha el motivo que determina la vocación poética de Fernández Moreno? Cuando en 1899 el niño de trece años llegó a Buenos Aires, regresaba colmado por ese mundo de paisajes y seres españoles que se diferencian alrededor de tres ciudades —Bárcena, San Pedro de Soba y Madrid—, desde la aldea montañesa hasta la corte; primera sorpresa: Buenos Aires no era la república tropical, adornada de helechos, que el niño había soñado para ornar la tierra de su nacimiento: el Río de la Plata le pareció "un agua parda"; Buenos Aires, "una urbe como otra cualquiera, con una multitud ruidosa, abigarrada, torpe". "Cuanto veía era gris, chato, pesado" sintetiza el hombre recordando su arribo al puerto de la Capital argentina. Más adelante, la misma decepción en el menudo conocimiento de las calles urbanas; otra, los cotidianos encontronazos con La Plata, otra, acaso ya menos dolorida, al adentrarse en el campo bonaerense, todo llanura y distancias. Y contra tantas desilusiones, el ardiente patriotismo de sentirse hijo de esa tierra y por tanto adeudado con ella. Ante la lucha, crece el ansia de ennoblecimiento de Fernández Moreno, aplicado a los más humildes rincones de la república nativa, calles y casas sin historia, callejones cerriles, campo abierto, pueblos incipientes; todo ese mundo que fue todo cuerpo lírico en los encuadres de sus estrofas, ennoblecido para el propio gusto y para el de los argentinos, que a fuerza de haberse criado sumergidos en él no eran capaces de otorgarle ese bautismo lustral.

En favor de estas razones vocativas, están los rasgos que reitera y perfecciona la poesía de Fernández Moreno y alguna ilustrativa confesión, como el capitulillo de este libro titulado *Cómo se escribió La vaca muerta* (ps. 197-200), modelo de esas confesiones sobre la propia creación que Alfonso Reyes ha titulado "El envés del tapiz". Y es lástima que Fernández Moreno no nos haya dejado otras, en lugar de la abundancia de referencias sobre interiores de viviendas y seres sin importancia para los lectores, en particular cuando el prurito de censo oculta la gracia expresiva que campea en otros pasajes. Hubiera sido preferible la intimidad de Baldomero Fernández Moreno, el niño que presentía la poesía y el adulto que la buscaba con olvido de sus otros deberes, al enfadado registro de cuantos amigos llegaban a las casas de los tíos Fernández y Moreno, como a la paternina, ya presentadas en sus rincones y enseres, costumbres y horarios.

Otros pasajes recuerdan, con recortadas referencias, la formación del poeta: el ansia de simetría y de belleza (p. 30), que se liga a la prematura vocación de arquitecto —"He seguido siendo arquitecto callejero toda la vida, pero, desde luego, lo que yo quería no era levantar cuatro, seis, ocho pisos en un solar, sino esgruir sobre una cuartilla blanca un romance flexible, desnudo" (p. 150)— y al orden, claridad y precisión aprendidos en Testut antes que en "algún engolado texto de retórica" (p. 175); el descubrimiento de la poesía de Darío y la de los Machado, en particular de Antonio, "profundo, solitario, humano" (p. 184); y, en los epílogos, los recuerdos de los años de *Las iniciales del misal*.

Por esto y por las bellezas de visión y de expresión —tan unidas en Fernández Moreno— que es posible espigar en el texto, sin ser uno de los libros esenciales del poeta, éste nos ayuda a comprenderlo y a definir su obra, una de las más perdurables de nuestra literatura.

JUAN CARLOS GHIANO.

A propósito de Ernst Jünger

POCOS novelistas alemanes han alcanzado, dentro de su país, mayor notoriedad que Ernst Jünger, y por motivos que no nacen precisamente de la apreciación desinteresada de la obra de arte. El "caso" Jünger ilumina el pensamiento de ciertos intelectuales que, desconocidos total o parcialmente por el gran público, —exceptuado el de su país de origen—, gravitan en forma poderosa dentro de su propia nación, en su calidad de portavoces de tendencias que responden fielmente a determinados aspectos de la idiosincrasia nacional. Por otra parte, Jünger es un artista de excepción, creador de un lenguaje original y de una capacidad descriptiva notable, y un hombre que supo cambiar de frente con una valentía intelectual que no es común observar entre muchos de sus pares.

El autor de *Heliópolis* nació en 1895, en Heidelberg, en el seno de una familia burguesa. Su hermano, Friedrich Georg Jünger, es un lírico arrebatado que cultiva una forma severa, como también un agudo ensayista. No había finalizado Jünger todavía sus estudios secundarios —tenía 16 años— cuando huyó de su casa para enrolarse en Marsella en la Legión Extranjera. Fue devuelto inmediatamente a sus padres. Pero el ansia de aventura y un sentimiento heroico de la vida, que lo acompañaron durante tantos años, tuvieron su oportunidad al estallido de la guerra de 1914. Se enroló como voluntario, luchó en el frente occidental, fue herido catorce veces, ascendido a teniente, y distinguido en 1918 con la más alta condecoración otorgada por Prusia, la orden Pour le Mérite. Permaneció en el ejército hasta 1923, y desde esa fecha alternó su labor literaria con estudios en el campo de las ciencias naturales. Sus experiencias de la primera guerra mundial se condensaron en diarios, como *Tormentas de acero* (*Stahlgewittern*, 1920). La forma del diario ha constituido para Jünger un medio favorito de expresión para ponerse en contacto con su público, porque allí la intimidad de la confesión del hombre taciturno que es Jünger, se encuentra junto a un pensamiento que sabe aprehender la realidad tal cual se presenta, sin ilusiones de ninguna especie, pero del que surgen conclusiones

que denuncian al intelectual de raza.

Aunque viajó algo en el período de la interguerra, sus escritos, particularmente novelas y ensayos, y la labor desarrollada en un círculo que lo tenía por centro, residente en Berlín, y que incluía a su hermano Friedrich Georg ya citado, a Franz Schauwecker, a Arnold Bronnen, y a Friedrich Hielscher, lo ubicaron en una actitud conservadora y francamente nacionalista, que tendía a la glorificación de un orden combativo encarnado en un estado totalitario, o total. Esta actitud se concretó en su ensayo *La movilización total* (*Die totale Mobilisierung*, 1931) y en *El trabajador* (*Der Arbeiter*, 1932). El advenimiento del nacionalsocialismo fue para este grupo, que admitía la presencia de una realidad más valiosa que el hombre en cierto tipo de Estado, una encarnación de sus aspiraciones. Sin embargo, esto duró poco tiempo, ya que la inescrupulosidad de la política hitlerista y su negación de los valores espirituales inherentes a toda civilización superior, apartaron a Jünger del nazismo. No obstante su designación como miembro de la Academia Alemana de la Literatura, en 1933, se manifestó hostil al nuevo orden de cosas, y participó en varias conspiraciones. La pluma también servía, y su famosa novela *Sobre los arrecifes de mármol* (*Auf der Marmorklippen*), que apareció en el año crucial de 1939, contiene la acusación más significativa, aunque encubierta, contra el régimen, mucho antes de su declinación.

En la segunda guerra mundial, Jünger fue destinado como oficial del ejército a París, donde formó parte del núcleo que en torno al general von Stülpnagel se proponía la eliminación de Hitler. El sueño de su juventud, alentado en horas de la madurez, a propósito de un Estado heroico, dotado de jerarquías naturales y servido por hombres capaces de un ideal de autosacrificio, la manifestación de la verdadera virilidad, ya se había disipado. Ahora, los diarios de esta guerra, reunidos bajo el título de *Irradiaciones* (*Strahlungen*, 1944), daban testimonio de una conversión razonada, pero que arrancaba de las capas más hondas de su inteligente percepción del mundo y de su fe en un nuevo futuro más digno para el hombre. Un

ensayo, *La paz* (Der Friede, 1944), impreso en copias que circulaban clandestinamente en la Europa ocupada por los alemanes, cuyos destinatarios son, según las palabras del autor, "los jóvenes de Europa, los jóvenes del mundo", contiene su nuevo punto de partida. Jünger sostiene aquí, con firmeza, un ideario de humanidad, libertad, democracia y amor cristiano, sustentado en un "compromiso sagrado" y en una evolución, o mejor, en un reconocimiento de valores, hasta entonces negados o soslayados.

Las viejas concepciones de Jünger no podían —ni debían— ser olvidadas, y al término de la contienda se le prohibió el derecho de publicar sus obras, prohibición levantada tiempo después. De todas maneras, sus escritos tempranos, que contienen una exaltación del soldado y de la guerra, han sido retirados de la circulación. Restituida la democracia en Alemania, Jünger fué discutido con pasión, y se convirtió en un tema de polémica pública, lo que sitúa de nuevo en un primer plano las relaciones existentes entre el intelectual y su obra. En Jünger, el problema es aún más complejo, porque la actitud estética y la ética emanan del mismo sustrato, y son, en rigor, inseparables.

Además de sus numerosas obras en forma de diarios, y de sus serias preocupaciones en el campo de la filosofía del lenguaje —adonde llevara valiosos aportes—, Jünger ha escrito cuentos y novelas. Entre éstas, se cuentan entre las más importantes las ya mencionadas *Sobre los arrecifes de mármol* y *Hellöpolis*, 1949, en donde el autor ha preferido adoptar la forma hoy común de una visión del futuro, basada sobre hechos o circunstancias actuales o que integran un pasado inmediato. Sus personajes pertenecen a dos bandos encontrados, el de la fuerza y el espíritu respectivamente, y luchan por un poder que no es específicamente material. Lo real y lo irreal se confunden en una prosa exacta que sabe precisar el porvenir como las relaciones y correspondencias ocultas entre el mundo de las cosas y su auténtico sentido.

Este mundo del porvenir ha servido para el diseño de su última novela *Las abejas de cristal* (Glaserne Bienen), en donde se plantean una vez más los límites y el rango que ocupa la técnica en la vida humana contemporánea. Jünger cuenta, en primera persona, la historia del capitán Richard, quien, desmovilizado después de la primera guerra mundial, se encuentra sin

trabajo, en tanto que muchos de sus compañeros de armas han sabido encontrar su camino en la vida civil. Un importante industrial, Zambaroni, director de un mundo de autómatas, busca un colaborador, el que debe ser sometido previamente, para convertir-se en tal, a varias pruebas. La inicial ocurre en un parque. Richard es advertido de la existencia de ciertas abejas, y descubre que éstas son en realidad autómatas hechos de cristal, aptos para producir miel en grandes cantidades. En sus procesos, omiten los manejos antieconómicos de la Naturaleza, aunque posiblemente cada uno de estos robots cueste más que un automóvil. Luego observa la existencia de orejas humanas, que descansan sobre las hojas de unos nenúfares. Espantado, salta de su asiento y falla por primera vez, porque las abejas de cristal hubieran debido ponerle sobre aviso que las orejas eran artificiales. Posteriormente descubre otro robot, cuyo objetivo no es la fabricación de miel, sino el propio Richard, examinado desde un huevo de pato, cuyas vibraciones transmiten las reacciones del héroe de la novela a una pantalla instalada en el palacio del industrial. Irritado, Richard destroza el huevo y falla por segunda vez. Con todo, se le ofrece un empleo distinto de aquel para el que estaba destinado, cuya naturaleza no se aclara en el curso de la novela.

Centenares de aforismos salpican la narración (procedimiento habitual del autor, por otra parte), y uno de ellos, que revela quizás el significado de la obra, afirma que la perfección del hombre, y la de la técnica, son conceptos opuestos. Richard no puede adecuarse a un mundo de autómatas; pero muchos de sus contemporáneos lo consiguen sin mucho esfuerzo, y entonces se resigna y acepta. Lo que queda de la lectura de la novela es una falta de certeza, apenas una esperanza, sólo una "sospecha", contenida en estas palabras finales, con las que cierra su narración: "Queda la presunción consoladora de que dentro y por encima de la historia, impera un significado que no podemos alcanzar con nuestros medios. No sabemos, y no debemos saber, lo que en sustancia, en lo absoluto, más allá del tiempo, es la historia. Sospechamos, pero no conocemos la sententia y el juicio final. Ello podría hacer irrumpir un brillo inesperado, y derribar los muros."

RODOLFO E. MODERN.

Marcel Jouhandeau y el oficio de escritor

La aparición de los *Carnets de l'Ecrivain* (1) nos da ocasión de revisar los puntos de vista sobre una obra que es, a la vez célebre y desconocida, y que tiene el extraño privilegio de suscitar más detractores que lectores. Esta obra, que se realiza desde hace cuarenta años con una unidad de tono, un vigor y una originalidad evidentes, constituye en la literatura francesa contemporánea, una especie de capítulo aislado, sin orígenes y sin posteridad. Puede seducir o irritar, pero es difícil que no se le reconozca las cualidades que aseguran la permanencia de la palabra escrita: la autenticidad, la condensación, la sublimación de los sentimientos humanos más corrientes, un estilo de una agudeza y de una precisión nada comunes. Al publicar ahora las notas un poco desordenadas de sus *Carnets*, Jouhandeau nos proporciona sobre sí mismo y sobre sus libros, indicaciones que tienen mucho valor para quienes se interesan en el difícil arte del escritor.

Jouhandeau nació en 1888 en Guéret, una pequeña ciudad, casi una aldea, apartada de las grandes rutas de comunicación. Su padre era carnicero, y hasta el fin de la adolescencia vivió rodeado de primos y de tíos, campesinos o almaceneros, cuyas curiosidades se detenían en los límites de los acontecimientos locales. De puerta en puerta se llevaban y traían, minuciosamente, los amores, los odios, las maledicencias, los antiguos rencores hereditarios. Es de este microcosmos —apenas perturbado por algunas pasiones sofocadas— que Jouhandeau habrá de extraer sus materiales. Sus libros no son precisamente novelas, sino crónicas de Guéret (a la cual él llama *Chaminadour*), una paciente reconstitución de los rostros, del comportamiento, del lenguaje, de las menudas experiencias secretas de sus habitantes. Es un trabajo de entomologista que podría haber sido monótono, pero Jouhandeau demuestra una vez

más que el material de la literatura tiene mucho menos importancia que la realización. Desprovisto de imaginación, declara que se limita a mirar y a recordar —¡pero en una forma tan peculiar!—. La larga crónica de *Chaminadour*, iniciada en 1921, cuenta con una veintena de volúmenes que forman una admirable galería de retratos y de caracteres. Esta genticita se expresa, a través de él, con una grandeza y un poder que convierten a sus risibles conflictos en dramas humanos de alcance universal. Jules Renard también intentó, especialmente en su *Journal*, registrar el comportamiento de los habitantes de su aldea, pero su *parti-pris* de "naturalismo" inmovilizaba a sus personajes, y no se va más allá de la anécdota. Los modelos de Jouhandeau tienen otra envergadura. Así es que Dios ocupa mucho lugar en este microcosmos; es un Dios a la medida humana, a quien se hace participar en el juego, a quien se procura conmovir o a quien se injuria. Jouhandeau está impregnado de ese misticismo rural que concede un lugar importante a las procesiones y al incienso, pero que en la vida diaria mantiene un comercio fácil con las fuerzas sobrenaturales y teme al Diablo tanto como a Dios. En el caldo de cultura que constituye el mundillo de *Chaminadour*, no hay lugar para los sentimientos sutiles, pero la más ínfima historia de familia, la gresca banal entre un marido y su mujer, adquieren proporciones cósmicas y ponen en causa las leyes del universo. De este modo, la crónica de *Chaminadour*, dentro de las fronteras de una aldea francesa, se asemeja a una odisea, y *Véronique* o *Prudence Hautechaume* se destacan como heroínas de la Antigüedad.

Cuando Jouhandeau agotó los recursos de su ciudad natal, tomó de modelo a su mujer, Elise, y su propio hogar se convirtió en el microcosmos nuevo en donde contempló con amor y con horror la singular naturaleza del hombre. Pero las *Chroniques Maritales*, que son la segunda parte de su obra, no tienen la misma grandeza, la misma subyugante variedad de las

(1) M. Jouhandeau, *Carnets de l'Ecrivain*, Ed. Gallimard, París 1957. 363 p.

historias de Chaminadour. Se le podría reprochar a Jouhandeau, asimismo, que haya tolerado la intensa publicidad que se ha hecho en torno a sus desavenencias con Elise, que por mucho tiempo han dado pasto a los diaristas literarios. Por este camino despreciable el nombre de Jouhandeau se ha difundido entre el público, y nuestro hombre, que tiene cierta inclinación por las situaciones irrisorias, se ha regocijado de ello, sin duda.

Los *Carnets* nos proporcionan preciosas aclaraciones sobre esta curiosa personalidad, a la vez cínica y llena de amor, que se mueve diestramente entre la abyección y la grandeza. Es ante todo el escritor quien se expresa aquí con un respeto conmovedor hacia su propia obra. "Me puse a escribir —dice— en cuanto nací a la vida interior, del mismo modo que se respira, que se reza... A veces una frase feliz, en la cual aflora lo sagrado, puede reemplazar a lo que se ha buscado inútilmente en otra parte, a lo que el Universo tantas veces nos niega..."

Destaquemos asimismo esta frase, que bien podría formar parte del Código de Honor del escritor: "En cuanto a mí, nunca he tenido a mi actividad de escritor por una carrera. A mi modo de ver, el problema nunca ha sido triunfar, triunfar en algo que no sea la exclusión de cualquier trampa, de cualquier mancha de sinceridad

en la obra que yo consideraba un fin en sí misma, la flor y el fruto de mis observaciones y de mi experiencia."

Los habitantes de Guéret no perdonaron a Jouhandeau sus "Indiscreciones", y el escritor sufrió mucho por culpa de esta enemistad colectiva. En los *Carnets* nos expresa sus tardíos remordimientos: "Entomologista, podía pasar, pero el objeto de mi estudio eran mis semejantes, y la sinceridad que yo puse al describirlos me hizo inmediatamente sospechoso, porque esa sinceridad no es la habitual... Tengo miedo de haber tocado las almas, el Alma, lo que hay de más sagrado y más secreto sobre la Tierra y los Cielos... He negado al ser de los otros el respeto que le debía. Hasta he llegado a jactarme de esta infracción, de esta violencia impía, de los sortilegios a los cuales recurrí para satisfacer mi indiscreción..."

Pero el artista toma sus materiales en donde los encuentra, y es improbable que la posteridad reproche a Jouhandeau su "crueldad". Vacíanse entre lo sublime y lo grotesco, dando de nosotros mismos una imagen exaltada y miserable a la vez, este moralista un poco satánico habrá de unirse sin duda, en los estantes de las bibliotecas, a Chamfort y a La Rochefoucauld, que fueron, como él, testigos sin complacencia.

FELIX GATTEGNO.

LETRAS INGLESAS

Byron revelado

POCOS meses después de la publicación del libro de G. Wilson Knight, donde se aclaraba de manera quizá irrefutable parte de los misterios que desde hace casi un siglo y medio han oscurecido algunos detalles de la biografía de Byron, aparecen estos tres volúmenes de Lesne A. Marchand, con mil trescientas páginas de texto, cuya seriedad insta a la crítica a reconsiderar como definitivos. (1).

De las investigaciones y revelaciones de Wilson Knight se deducía que los mencionados misterios se debían

en parte a la bisexualidad de Byron, circunstancia que ya ningún biógrafo serio se atrevería a negar; eso, y no el probable incesto con Augusta, su media hermana, explicaría según Knight el desastroso fin de su matrimonio, y el afán subsiguiente con que la familia trató de ocultar y aun destruir todo documento o carta del poeta y de sus allegados, que de algún modo se refiriera a esas supuestas vergüenzas. Las *Memorias* que el mismo Byron escribió, terminaron en el fuego de una chimenea; aún hoy la familia Lovelace guarda herméticamente los documentos referentes al

pedido de anulación de matrimonio, entre ellos la declaración de la joven Lady Byron donde enumera los motivos que le sugirieron la necesidad de una separación. Fuera de la familia, sólo una persona los ha visto, pero es de recordar que no los ha visto todos.

El libro de Leslie Marchand, resultado de diez años de investigaciones realizadas en el "gran estilo" norteamericano, contiene prácticamente toda la información de que se dispone en la actualidad sobre el autor de *Don León*, exceptuando por supuesto la parte mencionada de los documentos Lovelace. Por muchos años, quizá para siempre, quedará la imagen de Byron fijada en esta biografía; su generosidad y su perversidad, su desprecio de los poetas de clase media como Keats, su búsqueda desesperada de una acción que le hiciera olvidar el paso del tiempo, de un amor que le hiciera olvidar su infancia, su madre, Inglaterra.

En una nota marginal Byron declaró una vez: "Mis pasiones se desarrollaron a una edad muy temprana, tan temprana que pocos me creerían si dijera cuándo". Se sabe ahora, en lo que a este despertar de las pasiones se refiere, que la gobernanta escocesa del niño Byron, Mary Gray, mujer aficionada al alcohol, fué despedida de la casa no solamente por los malos tratos que proporcionaba al niño que tenía a su cargo, sino también por haberle enseñado a los nueve años una serie de prácticas sexuales, inculcándole al mismo tiempo un profundo sentido del pecado, debilidad del subconsciente que persiguió al poeta durante toda su vida.

Una vida de energías casi incommensurables, disipadas absurdamente en una verdadera "carrera de libertino" que se convirtió poco a poco en un derrumbe; hasta el punto que podría decirse que Byron ya estaba

muerto antes de morir, a pesar de su último esfuerzo sobrehumano, el viaje a Grecia para liberarse de la infatigable amante italiana que estaba terminando de consumirlo; viaje que culminó con el breve episodio de la lírica pasión apenas correspondida del Lord inglés por su bajo griego Loukas Chalandritsanos, truncada por la enfermedad y la obtusidad de los médicos que lo remataron a fuerza de purgas y sangrías. Pero él mismo buscaba la muerte, y ya enfermo se expuso una noche bajo la lluvia; dicen que su cerebro, bajo el bisturí de la autopsia, se deshacía como el de Dylan Thomas.

Durante años se había matado de hambre para no engordar, ascetismo que alternaba con fastuosas comilonas y borracheras; tanto hacia el amor, especialmente con criadas y prostitutas, que ya en Italia el médico lo había dado por perdido; sus amores con muchachos eran en cambio más puros y duraderos, salvo durante su viaje por el Levante, donde el ejemplo de los turcos lujuriosos lo indujo al desenfreno. Tomaba láudano, sufría de gonorrea, encanecía, perdía el cabello; la doble barba, la barriga incipiente y los dientes amarillos lo espantaron, por eso quiso morir. Era, después de todo, Lord Byron.

Pero de esas energías las manifestaciones que realmente importan fueron otras; fueron las obras que en cierto modo cambiaron el curso del pensamiento europeo y dieron fundamento a la leyenda más consistente de la época romántica: el Euforión imaginado por Goethe como hijo de Fausto y de Helena, que asciende como un ángel al cielo y cae como Icaro al suelo para simbolizar la voluntad, a un que imprecisa, incontinente de una época que unánimemente quiso venderse al diablo para imitar el ejemplo de Byron.

J. R. WILCOCK.

(1) Leslie A. Marchand, *Byron*, (John Murray, 3 vol.)

Las vicisitudes de un idioma

Long, long ago, beyond the
misty spacend
Of twice a thousand years,
In Erin old there dwelt a
mighty race
Taller than Roman
spears... (1)

Thomas D'Arcy McGee.

ESTAS líneas representan el concepto romántico que Europa tenía de los celtas durante el siglo pasado. El espacio de dos mil años sigue siendo bastante brumoso aún. Puede decirse que sólo a partir del año 431 A.C. en que tiene lugar la misión del paladio, enviado por el papa Celestino a convertir al cristianismo a los paganos habitantes de Erin —nombre poético de Irlanda— comienzan los anales de Ulster, ya que en Irlanda, como en otros países, la verdadera historia se inicia con la aparición de la escritura. Fueron los monjes los primeros en analizar los sonidos de la lengua irlandesa y vertieron en el alfabeto cursivo latino, dándole por primera vez una ortografía. Pero aún antes de esa época Irlanda ya tenía su sistema de escritura, llamado Ogham, del que se encuentran centenares de inscripciones en piedra, no sólo en la parte meridional de Irlanda sino también en Gales, Escocia y Man, donde hubo colonias irlandesas. Aunque no hay pruebas de que el Ogham se utilizara para perpetuar acontecimientos, su existencia sirve para convertir al idioma irlandés —gálico— en la lengua céltica más importante de la familia indoeuropea, por ser la única cuya escritura se remonta a la época primitiva y cuya importancia etnológica radica sobre todo en que nos proporciona un conato con la Europa anterior a la conquista romana, cuyas legiones nunca llegaron a desembarcar en la isla.

Hasta ese año 431 A.C. la literatura primitiva de Irlanda fué sobre todo oral. La clase profesional de los sacerdotes, magos, historiadores y le-

(1) Hace mucho, mucho tiempo, más allá del brumoso espacio / de dos veces mil años / en la vieja Erin vivía una poderosa raza / más alta que las lanzas romanas.

trados, agrupados bajo el nombre de druidas, fueron los creadores de esta literatura. Los bardos y los fili —poetas— miembros de la misma familia, se distinguían por sus diferentes funciones: el bardo, encargado de preparar los panegíricos a príncipes y reyes, era tenido en menos que el fili, a quien la tradición investía de poderes sobrenaturales. Lógicamente ésta fué una de las primeras causas de la animosidad entre cristianos y paganos: los fili no podían olvidar que eran miembros de la antigua casta sacerdotal y se sentían poco inclinados a renunciar a sus poderes y privilegios, tan poco inclinados como los mismos clérigos a tolerar rivales en el campo espiritual. Pero es evidente que al promediar el siglo VI la nueva religión y cultura había llegado a un statu quo con la antigua tradición, como lo prueba la elegía del filo Dálan Forgaill sobre el eclesiástico Colum Cille.

De todos modos, cualesquiera hayan sido los sentimientos de los fili el nuevo contacto los movió a cambiar la tradición oral por la escrita lo que ha permitido que llegara hasta nosotros por lo menos una parte mínima de su obra. Esta "parte mínima" resulta tan abundante como para hacer evidente que no fué la obra de un par de siglos —resultante del impacto de la cultura europea— sino el aporte de un pueblo con su propia literatura ya evolucionada.

Una de las características curiosas de esa "fusión" de clérigos y poetas paganos —resulta a veces difícil determinar hasta qué punto la tradición escrita es obra de fili, fuera de los monasterios, o de monjes empeñados en tarea de piadoso anticuismo— es que fueran los clérigos quienes colaboraran directamente en esta suerte de rescate del haber pagano. Aunque no resulta tan extraño si se tiene en cuenta que en sus escuelas leían ya literatura pagana, y si era lícito hallar placer en las hazañas de Aquiles no tenía por qué serlo menos disfrutar con las de Cú Chulain.

Naturalmente, era inevitable que las sagas —palabra escandinava, pero que al igual de la irlandesa *seánal* tiene una misma raíz que significa "dejar"— resultaran tenidas de influen-

cia extranjera. El *Táin Bó Cuailnge* escrito alrededor del año 700 A.C. y del que se dice fué un intento de dar a Irlanda su propia Eneida, lleva escrito al final, en latín, de puño y letra del cansado anticuario que lo transcribiera:

"Pero yo, que he escrito esta historia, o más bien fábula, tengo dudas respecto a muchas cosas en esta historia o fábula. Porque algunas de ellas son invenciones del demonio, otras, imaginaciones poéticas, algunas son verdaderas, otras no ¡y otras todavía son cosas para encantar a los tontos!"

Puede ser verdad que ya hubiera comenzado a florecer la imaginación poética distorsionadora de la realidad ya que esta obra acusa, para los entendidos, elementos exóticos, especialmente en el intento de convertir lo que originariamente debió ser un *seánal* o cuento relativamente corto, en una épica ambiciosamente similar a la Eneida. De todos modos es innegable que desde ese entonces el elemento subjetivo y creador aparece cada vez con más frecuencia en la literatura irlandesa. También resulta notable la influencia oriental: las descripciones del palacio de Cormac en Tara han sido atribuidas al modelo de la descripción bíblica del palacio de Salomón.

El impacto de la nueva cultura resulta más evidente aún en la poesía que en la prosa. En la sociedad irlandesa nativa la poesía ejercía ya, antes de la era cristiana, una función social. El jefe de tribu hallaba indispensable a su prestigio contar con la aprobación de los poetas, formalmente expresada. Tanto es así que en 1539, en un tratado concertado entre representantes de la Iglesia y los poetas —actuando en forma colectiva— los primeros prometían excomulgar a una de las partes si quebrantaba alguna de las cláusulas del convenio, mientras que los poetas prometían, en la misma eventualidad, hacerlo víctima de sus sátiras. Y en esa época las sátiras de los poetas eran armas mortales (y lo siguen siendo todavía...).

Al principio, la distinción entre prosa y poesía no resulta fácil. El *Faeth Flada* o *Pectoral de S. Patrick* que data presumiblemente del siglo V y el *Amra Choluim Chille*, compuesto probablemente poco después del fallecimiento del santo, en 597, son ejemplos típicos. El primero consiste en grupos de cuatro líneas de siete sílabas cada una, terminadas en trisílabas. En el *Amra* encontramos menos

ritmo pero un uso más definido de la aliteración. En otros ejemplos se advierte el uso de la inversión y del paralelismo, pero no hay indicios de rima ni de división en estrofas hasta el siglo VI, aproximadamente. Se ha demostrado que su aparición en la poesía irlandesa deriva del latín, aun cuando no se haya resuelto la cuestión de dónde procede la rima en el propio latín. En las sagas —a prosa en las partes narrativas y en verso en las dramáticas— se encuentran reunidos todos estos tipos de dicción poética, tal como sucede en la épica del antiguo sánscrito.

Una saga muy hermosa, que data probablemente del siglo VIII, y es sumamente breve —sesenta y cinco líneas impresas, de las que veinticuatro son retóricas y doce versos en metro silábico— explica el origen del hombre Aionfhear: una mujer muy hermosa, perteneciente al *sídh*, morada de los inmortales, a la que no tenía acceso el hombre, se enamora de Connla, hermano de Art o hijo de Conn. Sólo Connla ve a la mujer, pero todos la oyen, incluso su padre Conn, que acude al druida en busca de ayuda. Los conjuros del druida alejan a la mujer, pero Connla padece durante un mes entero, sin alimentarse más que de una manzana que le arroja la mujer al irse, y que nunca se consume, aunque la coma continuamente. Finalmente la mujer viene a buscarlo y ambos huyen en un barco de cristal. Art ya no tendrá hermano y su nombre será Art Aionfhear.

Las mejores historias del ciclo de Ulster son igualmente breves. La historia del cerdo de Mac Da Thó incluye elementos tan primitivos y dramáticos como premiar con la mejor porción de carne al más feroz de los luchadores presentes, la jactanciosa competencia a que da lugar y la solución del problema presentando una cabeza recién cercenada en la lucha, todo ello en menos de trescientas líneas. Asimismo estas historias son testimonio de antiquísima tradición, ya que en la Irlanda cristiana no hay evidencia de luchas entre guerreros, decapitación para presentar trofeos, influencia de los druidas y fuerza del tabú (*geasa*) como sanción sobrenatural.

El movimiento monástico de la iglesia irlandesa se resolvió en un vigoroso impulso hacia la poesía sobre la naturaleza. El aislamiento era conceptualmente una forma meritoria de mar-

tirio, pero las desnudas celdas de los ermitaños los puso en contacto muy próximo con la tierra, el cielo y sus criaturas. Y como la ciencia traída de Roma se unió a la tradición nativa, pudieron expresarse en un idioma que ya contaba con varios siglos de cultivo literario. La creación de poemas a la gloria de Dios introdujo una nueva libertad en la literatura irlandesa, ya que proporcionaba un campo mucho más amplio que la simple conservación y elaboración de la tradición aristocrática. En lugar de verse obligados a cantar elogios oficiales en formas rígidas, podían glorificar a Dios en mil formas distintas. Es así, cómo aparece la poesía personal en irlandés. Una meditación sobre la ancianidad como la de *La Anciana de Beare* es a menudo pagana en sus sentimientos. Este poema, muy conocido, es en realidad un contraste entre las alegrías de la juventud y los tristes años de la ancianidad y la penitencia obligatoria. Quienquiera haya podido ser la anciana de Beare, el poeta la ve como una monja anciana, llegada a la religión después de una juventud de desenfreno. Con la innata repugnancia del irlandés por lo abstracto, da forma a su pensamiento en forma vívida, personal y dramática. El poema se halla dominado por la imagen del mar: la anciana va retirándose como la marea, pero a diferencia de ésta, ya no ha de regresar más. Decrépita, cubierta con un velo blanco, la monja envidia los campos sembrados de la antigua planicie de Femen:

I envy nothing old
Save only Femen's plain;
Oft ripened, aye and reaped,
It still has golden grain. (1)
(Traducción del irlandés).

Y también dice:

I spent my youth in its beginning
And I am glad that I chose to do so;
Even if I had been prudent then
The garment would not have worn forever! (2)
(Traducción del irlandés).

(1) No envidio nada que sea viejo / excepto la llanura de Femen / tantas veces segada y segada / y todavía brotando en dorado grano.

(2) Gasté mi juventud en sus comienzos / y me alegro de haberlo hecho. / Aun si hubiera sido prudente entonces / la vestidura no me hubiera durado siempre!

Durante los siglos VIII y IX lo que conocemos como literatura irlandesa adquirió sus contornos definidos, abarcando las sagas, la poesía lírica en irlandés antiguo, los romances en irlandés medio y moderno, la voluminosa poesía de los bardos y la nueva prosa, constituyendo el todo un edificio de sorprendente homogeneidad. Fué la Edad de Oro de la literatura irlandesa. Su final fué tan rápido como trágico.

Conviene recordar aquí que durante los siglos VI a IX "por primera y quizá por última vez en su historia", al decir del profesor Carney, Irlanda desempeñó el papel de la fuerza civilizadora más vital de occidente. Mientras Irlanda cumplía el proceso de asimilación de la nueva cultura traída a sus costas, esa misma cultura estaba retrocediendo en Europa, bajo la invasión de las grandes hordas paganas germánicas en Galla, Italia, España y Bretaña. Solamente Irlanda, gracias a su posición geográfica —a la que se debe también su relativamente tardía conversión al cristianismo— resultó inmune, y no sólo pudo mantener intacta esa cultura sino incluso acrecentarla. Naturalmente, esta posición no podía mantenerse mucho tiempo. La declinación de ese otro aspecto de su Edad de Oro, atribuida por el nacionalismo irlandés a las invasiones de los Viking, era inevitable. Con la conversión de los pueblos germánicos al cristianismo, en la que colaboró activamente la propia Irlanda enviando sus misioneros, se restableció el equilibrio de la Europa occidental: el centro no podía seguir existiendo en la periferia.

En el año 795 los daneses escandinavos comenzaron a volcarse en los mares, llegando hasta las costas de Irlanda, que invadieron sin dificultad, ya que ésta, pese a su antiguo pasado colonizador y tal vez debilitada por la prédica pacifista cristiana, había descuidado su flota. Siguió un siglo de espantosa violencia, durante los cuales se arrasaron sus centros de cultura. (Clonmacnoise, orgullo de su época, fué arrasado nueve veces. Las otras escuelas no padecieron menos).

La influencia del idioma danés sobre el irlandés no puede compararse a la del latín de la Iglesia. En cuanto a la literatura, más influenciada resultó la del invasor que la del invadido. Pero la violencia física causó un golpe fatal al irlandés antiguo.

Sin embargo, lenta pero seguramente, Irlanda volvía por sus fueros: el Renacimiento del siglo XII llegó hasta ella, pese a su aislamiento. Una cantidad de obras, que se encuentran entre las más famosas del idioma, proceden de ese período: Diarmuid agus Grainne, Aislinge Meic Con Glinne, Buile Shuibne y muchas otras. Sin embargo, dos resultados significativos de la prolongada violencia debían dejarla marcada para siempre. En primer lugar, las nuevas escuelas creadas en sustitución de las arrasadas diferían de éstas en que, para mal o para bien, eran más europeas y menos irlandesas. La enseñanza nativa quedó librada a las escuelas seculares, aun cuando éstas continuaran utilizando el latín como en la época medieval. El segundo resultado es que los daneses quedaron permanentemente en sus ciudades y pueblos, que constituían otros tantos pequeños reinos casi autónomos, atentando contra la unidad general. Estos pueblos y ciudades han sido llamados "el talón de Aquiles" de Irlanda.

Cuando después de doscientos años de violencia, Irlanda, ayudada por la Europa continental, comenzaba a recuperarse, hicieron su aparición los normandos "raza sin tierra y sin nación, dispuesta a aceptar o rechazar cualquier alianza, pero decidida a ser dueña de su destino" (1).

A medida que los normandos avanzaban y conquistaban, iban desapareciendo las escuelas seculares —o bádicas, como también se las llamaba. En su lugar los normandos establecían abadías, con abates franceses o ingleses. Naturalmente tales abadías no daban cabida a los estudios nativos, ya fuera el idioma, la literatura o las leyes. Sin embargo, en las escuelas bádicas que sobrevivieron, el irlandés floreció con renovado vigor, convirtiéndose en la fuerza dinámica de la vida histórica de Irlanda como nación, y subsistiendo hasta siglo y medio después de destruidas las escuelas bádicas. Naturalmente no era el idioma en sí lo que tenía tal poder, sino su espíritu, formado en la tradición, la literatura, la historia y el folklore.

El siglo y medio que siguió a la invasión anglo-normanda de Irlanda fué una época de continua violencia. Más de la mitad del país cayó en manos de los invasores. Los habitantes

(1) Edmund Curtis, *Historia de Irlanda Medieval*.

de grandes distritos de tierras cultivadas fueron arrojados a punta de espada de las mismas y obligados a radicarse en tierras incultas. Incidentemente, aunque la homogeneidad del territorio y su civilización sufrió un nuevo y rudo golpe, este movimiento de colonos permitió que el idioma irlandés volviera a florecer en muchos lugares donde ya languidecía.

Estos disturbios son considerados como la causa inmediata del cambio del irlandés Medio en el irlandés Moderno. Donde se establecieron los normandos, la mezcla con la clase trabajadora produjo una abundante infiltración de francés e inglés en el irlandés. En Munster, se produjo el curioso fenómeno de que la acentuación comenzó a recaer en la última sílaba —donde permanece hasta hoy—, como resultado de la influencia del francés que, sin embargo, no llegó a influenciar el resto de Irlanda. Asimismo merece citarse el hecho de que el idioma inglés fué ocupando, muy lentamente, el lugar que iban dejando libre el francés, el galés o el flamenco, hasta que finalmente pasó a ocupar, desde su primitivo lugar plebeyo, la Corte y el Parlamento. Se dice que fué realmente afortunado para Inglaterra que su idioma nativo triunfara antes de que se inventara la imprenta, alrededor de 1475. ¿Qué habría sucedido si la imprenta se hubiera inventado cien años antes de Gutenberg?

Pero en algunos lugares no era el inglés el que ocupaba el puesto del francés entre los colonos: era el mismo irlandés. De las casas normandas más importantes, la de Burgo (the Burkes) fué la primera en irlandizarse, pero los Desmond Fitzgeralds fueron los primeros en convertirse culturalmente en irlandeses. Y los primeros en llamar, por ello, la atención de los Tudor.

Las ciudades rodeadas de muros, "el talón de Aquiles de Irlanda", ofrecieron arraigo propicio a los normandos. Llegaron a haber 43 ciudades dentro del país, cada una de ellas independiente, ni leales a Irlanda ni a Inglaterra. Cuando necesitaban protección la requerían del dinasta más próximo, fuera irlandés o inglés, y la invocaban para defenderse contra "el enemigo irlandés y los rebeldes ingleses". Ninguna de esas unidades aportó nada a la cultura ni a la tradición. La contribución de Irlanda al arte mundial provino, durante esa

época, de las casas de los gaélicos, escondidas en lo hondo de los bosques, o de los monasterios aún en pie.

A principios del siglo XVI, el Consejo de Dublín insistía hasta el cansancio en llamar la atención de sus dueños y señores de Londres en el sentido de que el país conquistado estaba siendo... Irlandizado. Era la época de la ascensión al trono de Enrique VIII, quien había logrado centralizar todo lo centralizable. Para someter a Irlanda en forma completa había que empezar por desirlandizarla. Había varios obstáculos en el camino: 1) Los noventa magnates territoriales, de los que treinta eran viejas casas inglesas y sesenta irlandesas nativas; 2) La forma de vida irlandesa, universalmente basada en la ley Brehon (de *Brehone*, jueces), que regulaba las sucesiones y dominio de las tierras, y en el idioma, que con su cultura tradicional, unía las sesenta casas irlandesas en una sola nacionalidad. En este sentido es interesante observar que los poetas habían estampado en el espíritu irlandés una concepción poética de Irlanda, simbolizada en una mujer —Eire, Fodla o Banba—, que unida a la mezcla de antiguos *pedigrees* y profundo amor a la tierra, se traducía en un tenaz sentimiento de raza y orgullo por la cultura gaélica, común a todos los príncipes gaélicos, a pesar de sus luchas internas, y que Inglaterra necesitó cuatro siglos para vencer; y 3) La religión de Irlanda, hasta entonces nunca objeto de controversias, fué, a raíz de la Reforma, el tercero y quizá más poderoso de esos obstáculos.

Enrique VIII comenzó con la casa de Kildare. Una mañana de febrero de 1537, el populacho de Londres se apretujó para ver mejor el espectáculo de los cinco nobles sacados en carromato de la Torre, para ser ejecutados con la carnicería habitual. Todos eran Fitzgeralds, hermanos del Conde de Kildare. En la Torre, aguardando la misma suerte, estaba su sobrino Thomas, hijo mayor del Conde, y conocido como Silken Thomas, el preferido de los poetas de Irlanda en su época (todos estos nombres asoman como música de fondo en el *Ulysses* de James Joyce). Cinco meses después también él era ejecutado.

Se había aconsejado al rey que siguiera el mismo procedimiento con las otras casas irlandesas pero él, o

sus consejeros, ideó otro procedimiento: todos los jefes irlandeses debían entregar sus tierras al rey quien a su vez procedería a readjudicarlas. La ley feudal de Inglaterra suplantaría la Brehon, inmemorial, de Irlanda. El problema se desvió del plano puramente físico al moral. A la sesión del Parlamento de Dublín, realizada en 1541, donde se aprobó tal cambio, sólo concurren cuatro o cinco de los sesenta jefes irlandeses, en cuyo beneficio los discursos debieron ser traducidos al irlandés. Pero tanto hubiera dado que los tradujeran al griego: el resultado habría sido el mismo, ya que todo estaba decidido. Lo que el rey y sus consejeros perseguían, naturalmente, era no sólo cambiar los títulos a las tierras sino toda la forma irlandesa de vida —sus leyes, su idioma y sus costumbres. Pero un siglo después la ley Brehon todavía seguía en vigor y en cuanto a la lengua sobrevivió tres siglos.

Fué en esta misma oportunidad que se inició el ataque sistemático al idioma y a sus instituciones. Significativamente, la próxima gran casa irlandesa a destruirse fué la de los De-monds, que nunca había dejado de ser la más irlandesa y amada de las viejas casas inglesas, siendo muy contactados entre sus miembros los que sabían hablar inglés. A fines de ese siglo sólo quedaban en pie muy pocos de las grandes casas. Los jóvenes de la nobleza debían completar su educación, "obligatoriamente", en la Corte inglesa. También se destruyeron los manuscritos hasta entonces guardados como un tesoro: se entregaban a los sastres, para que los utilizaran para sus moldes, o a los niños de las escuelas, para que forraran sus libros. Se prohibió el uso del irlandés en el comercio: todos los contratos y escrituras debían ser redactados en inglés, ni siquiera en latín.

Si los manuscritos eran peligrosos, más debían serlo los poetas vivos, que "con sus cantinelas y rimas... alientan a señores y caballeros" a seguir siendo irlandeses. Los poetas eran eliminados sin misericordia dondequiera se los encontrara. Por lo demás, cada vez que una de las grandes casas irlandesas era destruida, junto con ella desaparecía otra de las escuelas bárdicas que aún quedaban en pie.

Junto con la destrucción del idioma se comenzó a perseguir la religión irlandesa, a la que se intentó substituir con la nueva religión de Inglaterra, la de la Reforma. Por primera vez la religión irlandesa sintió el impacto de la persecución y el martirio y se identificó con la nacionalidad. La poesía política escrita en irlandés durante esa época y los dos siglos siguientes —a pesar de haber sido excluida de las escuelas la enseñanza del idioma— constituye el testimonio más significativo.

La historia del siglo XVII es la de las grandes confiscaciones y "plantaciones" de Cromwell. Cada paso en tal sentido significaba un golpe al idioma; los ricos inmigrantes difícilmente se ocupaban de aprenderlo más que en las palabras indispensables para realizar su comercio. Para ellos la literatura no existía. Se produjo entonces el gran levantamiento de 1641, en el que participaron no sólo los gaélicos sino los viejos ingleses que habían permanecido católicos. Durante el período cromwelliano los príncipes gaélicos ofrecieron, quizá por última vez, un frente de lucha homogéneo. Siguiéron años de guerra intermitente. Durante esa época de agonía, los poemas registran dolorosamente la incertidumbre y la angustia por la propia suerte del idioma.

Se produce ahora un cambio definido: el viejo idioma irlandés va siendo relegado y nace el vernacular, ahora en uso. Aun cuando en poemas de época posterior sigue encontrándose el idioma literario de las escuelas, se puede tener la seguridad de que quienes lo escribieron también debieron utilizar simultáneamente el idioma del pueblo y la métrica más libre, desdeñada por las escuelas, en la composición de otros poemas. Pero aun cuando utilice el lenguaje del pueblo —la tradición viva había quedado relegada en los humildes cultivos de la tierra— esta poesía no es de ningún modo "popular", ni en su sustancia ni en su forma: ni Keating ni O. Bruadair desdeñarían utilizarla. Pronto, sin embargo, los campesinos y taberneros iban a expresarse ellos mismos en el sencillo pero hermoso lenguaje poético, que mucho más tarde habría de convertir a Synge en apasionado coleccionista de "frases vivas" entre la gente del pueblo. Pero todavía pasarían muchos

años antes del "Renacimiento Céltico" que lo inspirara. La lengua irlandesa, a pesar de todas las persecuciones era hablada por la gran mayoría del pueblo hasta fines del siglo XVIII; a mediados del XIX, es decir, apenas una generación después, sólo lo era por un tercio de la población; la emigración y el hambre son responsables, en parte, de esa situación. Sólo fragmentos aislados de la tradición sobrevivieron esos terribles años. Pero esas brasas perdidas entre las cenizas —manuscritos salvados de la destrucción, poemas vivos en la memoria de campesinos analfabetos— bastaron para reiniciar el fuego.

Durante y después de los años de hambre, unos pocos eruditos se dedicaban a estudiar los textos irlandeses en Dublín. De tanto en tanto se reunían sociedades académicas de la lengua. Y no sólo en Irlanda. En América misma, hacia donde se había volcado el grueso de la emigración, los Fenianos —de Fionn, héroe popular legendario— atizaron vigorosamente la llama renacida.

El nombre de "Renacimiento Céltico" dado al movimiento literario de 1900 significa la recuperación de la antigua literatura gaélica y produjo sobre el genio irlandés el mismo efecto que en su tiempo surtiera en Europa el redescubrimiento de Hellas.

Pero no es sólo en la literatura donde se experimenta esa influencia. Desde el primer momento, la suerte del idioma irlandés estuvo íntimamente unida a la de la libertad de su pueblo. La Revolución Irlandesa del 16 comenzó a gestarse en 1893, con la fundación de la Liga Gaélica. En su panfleto *Desde una ermita*, escrito en 1915, y refiriéndose a las probabilidades de éxito del movimiento, Pearse escribía: "En tercer lugar la juventud irlandesa de ahora ha frecuentado la escuela de la Liga Gaélica. Ahí reside, a mi modo de ver, la principal característica que distingue a esta generación de otras generaciones revolucionarias de hace un siglo y medio... Hemos conocido la Liga Gaélica y mirad, una claridad de visión se ha producido, ved, una purificación de nuestra vista... Nuestro país se nos aparece bajo un aspecto nuevo y sin embargo vive su expresión más antigua."

El levantamiento de 1916 y la creación del Estado Irlandés son ya historia contemporánea. El renacimiento

to del idioma irlandés fué primerísima ocupación del gobierno irlandés libre. Su enseñanza es obligatoria y se considera que actualmente son pocos los irlandeses de menos de cuarenta años de edad que no poseen, por lo menos, un buen conocimiento básico del idioma.

Dos líneas escritas en 1887 explican todo lo que sucedió a partir de 1893:

*The speech that wakes the soul
in withered faces,*

LETRAS ITALIANAS

El "realismo" del teatro nuevo de Ezzio D'Errico

EN la Argentina se ha hablado muchas veces de D'Errico; y generalmente se le ha definido como "joven autor". Nunca el calificativo de joven ha sido mejor empleado, porque D'Errico es realmente joven, por su espíritu, por su vitalidad, por su modernidad. Pero es un joven que tiene 66 años, y una vida muy asendereada tras de sí. Valdrá la pena de hacer aquí un bosquejo biográfico. Es hijo de una italiana del Norte y de un italiano del Sur; por azar nació en Sicilia, en Agrigento, ciudad donde sólo vivió hasta cumplir los veinte días. Notemos que Agrigento es la cuna de Pirandello: una predestinación. Y otra predestinación podría verse en que la madre, lombarda, era descendiente del pintor Caravaggio. El padre era militar de carrera, "un viejo soldado vagamente socialstoide, a la Tolstói", como dice el mismo D'Errico. Y él también siguió la carrera militar, y fué militar hasta la edad de 35 años; entonces, bruscamente, se quitó el uniforme y se fué a París para ser pintor. En 1934, en Milán, figura como uno de los fundadores del primer Grupo de Pintores Abstractos de Italia; y, además de pintar, ya había hecho o se preparaba a hacer muchas otras cosas: esmaltes sobre cobre, cerámicas, xilografías, arte gráfico, iniciativas editoriales, periodismo, cuentos, novelas, radio y, luego, televisión. "Me gustan todos los oficios", dice. "Se me reprocha el ha-

*And wakes remembrance of great
things gone by.*
(Traducción del irlandés).

(Lionel Johnson). (1)

A. O'N.

(1) Una lengua que despierta el alma en los rostros marchitos — y despierta el recuerdo de las grandes cosas que sucedieron antes.

berme ocupado de demasiadas cosas. Es verdad. Pero yo he tenido cien vidas y las he vivido practicando cien oficios. Ya sé que para llegar a ser alguien, hubiera debido hacer como aquel alemán del cuento que se había especializado en trazar rayas verdes, y cuando se debía trazar una raya verde lo llamaban a él; pero es que yo nunca quise ser alguien. Paul Valéry pone en labios de Sócrates: *Nací muchos y morí uno*. Por mi parte —concluye D'Errico— yo podría decir lo contrario, porque nací uno y fui muchos. Quizá por esto adoro el teatro: finalmente puedo multiplicarme en mis personajes". Pero al teatro sólo llegó en 1949, cuando ya tenía cincuenta y siete años. E irrumpió con juvenil impulso; en seis años dió unas quince comedias, representadas con éxito en Italia y en el extranjero. Pero él dice que eso sólo era oficio y aprendizaje, considerando que su verdadero teatro empieza con *Tempo di cavallette* (*Tiempo de langostas*) estrenada en *premiere* mundial el 6 de marzo de 1958 en el Teatro del Estado de Darmstadt con éxito memorable.

El autor se equivocaría si, con tal actitud, entendiera negar valor a aquellas quince comedias, algunas de las cuales figuran entre las obras realmente vivas del teatro italiano postbélico. Pero acierta si lo que quiere es decir que su empeño máximo y su genuina originalidad humana y artística, que en las primeras obras se

vislumbran en parte, se concretan totalmente sólo en *Tempo di cavallette* y en las obras sucesivas. Podemos, sin más, agrupar estas obras bajo la designación de *nuevo teatro* de D'Errico. Son, hasta ahora, cinco comedias (aún todas inéditas y no representadas a excepción de *Tempo di cavallette*; nosotros las conocemos en los manuscritos). *Tempo di cavallette* es una farsa trágica que representa a la humanidad bajo la psicosis de la destrucción atómica. La segunda comedia, *Il formicale* (*El hormiguero*) es la representación de la vida colectiva moderna, y describe la vana lucha del individuo por mantenerse libre. La tercera, *La foresta* (*La floresta*) es el drama de la angustia existencialista: no un drama existencialista, sino un drama que toma al existencialismo como tema, considerándolo como propio de la época. La cuarta, *La belva* (*La fiera*), es el drama de la conciencia y de la subconciencia, del freudismo, y protagoniza al hombre que quiso libertar al género humano de la fiera que está dentro de cada ser, y propuso un método para ahuyentarla, aniquilarla. La quinta, *Sole nero* (*Sol negro*), alucinante reconstrucción de la vida de un condenado a muerte, es el drama del porqué de la existencia del mal y del por qué ciertos individuos están fatalmente llamados a cometerlo. Los cinco temas están estrechamente vinculados entre sí y en su conjunto realizan una polifónica visión del mundo actual, traducida escénicamente mediante una composición de medios expresivos, gama impresionante de las posibilidades teatrales modernas. La expresión *teatro nuevo* tiene aquí pleno significado: es *teatro*, y *teatro nuevo*, así por su contenido como por su solución espectacular. Se sabe que el Landestheater de Darmstadt es el trampolín europeo para autores de vanguardia; en seguida después del estreno, Rudolf Sellner incluyó a D'Errico entre tales autores, diciéndole: "Desde ahora forma usted parte del teatro de vanguardia europeo, y en los próximos años ya verá los resultados". El interés por la obra era tan vivo que acudieron más de setenta críticos de todas partes de Alemania. Uno de ellos (del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*) escribió: "La fantasía de este asombroso italiano rebasa toda regla dramática, así como sus personajes trascienden la realidad". Otro (del *Darmstadt Tageblatt*): "D'Errico ha escrito algo que es más que una mera obra teatral"; y el del *Darmstadt Echo*: "es una obra que

describe el apocalipsis para que los hombres no lo provoquen". El dramaturgo y crítico italiano Chiusano escribe en *Dramma*: "...hay un elemento que me inclina a creer que la noche de la *premiere* de Darmstadt marca un conspicuo punto de partida para nuestro teatro: y es el valor y la originalidad de la obra representada". Ya se habla de la puesta en escena de *Il formicale* en París, y de *La foresta* en Londres; y mientras *Cavallette* pasará, se anuncia, a otros teatros de Alemania, el de Darmstadt se ha asegurado para su próxima temporada el estreno mundial de otra obra del ciclo. Ya son, en parte, los resultados a que se refería Sellner. Pero convendrá disipar posibles equívocos en cuanto a la ubicación de D'Errico entre los "autores de vanguardia". El ya citado Chiusano dice que D'Errico "encontró dentro de sí nuevos valores y nuevas dimensiones y nos ha dado finalmente, en teatro, algo que corresponde al abstractismo en pintura, a la dodecafonía en música, al kafkismo en narrativa, al hermetismo en poesía". Y es, sin duda, así, si se entiende decir que las cinco comedias de D'Errico colocan al teatro contemporáneo en un plano de *novedad*, o *renovación*, equivalente al que las citadas formas representan para la pintura, la música, la narrativa y la lírica; pero no, si se entiende aludir puramente a una forma de *vanguardia*, o sea experimental, de *dramaturgia*, que se parezca al abstractismo, a la dodecafonía, al hermetismo o al kafkismo. Desde luego, la experiencia artística y cultural de estos movimientos y de los vanguardismos en general está en D'Errico, hombre inquieto y polidríco; más: hace poco me decía, por ejemplo: "conozco a Kafka al punto de saberme de memoria muchas de sus páginas"; y también: "admiro muchísimo a Rafael, pero me interesa más la pintura abstracta"; por lo demás, él, como pintor, es abstractista. Sin embargo, insisto en que su afirmación de interés y preferencia no se traduce, en el teatro, en una forma vanguardista de *dramaturgia*, sino que vale sobre todo como afirmación de un imperativo humano, cultural y artístico de modernidad: pertenecer al propio tiempo, interpretarlo, captar su *novedad*, descubrir las fuerzas que obran en la viviente realidad, verlas en su juego y hasta prever sus resultados. Más aún: creo que ya que D'Errico como pintor es *abstractista*, como dramaturgo es —y no podría dejar de ser— un *realista*. No un natu-

realista, no un verista, ni tampoco un realista en el sentido de arte fotográfico ni de arte comprometido; sino un verdadero realista: en el sentido de quien busca en las cosas, en la realidad, una verdad substancial. Era realista —a veces con matices existencialistas— en las mejores comedias anteriores al nuevo teatro: por ejemplo, en *L'oggetto*, y más aún en *Le forze* y sobre todo en *La sei giorni*. Pero en el nuevo teatro lo es más radicalmente. En las primeras obras el campo de su visión se limitaba a sectores particulares y determinados por el hecho, la situación, la vicisitud, los personajes, el momento, tratados en cada obra; era todavía un teatro episódico: era nada más que buen teatro dentro del teatro contemporáneo. En cambio, en el nuevo teatro, considerado en su conjunto, la visión se amplía hasta universalizarse, y el tema ya no es un episodio, una situación, una vicisitud; el tema es el mundo de hoy la realidad viviente de hoy; y el drama tiende a ser —y logra ser— drama de toda esa realidad y de ese mundo, expresión poética y espectacular de una época como la nuestra en que grandes trastrueques y una multiforme actividad revolucionaria parece que lo están cambiando todo, inclusive el alma y el carácter de los hombres; una época que —para decirlo con Chiusano— "lanza *sputniks* al espacio y restablece la tortura, espiritualiza la materia en casi incorpóreos mundos atómicos y materializa el espíritu en la mecánica nivelación de las masas". Dentro de esta visión, que aspira a ser radical y total, las formas vanguardistas de arte y de pensamiento que D'Erriico busca y ama no son para él una orientación estética; son también, como expresión del espíritu moderno, materia de su visión del mundo contemporáneo. Y claro que, al asumirlas, se transparentan y dan curiosos matices al realismo de D'Erriico. (Podrán ayudar a comprender mejor, quizá, estas palabras que pone en la primera carilla del dactiloscrito de *Il formicato*: "Todo el arte moderno tiende a la elaboración de la paradoja ennoblecida por la poesía. En esta comedia he tratado de librarme de la esclavitud de la coherencia, para captar lo humano en su profundidad esencial, la que acercándose a la locura se identifica con el cosmos primigenio").

Es posible que él mismo, de primera intención, se apresurase a rechazar esta definición de realista que le

doy, alegando que en su arte intervienen más sutiles y personales elementos que los de la mera observación de la realidad; es posible que él prefiera, así de buenas a primeras, la idea de Chiusano, según la cual él ha dado al teatro una forma equivalente al abstractismo en pintura, a la dodecafonía, al káffismo, al hermetismo; no me extrañaría. Pero yo, en todo caso, le vería a él incurrir en el mismo equívoco, pero al revés, en el que incurría Betti cuando, (como señalé en otra ocasión) promovía la polémica contenidista contra el arte formalista, y predicaba algo que creía era preocupación por la realidad y hacía, en cambio, existencialismo; y lo hacía no sólo anticipándose a la formulación del existencialismo como movimiento literario, sino también llevándolo a sus extremas consecuencias. Se ha visto cómo Betti elude la realidad que está fuera del hombre —pero en la cual vive el hombre— para indagar en lo profundo de la conciencia personal e íntima; y cómo, por este camino, culmina y cierra la época del teatro individualista e intimista. Es curioso comprobar que en Betti la realidad cotidiana, la realidad del mundo en que efectivamente se desenvuelve el hombre, se torna más ilusoria, contra lo que comúnmente se cree, que en Pirandello. Este dió la nueva tragedia de la vida suspendida en el vacío; pero sus personajes tienen afán de consistir, y en su obra hay más acción de elementos reales. Sin duda, los personajes de Betti tienen conciencia del mundo en que viven, de la realidad; y ese mundo, esa realidad eran substancialmente los mismos con los que se enfrenta ahora D'Erriico: o sea el mundo y la realidad contemporáneos; pero en Betti esa conciencia se resolvía de modo todo interior y subjetivo; en D'Erriico ocurre exactamente lo contrario; en D'Erriico el mundo y la realidad contemporáneos, en sus formas más acusadas, se reconstruyen alrededor del hombre, fuera del hombre, conteniendo al hombre. También el hombre es el mismo —el hombre contemporáneo, el hombre de hoy— en Betti y en D'Erriico. Pero en D'Erriico deja de mirarse al espejo y dirige la vista a lo que le rodea, a lo que ocurre, a lo que puede ocurrir en el mundo, a los por qué y a los cómo de la realidad viviente. Es que en el espejo —aunque ese espejo sea el de la propia conciencia— ya no tendría nada más que ver; ya ha visto todo lo que podía ver; y el hecho es que a fuerza de mirarse y

pedir respuestas absolutas, trascendentes, uno puede reducirse a una especie de no-existencia, a la inconsistencia; siempre llega el momento en que para conocerse, para verse mejor a sí mismo, es necesario mirar a los otros, confundirse con los otros para

verse en ellos. Esto es lo que, en el fondo, significa el realismo de D'Erriico. Y precisamente por esto, si Betti cierra un ciclo. D'Erriico abre, para el teatro, un nuevo camino.

ATTILIO DABINI

ROMUALDO BRUGHETTI

Nuevas generaciones en la pintura argentina

PARTO de esta verdad de José Ortega y Gasset: "La vida es un vacío inmenso cuando se da solamente a sí misma".

Los años de nuestro siglo han asistido a las más tremendas destrucciones y también a las más fantásticas aventuras de la materia y del espíritu; el arte, con su vocación de profecía, no podía permanecer al margen de esos sacudones y aun cambios radicales, si nos referimos a la libertad de la forma y el color. Comienza el artista por liberar o desarticular la forma, como un niño travieso y a veces inteligente procede con un juguete; desmonta la obra, la reduce a planos, a líneas, a colores que anulan la realidad visible o la resaltan. Se remonta, casi simultáneamente, a la violencia de los sentimientos, suelta sobre la tela las más bruscas pasiones, o se reduce a la deshumanización en la piedra alisada de una escultura abstracta. Se introduce en el oculto mecanismo del alma, de la que desaloja fantasmas o en la que se siente prisionero, y desciende a un infantilismo en el que valen los objetos en su elementalidad o tocados por extraña magia. Esos procesos constituyen las resabidas escuelas y tendencias que ofrecen candentes rasgos de nuestra época, de momento delirante y fanática, de momento lúcida y esperanzada, ya frívola y refinada, ya esencial y profunda. Nuestro país no permanece extraño a las búsquedas de los más avanzados artistas de Europa y al resurgimiento de arraigadas cul-

turas telúricas de la humanidad primitiva. Junto a la generación de 1921, que asimiló las corrientes plásticas y estéticas modernas, sin alejarse por entero de la realidad aparental de los seres y de las cosas, fundamento de la civilización occidental, emergen las nuevas promociones de 1940, de 1945, de 1950, de estos días. Esas nuevas promociones, y en parte generaciones, en la pintura argentina, han sido agrupadas en una muestra colectiva en dos salones porteños, Pensar y Witcomb, bajo el patrocinio de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires.

Una cincuentena de nombres de pintores y más de ciento cincuenta trabajos se reúnen en esas galerías. De inmediato se comprueba hasta qué punto nuestros artistas, que oscilan entre los treinta y los cuarenta y cinco años, son hijos fieles no de Pachamama sino de la Madre Europa, cuya raíz principal se hunde en la Escuela de París. Y no está mal: el acercamiento a lo culto, a lo civilizado, a la complejidad técnica y a la invención artística europeas, es estímulo para la obra a realizar. No otra conducta fue la de los argentinos, en el tiempo, de Pueyrredón a Victoria, Spilimbergo o Pettoruti. Las "nuevas generaciones" revelan, a primera vista, un plausible anhelo de cultivarse, de afinar procedimientos técnicos, de captar un oficio y una expresión que los individualice. Una delicada expresión, una finura sensiblemente pictórica o culturalmente

intelectual, manifiestan no pocas de las obras exhibidas. Son pintores hábiles, o empeñosos; son artistas mentalmente trabajados, o que buscan, de rebote, el candor de lo recién descubierto. No hay duda que: Pierri, Ideal, Moraña, Venier, Preses, Barragán, Grandi, Testa, Monaco, Sakai, Alonso, Centurión, Krasnopolsky, Peluffo, son personalidades coherentes en el panorama de la pintura joven. Y podría anotar: Jonquières, Bratt, Capristo, Bucci, Gavensky, Vasena, Strocen, Krasno, Garavaglia, Martí, Machado, Ionescu, Dustir, Otano, Cerdá, Le Parc, Moyano, Sobrino, Chab, Svanascini, Miguens, Goljman, De la Vega, etc. Y los que están ausentes de la convocatoria de Peuser y Witcomb: Seoane, Battile Planas, Farina, Gambartes, Forte, López Claro, Supisiche, Herrero Miranda, Maldonado, Ocampo, Hlito, Fernández Muro, Sarah Grilo, Ottman, Irureta, y otros más recientes nada desdeñables. Pero no es ésta la ocasión para detenernos en cada uno de los presentes o ausentes, a quienes hemos estimado una y otra vez en la presentación de sus muestras personales. Interesa aquí la situación más general y no menos concreta: algo que en esas exposiciones no satisface ni contenta. Remarcamos lo afirmativo: ahora regresemos, para explicarnos mejor, a aquellas palabras de Ortega citadas al comienzo: "La vida es un vacío inmenso..." ¿No está ocurriendo esto con la pintura de las nuevas generaciones que "se da solamente a sí misma?"

A una idea general corresponde una solución general: mas si salvamos unos pocos artistas, que continúan la severa tradición nacional en el ahondamiento de su entidad formal y sig-

nificativa, se ve a las claras que muchos se repiten excesivamente, que unos a otros se sirven de modelo no de emulación, que los módulos aplicados son harto conocidos, siendo las búsquedas a menudo estériles o deleznable dentro del laberinto en que se hallan enredados.

He sentido siempre la necesidad de alentar a los nuevos valores, de mostrarlos, de distinguirlos, ajeno a todo partidismo excluyente. Quiero que se comprenda mi pensamiento crítico con un ejemplo: todo gran arte, si nos remontamos a memorables grutas antiguas y nos introducimos en célebres pagodas, templos, iglesias, palacios o museos, señala una verdad indiscutible: la íntima fusión de la forma sustancia. A los nuevos pintores argentinos a los cuales celebro por sus búsquedas formales figurativas y abstractas, y a los que transitan por los caminos de la realidad expresiva, les digo: sólo por un arte fundado en la unidad de esa aludida y trascendente forma sustancia, que es autónoma por sus valores plásticos, artísticos y estéticos, y que aduce una concepción de la vida y de la cultura, el artista —sea argentino o de cualquier latitud— se adentra en las ideas, en los sentimientos y en los anhelos más puros de nuestro tiempo con existencias ciertas y reales. En el dedalo de palabras, frases, teorías, polémicas, confusiones innumerables y efímeras, estilo esa lección de los siglos en modo alguno perecedera en la búsqueda de la expresión pictórica del siglo XX. Y la expresión pictórica metafísica diré más: sólo una vivencia metafísica (si no religiosa) puede otorgar al arte contemporáneo su verdadero fundamento creador perdurable.

Problemas de nuestra cultura artística

NO sólo importa aquí la estimación y la crítica de arte. Importa a la vez cuanto atañe a la cultura artística argentina: Salón Nacional, Muestras Internacionales, Becas, Concursos y, en general, el Fomento de las Artes.

Salón Nacional. A lo ya dicho en el número 12 de esta revista, queremos agregar que, para elevar la calidad y otorgar jerarquía al Salón Nacional de Artes Plásticas, ubicándolo en un plano libre de compromisos e intere-

ses, el Jurado de selección de las obras necesita estar integrado, por partes iguales, por artistas y críticos de reconocido prestigio y responsabilidad artística y ética. A dicho Jurado, cábele cuidar la más estricta calidad, invitar a los artistas a enviar hasta tres obras, disponer exposiciones retrospectivas de creadores plásticos del presente y del pasado cuya obra constituye un ejemplo en nuestro medio y para el público visitante. Un Catálogo (no una simple nómina como se ha venido haciendo hasta hoy) cuidadosamente compuesto, deberá contener estudios críticos y referencias útiles acerca del arte y de los artistas, con reproducciones de obras.

Muestras Internacionales. Un Jurado competente tendrá a su cargo la invitación de los artistas concurrentes, elegidos entre los más representativos del país, en calificados núcleos, similares en orientación o tendencia, y de acuerdo a la importancia de la obra de cada cual. Por otra parte, se considerará el lugar, el espacio, la significación de la Muestra a realizarse (pongo por caso: Venecia, San Pablo, México, París, Madrid, Porto Alegre), a fin de que podamos mostrar, en etapas sucesivas y dentro de un plan severamente atendido y que comprende a nuestros mayores plásticos, en contextos de jerarquía estética mundial. De este modo, se dará cabida, según convenga, a artistas pertenecientes a las generaciones ya consagradas, o a las nuevas promociones y a cuantos merecen esa distinción por sus trabajos artísticos. El celo con que se proceda, contribuirá a honrar y difundir a nuestro arte en el exterior. No se olvide que el arte argentino rigurosamente seleccionado, puede y debe figurar con decoro junto a las depuradas expresiones de los países más cultivados.

Becas. Las becas son punto capital para el desarrollo armónico de la personalidad y de la obra de nuestros artistas. Esas becas, otorgadas a quienes las merezcan, sin limitación de edades, contribuirán a la perfección y afinamiento técnico, cultural y artístico de nuestros mejores pintores,

escultores y grabadores, y de nuestros críticos, historiadores y estudiosos del arte. Entendemos que todo artista y todo estudioso de verdad, en los años de su formación técnica y profesional, deberá ser becado, y también se deberán otorgar becas, bolsas de estudio o de trabajo, a artistas y estudiosos cuyo plan de trabajo exija la ayuda del Estado. En ese sentido, el Jurado seleccionará, con criterio de valoración y méritos, a quienes se presenten para el otorgamiento de esos estipendios nacionales.

Fomento de las Artes. Salones Nacionales, Muestras Internacionales, Becas, Edición de Libros de Arte, Viajes de Estudio, Créditos a Artistas y Estudiosos: toda esa compleja materia, cómo no someterla al análisis de los artistas, de los críticos y de los estudiosos, en organismos serios e idóneos, no de funcionarios meramente administrativos y sí de entendidos y especializados en cada una de las materias sobre las que se va a tratar y fijar un juicio válido por su ecuanimidad y justicia?

Hemos perdido mucho, muchísimo tiempo en los últimos lustros. Urge retomar el camino, reasumir nuestro prestigio en el continente, y ponernos al nivel de Brasil, de México, de Estados Unidos y de otras cultas naciones americanas. Buenos Aires es un centro viviente de convocación e irradiación en América Latina; no olvidarlo es contribuir a que las artes y las letras cumplan su función de cultura, para elevación espiritual del pueblo y de los gobernantes. Porque el artista y el escritor son la esencia de un país en lo que este país tiene de puro, de digno, de superior en la creación que no cesa ni muere. Y el arte, en esa síntesis de Ciencia, Sociología, Historia y Estética, que cabalmente representa, es la más alta prueba de expresividad y de belleza que, como imagen de la Vida que se eleva al arte, contribuye al entendimiento de las razas, los países y los pueblos, si es que no estimamos simple sueño la armonía universal que sus virtudes lenta pero incansablemente enaltecen.

La exposición de Miguel Ocampo en Roma

EL 7 de enero se inauguró en Roma una muestra de 16 óleos de Miguel Ocampo. Las telas fueron expuestas en Nueva York en el mes de marzo y nos acabamos de enterar de que el Museo de Arte Moderno de esa ciudad ha adquirido dos de ellas.

No es posible describir los cuadros que vimos. Todo arte —aun el estrictamente anecdótico— trasciende la anécdota; con más razón éste, síntesis talentosa y esencial de nuestra sensibilidad contemporánea. Algo que se debería enseñar muy temprano en las escuelas es precisamente que hasta el estilo más aparentemente figurativo es en el fondo más que una representación y más que un símbolo, una extraña expresión de algo que incluye a ambos en una unidad indisoluble y que se suele llamar espíritu humano. Así se evitarían numerosos malentendidos y sobre todo un mal número de gente estaría habilitado para gozar de las diversas manifestaciones del arte contemporáneo y especialmente de las artes plásticas.

Al entrar a la Galería "La Tartaruga" —simpatía y acogedor ambiente moderno en una casa que debe datar del siglo XVI— nos encontramos con un cuadro que ya conocíamos, pero inmediatamente comprendimos por qué el artista quiso iniciar su muestra con él: sobre fondo blanco, una "Vía Láctea" de triángulos que empiezan a moverse. Luego, la obra realizada en Italia, en la que el movimiento es la ley fundamental. Desde ese cuadro pintado en 1954, Ocampo ha llegado a crear, en forma que nos parece definitiva, su estilo propio: es el suyo un clasicismo del movimiento, el clasicismo del siglo XX. Clásico por depurado, porque se apoya en una técnica bien afianzada, fruto del trabajo. En el vehículo exterior del arte no hay nada misterioso: la clave es la disciplina que ha hecho que Miguel Ocampo pueda manejar con serena seguridad su medio expresivo, sin dejarse llevar en ningún momento por la tentación demasiado fácil del buen gusto. Su talento ha hecho el resto. Resultado: una pintura fascinante en la que se conjugan todas las búsquedas de nuestro tiempo. La obra de nuestro compatriota

es profundamente seria. Nos encontramos ante el tan mentado "milagro del arte": belleza, autenticidad y contemporaneidad.

El símil que se nos ocurriría para hablar de estos cuadros, que oímos admirar por el público romano, es que en cada uno de ellos se representa una y las múltiples variaciones del universo infinito. Pero volvamos a aclarar: ni este símil ni la expresión "Vía Láctea", que empleamos más arriba quiere decir que se trate de figuraciones o representaciones en el sentido corriente de objetivismo. No. Ocampo se expresa por medio de Gestalten que son nuestro modo actual de concebir la belleza. En ellas se ve clarísimo que la forma, la luz y el color son aspectos diversos de una misma cosa, son elementos cualitativos del Universo, en el que está incluido el espíritu humano con su facultad de captar las innumerables posibilidades de todos y de cada uno de dichos aspectos. Por eso, en un mismo cuadro vemos como una violeta no es sino un verde iluminado. Por eso, Gestalten de círculos diminutos forman un cuadrado, a su vez colocado dentro de su "mundo" de círculos. En toro, los triángulos que caen en movimiento descendente son euforia. El fondo rojo de otro no es agresividad sino incandescente plenitud de esferas que integran una forma llena de armonía. El mismo equilibrio armónico del movimiento de las esferas —unas con luz, otras con sombra— se advierte en el cuadro que preferimos en ésta, la exposición más unitaria de su autor: en él, el fondo negro es extraordinario hallazgo de calma sin límites.

Estos cuadros, que volvimos a admirar una y otra vez, antes de que partieran para los Estados Unidos, viven por sí mismos, no hay segunda instancia en ellos; bien lejos están de cualquier expresionismo. Tienen sus leyes propias, son Gestalten vivas porque se mueven. Ahí radica su contemporaneidad. En ellas está nuestro siglo XX, que ha creado un nuevo estilo cuando por centenas de años en Occidente sólo se repetía o se imitaba.

TULIO Carella vuelve al teatro después de un relativo alejamiento, de un voluntario silencio donde ha ido forjando paciente y apasionadamente su nueva visión del mundo, dejando concientemente de lado el colorido y la ligereza chispeante de sus primeras obras, para ubicarse de lleno dentro de una realidad a la que pretende explorar desde los lugares más diversos.

La rama dorada, aunque de manera menor —menor si se la compara con su producción última, la que desgraciadamente no conoce aún el fuego de las rampas porteñas—, se propone el mismo enfoque enunciado. Un tema muy simple, casi costumbrista; el velorio de un "figurón" de la cultura nacional, y los comentarios que su muerte produce entre los asistentes. Una proyección desacomodada; la discusión sobre los destinos últimos y la respuesta divina a la vana garrulería humana. Y por fin una estética peligrosa: la que mezcla la naturalidad con el grotesco, a fin de realzar el carácter y el sentido de los personajes.

Tulio Carella hace años que aborda esta arte peligroso, donde el rostro más burdo o más terrible de nuestra realidad, está dicho con un lenguaje acorde que desborda casi en un "expresionismo", de una fuerza y un aliento excepcionales. A este respecto podría citarse su *Testimonio de Navidad* —que conocimos en versión radial hace unos dos años—, que aparece como la recuperación, por la muerte de dos ladrones acosados y abatidos justo en el instante en que las campanas cantan el nacimiento del Verbo Encarnado, dando testimonio de una sobrecogedora piedad, sin rehuir por eso el lenguaje más cotidiano y horrible.

Este es quizá el único antecedente, aunque con una tónica muy distinta, que tenemos para enfrentar la nueva forma teatral de Tulio Carella, como autor de *La rama dorada*. Carella boceta sus personajes sobre tipos genéricos de la vida cotidiana, acentúa sus rasgos y los cubre de nombres increíbles, que, sin embargo, aluden a una realidad muy última. El diálogo

es lento. No es que imbrique en la realidad, sino que "es la realidad misma", con su pesadez, con su juego de oposiciones. Se mueven allí los intereses de una mujer mundana y tierna a pesar de su pedantería; un "figurón" en ciernes y un viejo académico, que sabe muy bien hasta dónde ha sido inútil toda esa tarea de escalamiento; un marido con vocación popular; una solterona espiritista y resentida; una viuda de sentimentistas oscilantes y por fin un médico aferrado al positivismo más elemental. Estas criaturas reunidas, como reúne la vida misma; reunidas por un azar definido por el juego de los contrastes más netos, pone en movimiento, a partir de los sentimientos más elementales, como el sexo, el temor y la codicia, un tema al que se dejan arrastrar casi sin quererlo: el de la eternidad. Discuten, discuten para olvidar el calor; la repulsión que despiertan los velorios en quien no asiste por espíritu de caridad cristiana, sino por motivos sociales; o las pasiones que les acechan y que deben disimular a los otros; y en un momento dado todo ese vano palabrerío tiene la confirmación atroz que tuvieron los parientes de Lázaro: la resurrección. Aterrados, los invitados que sólo buscaban olvidar al muerto hablando del sentido de la Muerte, rechazan el milagro con asco y abaten al que vuelve, porque no aceptan que sus vidas sean trastocadas con el sentido de lo Divino. En este gesto final, el absurdo de la obra alcanza su más alto acento expresivo y su más terrible visión teológica. Porque es necesario comprender que el absurdo que Tulio Carella plantea desde el principio de la pieza, responde al juego terrible entre la Gracia siempre presente y las criaturas humanas tratando de rehuir continuamente su alcance, en un intento cuyo fin definitivo desconocemos.

Una obra de este tipo requería no sólo una puesta en escena concorde, sino un teatro, un marco, que recogiera íntegramente el sentido más recóndito del texto, así como todos los

matices del absurdo sobre el que se teje la obra. Desgraciadamente el Teatro de Verano era lo más inapropiado para este caso, y la dirección de Julio Vier, aunque dentro de un clima de respeto, no tuvo las virtudes requeridas para poner de manifiesto el valor intrínseco de esta pieza. Creo que cometió dos errores fundamentales. El primero, seccionar la obra en dos partes dándole una dirección estética distinta: en la parte inicial le dió un ritmo de comedia, con ribetes burlescos, que podían condecir con el texto, pero en la parte final, obnubilado por el carácter polémico y trascendental del texto, lo transformó en una polémica de tono trágico, produciendo un desequilibrio que no existe en el original. Era necesario que Julio Vier hubiera mantenido el mismo tono grotesco en la segunda parte, porque de esa manera el absurdo que yace bajo la cáscara de las palabras hubiera alcanzado su valor de mensaje —porque éste es su verdadero sentido y no el arrebatado final de la locura, que no debe considerarse sino como el corolario escénico—, sin desequilibrar las cualidades rítmicas necesarias al desarrollo de la pieza. El segundo error de Julio Vier, creo que fué suponer que los personajes, en lugar de máscaras borronadas a la

manera vital de la Comedia Italiana, eran representaciones de criaturas de condiciones sociales específicas y con características psicológicas intransferibles. En todo caso, los decorados de Héctor Dauget, fueron igualmente incapaces de crear la atmósfera requerida. De la interpretación sólo puede hablarse de Idelma Carlo, que dió con dicción límpida y calidad pasional, un texto por demás difícil, aunque en la segunda parte acentuara en demasía el tono dramático, por influjo de la dirección. En cuanto a Jorge Villalba, sólo puede señalarse su espléndida voz, la precisión y naturalidad de sus gestos, y la manera magistral de componer ese personaje egoísta, que no quiere ser molestado en sus costumbres más superficiales. Completa este trío René Monclaire, que fué la única que dió a su personaje el arrebatado ilógico que requería. Aunque el resto de los actores no se destacó especialmente, debe señalarse que se portó con corrección, testimoniando en cada instante un verdadero amor por el teatro, y un ferviente deseo de servir al autor con la seriedad de su labor.

OMAR DEL CARLO.

LA JAULA DE CAÑAS HUECAS, de Vito de Martini, presentada por un conjunto en el teatro Lasalle.

MUCHOS escritores sienten, en algún momento de sus vidas, la necesidad de establecer un contacto inmediato con el público. Esta categoría no admite a quienes lo hacen por vanidad o por codicia. El teatro está, de algún modo, en la naturaleza humana, aunque no todos pueden expresarlo. Existen una serie de reglas que, si se aplican con obediencia, permiten escribir una pieza teatral. Pero no siempre puede llamárselas teatrales. El hecho de contar sílabas, acentuar frases y agrupar versos, componen un poema; la poesía es anterior a las reglas y no depende de ellas. El hecho teatral, como todo hecho artístico, es misterioso. Se posee o no se posee un don. El poder de expresar un pensamiento en forma teatral, existe con independencia de los valores estéticos o intelectuales. Esto significa que se pueden escribir obras

muy eruditas o muy inteligentes, sin que sean teatrales; y a la recíproca, obras muy teatrales con escasa inteligencia o erudición indigente. Por eso es tan difícil encontrar obras en que la forma y el contenido constituyan un todo armonioso.

Con **El Dios Indiferente** Vito de Martini demostró poseer el don del teatro. Demostró, además, que trafa un propósito —aprobable o discutible—, pero el propósito de ahondar en ciertos problemas, de una manera personal. Con **La jaula de cañas huecas** demuestra que ha mejorado la elaboración formal con bastante rapidez, dado que todo progreso es lento, y la perfección nunca es inmediata o total. El artista toma con ese fuerza conciencia de sí mismo, esto es, toma conciencia crítica. La elaboración, formal, sí, ha mejorado. No la otra, que es más importante.

En **La jaula de cañas huecas** asistimos a un atractivo cuento. Un niño desea un pájaro y un muchacho idealista se sacrifica para otorgárselo. La felicidad y el bien exigen —ya se sabe—, el sacrificio de un inocente o de un ser puro. La urdimbre está edificada hábilmente. Cierta feliz simultaneidad en la acción o en las palabras, pierde el encanto con la reiteración, y aparece como un recurso monótono. Los diálogos son ceñidos. Han sido escritos en una especie de vaivén. Se habla de manera discontinua: se contesta a una pregunta o se retoma una conversación, después de decir otras cosas. Nunca se ataca directamente un tema, sino que se lo rodea por medio de un circunloquio. Los personajes aparecen definidos, concretos.

La acción de **La jaula de cañas huecas** tiene lugar en un barrio típicamente porteño. Y acaso esta ubicación sea el pecado más grave de la obra, ya que es un pecado contra el Espíritu. Vito de Martini no expresa ni el lenguaje ni la psicología de individuos argentinos, cuya manera de vivir y cuyo concepto de la vida es absolutamente distinto a cómo se lo imagina o se lo presenta. A veces este desarraigo llega a la falsedad: la parlante rica se expresa de un modo increíble. El que los personajes no sean argentinos no tiene importancia. Importa que el autor se empeñe en una labor infructuosa. Para hacerlos parecer argentinos. Más la preocupación de reflejar la vida real, se percibe la preocupación por reflejar una fórmula artística. Aquí la realidad no es sino mera composición, hecha de prevenciones, deformaciones y amañamientos. Las influencias casi tangibles de Tennessee Williams, Chéjov

y Saroyan, son más fuertes que las casitas de zinc, que el Riachuelo, que la patota, que las mujeres y los hombres de mala vida. Y esto es lamentable, porque Vito de Martini estuvo a punto de escribir una hermosa obra. Aunque es necesario aceptarla tal como es, pensando que se trata de un hito más en el encontrarse a sí mismo de Vito de Martini.

La dirección, aunque estimable, adolece de cierta aridez. Los personajes se mueven con lentitud y hablan con reticencia. Esto puede ser una errónea interpretación del texto. Pero hay detalles —la pareja que se besa codiciosamente en la ventana—, que permiten ver la intromisión del mal gusto y de lo inverosímil. Fernando Siro se hizo responsable de la puesta en escena.

Los actores se comportaron con apagada simpatía. Menos, probablemente, debido a las excelencias de su labor, que a la injusta concepción de los personajes. Intervinieron Edgardo Cané, Gloria Ugarte, Luisa Pittaluga, María Maristany, Vera Leban, Luis Medina Castro, Josefina Ríos, Zelmira Gueñol, Pablo de Oranges, Marcelo Barreiro, Panchito Lombard, Elena Cruz y Roberto Germán. Un tono apagado y desvaído fué la característica general de la recitación.

El arduo problema espacial fué resuelto admirablemente por Domingo Cullen, quien no logró dar vida o brillo a su decorado. La música de fondo de Astor Piazzola, generosa de ritmos y sonoridades, no guarda relación ninguna —acaso por su autenticidad—, con la obra, con los actores, con el decorado ni con la dirección.

TULIO CARELLA.

ESTELA CANTO

LA PATRULLA INFERNAL

EN **La guerra y la paz** Tolstoi pone en boca de su protagonista, el príncipe Andrei Bolkonsky, en visiones de la batalla de Borodino, estas palabras: "La guerra no es una recreación política, sino la cosa más vil de la vida; debemos entenderlo, y no ju-

gar a la guerra... El objetivo y el fin de la guerra es el asesinato; las armas que se utilizan en la guerra son el espionaje, la traición, y el aliento a la traición... el mundo militar se caracteriza por la ausencia de libertad..."

Cine

No se puede iniciar mejor la crítica de esa extraordinaria película que es *La patrulla infernal* —en realidad *Senderos de gloria*— que con estas palabras. *La patrulla infernal*, dirigida por Stanley Kubrick, un nuevo director que debemos recordar, nos enseña precisamente eso: "que la guerra es la cosa más vil". No es que no se hayan hecho películas antibélicas, algunas de ellas muy buenas, especialmente en los Estados Unidos, en la década del treinta y tantos, al amparo de Roosevelt, cuya mayor grandeza quizás haya sido odiar tan decididamente el nazismo y sus consecuencias; no es que no hayamos visto excelentes películas francesas e italianas en contra de la guerra. No. El hecho nuevo en *La patrulla infernal* es que no se apela aquí directamente a los sentimientos humanitarios mostrando el dolor y el desastre de los seres humanos que se matan y se mutilan entre sí. Esto, naturalmente, está implícito, pero no son los elementos que utiliza Kubrick. Los elementos que emplea son "el aliento a la traición..." pero "el aliento a la traición" visto desde dentro, es decir, la parte burocrática de la guerra. Porque lo que cuenta en *La patrulla infernal* no es lo que los soldados franceses hacen a los soldados alemanes, o viceversa, sino lo que los propios soldados franceses hacen a los franceses, llevados por una cadena de personajes y de circunstancias.

Veamos: la guerra del 14 fué estacionaria. En un momento, hacia 1916, los diarios franceses empezaron a quejarse de la inmovilidad del frente. El Estado Mayor Francés sabía que la mejor manera de ganar aquella guerra —mejor dicho, la posibilidad de ganarla— residía precisamente en la inmovilidad de las acciones. Pero el honor del ejército quedaba comprometido si no se demostraba "que se hacía algo". Un general cínico —como debe serlo cualquier militar que sepa lo que tiene entre manos— propone a otro general, menos cínico, aunque ambicioso, que tome una posición. Ambos saben que la posición es inexpugnable; más aún: saben que no constituye ningún objetivo militar. Pero en la guerra —esto no lo ignoran ellos— puede pasar cualquier cosa. Uno de los generales para conseguir un ascenso, el otro para mostrar que se hace algo, dan la orden.

El coronel que debe ejecutarla sabe perfectamente que más de la mitad de sus hombres morirá en el ataque, sabe

que las posibilidades de éxito son remotas, pero, "el mundo militar se caracteriza por la ausencia de libertad" y el coronel, en contra de su razón y de su conciencia, cumple la orden.

El fracaso es tremendo y, por lo tanto, hay que dar un escarmiento. Se decide entonces fusilar a unos soldados acusándolos de cobardes. Son acogidos al azar, puesto que ninguno de ellos ha podido avanzar mucho bajo el terrible fuego alemán. Uno es elegido precisamente porque ha visto la cobardía de un teniente durante un reconocimiento; ese teniente se siente incómodo ante él y le guarda rencor; los otros dos... pero no hace al caso. La película sigue contándonos valientemente los entretelones del ejército. Así nos enteramos que, muchas veces, para que los soldados avancen, hay que meterlos entre dos fuegos, es decir, tirar sobre ellos desde las propias líneas; luego nos enteramos de los "fusilamientos ejemplares". Que no fueron privativos del ejército francés en la Primera Guerra Mundial.

(Recordamos el caso, bastante comentado y documentado por la revista *Le temps modernes*, del soldado norteamericano Slovic, fusilado en 1944 por los mismos motivos que los tres hombres de *La patrulla infernal*).

Se ha comentado el valor y la veracidad con que se han filmado las escenas de los fusilamientos (despiadados para un público acostumbrado a lo convencional, y que provocan reacciones inesperadas, hasta la de risa); se ha dicho que *La patrulla infernal* no tiene concesiones. No estoy de acuerdo. Examinemos algunas de las concesiones, que son evidentes: 1º) la acción sucede en 1916 y en el ejército francés... ¿Por qué no se la situó en 1944, durante el ataque a Normandía, por ejemplo, y en el Ejército Americano, donde se produjo el conocido caso del soldado Slovic? Naturalmente, podrá decirse que estas cosas han sucedido en todos los ejércitos, y que tanto da uno como otro. Es verdad. Pero también es verdad que, para que la película fuera más efectiva, sería mejor que se relataran en ella cosas más recientes, y que fuera el Ejército Americano —ya que se trata de un film norteamericano— el que fuera puesto en la picota; 2º) ¿Es creíble que el coronel, interpretado por Kirk Douglas, no acepte el ascenso? Dentro de la psicología militar estaría aceptarlo y, además, dejando de lado la psicología de la casta, la actuación de ese coronel, ascendiendo

do a general, podría, quizás, impedir la repetición de hechos como el que tanto asco le ha producido.

Pero estas objeciones no impiden el impacto y la efectividad de *La patrulla infernal*. Son detalles y nada más. Un ejército es como todos los ejércitos, la guerra es siempre la guerra. Y el admirable final, es decir, la reacción de los soldados después del fusilamiento, grosera e irritada al principio, y que termina en un canto de solidaridad humana —de los hombres que son carne de cañón, de las muchachas que son carne de los soldados—, contra los hombres y los motivos, sean cuales sean, que han hecho la guerra.

Los actores de esta película, particularmente Adolphe Menjou en su papel de canalla, están, en general, muy bien... Pero en *La patrulla infernal*, que apunta tan lejos, casi parece inútil hablar de los actores.

LA GUERRA Y LA PAZ

Nada queda en *La guerra y la paz* del espíritu de Tolstoi, o del de las palabras con que he iniciado la nota anterior. Por el contrario, las frases que cita King Vidor al final de esta película han sido de tal manera podadas y acomodadas que Tolstoi queda convertido en Ling Yu Tang.

En cuanto a la novela, esa compleja, enorme, extraordinaria epopeya, desciende a la altura de *Lo que el viento se llevó*, libro que, por otra parte y seguramente, debe haber inspirado, del mismo modo que los sucesivos embarazos de la princesa Grace de Mónaco deben haber inspirado a los creadores de la moda femenina para los vestidos "bolsa".

Al decir esto no queremos decir que *La guerra y la paz* sea una mala película; por el contrario. Para todos aquellos que no hayan leído la novela y que no tengan la menor idea del

pensamiento de Tolstoi, este film es divertido, ameno, lujoso, bien interpretado (salvo algunos casos), con momentos dramáticos y hasta terribles. Es decir, conviene leer el libro después de ver la película, o en caso de haberla olvidado, o de no interesarse para nada por León Tolstoi y sus problemas.

¿Qué oleada de espantosa superficialidad pesa sobre el film, transformando, deshaciendo, abaratándolo todo? Audrey Hepburn es una excelente actriz y, además, tiene el físico y la gracia que imaginamos en Natacha Rostova; Henry Fonda es un buen actor, aunque su marcado acento del *middle-east* americano pueda chocar en Pierre Bezoujov (naturalmente el gran público no nota mucho esto); los demás... Bueno, Anita Eckberg es una noble rusa que, a pesar de haber nacido en Suecia, parece salida de un burdel de Los Angeles; Mel Ferrer procura dar a sus fatigados ojos vacuos, inútil y penosamente, el fulgor de los del atormentado príncipe Bolkonsky; un gordo comerciante de Brooklyn hace grotescos gestos en un Kremlin de cartón para convencernos de que es Napoleón... y así sucesivamente, con la excepción de Helmut Dantine (Doljov), de Oskar Homolka (Kutusov) e inesperadamente de Vittorio Gassman (Anatoli Kuragin).

La batalla de Borodino, la retirada del ejército francés en medio de la nieve y de la niebla, el cruce del Berezina, son escenas grandiosas y bien logradas, como suele hacer el cine americano.

Y uno se pregunta: ¿Por qué, ya que hay talento para las películas de gran espectáculo el cine americano no filma *La cabana de Tom*, su gran novela epopéyica? ¿Por qué meterse en cosas y psicologías que se desconocen?... ¿Por qué?

Vida interior de un festival

SIEMPRE he tenido la sensación de que un festival de cine es una especie de gigante de varias cabezas, tendidas sin excepción hacia un objetivo único: el éxito. Me gustan los festivales, la carrera hacia la fama, la vanidad que surge de las miradas alertas y de los gestos más insignificantes. La tensión que existe en seres cuya presencia escénica es requerida en todo momento y en todas partes; esta ola de falsos valores que sólo dura un instante...

Me gusta el festival porque pone en marcha un motor que funciona a plena luz y en cuyos virajes se están jugando vidas humanas.

Este año, el festival de Punta del Este fué un festival sin laureles, sin premios... El objeto de esta reunión artística era comercial: se trataba de vender películas italianas, alemanas y francesas, y de mantener el *standing* de uno de los balnearios más encantadores del mundo, donde vivieron poetas como Rafael Alberti y pasearon las figuras de Gérard Philippe, de Brigitte Auber y de Daniel Gelin.

Hemos jugado al festival, hemos jugado todos, sin distinción de edad, durante ocho días de tiempo gris y húmedo. "Zut —decían los franceses— ¡pensar que nos habían prometido el sol! Que creíamos encontrar aquí una especie de "midi". "Pero, pero —coreaban los alemanes— ¿cómo pueden decir esto? Hemos dejado veredas llenas de nieve para endosar sacos blancos y bikinis"... ¡Niños mimados de Francia... heroicos alemanes...!

Durante el festival, todo el mundo es una posible *vedette*: cada miembro de las delegaciones, trajinado como número de circo, los secretarios de prensa, los mozos del bar, la veraneante en busca de emociones, los chóferes encargados de transportar a los invitados y, finalmente, los periodistas, siempre conscientes de que la suerte de los artistas y de los organizados está en manos de ellos.

Existe una tensión continua en todos los bandos. "Actores, ¡por favor!, no se precipiten sobre los fotógrafos pero... tengan cuidado de no ofender a los señores de la prensa".

"Periodistas, ¡estén atentos!... Exijan que les den el lugar que les co-

rresponde, no se dejen menospreciar estén continuamente alerta, informados y listos para corregir cualquier error de parte de los miembros de las delegaciones, si llegan a querer dictarles un curso de cinematografía... demuestren erudición, y si no conocen un idioma, adopten un aire retraído, o digan ante cualquier pregunta que les hagan *Why not?*, que en inglés siempre queda bien."

El festival es una gran batalla en la cual nos encontramos lanzados de golpe los unos contra los otros, sin haberlo advertido.

Una de las cosas que me llamó la atención fué una actitud —muy sudamericana— de parte de la prensa rioplatense: el periodista durante la conferencia "larga" una pregunta, como si quisiera "hacer pisar el pilito" al pobre delegado extranjero que no conoce el ambiente, que cree en la buena fe del prójimo, y que además es invitado. Representantes de diarios importantes se dan maña para hacer pasar un mal rato a quien consideran como un adversario.

Estas discusiones llenan la atmósfera de un malestar a veces difícil de salvar, pero los atacantes salen de la pleza muy orgullosos de haber impedido que se cometa en su presencia un delito de ignorancia y de engaño.

Los descontentos entre los periodistas fueron numerosos este año. "Todo estaba mal organizado... el transporte lamentable... la comida incoherente... la separación entre actores y periodistas, voluntaria y agresiva".

¿Era acaso todo esto verdad?... Sí, lo era el gran parte. Pero en cambio, ¡cuánto nos hemos divertido durante las recepciones alemanas, francesas e italianas!... ¡Cuánto whisky escocés y cuántas sambas brasileñas hemos bailado con la "Escuela de samba", una de las mejores orquestas del mundo, que animaba Noa-Noa, la boîte del Country-Club! ¡Qué maravilla además el poder volver durante ocho días al espíritu colegial casi olvidado!... Al contacto con camaradas extranjeros, mujeres bien vestidas, recibir el shock de la moda 1925 directamente desde la casa Dior... Ocho días agotadores por cierto, entre recepciones, reportajes y exhibiciones de películas pero,

¡qué agotamiento agradable! Trabajamos entre pinos, a lo largo de una costa llena de sentido amistoso para los argentinos, y todo esto animado por la sorpresa de un crimen misterioso: asesinaron en honor nuestro a un viejo inglés, ex miembro del Intelligence Service, y lo enterraron bajo la arena, en la ruta principal. Además, arrestaron a un falso criminal... y todos los días siguieron descubriendo nuevos detalles truculentos del acontecimiento. Ocho días de locura maravillosa fueron los del festival. Vimos algunos buenos films, tuvimos un tiempo regular, mucho olor a pinos y a eucaliptos, y una gran *vedette*: Ives Montand.

Al decir esto no quiero disminuir la importancia del encanto de Antonella Luaidi, de Mario Vicario, de Wolfgang Preiss, la inteligente cordialidad de Borsch, la finura y el talento verdadero de Jeanne Moreau. Pero, sin duda alguna, quien posee todas las características de la *vedette* es el cantante italo-marsellés que nos ha visitado. Ives Montand es alto, fuerte y desenvuelto; habla con facilidad, su voz es hermosa. No cabe duda que une a sus dotes de actor y de cantante cualidades de *vedette* internacional que nos reconcilian, de buena gana, con esta profesión, que no suele ser simpática.

En Punta del Este su reputación se estableció en seguida: su alegría de vivir, todas las facetas del personaje popular y cordial, que se esfuerza en acentuar y que representa con justeza inalterable, conquistaron a todo el mundo (aunque a veces suele exagerar la nota al comparar al cancionista Charles Trénet con Paul Verlaine).

La elección que ha hecho Montand de sus maestros y de sus compañeros, demuestra en él una búsqueda innegable de la calidad.

Discípulo y amigo de Edith Piaf —en sus comienzos—, actual marido de Simone Signoret, parecería no sentir por la mujer superficial más que una atracción superficial. No cabe duda que se esfuerza en mejorar continuamente su arte, dentro de la canción, que es su verdadero mundo. Su número de *one's man show* es el mejor espectáculo en su género que se ha realizado últimamente en Europa. Ahora tiene la intención de dejar momentáneamente el cine y hacer una gira por toda América con su festival.

Lo hemos visto en Punta del Este en *Las brujas de Salem*. Representa

aquí un personaje duro y apasionado que le sienta admirablemente, pero uno se pregunta: ¿por qué razón lo ha caracterizado hasta ese punto?

La sobriedad de Simone Signoret, la carencia de efectismo de su actuación vuelve, en cierto modo, penoso el maquillaje excesivo de su compañero, y priva a éste de parte de la fuerza interior de que seguramente es capaz.

En *Marguerite de la nuit*, film de Autant-Lara, director de *Rojo y Negro*, vemos también a Montand interpretando a un demonio igualmente exagerado en el maquillaje: un diablo para niños, que nos desconcierta muchísimo, y lo lamentamos, porque su *allure* es magnífica y sus gestos, nobles y justos.

Lo cierto es que la presencia física de Ives Montand ha hecho más por su reputación en el Río de la Plata que su película *El salario del miedo*. Y es con gran interés que esperamos, el año próximo, verlo en el Cine Opera, en su gira americana.

En lo que respecta a la delegación francesa, la verdad es que fué un poco desilusionante. El público hubiera preferido admirar a artistas más conocidos o más brillantes que Estelle Blain o Magali Noel. En cuanto a Jeanne Moreau —aunque no sea muy conocida por el público argentino o uruguayo— no cabe duda que se trata de una gran actriz, que ha actuado durante cuatro años en la Comédie Française, y que ha creado en el TNP con Jean Vilar, Nucleus, de Henri Pichette, *Le cid* y *Le prince de Hombourg* con Gérard Philippe, Jeanne Moreau es una de las actrices más finas y más inteligentes de Francia.

Iniciada en el teatro del Boulevard *L'heure éblouissante* de Anna Bonacci, inmediatamente después formó compañía con Jean Marais, con quien representó *La machine infernale* de Cocteau, *Pigmalion* de Bernard Shaw y otras piezas de éxito. En Punta del Este vimos a Jeanne Moreau en *Ascensor para el cadáver*, film dirigido por un discípulo de Bresson, de veinticinco años de edad, que ha demostrado cualidades innegables en esta obra policial llena de sutileza.

Christian Marquand, recién llegado al cine francés, posee grandes cualidades de actor, aunque no havamos podido admirarlo más que en un relato convencional, que se desarrolla en Venecia.

Entre la delegación italiana Antonella Luaidi causó sensación por su falta de sensacionalismo, por su sencillez, su gentileza, su desarreglo, sus

gestos de colegiala que preferiría irse a acostar o ponerse a comer helados en lugar de pasar la noche en una *botte*.

Su marido, Franco Interlenghi, une a su encantadora desenvoltura, un espíritu más agudo de lo que podría suponerse.

Rossana Podestá, a quien admiramos como Helena de Troya, tiene maravillosos ojos, pero es una chica bonita que todavía no ha alcanzado la estatura de una mujer hermosa.

Su marido, Mario Vicario, obtuvo en Punta del Este un éxito personal. Posee un rostro deslumbrante de inteligencia y de simpatía. Desgraciadamente no tuvimos la suerte de verlo aparecer en las películas exhibidas.

Los representantes de las delegaciones francesa e italiana fueron particularmente aplaudidos. El señor Bozzini es brillante y simpático. El señor Froment, de distinción excepcional y de gran cordialidad, fué grandemente ayudado por Nicolas Mouneux y por su encantadora esposa Gisèle, que como de costumbre volvió la vida de los artistas, agradable y entretenida, por los contactos que sabe establecer tan bien entre éstos y las personalidades del país que visitan.

De la delegación alemana quiero destacar especialmente la personalidad de Borsch y de Preiss. Hemos admirado a este último en una película bastante mala, donde han tratado de mostrar la guerra bajo un aspecto jovial y ligero. Wolfgang Preiss se mostró como un magnífico actor, en un film que pretendía ser antimilitarista y que resultaba excesivamente militarista. (Por otra parte, el mismo Borsch manifestó que no había estado de acuerdo con la exhibición de ese film en un festival europeo).

Las actrices eran bonitas y estaban bien vestidas, pero sin brillo. De un rubio encantador, se apagaban rápidamente hasta confundirse con lo gris del tiempo.

Había también una interesante delegación argentina, formada por Mirtha Legrand, siempre hermosa, luciendo los vestidos más bonitos del festival, entre ellos, uno negro de una simplicidad deslumbrante; por la bonita Elida Gay Palmer, que parecía apagada por una misteriosa melancolía, por Amella Bence que se mostró siempre y en todas las ocasiones como la gran dama del cine argentino. Susana Campos, muy bonita, aunque todavía no sepa sacar provecho de su belleza, con los recursos del peinado y de la ropa; la preciosa Paulette Christian, siempre vivaz y espiritual.

obtuvo un éxito personal sobre el público y los periodistas, y Djana Inegro, que demostró tener una gran personalidad con su falta de pose y su auténtica cordialidad.

Narciso Ibáñez Menta, Santiago Gómez Cou, Daniel Tinayre completaban la delegación masculina, pero debo reconocer que Lucas Demare conquistó todos los laureles de la simpatía.

Durante el festival, donde el estudio de los caracteres se convierte en la principal ocupación, vimos, de todos modos, algunas películas.

Ya he hablado de *Ascensor para el cadalso*, que fué una de las mejores producciones, sin llegar a ser un gran film.

Las brujas de Salem es un hermoso film pese a los cambios realizados por Jean-Paul Sartre, que acentuando el elemento social de la obra vuelve la intención profunda del film bastante confusa.

El trabajo de Simone Signoret es magistral. Tenemos la impresión de encontrarnos frente a una de las grandes trágicas cinematográficas de nuestra época.

Un condenado a muerte se ha escapado, es un gran film de Bresson, este extraño poeta que recién ha hecho su cuarta película, aunque haya debutado en 1941. El director de *El diario de un cura de campaña* y de *Las damas del Bois de Boulogne*, demuestra una vez más su sentido desesperado del hombre, que desciende en profundidad con una agudeza constante. Tanto desde el punto de vista fotográfico, como desde el punto de vista humano, el relato (una historia de la resistencia), se desarrolla de manera estática, sobre un inalterable suspense interior.

Esta película es indudablemente la mejor del festival y una de las mejores del cine francés último. Ha sido filmada con actores no profesionales, estudiantes y gente de la calle. Es el pensamiento del director, su propio sufrimiento, lo que domina el objetivo, dirigido hacia ese "fuera del tiempo" particular de Bresson.

Bresson es un hombre de fe, de una fe dura y exigente, que no le deja tiempo para respirar. En 1954 intentó filmar *La princesse de Cleves* según la novela de madame de Lafayette, con diálogos de Jules Supervielle. Pero este último se quejaba sonriendo —con su sonrisa de poeta humorista— diciendo: "¿Qué quiere usted? No puedo trabajar... Bresson me prohíbe hacer imágenes". Y Albert Camus, que sucedió a Supervielle, añá-

día: "Este Bresson es imposible: me reprocha escribir como Camus".

Estos dos hombres de genio no pudieron entenderse con Bresson. Es Bresson mismo quien debe crear sus imágenes; deben dejarlo solo... como al torero frente al toro.

Ninguna de las películas presentadas en el festival puede compararse con ésta. Ni *Las noches blancas* de Visconti, con una Maria Schell excesiva, cerebral y quejosa, en una atmósfera en la que el "viscontismo" exagerado no logra reemplazar al genio de Dostoievski, ni siquiera *Las noches de Cabiria*, donde Fellini repite *La strada* sin aportar un elemento suficientemente poderoso para sobrepasar una primera etapa del genio; ni *Puerta de Lilas*, realizada sobre una idea excelente de la amistad viril, con relámpagos del talento de René Clair y Pierre Brasseur en uno de sus mejores papeles.

Un condenado a muerte se ha escapado sigue siendo rey del festival.

Dentro de los films alegres hemos pasado un momento muy agradable viendo *Una parisiense*, con Brigitte Bardot, más enloquecedora que nunca, bajo la mirada envolvente de un Charles Boyer envejecido pero siempre "charmeur". Vimos también, aparte de algunos corto-metrajés, un documental: *El último paraíso* al que han creído necesario reforzar con un relato convencional y la intervención de actores profesionales.

Sin embargo el film es de primera calidad; es lamentable que las películas de corto metraje y las documentales sean, por así decirlo, las únicas películas de arte, que dan a la imagen todo el valor del diálogo y de la anécdota.

Esperemos que, gracias a los esfuerzos de Bresson en Francia, de Borsch en Alemania y de muchos otros, podamos muy pronto ver películas que no se parezcan demasiado a malas obras teatrales, o a grandes postales en colores.

Fuimos secundados en las tareas del festival por Gualberto Fernández, secretario de prensa y brillante periodista uruguayo, que ponía en todos

los puntos en los que el muro amenazaba quebrarse, una dosis tal de gentileza, que nadie se animaba a ensanchar la brecha.

Su brazo derecho, Lillian Davison, fué, por su inteligencia y su cordialidad, uno de los elementos que nos ayudaron a desenvolvernos en la mara del festival.

Debemos notar que periodistas como Linda Lindsay, la bonita y graciosa Gloria Grey, Hellen Ferro, Jorge Montes, Chas de Cruz, hicieron jugar al periodismo argentino un papel brillantísimo. Sus preguntas durante las conferencias de prensa dieron a reuniones que amenazaban ser convencionales, mucho movimiento.

Entre los periodistas uruguayos encontramos camaradas inteligentes y simpáticos, como Fernández y Borralde de Acción y un joven y distinguido periodista, Trajtemberg, de Marcha. La admirable Giselda Zani, autora de *Por vínculos sutiles* fué una intérprete brillante y precisa en la conferencia de prensa francesa de Jacques Flaud, director de la cinematografía francesa.

Y nos bañamos en la isla Gorríti y bailamos en Noa Noa... ¿Por qué hemos de quejarnos de las malas películas, y de las deficiencias del transporte?

Esperemos con paciencia las sorpresas que nos reserva el año próximo, ya que Mauricio Litman, dueño y animador de Cantegril junto con su brazo derecho, Alberto Ugalde, nos ha prometido mejorarlo todo, gracias a nuestras protestas y a nuestros buenos consejos.

Me siento sin embargo en la obligación de confesar que no deseo que el festival de Punta del Este se convierta nunca en un verdadero festival...; tendríamos que vestirnos de gala noche a noche y trabajar de verdad... No, Punta del Este tiene que seguir siendo un lugar de placer. No nos olvidemos que para los argentinos, este balneario ha sido durante largo tiempo un lugar de paz donde podíamos respirar y hablar sin miedo. ¿Que un orden exagerado no vaya a desvirtuar el sentido profundo de un paraíso de buen gusto y libertad!

Discos

ULTIMAS

NOVEDADES EN



FAURÉ: *Requiem*, op. 48. Por los Cantores de San Eustaquio de París y Orquesta. Solistas: Marta Angelici (soprano), Louis Noguera (barítono) y Maurice Duruflé (órgano). Director: André Cluytens.

A los pocos meses de editarse por "London" una versión del *Requiem* de Fauré, dirigido por Ernest Ansermet con Suzanne Danco y Gerard Souzay como solistas y el coro de la Tour de Peilz, es presentada ahora en el mercado argentino otra versión de esta admirable y bellísima obra. Este hecho —que podría constituir una redundancia— es suficiente demostración del eco que encuentra aquí esta eminente creación de Fauré, que se enfla con todos los honores entre las máximas creaciones sinfónico-corales similares del siglo pasado, junto a los *Requiem* de Berlioz, Verdi y Brahms.

Es ésta una versión sumamente fiel y animada por un hondo sentido del fervor litúrgico que condice mucho con esta obra tan alejada de todo

pomposo efecto dramático. Cluytens logra con el coro de San Eustaquio y con la innominada orquesta un bello clima sonoro, sumamente concentrado. Los solistas se desempeñan con singular acierto —bellísima la voz de Marta Angelici, atrayente sonido metálico en la de Noguera—, subordinándose disciplinadamente a la predominante línea de uniformidad creada por el director. Es pues una versión muy buena, equidistante de todo lo falsamente audaz y de una unción monótona y pálida.

La grabación es excelente, "nerviosamente" fidedigna, con un aprovechamiento muy útil de todos los planos sonoros acertadamente equilibrados. La reproducción local es evidentemente muy exacta. (Angel LPC 11935, un disco long-play de 30 cms.).

J. S. BACH: *Concierto Nº 2 en Mi mayor*, para violín y orquesta; *Concierto en Re menor*, para dos violines y orquesta. *Sarabanda de la sonata Nº 2* para violín sólo. Por Leonid Kogan, con la colaboración de Elisabeth Gilels (violines) y la Orquesta de Cuerdas Philharmonia de Londres. Director: Otto Ackermann.

LOS conciertos para violín y orquesta de Bach —tanto los para violín solista como para dos violines— están en el vértice de la evolución del género solístico. Sobre el mo-

delo de Vivaldi, el entonces incipiente aunque ya famoso maestro de capilla de los duques de Anhalt-Cöthen; creó estas obras destinadas a un consumo inmediato. Ellos fueron asimis-

mo modelos para la evolución del concierto de teclado, en el cual Bach tuvo la prioridad sobre sus coetáneos.

Nunca fué óbice para explayar su propia manifestación personal la estrecha observancia del futuro cantor de Santo Tomás de Leipzig por sus modelos foráneos o nacionales. Tanto que estos conciertos, virtualmente "heredados", constituyen modelos insustituibles para el género concertante, que alcanza en ellos una inmediata y altísima madurez. No tan sólo en lo formal, sino mucho más en lo conceptual. Aquí se presenta una modalidad totalmente evolucionada, hecha, realizada.

En ellos, pues, el barroco alcanza uno más de sus puntos virtualmente culminantes. En lo que se refiere a la retórica musical, ésta se vislumbra a través de ellos con especial severidad. No es música tan sólo "sentida" o tan sólo "pensada". Es música plena de una vivencia muy especial en la que el pensamiento y el sentimiento se hermanan estrechamente. Por eso en ellos es relativamente fácil exceder uno de los componentes en desmedro del otro y desvirtuar la esencial estructura musical de estas obras.

En la presente versión de dos obras tan capitales para el desarrollo de la literatura violinística, esos peligros anotados parecen haber sido salvados con toda inteligencia. Lo esencial parece haber sido claramente diferenciado de lo circunstancial y la música fluye con una fuerza elemental. Tan-

BALAKIREFF: *Sinfonía Nº 1 en Do mayor*. Por la Orquesta Filarmónica Real de Londres, Director: Sir Thomas Beecham.

NADA tiene de extraño que Beecham dirija admirablemente esta obra. Lo que sí tiene de extraño es que la dirija. Su maestría y capacidad para enfrentar los más diversos estilos y las más diferentes orientaciones ha quedado patentemente demostrada a través de muchísimas grabaciones. Ésta, en la que sirve de intérprete a una obra totalmente desconocida, es una idéntica demostración de su inconfundible, ya proverbial autoridad, como cualquier otra de esas mentadas grabaciones. Lo mismo cabe decir de la Real Orquesta Filarmónica londinense, de la que, sin duda alguna, Beecham es el jefe nato; la orquesta se desempeña con una autoridad, competencia, capacidad técnica, ductilidad ejemplares y

to Kogan como —en el concierto para dos violines— su compañera Gilels, están familiarizados y compenetrados con el arte de Bach, si bien en ellos hay una preferencia por los elementos motóricos. Son versiones más esencialmente dinámicas y plenas de una robusta vitalidad. Ello no quita que en el segundo movimiento del segundo concierto, Kogan logre un concepto hondamente expresivo aunque severamente controlado. El afiatamiento de los instrumentos entre sí como entre ellos y la orquesta (admirable, como siempre) es perfecto. La labor de Ackermann, por su parte, merece cálidos elogios.

Menos feliz es el desempeño de Kogan en la *Sarabanda* de la primera partita para violín sólo, principalmente por un dejo en exceso romántico en lo que se refiere a la expresividad. Técnicamente, por cierto, también esta versión es inobjetable. Luego de escuchar este disco nadie puede dudar que Kogan mucho habrá de decir a lo largo de una estupenda carrera, que puede vislumbrarse ya como segura.

La grabación de este disco es muy buena, ante todo en la faz A que corresponde al concierto en Mi Mayor. Es, de todos modos, un disco que enriquece valiosamente el repertorio accesible de las grandes creaciones bachianas y tendrá en consecuencia una merecida repercusión. (Angel LPC 11934, un disco long-play de 30 cms.).

que pueden constituir modelo para cualquier otro conjunto.

Lo que es extraño en todo este cúmulo de consideraciones es la obra. Nadie niega a Balakireff su legítimo mérito de líder del grupo nacionalista a entrance en la música rusa de la segunda mitad del siglo XIX. Pero de ese mérito que encierra la enorme responsabilidad de haber "capitanado" a Mussorgsky, Borodin y Rimsky-Korsakoff, al hecho de eternizarse a través de esta música hay un trecho. Y no un trecho breve. Podemos alegar que Balakireff fué uno de esos músicos en los que más pudo la voluntad que la realidad. Es más importante por su posición de renovador del concepto musical eslavo que de realizador práctico de ese concepto.

Por eso esta sinfonía posee todos los múltiples defectos de una posición estética preconcebida y forzada y es, como resultante, un caleidoscopio de estilos y de procedimientos sin conexión interna. Lo que hay en ella de melódico, patético, expresivo, lo dijo mucho mejor Tchaikowsky en sus sinfonías, y lo que hay en ella de efectista, brillante, sugestivo, sorprendente, ha sido conjugado con más pericia por Rimsky-Korsakoff. Es así una obra dual, insatisfactoria, no obstante sus momentos felices que son precisamente los más íntimos. Alrededor de toda la obra flota un cierto orientalismo, un clima exótico, reforzado aún más por la elección de los instrumentos utilizados. En cuanto a

la orquestación es muy variada y vasta, aunque hay un uso excesivo del arpa, aplicada con poca discreción.

Desde ya se nota que esta sinfonía de Balakireff (en la que el autor trabajó por espacio de mucho tiempo, según parece) es un ensayo, una tentativa, una búsqueda de conciliación entre un estilo musical absoluto y las tendencias programático-literarias, tan caras a los hombres de la "música del futuro", hacia los cuales miraba el jefe de los Cinco con indistimulada simpatía.

La grabación es muy buena, muy fiel, muy nítida. Es un placer escuchar este disco desde la faz puramente sonora-auditiva. (Angel LPC 11932, un disco long-play de 30 cms.).

STRAWINSKY: El pájaro de fuego. Por Ernest Ansermet (director) y la Orquesta de la Suisse Romande.

CON su primera partitura que alcanzó fama universal, vale decir con este *Pájaro de fuego*, Strawinsky mide sus propias fuerzas en el multifacetado espejo de las tradiciones musicales de las que provenía. Es una partitura multicolor, riquísima en ideas de relevante fuerza comunicativa. Es música esencialmente coreográfica, un caleidoscopio de ritmos, melopeas y timbres. Una variedad prácticamente insuperable de efectos sonoros son aducidos constantemente. Y no obstante: ésta es la última obra de Strawinsky en la que oye los dictados de una estética que no es totalmente la suya, en la que aplica procedimientos que provienen de los grandes modelos que enmarcaron su desarrollo: Rimsky-Korsakoff, Debussy, Wagner.

No puede imaginarse para el arte del ballet una partitura más bella y más eficaz, más útil. La disposición sonora y el color tímbrico todo lo dan, todo lo prevén. Entre las obras programáticas, entre las creaciones sinfónico-argumentales *El pájaro de fuego* será para siempre una de las partituras más vehementes y más características. Pero aún no es Strawinsky el que se presenta a través de ella. Pareciera como si el maestro, joven aún, tuviera que medir sus fuerzas en los probados procedimientos de sus mayores antes de elevar vuelo hacia sus propios designios. Un mun-

do media entre esta partitura —tan eslava, tan multicolor— y el verdadero Strawinsky que se manifiesta al poco tiempo en *Petrushka* y *La consagración de la primavera*. Y eso que ya hay una infinidad de procedimientos sonoros que hacen entrever el futuro desarrollo. Ahí están las magníficas demostraciones de aprovechamiento instrumental, la magia de la sugerencia expresiva, la fuerza del ritmo, la clara delimitación de los elementos motivicos.

Esta estupenda obra —tanto retrospectiva como profética—, requiere cuidados muy especiales para su realización. No cabe duda que Ernest Ansermet es entre todos los directores coetáneos de Strawinsky quien más se ha adentrado en este estilo en este clima, en este campo de la experiencia sonora. Así su interpretación tiene el valor de un testimonio, de una "versión príncipe", de una referencia insustituible. Esa es la importancia de este disco, en el que el anciano pionero de la música contemporánea, cuenta con la ductilidad, la capacidad técnica, la maleabilidad de su célebre conjunto helvético. En lo musical y en lo estilístico es pues una versión admirable. La grabación es muy fiel, precisa, nítida, quedando todos los planos sonoros bien identificados y lográndose una amalgama de timbres muy provechosa. (London LPC 17815, un disco long-play de 30 cms.).

ROSSINI: Oberturas de "L'italiana in Algeri", "La scala di seta", "Guglielmo Tell", "Semiramide", "Il signor Bruschino" y "La cenerentola". Por la Orquesta Philharmonia de Londres; director: Alceo Galliera.

FELIZMENTE ya están lejanos aquellos tiempos en los que se creía que las oberturas de Rossini solamente tenían su preciso lugar en los conciertos dominicales de las bandas. Pues en ellas vibra un tan auténtico, tan pujante sentido musical, una energía y un dinamismo, que solamente pueden caracterizarse con el nombre de *foie de vivre*, un sentido infinito de la gracia y del humor, que constituyen inalcanzables ejemplos de una época singularmente rica de la música europea. Y las habituales creaciones rossinianas —con su infaltable *crescendo*, su nitidez rítmica y melódica, su inusitado interés, su refinamiento instrumental (¡cómo amaba el oboe este sifarita de la melodía!), su discurso pleno de contrastes y su tan acabada arquitectura formal—, se ven aún coronadas por aquella programática y vibrante *sinfonietta* que prologa a su postrera y más medulosa creación dramática, el *Guillermo Tell*.

No; Rossini ha sido rehabilitado en la sala de conciertos (como así también en el teatro de ópera) y nadie pone ya en duda la magistral jerarquía de su música, ni la vitalidad incólume de su inventiva, más fresca

y viva que, gracias a su estupenda espontaneidad, al encanto que exhala y a la riqueza de su tratamiento instrumental. Esta serie de seis de las más representativas oberturas de óperas de Rossini, es una cabal demostración de todo cuanto queda antedicho. No es de extrañar además que la reacción ante estas versiones sea tan entusiasta. La esplendorosa orquesta londinense evidencia en ellas una vez más su enorme flexibilidad, su ajuste, su precisión, la calidad eminente de sus instrumentistas. Si a ello se suma el desempeño de un director de la talla de Alceo Galliera, especialista —sin lugar a dudas— en la conducción orquestal y consumado estilista, bien se comprenderá el porqué de este entusiasmo. Son pues versiones admirables y muy fidedignas.

La excelente grabación se hace portavoz eficaz de una interpretación tan saliente. No hay ningún detalle en este disco que desentone ni requisito sonoro que no haya sido minuciosamente solucionado. Un evidente acierto de discos Angel en la galería respetable de grabaciones magistrales que presentó y presenta entre nosotros. (Angel LPC 11937, un disco long-play de 30 cms.).

VERDI-MACKERRAS: La dama y el tonto (ballet). Por la Orquesta Philharmonia de Londres. Director: Charles Mackerras.

ILUSOS los que creían que las épocas del *pot-pourri* musical habían sido superadas. Solamente que ahora se les da otro destino y otro nombre. Visto que los coreógrafos parecen estar empeñados —salvo excepciones honrosas— en suponer como inexistente un vasto repertorio musical de verdadera jerarquía, destinado a ser danzado, se siguen efectuando arreglos híbridos que reúnen páginas de la más diversificada procedencia. Este es uno de ellos. El coreógrafo John Cranko ideó un argumento para ballet. Y el director de orquesta Charles Mackerras encontró el material sonoro que anhelaba en una serie de páginas olvidadas (y en su mayor parte muy justamente olvidadas) de óperas de Verdi y trans-

formó las pegadizas melodías del gran dramaturgo musical del romanticismo italiano, hilándolas, en música de fondo para ese ballet.

Así aparecen extrañamente enfilados —y evidentemente reorquestados— una respetable cantidad de fragmentos procedentes de *Ajira*, *Jerusalem*, *I Vespri Siciliani*, *Il finto Stanislao*, *Giovanna d'Arco*, *Aroldo*, *I due Foscari*, *Ernani*, *I Masnadieri*, *Macbeth*, *Don Carlos*, *Oberto*, *conte di San Bonifacio*, *Attila*, *I Lombardi* y *Luigi Miller*. El señor Mackerras debe ser, sin lugar a dudas, un especialista en la tarea de enumerar las páginas triviales que Verdi escribió y que parecen desapercibidas en la mayoría de sus óperas, ya que no pueden competir con los trozos de gran vuelo lírico.

o dramático que el mismo compositor ha sabido crear tan magistralmente.

Dentro de lo inaceptable del procedimiento empleado, cabe —no obstante— destacar la presentación orquestal de esos trozos, los cuales fueron revestidos de un ropaje instrumental brillante y de fácil efecto. MacKerras dirige en persona y lo hace con buen éxito, conduciendo una orquesta tan espléndida como la Philharmonia de Londres, la que se desempeña con su acostumbrado ajuste.

La grabación es buena, aunque con una tendencia a sobreestimar las sonoridades estridentes y volverse, dentro de ellas, opaca. Y todo esto en detrimento de los segundos planos, los que casi desaparecen por momentos. Finalmente cabe preguntarse: ¿para qué gasta una prestigiosa firma dis-

cográfica material y tiempo en editar este pasticcio, cuando aún falta tanta buena música para ser editada. Inclusive dentro del repertorio coreográfico existen muchas magistrales partituras que no son accesibles ahora a los especialistas. Y por otra parte hay entre las óperas enumeradas de Verdi seguramente varias que hubiesen podido ser grabadas para ganar nuevamente mayor popularidad. Ahora lo único que logran es ganar popularidad a través de sus páginas menos acertadas, a través de la hojarasca que en una ejecución de las obras enteras se acepta como un mal necesario, junto a los momentos de verdadera culminación artística. Vale decir, se ha efectuado una revitalización de Verdi al revés. (Angel LPC 11938, un disco long-play de 30 cms.).

ARIAS CLÁSICAS ITALIANAS cantadas por Beniamino Gigli, acompañado por orquesta dirigida por Rinaldo Zamboni y Vito Carnevali. Arias de Caldara, Durante, Cesti, A. Scarlatti, Monteverdi, Giordani, Bononcini, Händel, Fasolo, Carissimi y Bassani

EL 30 de noviembre de 1957 falleció Beniamino Gigli. Con ese triste suceso halló su definitivo fin una carrera que se había iniciado más de cuarenta años antes y que había significado una verdadera era en los anales del bel canto de la ópera italiana. Gigli tuvo el raro privilegio de conservar la mayor parte de sus excepcionales dotes vocales hasta una edad relativamente muy avanzada y aún daba conciertos y realizaba extensas giras cinco años antes de su muerte, acaecida a los 67 años.

Gigli fué el único legítimo sucesor de Caruso y el destino quiso que la carrera estelar del más joven se iniciara precisamente cuando entraba en declive la del divo de comienzos de siglo. Gigli cantó prácticamente todos los grandes papeles de tenor. Fué durante varios lustros un inimitable *Lohengrin* y al mismo tiempo un insuperable *Duca del Rigoletto* o un maravilloso *Edgardo de Lucia de Lamermoor*. Tanto en las partes dramáticas como en las líricas se hallaba cómodo, si bien es preciso reconocer que el acento semidramático coincidía más con el verdadero colorido de su voz. Poseía una técnica verdaderamente soberana y si no hubiese sido por cierta tendencia exagerada hacia el "sollozo" y la remarcación de un efecto "verista", todas sus interpretacio-

nes operísticas tendrían el sello de lo perfecto. Era una autoridad incomparable en la escena, a pesar de no poseer un especial *physique du rol*. Y fué uno de los más humanos intérpretes que se recuerdan, aun cuando esa humanidad le hacía caer a veces en efectismos que en su caso poseían el lenitivo de lo espontáneo.

Existen discos efectuados por Gigli desde el comienzo de su estelar carrera. Entre ellos hay algunos de *Mefistofele* o de *Lucia di Lamermoor* que son prácticamente insuperables. Estos discos, desde los acústico-ortofónicos de 1920 (aproximadamente) hasta éste, grabado cinco años antes de su muerte, forman un tesoro inextinguible para la historia del estilo interpretativo y de la técnica del bel canto. Serán el inmortal testimonio de una voz que dominó toda una época. Y estos discos son no solamente el testimonio de aquellas interpretaciones con las que Gigli, desde el escenario lírico, cautivó a todos los públicos del mundo, sino que revelan también sus inquietudes en cuanto a ampliación de repertorio. Pues es evidente que Gigli poseía un poco frecuente amor por las arias italianas del gran período clásico de los siglos XVII y XVIII. No todo era totalmente ortodoxo en su forma interpretativa, tal como lo entendemos hoy. Pri-

maba el intérprete sentimental y ultraexpresivo antes que el intelectualizado y rígido purista. Claro está que cabe preguntarse si esta manera espontánea de la interpretación de las arias clásicas no coincide, en cierto sentido, con el carácter escénico que estos trozos de óperas o de cantatas poseían entonces (hasta el 1800) época en que cobraban popularidad desde los teatros líricos de influencia italiana que existían en todos los ámbitos geográficos europeos. Nosotros hemos abstraído de esas arias los elementos expresivamente espontáneos. No quiero defender con esto la manera que evidencia Gigli a lo largo de este admirable disco, pero considero que hay en estas interpretaciones una tal dosis de humanidad viva y de musicalidad elemental, que poco importa que no todo esté dentro de los cánones más rigurosos.

Pues, al fin y al cabo, el verdadero artista tiene que encontrar el perfecto equilibrio entre su sentido musical y el estilo implantado firmemente. Puede aducirse además aquel adagio de "Lo que es permitido a Júpiter...". Y Gigli estaba, por cierto más cerca de Júpiter que del buý del proverbio. Y así resulta que este disco es un efectivo milagro, y en especial gracias a la soberana técnica de canto que le permitía a una edad muy avanzada aplicar matices tan diversificados, explotar una *mezzavoice*, plena de dulzura y flexibilidad, un *pianissimo* arrebatador. Todo ello basado en una dicción clarísima y una emoción muy auténtica, totalmente alejada, por otra parte de los efectismos exteriores que señalé más arriba. Basta escuchar en este disco su versión de contenido dolor, de profunda congoja que pone de manifiesto en el admirable *Lamento de la Arianna* de Monteverdi, o el clima dulcísimo, pleno de refinada sonoridad vocal que evidencia en el aria *Care selve de Atlante* de Händel.

No todo en este disco es igualmente parejo. *Selve amiche* de Caldara es llevado en un tiempo demasiado lento; *Caro mio ben* de Giordani es "expresado" en exceso; *Vittoria mio core* de Carissimi es llevado a un ritmo de-

masiado marcial. Pero estos fragmentos, algo menos logrados, alternan con admirables versiones de genuina belleza interpretativa.

Quiero señalar en este sentido la tan cálida versión de *Intorno all'idol mio de Oronte* de Cesti; el dolorido *O cessate di piangere de Pompeo* de Alessandro Scarlatti, y mucho más la interpretación humanísima, profundamente expresiva y no obstante tan medida del aria *Per la gloria di adorarvi* de Bononcini; la estupenda y vibrante versión de *Gia il sole dal Gange de Alessandro nelle Indie* de Alessandro Scarlatti y agregar como verdaderos *capolavori* de la exteriorización belcantista el bellissimo aria *Cangia tue voglie* de Fasolo y el tan sentimental *Posate, dormite* de Bassani. Una respetable lista de magníficas versiones en las que quedan eternizados el fervor musical y la profundísima expresividad humana de un cantante intérprete que coparticipaba de la creación sonora haciéndose eco, totalmente, de sus exigencias intrínsecas mucho más allá de una posición únicamente reflexiva. Y esta respetable lista encierra una lección y un testimonio, difícilmente imitables, pues para cantar estas arias así hace falta, sin duda, la estupenda madurez de un cantante que se halla ya más allá de las ambiciones juveniles y se refugia, justamente a causa de eso, en el tesoro inabarcable del legado de la más rica época musical que se conoce y en la que, como nunca antes y nunca después, se produjo la más perfecta armonía entre la belleza exterior y la gravitación emocional.

Entre los dos directores que secundan a Gigli en esta empresa, cabe destacar ante todo la excelente tarea de Vito Carnevali. Las orquestaciones registradas son muy buenas y la orquesta acompaña con discreción sin relegarse a un plano excesivamente secundario. La grabación es virtualmente perfecta y hace pleno honor, por medio de su fidelidad y su empaste sonoro, a la voz de Gigli. (Angel LPC 11941, un disco long-play de 30 cms.).

BRAHMS: Canto del destino, op. 54 (por el coro de Motetes de Berlín y la Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Fritz Lehmann); **SCHUBERT: El Gondolero, y La noche, MENDELSSOHN: Despedida del cazador, y Los amplios valles** (por el coro de la Radio Baviera, director: Josef Kugler).

EVIDENTEMENTE existe un muy estrecho nexo de unión entre este *Schicksalslied* y el *Requiem alemán* de Brahms, y es preciso reconocer en aquél un postrer eco del clima emocional y de la realización musical de éste. El texto de Hoelderlin representa un punto culminante del neoclasicismo poético alemán: Brahms supo añadirle su profunda vivencia romántica, que no se explayaba en arranques exteriores, pero que vibraba en lo más hondo y recóndito. Es realmente penoso comprobar que una obra tan capital de la literatura sinfónico-coral no encuentre más frecuente ubicación en la sala de conciertos y no figure entre las obras más difundidas de Brahms, quien precisamente depositó en esta composición muchos de sus pensamientos musicales más precisos y más personales.

La presente versión de esta estu-penda obra —que oscila entre el quieto dolor ante lo inevitable y la rebel-día enérgica y viril del individuo, y que se eleva hacia un clima de transfigurada consolación— es muy acerta-da y ha sido efectuada con un estilo muy fiel y total ajuste musical. Tan-to el coro como la orquesta se des-empeñan a entera satisfacción, bajo la diligente y autorizada dirección de Fritz Lehmann, quien agregó con esta grabación una nueva prueba de

SCHUMANN: Sinfonía Nº 1, en Si bemol mayor, op. 38. Por la Orquesta Sinfónica RIAS de Berlín. Director: Ferenc Fricsay.

ESTA versión de la primera sinfonía de Schumann se enfila entre las obras ya difundidas en nuestro medio, sin agregar algo esencial en el aspecto interpretativo. Es una versión muy honesta, efectuada con verdadero tino y plena observancia de las exigencias estilísticas y las propuestas sonoras emanadas de la partitura. La conduc-ción de las voces instrumentales fué efectuada con claridad y hace resaltar todos los contrastes y las complejas uniones de diversos planos sonoros, en los que es tan rica esta obra. Desde ya, la estu-pendamente fértil "inspiración" de Schumann se halla presente en ca-

su pericia, y que constituye otro pre-cioso legado de este músico tan tem-pranamente desaparecido.

Las canciones corales de Schubert y Mendelssohn nos conducen a un estilo popular, cantable, preocupado de problemas metafísicos, basado en aquella estu-penda *Stimmung* de la emotividad de los primeros románti-cos alemanes. Son, en su mayoría, canciones destinadas a las agrupacio-nes orfeónicas que eran tan frecuen-tes en aquella época del cultivo mu-sical doméstico. También en este caso se trata de un precioso enriqueci-miento de nuestra discografía, tan po-co habituada a la inclusión de obras de tipo coral y de esta índole. Las ver-siones son magníficas, tanto las de las obras para coro masculino, como aque-lla de Mendelssohn entonada por un conjunto mixto. El coro de Radio Ba-vieria evidencia belleza en el sonido y una justeza espléndida. Su director, Josef Kugler, pone en evidencia un fi-nísimo sentido estilístico y una di-námica y graduación de matices muy exactos.

La grabación es buena sin ser ex-cepcional. Encuentro la reproducción sonora de la obra de Brahms un poco opaca, lo que atenta contra la esencia de la emotividad de la obra. (*Deutsche Grammophon - Gesellschaft 63-78, un disco long-play de 30 cms.*).

da compás y fué entendida en su más preciso significado.

Es, de este modo, una versión de absoluta corrección. Y eso entraña ya un elogio. Pero no creo que fuera necesario conocer esta versión, ya que hay otras más intensas y brillantes. Hubiera sido quizás más interesante dar a conocer alguna de las otras pie-zas del repertorio alemán (y también del no-alemán) que esperan obtener, entre nosotros, una difusión mayor, por medio de la ayuda tan apreciable del disco.

La orquesta se desempeña, igual-mente, con entera corrección, mani-

festando su alcuria reconocida ya en tantas ocasiones anteriores. La gra-bación es buena y fiel y mantiene positivas condiciones a través de los

RESPIGHI: Los pinos de Roma y Las fuentes de Roma. Por la Or-questa Sinfónica de Minneapolis; director: Antal Dorati.

LAS dos creaciones sinfónicas más famosas de Ottorino Respighi se re-fieren a la ciudad de Roma. Dos ele-mentos muy característicos del paisa-je de la ciudad eterna—sus pinos y sus múltiples fuentes—se transforman en estas composiciones en símbolos para la vitalidad y la diversidad emocio-nante de la gran urbe. Respighi com-puso ambas partituras en la plenitud de su labor, en 1916 (*Los pinos*) y en 1924 (*Las fuentes*) y en ellas se trasluce no solamente su amor y su preferencia por esa ciudad, sino tam-bién su italianidad vigorosa. En ambos casos el pretexto descriptivo —y desde ya argumentalmente programático— se transforma en un acendrado nacio-nalismo emocional, en un deseo de glorificación de las más antiguas tra-diciones latinas y cristianas que si-guen vivas en Roma.

Se desenvuelve como un hábil y agudo observador y sabe trasladar al plano musical los rasgos más esencia-les —tanto poéticos como onomatopé-ricos— de los temas que le inspiraron. Que en este aspecto llega hasta la uti-lización de un elemento mecánico y naturalista como es el disco del ruise-nor en la escena de los *Pinos en el Janículo* puede constituir un detalle superfluo e insatisfactorio, pues el cli-ma poético ya estaba dado por un lenguaje orquestal muy refinado y su-til. Claro está que en ambas obras es fácil notar la preeminencia de los modelos: Ricardo Strauss y Claude Debussy, aducidos con un cierto tinte de verismo melodramático. Pero el re-

cuatro movimientos que integran esta monumental composición romántica. (*Deutsche Grammophon - Gesellschaft 63-86, un disco long-play de 30 cms.*).

sultado es, no obstante, una música plena de brío, un lenguaje sinfónico se-ductivo y temperamental, una multipli-cidad de efectos tímbricos, manejados con evidente pericia.

Estas dos obras —de seguro éxito y fácil comunicación con las más di-versas capas del público— fueron gra-badas con singular acierto por Antal Dorati, secundado con toda eficiencia por la esplendorosamente sonora or-questa de Minneapolis. Es evidente que este lenguaje muy directo, descriptivo, evocador, multicolor, se adapta esplén-didamente al temperamento musical de este destacado director-virtuoso. Son versiones muy nítidas, a veces quizás un poco estridentes, de manera que los contrastes requeridos por Res-pighi son inclusive exagerados. Pero prima en ellas un útil dinamismo, una vitalidad arrogante. Y son de admi-rable precisión tanto musical como rít-mica, con un aprovechamiento pleno de los requisitos instrumentales.

Las grabaciones son buenas, muy directas, fieles y nítidas. Hay en este disco una cierta preferencia por los planos brillantes que hacen que los planos más tenues queden excesiva-mente relegados. La cubierta, importa-da desde los Estados Unidos, es una polícroma impresión brillante, de un mal gusto deplorable en una estiliza-ción descabellada. (*Mercury - TK - MG 75-007, un disco long-play de 30 cms.*).

(1) Estos comentarios son leídos por LT10 Radio Universidad del Litoral, de la ciudad de Santa Fe.

Libros

GEOGRAFIA PLASTICA ARGENTINA, por Romualdo Brughetti. Editorial Nova. Buenos Aires, 1958. 126 páginas.

ES Brughetti uno de nuestros críticos de arte que con mayor fervor sostiene la necesidad de un planteamiento nacional para un desarrollo universal del arte argentino. Su labor, en ese sentido, no tiene paralelo. Desde la prensa —local, americana y europea— y desde la tribuna, hace ya mucho tiempo que viene postulando su tesis y difundiéndola con tanta pasión como autoridad. Es una digna labor. Nuestra crítica no nos tiene ciertamente habituados a la interpretación de la obra artística: el caso más frecuente estriba en el análisis de los elementos formales sin trascender al fondo engendradora: únicamente tal o cual poeta suele, por veces, afrontar la empresa real, pero lo accidental de su trabajo excluye naturalmente el comportamiento orgánico y regular exigido por la crítica. Al ordenar esta *Geografía plástica* de nuestro país, Brughetti ha debido necesariamente consultar la Filosofía, la Psicología, la Política, la Etnología, y lo ha hecho con innegable acierto, pues su tesis —que no es suya sólo, desde luego— contiene la explicación necesaria del fenómeno creador en sitio y época. Primera certeza: es éste un verdadero libro de crítica.

En realidad, el tomo ha sido dedicado exclusivamente a la presencia de nuestra tierra en la nueva pintura argentina. Programa amplio y difícil, deja sin embargo la esperanza de que su autor lo integre con el examen de los otros factores que deciden el carácter de una nacionalidad. No será arriesgar mucho pensar que Brughetti ha comprendido ya la oportunidad y conveniencia de esa interrogación, a juzgar por la índole exhaustiva de su método y por la diversificación de los capítulos considerados. Veamos.

Desde un prólogo —extracto de su tesis— en que expone valientemente su fe en el porvenir de América; su convicción en que la pintura no puede ser solamente técnica, sino en primer lugar, contenido, sustancia, humanidad, espíritu; y la advertencia de que el texto no se limita a señalar imágenes del arte, sino también a especificar el propósito, más vasto

y concreto, de un tema cuya vastedad y complejidad atañen igualmente a los artistas, al público y a los críticos e historiadores de la materia, hasta el retrato del futuro pintor argentino —americano (ese que debe comprender que "toda obra de arte se funda en la vida de los pueblos y se eleva a una cima desde la cual el hombre puede mirarse en un espejo de gloria") y la determinación de los rasgos diferenciales de nuestra pintura, estudia Brughetti la representación plástica de las distintas regiones nacionales a través de los pintores —los de ahora, sobre todo— que con mayor intensidad han sufrido la influencia del paisaje, urbano o de campaña, y el contenido misterioso o dramático de las consignas de la tierra.

Spilimbergo, constructor, sólido; Victorica, poético; Daneri, solitario; Policastro, trágico, atormentado; y Soldi, de alegre lenguaje, se ofrecen para un retrato de Buenos Aires. El sexto será Basaldúa, cuya actual preferencia por el sur de la ciudad se explica por ser éste quien conserva el calor del alma y del paisaje porteños. Pero además están Cúnsolo, Pacenza, March, Fernández Muro, Guttero, Larco y otros veinte. ¿Tantos? Buenos Aires presenta el menos comprensible, a veces el menos admisible, de los paisajes argentinos, americanos. Recuerda Brughetti estas palabras de Le Corbusier sobre la capital argentina: "No hay ciudad más inhumana", "es la ciudad sin esperanza"; y si regresamos a la página 22, leemos esta interrogación: "¿No somos nosotros quienes a las ciudades damos existencia, presencia, fisonomía, colorido, gracia?". Será por eso que hay tantos pintores de Buenos Aires.

Antes de entrar a la parte grande del país, que es al mismo tiempo la parte deshabitada, dedica el crítico algunas palabras, de todo punto sensatas, a las soluciones ordenadas por el arte "concreto". Acepta Brughetti que nuestra civilización solicita un arte capaz de sobrepasar las oscilaciones del individualismo exasperado y del maquinismo, pero no acepta esa paradoja de pasarse la vida ofreciendo una teoría gratuita "por encima de

la cual el arte aguarda aún su escala de calidades perdurables".

Al estudiar a Castagnino y su dedicación atlántica, surge naturalmente esta reflexión tan a propósito de una obra como la del impecable artista nuestro: "Todo arte exige sacrificios incontables y, en un ambiente de escasos fundamentos artísticos, heroísmos sin fin".

Suburbio de Buenos Aires, Delta, Río de la Plata (Gertrudis Chale, H. Butler, F. Brughetti), Litoral (Gambartes, Uriarte Vanzo, López Claro, Grela, Supisiche, Almada, Ottman, Pedrotti, García Carrera), Córdoba (Farina, Borges, Larco, Grandi, Waysmann, A y R. Bonome, Coutaret, Viorla, Alvarez), Norte y Noroeste (Berni, Pantoja, Gómez Cornet, Preti, Torres Agüero, Nieto Palacios, de la Vega), Cuyo (Bravo, Azzoni, Alonso, Abal, Gil, de Lucía), Sur (Pronato, Ballester Peña, Vena, Riccio, Panozzi, Bernareggi, Martínez Solimán), Selva (Giambiagi, Carybé, Scotti, Bellini) y Pampea (Castagnino, Laura Mulhall, Urruchúa, Guido) componen, regionalmente, los capítulos dedicados al interior del país. Medio natural, medio social e individuo son los factores que examina Brughetti una y otra vez en su camino hacia la especificación de la argentinidad en la figuración pictórica. El ejemplo europeo, esto es, culto, está presente a todo lo largo del texto: "...rehuso todo apocodo nacionalismo; hablo de arte nacional y de arte universal simultáneamente". Personalmente, encuentro admirable (¿y por qué no hasta enternecedora?) esta forma de indagación. ¿Cuántos son los antecedentes que la abonan? Tendríamos que remontarnos

a los años de la Anarquía y de la Unidad Nacional; después, son escasos. Uno de los últimos, en literatura, se llamó Roberto Payró; y el último, también literario, es Martínez Estrada. Pero ¿y la pintura, y el arte?

Creo, pues, que la labor de Romualdo Brughetti sobrepasa con abso-luta limpieza los límites habituales de la crítica de arte de nuestro país. Y tiene a su favor, además, el orden de la justicia y el del porvenir nacional: "Quien vislumbra el futuro, sabe que a nuestra pintura le es pertinente una fuerte dosis de esperanza en el plano de la hermandad del arte y de los pueblos, o, por lo menos, es válido ese sueño; y no me cansaré de repetirlo". No se me alcanza en qué medida podrá ser rebatido su método; por mi parte lo hallo procedente en rectitud, claridad y humildad. Pero de todos modos no serán muchos los que dejen de adoptarlo por ahora a fin de adentrarse en la respiración del espíritu argentino en la pintura como rasero de nuestra universalización. "El arte es un sublime instrumento de conocimiento y de elevación del ser, ennoblecedor de la existencia, el cual no puede perdurar sin un contenido hondo, sin un sostén humano arraigado en las puras esencias".

Geografía plástica argentina está escrito en excelente prosa, de un rigor poético, y cordialmente luminosa. El libro lleva numerosas ilustraciones, sin color. Es de lamentar, no obstante, que el formato y las características gráficas no coincidan con la índole del texto.

HUGO ACEVEDO

CLARIDAD VENCIDA, por Juan José Hernández. Burnichon Editor. Buenos Aires, 1957.

DE muy distintos modos puede herir la luz, cuando hiere. Por ejemplo, si en ella viene contenido el trágico, el azaroso signo de la gestación. ¿Quién ordena nacer? La luz, guerrera jubilosa; materna tibia de ojos impenetrables (¿ciegos?), la luz no ha consultado la preferencia de sus elegidos; cae y engendra. Lo mismo podría decirse que derrumba. Esto ocurre, quizá, durante los veranos, en esos períodos en que la lujuria se multiplica bajo la forma equívoca de las floracio-

nes y en que la jerarquía del ayuntamiento se confunde con la de la muerte. De noche, los insectos agitan la impureza de su trópico obscuro, un asco fino y frutal que canta hacia el fracaso. Y la luna es un espejo del suplicio cuya miseria cómplice abandona los cuerpos, los enlaza.

Yo diría que la voz de Juan José Hernández rezuma algún secreto candor bíblico, si no fuera que el lujo de la perversidad lo asedia hasta el

brillo, hasta donde el dolor no encuentra su honra sino en la destrucción del ángel. Esa materia de escarnio, de prohibición, de derrota; ese cautiverio solar, luminoso naufragio sólo reverente a la esplendidez de un gallo que corona la siesta; ese andamio de tinieblas, no de luz, de llagas consumidas en el restañar de una sangre que en cada vaivén perfecciona el castigo, es la reverberación de una conciencia ajena a las colinas del calor y obligada, no obstante, a sobrevivir junto a ellas por años de violencia y origen.

Claridad vencida (¿por qué no *Los dones de la noche?*) es un libro lento, obstinado. Su remoto esqueleto —dicha, perfume, gracia, deseo, temor, duizura, y equidad de dolor y anhe-

lo— muy apenas se siente bajo la minuciosa enramada de proezas. Hay en él mucha sabiduría y mucha experiencia confirmadas. Recuerda de pronto, vagamente, al Cernuda acongojado por la tristeza del ruido que hacen dos cuerpos cuando se aman; pero no, no es eso. Definitorio, im- placable, casi ritual, la lucidez de este poeta —uno de los más estrictos entre los poetas argentinos recientes— rechaza en todo momento la alusión, la sugerencia o el símil, para fijar, con la misma crueldad de su luz, el ámbito y el destino de sus espadas.

Por muchas razones es fuerza saludar en *Claridad vencida* un libro poemático muy bello.

H. A.

LOS MONTARACES, por Enrique Amorim. Editorial Goyanarte. Buenos Aires, 1957. 181 páginas.

SIN ánimo de hacer nacionalismo de ninguna especie podemos considerar al escritor uruguayo Enrique Amorim como un escritor argentino. En la medida en que lo oriental nos pertenezca o nos haya marcado, en la medida en que nosotros pertenezcamos al Uruguay.

Enrique Amorim corresponde al tipo de escritores rioplatenses para los que no hay barreras de límites; al tipo de escritor que siente la raíz histórica y humana de nuestros dos países.

Este sentimiento profundo y verdadero hacia la tierra que bordea el Plata, el Paraná o el Uruguay se ha perdido en los últimos tiempos. El resultado ha sido, a mi manera de ver, fatal desde cualquier punto de vista, sin excluir el literario.

Una de las características de los libros nacionales es, actualmente, una gran complejidad de frases, un retorcimiento en la expresión, que parece decidida a desorientar al lector y hacerle perder el hilo narrativo. En otras palabras: la literatura rioplatense, en su gran mayoría, adolece de falta de inspiración, de sinceridad y, por lo tanto, de espontaneidad. El relato no fluye: queda detenido, como pegado a las palabras.

Después de estar sumergidos en tanto barro mental sorprende la novela de Amorim, *Los montaraces*, con su hallazgo fresco y natural, con su flu-

espontáneo, como una corriente de agua limpia.

Esta aclaración parecería superflua si no fuera que, lo repetimos, una mala escuela literaria se ha adueñado de nosotros; las historias contadas suelen ser ridículas o exageradas, cuando no tontas; increíbles en todo caso. La forma en que se narran, absurda.

Los montaraces, nos libera, nos recuerda que hay gente que escribe como respira, por necesidad vital.

Si tuviéramos que calificar a *Los montaraces* con una sola palabra, no vacilaríamos en emplearla: *Los montaraces* es un libro joven. Lleno de ímpetu juvenil y de esa aguda nostalgia que está aparejada a la juventud: *Los montaraces* es joven como Kea de Kipling, como algún relato deslumbrante de Conrad enfrentando por primera vez las puertas del mundo oriental.

El protagonista de *Los montaraces* es un adolescente, Cecilio Morales. Un muchachito gaucho, que vive en medio de la naturaleza, y que empieza a descubrirla. Aunque el autor no haga más que sugerirlo con maestría de novelista, hay en este muchacho un afán de aventura, una curiosidad infinita hacia las cosas y los seres que lo rodean. Lo más importante en él es lo que debe descubrir, el mundo, que para los hombres maduros es lim-

tado, y que parece para él infinito y lleno de sorpresas.

Las proezas físicas son para él —y para algún amigo de su edad que lo acompañe— una cosa de todos los días, un placer. Aprende así a nadar en medio de terribles corrientadas, aprende a entregarse al agua, a evitarla cuando amenaza; es, en una palabra, un amigo, que no la teme, pero que la respeta.

El encuentro con los hombres del aserradero, la primera desconfianza, la sugerencia de algo terrible —más terrible que las leyendas supersticiosas porque se trata de males creados por el hombre— cuenta menos en este libro, a mi manera de ver, que el continuo afán juvenil, el amor a la naturaleza y a los hombres formados dentro de esa naturaleza.

El paisaje, en el que Amorim sólo insiste para colocarlo como fondo sobre el que actúan los protagonistas, está presente en *Los montaraces* con la fuerza de un amor oculto, del que se habla siempre por insinuaciones. Imaginamos así este rincón de la América del Sur, lleno de frondas, de árboles inmensos, de ríos peligrosos, y lo sentimos verde, amistoso, rumo- reante.

Los montaraces puede suceder en cualquier lugar, Brasil, Venezuela, o las márgenes del Uruguay y del Dalmán, donde probablemente lo haya imaginado el autor.

La naturaleza es amiga para el hombre que no la teme, es decir, para el adolescente; en medio de ella los hombres son simples, las pasiones profundas, las necesidades esenciales. Aparecen las primeras explotaciones para crear fantasmas, para ensuciar el paisaje, para mancharlo y sumergirlo. No es extraño que los paisanos vean a las fuerzas que vienen de afuera como fuerzas malas. Y el primer encuentro con el amor: "Me quedo con vos. Es aquí, en esta boca húmeda, en esta sombra húmeda, en esta orilla húmeda, en este barranco húmedo, en esta humedad viva, donde debe quedar un hombre que es hombre antes que cualquier cosa..." Y después:

"El primer encuentro con una mujer se recuerda hasta la fatiga... Cinco, diez, cien veces se vuelve a besar, se vuelve a acariciar, se vuelve a recomponer la escena hasta que empieza a deformarse, a agrandarse, a magnificarse, al punto que la sombra densa de un árbol es el lecho más mullido, y los cantos de los pájaros música celestial. El primer encuentro es el que se multiplica".

Es la unión del hombre con el paisaje, la resistencia a abandonar el mundo paradisíaco de la adolescencia, resistencia a asumir las responsabilidades del hombre hecho, a sufrir sinsabores. Porque los sinsabores acechan a Cecilio, el protagonista, como las corrientadas de la Cola del Diabolo, donde se ahogan hombres que han intentado escapar del horror de los aserraderos.

Después se queda prisionera esa juventud y ese ímpetu entre la maldad de la explotación del hombre por el hombre, y nace la idea de venganza; la muerte y el crimen rondan ese paisaje.

Amorim no los evita: nos precipita directamente en ellos con un final acelerado, como de film, estremeciéndonos a veces, dejándonos un sabor acre en la boca.

Al terminar *Los montaraces* hay amargura, la amargura de la juventud perdida, manchada, la cárcel, los calabozos que, de alguna manera, siempre son el destino de nuestros gauchos rebeldes, cuando todavía no han aprendido el camino de la rebelión.

Los montaraces es una novela despiadada, brutal; sin embargo, pese a todo, por encima de los abismos de pasiones turbias como la juventud renovada, es un canto a la vida, a las posibilidades del hombre, a la naturaleza, a todo lo positivo, que recorre las páginas donde se narran bajos sentimientos y crimen, como un inagotable río tumultuoso y límpido, escondido entre los barrancos, a la espera de un adolescente que lo descubra.

E. C.

POEMAS Y PROFECIAS, por William Blake. Trad. Enrique Caracciolo Trejo. Ediciones Assandri. Buenos Aires, 1957. 167 páginas.

LA dimensión poética y filosófica de W. Blake (1757-1827) se acrecienta en el tiempo; como todo visionario su obra no logró resonancias en la época en que le tocó vivir. Blake, soñador sin genealogía en las letras anglosajonas, extraño al pensamiento y a la poesía circundantes, constituye un fenómeno aislado. Su vida es exactamente contemporánea con el movimiento romántico, y su poesía juvenil es altamente romántica, a pesar de ser sesenta años anterior a Wordsworth y Coleridge.

Sus vicios poéticos no son los de su tiempo, no le debe nada a los iniciados en la nueva poesía, a Thomson, a Gray o a Collins; quizás sí a Macpherson por su traducción de Ossian y a los himnodas. Está muy lejos de Burns; por su estilo ampuloso de dicción embrollada, por la originalidad de la idea que atrae y fascina, y sobre todo por el constante otear en el infinito. Sus poderes visionarios dominaron en él y dedicados a la elaboración de su sistema místico y metafísico, dieron origen a un noble cuerpo de verso forjado en un molde sin precedentes.

Un cuidadoso análisis de su obra muestra dos pensamientos fundamentales: el primero, que el hombre se aproxima al ser ideal cuando las diferentes fuerzas dentro de él se encuentran en equilibrio. El predominio de una de ellas sobre las demás —intelecto, emoción, sensualidad o energía—, produce una distorsión en el alma, que es a la vez, antropológica, antipoética y anticristiana. El segundo, que la imaginación es totalmente necesaria para la salvación del hombre. Blake identifica a la razón con el demonio, para él la ciencia con su frío método diseccionista extingue el mundo de las apariencias, el único posible. De ahí su rebelión contra los dictados estéticos de Crabbe: "desnudez en la descripción, realidad en el relato, y poesía sin atmósfera".

Los comienzos de la obra de Blake son líricos y de escasos ingredientes simbólicos. En los *Poetical Sketches* (1783) pinta en lenguaje místico escenas como las que grabó y dibujó. No hay que olvidar en Blake la maravillosa simbología del artista, del grabador y del poeta. La pintura y la poesía

son elementos interdependientes en las formas de su expresión. Las *Songs of Innocence* y tres narraciones alegóricas: *The Book of Thel* (1789), *The French Revolution* (1791), *Tiriel* (todavía sin publicar), marcan el nacimiento del verso libre por su estructura de largas estrofas sin rima. En *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), obra en su mayoría en prosa, sintetiza lo fundamental de su doctrina.

Los años 1791-95 marcan su madurez como poeta y artista; la creciente marea de misticismo le forzó a hallar expresión en un complejo sistema de símbolos.

Songs of Experience (1794) no constituyen una simple continuidad temporal de las *Songs of Innocence*, sino que introducen un nuevo orden de ideas en las leyes del mito. *Visions of the Daughters of Albion* (1783), *América, a Prophecy* (1793), *Europe, a Prophecy* (1794), *The First Book of Urizen* (1794), *The Book of Ahania* (1795), *The Song of Los* (1795) son los comienzos de su labor profética: en ellos se mezclan a la grandeza y frescura poética, una imperfección y desorden en la forma, sólo aparentes. Desde 1797 a 1804 Blake procede a elaborar su sistema simbólico. *The Four Zoas* titulados originariamente *Vala*, y que marcan el origen de los dos grandes profecías, *Jerusalem* y *Milton* (1804). Su obra poética concluye con el *The Everlasting Gospel*, verdadera lucha lírica. Blake también escribió composiciones en prosa, el *Descriptive Catalogue of Pictures* (1804) *The Catalogue* y el *Public Address* (1810). Su obra en el período profético reflejó las ideas de los místicos Swedenborg y Jacob Boehme, así como hallamos su influencia en escritores románticos posteriores, Balzac en su *Seraphita* y en la escuela romántica alemana en Novalis, con su *Heinrich von Ofterdingen*. Blake al igual que Miguel Ángel y Rossetti, sólo puede ser juzgado por mentes alertas en el campo del arte y de la poesía, tal es la identidad de sus dibujos y escritos o para ser más certero: entre su carácter y su arte.

La versión de Enrique Caracciolo Trejo es inobjetable y supera en mucho a la traducción de Pablo Neruda

de *Las Hijas de Albion*, por su claridad y precisión en la elección de los vocablos, empresa harto difícil si se recuerda la complejidad de los símbolos de Blake. La traducción de Neruda y la de Xavier Villaurrutia del *Matrimonio del Cielo y del Infierno* eran los únicos antecedentes en len-

gua hispana. La presente versión de los *Poemas y Profecías* viene a llenar un importante vacío para el conocimiento del poeta, a quien Swinburne llamó "el inglés de más inspiración poética de su tiempo".

JOSE MARÍA CARBONE

DE SOLO ESTAR, por Manuel J. Castilla. *Burnichon Editor*. Salta, 1957. 91 páginas. Ilustraciones de Carybé.

EN los escritores nortefios lo meramente descriptivo prevalece sobre lo dinámico del relato, como si el hombre no pudiera zafarse del influjo de la naturaleza. Manuel Castilla se vale esta vez de la prosa para reflejar su visión de la vida y costumbre en la campaña chacosalteña; a pesar de ello, elementos poéticos salpican su prosa, concisa y de una sencillez trabajosa. Quizás la decantación buscada redujo la descripción a lo elemental, poblando su clima de sugerencias de mayor filiación con la poesía.

El autor nos guía a través de un mundo donde lo más mínimo cobra realce; el color y la luz imprimen vida a lo inanimado, el tiempo parece haber detenido su curso en estas regiones; sólo cuando la lentitud de la existencia se quiebra por algún suceso insólito, se nota su presencia. El hombre se integra con la naturaleza aceptando su orden y ritmo, con la aquiescencia del animal. Poco puede elegir, y acepta la subordinación resignadamente. En la entrega amorosa de las mujeres y en el lenguaje ardiente del alcohol el hachero, el minero y el peón del obrero hallan fugaz escape; en el grito final de sus cantos acumulan el dolor e impotencia ante ese cosmos lacerante.

Castilla logra en algunos pasajes un realismo sorprendente; el polvo que invade gradualmente a un pueblo montañoso, apagando el color de las cosas y las gentes, parece estar flotando en negros corpúsculos a nuestro alrededor. Su sensibilidad halla resonancias en los tres reinos naturales; a veces se detiene concienzudo en la descripción del camino tembloroso de las hormigas, dándoles una fisonomía humana.

De solo estar constituye el compromiso del autor de hacer desfilan un hombre y un mundo ignorados para el lector corriente; la singularidad de los ambientes, restan comprensión a la idiosincrasia de los seres que los habitan. De ahí que la noción del tiempo como entidad constante desaparezca y lo veamos dormir en el fresco fondo de los tinajones.

Constituye un sereno alegato en pro del indio y del mestizo, injustamente demorados en la consideración de nuestros escritores. Si bien su sabor es local resulta innegable que Castilla ha trasmutado las vivencias lugareñas en símbolos trascendentes.

J. M. C.

EL PRESTAMISTA, por Fernando Josseau. *Editorial Talía*. Buenos Aires, 1957. 48 páginas.

EN la raíz de las artes hay un principio de evolución que no puede negarse ni soslayarse. Si se pretende mantener la preceptiva originaria (concediendo a la preceptiva un derecho que corresponde al creador) se negará la posibilidad del progreso auspiciando la inmovilidad, esto es, la

muerte o el tedio. Pero toda modificación, toda innovación, tiene, más que límites, carriles. Nadie escribirá, verbigracia, un soneto de tres versos, ni un romance en endecasílabos, presumiendo de originalidad. Sin embargo, al lado de la historia del arte, hay otra historia marginal, inspirada por

motivos extra-artísticos. Alguien se propone escribir una novela sin la vocal i; otro se empeña en tocar el violín con un cuchillo o el piano con los codos; el de más allá transforma una caja de lata en guitarra. Estas parodias, excentricidades, divertimientos o como quiera llamárcelo, tienen pocas relaciones con el arte en sí. Y suelen verse con más frecuencia en el teatro. El ser humano, con su infinita complejidad, y la palabra, con su inagotable riqueza, parecen no bastar a individuos como Fernando Josseau. En *El prestamista*, no sólo demuestra la más abyecta obsecuencia al divismo, sino que retuerce la lógica más elemental para permitir que un actor anime varios personajes.

El escribir para un intérprete no siempre es cosa deplorable. A veces el poeta encuentra en él un apoyo moral o material. Los cambios de influencias o sugerencias entre dos personas o dos culturas, son siempre útiles y producen una riqueza recíproca. El subordinar la técnica —no el espíritu creador— a un actor, es un evento cotidiano en el teatro. El escribir monodramas es un ejercicio, que practicar con fortuna varía Strindberg (*La más fuerte*), Cocteau (*La voz humana*), El hermoso indiferente, O'Neill (*Antes del desayuno*), Emperador Jones, Parravicini (*Cristóbal Colón*), Bloch (*Las manos de Eurídice*) y Métrico (*Eurídice soy yo*). En todos los

casos se utiliza una convención artificiosa. Pero la convención y el artificio tienen límites. Josseau ignora esos límites. Confiesa tranquilamente que *El prestamista* ha sido escrita "para ser representada en lo posible por un solo actor".

El propósito, aunque errado, es admisible. No obstante, la obra, de índole policial, está basada en un interrogatorio. Tres individuos deponen mediante el normal sistema de preguntas y respuestas. Y para que un único actor pueda hacerlo todo, Josseau remite la cuarta voz —inspector, conciencia, como quiera que sea—, a la cinta magnética. Lo disparatado del recurso se agrava con el desperdicio total del escenario. Indica como decorado una cámara negra y como utilería una silla (tres sillas en total, una para cada personaje: no se vaya a sospechar que carece de imaginación). *El prestamista* recuerda esas parodias de ópera que tuvieron abundante difusión radial hace veinte años, en las que un sólo individuo hacía todas las partes y además el coro. Pero en este caso, nos refiamos porque estábamos ante una caricatura. Lo lastimoso de *El prestamista* es que Josseau ignore el sentido caricatural de su obra. Pero acaso el único error sea el de haberla destinado a la escena y no al micrófono.

TULIO CARELLA.

HISTORIAS PARA SER CONTADAS, por Osvaldo Dragún. Editorial Talía. Buenos Aires, sin fecha de impresión. 48 págs.

SIN mencionar los dos prólogos, las *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, son cuatro. Tres de ellas, muy breves, no siempre permiten que el espectador se adentre en el asunto. La extensión tiene por objeto que el poeta y el público establezcan esa sociedad sin la cual no existe el teatro. Las dudas acerca del destino escénico de los Mimos de Herondas, nacen precisamente de sus límites reducidos. Cuando Zacconi, en 1902, representa uno de ellos, fracasa heroicamente: apenas se empieza a prestarles atención, el mismo acaba. La cuarta *Historia* es más larga y permite que el interés se concentre en el argumento y en los personajes. Dragún utiliza una narración antedramática, procedimiento que resulta original. Sin embargo las indicaciones

y aclaraciones incomodan y distraen. La multiplicidad exigida a los intérpretes y el esfuerzo imaginativo exigido al espectador, estorban a la fluidez del relato. La artificiosa elaboración de un argumento, para que pueda animarlo un elenco reducido —los personajes dejan de existir para metamorfosearse en actores o relatores—, es un grave pecado similar al que cometió Josseau en *El prestamista*. Un montaje escénico normal (esto es: con todas las personas que sean necesarias a la narración) podría mostrar un noble parentesco con otras obras. *Un amante en la ciudad*, de Ezio D'Errico, por ejemplo. Con estas salvedades, es preciso declarar que, en la lectura, *Historias para ser contadas* son deliciosas. La intención social que las anima es

transparente. Hay momentos encantadores, como el paseo de la pareja enamorada de *Los de la mesa 10*. Pero acaso el mérito mayor de *Historias para ser contadas* está en que señalan el camino de regreso a la santa pobreza del teatro. Lo valeroso es el texto y no el decorado conspicuo o deslumbrante, en que la maquinaria

escénica ha llegado a ser lo fundamental en vez de ser lo accesorio. Dragún demuestra que esa maquinaria es prescindible, si no inútil. Con ello descubre uno de los males más perniciosos del teatro y lo combate. Y eso es ya muy importante.

T. C.

EL CAPITAN DE KOPENICK, por Carl Zuckmayer. Trad. Luis Novastera. Ediciones Losange. Buenos Aires, 1957. 79 páginas.

UNA divertida sátira es *El capitán de Kopenick*. Zuckmayer se inspira en un hecho real. Un ex presidiario, que no consigue ubicarse en la sociedad contra la que pecó, es el protagonista aparente. Necesita trabajar para vivir pero para trabajar, necesita un permiso de residencia, que no se le concede porque no tiene trabajo. Todos sus esfuerzos se quiebran ante la ley inflexible. Su prontuario es tan suyo como su nariz. Impulsado por la desesperación, se pone un uniforme. Investido con el símbolo del poder, intenta realizar su modesta aspiración.

Alarcón, en *El sombrero de tres picos*, mostró el permanente equívoco que existe entre el poder —fuerza invisible— y el símbolo —visible— de ese poder: se obedece al tricorno omnipotente. No en vano Schiller en *Guillermo Tell* muestra cómo los suizos están obligados a rendir pleitesía a un sombrero puesto en lo alto de un palo. El tiempo ha transferido el símbolo del sombrero a los galones. No se considera el valor de la persona, sino el número de galones que ostenta.

El desarrollo de *El capitán de Kopenick* muestra que el verdadero protagonista no es el ex presidiario, sino el uniforme. "Si este uniforme pudiera andar solo por la calle, cualquier soldado se cuadraría delante de él", dice un vendedor. Y un sastre: "Esto ya no es un uniforme, es parte del cuerpo humano. Podríamos decir: un pellejo superior". La intención del autor es previsible desde la acotación inicial, que describe el decorado del primer cuadro: un negocio en Postdam que muestra "uniformes completos colocados sobre maniqués sin cabeza".

El estado inerte del hombre, sometido a la postergación infinita del trámite burocrático, es otro de los aspectos de esta obra. El individuo actual, perdido en el laberinto de la ley y del orden, oprimido por un derecho que debería estar a su servicio, aparece bajo un aspecto risueño. A pesar de la risa que fluye constantemente —amargamente—, de las situaciones, es posible emparentar al ex presidiario con ciertos personajes de Kafka.

T. C.

UN AMANTE EN LA CIUDAD, por Ezio D'Errico. Trad. Alvaro Zerbóni y Leo Cadel. Ediciones Losange. Buenos Aires, 1957. 78 páginas.

LAS funciones que desempeñaba el coro en la escena griega, es uno de los enigmas más apasionantes de la literatura. Dió origen a numerosas interpretaciones, enriqueciendo un aspecto de la técnica teatral, que,

de otro modo, acaso, hubiera permanecido invariable a través de los siglos. El coro de Hoffmansthal, de D'Annunzio, de García Lorca, de Del Carlo, difieren considerablemente entre sí y del coro griego. Una nueva mo-

dadidad es introducida por Ezio D'Errico en *Un amante en la ciudad*. El coro está compuesto por dos hombres —dos periodistas—, que contemplan un hecho y lo comentan. No dialogan con los personajes del drama, es cierto. Pero salvo esa omisión, cumplen —dos semicoros— con exactitud la función clásica.

El tema de la obra es una nota periodística. Un suceso de índole escandalosa es desarrollado, en sus diversos aspectos, desde la brutal apariencia primera, hasta agotar el significado humano de los hechos. El protagonista es un hombre de vida aza-

rosa, que encuentra el amor para perderlo de inmediato. No menos interesantes son las dos mujeres que intervienen: una muchacha rebelde que suplente con la fantasía lo que la existencia no le da, y la hermana melliza, que desea imitarla y, como la otra, es también vencida por el destino adverso. Los personajes son atractivos; la urdimbre de la trama es lógica. El final, empero, resulta endeble; es una concesión al sentido falaz del heroísmo o del romanticismo, comunes en el espectador.

T. C.

COSAS DE HOMBRE, por Douglas Fairbairn. Trad. de J. R. Wilcock. Ediciones La Isla. Buenos Aires, 1957. 172 páginas.

UNO de los problemas de esta época es la criminalidad juvenil. El cinematógrafo, la radiofonía, la televisión, las tiras noveladas y cierta literatura en auge, han convencido a todo el mundo de que la mayoría de los jóvenes son malhechores empedernidos. A todo el mundo, menos a Douglas Fairbairn, quien, dejando de lado el Código Penal, escribió *Cosas de hombre*. Ha comprendido que la morbosa exageración moralizante, suele considerar como delitos, hechos que se deben a un exceso de vitalidad o un exceso de inexperiencia. Con muy buen criterio, al que suma un fino sentido del humor, ha desarrollado la peripecia de su libro. El héroe de su

novela, tiene 17 años; la heroína, 16. Los dos son huérfanos. Se encuentran, se enamoran. Naturalmente, no alcanzan la dicha porque son impulsivos, simples, generosos. El mundo exige experiencia, complejidad, y malevolencia, antes de otorgar la ventura: esto es, que la da cuando no puede ser aprovechada.

Cosas de hombre es una historia de amor, risible y conmovedora, triste pero refrescante. El estilo de Fairbairn es sencillo, directo, agradable. Rehuye todo preciosismo. Se expresa por medio de un lenguaje casi oral. Lenguaje que ha sido captado con excelente tino por el traductor.

T. C.

CUENTOS ROMANOS, por Alberto Moravia. Trad. Attilio Dabini. Editorial Losada. Buenos Aires, 1957.

LOS Cuentos Romanos de Moravia constituyen una estupenda colección de relatos, breves en su mayoría, de sabor muy popular, casi callejeros, discursivos, vívaces y multicolores. Todos tienen un solo protagonista, un personaje múltiple: el pueblo romano, la calle romana —en una palabra, Roma es la protagonista de todos los cuentos. Moravia nos cuenta acerca del mozo de restaurante, del muchacho de barrio, de la barra de amigos; del "vivo" y del sonso, del mujeriego y del que no tiene suerte

con las mujeres. Del que hace negocios, de aquel otro al que todo le va mal; pero siempre nos está contando de Roma, de todo lo que Roma contiene, de ese personaje múltiple, popular, que puebla sus calles, sus cafés, sus parques. Todo está visto y relatado con el humorismo alegre, comunicativo, propio de los romanos; con simpatía humana. Y este humorismo es en cierto modo una sorpresa en Moravia, que hasta ahora había demostrado casi falta de humorismo; una sorpresa, y a la vez, otro índice

de su evolución cada vez más positiva, de su tono narrativo que se hace cada vez más universal. Y puesto que de evolución hablamos, notemos que en Moravia se puede seguir, a través de sus obras sucesivas, de una manera excepcional, su línea evolutiva: de la crítica burguesa de sus primeras novelas y cuentos, al personaje popular y singular de *La Romana*, y de éste al personaje popular múltiple de los *Cuentos Romanos*. Una línea evolutiva de continuidad asombrosa: no creo que haya otro escritor en el que se pueda seguir con tanta claridad como en Moravia el proceso ascendente, sin altibajos prácticamente, de una obra.

Los cuentos contenidos en esta co-

lección son muchos, y por supuesto, junto a algunos de gran valor intrínseco hay otros que, considerados aisladamente, es decir, fuera del volumen, podrían parecer algo intrascendentes; pero esto también ocurre con algunos cuentos del *Decameron*.

O sea que hay que considerar esta obra globalmente, en el sentido en que deben considerarse por ejemplo, los *Novelle per un Anno* de Pirandello, o el *Decameron* de Boccaccio. Y en este sentido global, *Cuentos Romanos* permanecerá como una de las obras humanas de valor universal. La edición castellana está muy bien traducida por Attilio Dabini.

MARIA DABINI

LAS NAVAJAS, de Emmanuel Roblès. Trad. Luisa Rivaud. Ediciones Carlos Lohlé. Buenos Aires, 1957. 181 páginas.

FIEBRE y locura... pero, sobre todo: soledad.

Esse es el abismo en que se hunde Pierre Mayen, la figura símbolo de esta novela de Emmanuel Roblès que llega recomendada por la Société des Lecteurs y que actualmente se está filmando en Méjico.

El escepticismo que siempre me ha inspirado el juicio de los productores cinematográficos, felizmente se ha visto defraudado esta vez. *Las Navajas* es un buen libro. Mi mejor elogio es que merece la traducción a nuestro idioma por su innegable calidad y por tratar un tema americano.

Roblès evoca el caso que Tomás Garrido desató en Tabasco antes de la última guerra mundial.

Ciertamente que no es el primer escritor que se inspira en esa época de terror y de fanatismo que asoló a Méjico. Para nombrar al más representativo mencionaré a Graham Greene y su famosa novela *El Poder* y la *Gloria*, pero existe una diferencia substancial entre esta obra y *Las Navajas*.

El personaje clave de Roblès es un ateo, desorientado por una guerra; desahogado en esa tierra india y bravía a la que ha ido a refugiarse su desilusión de europeo fracasado, añorando todos los días el paradisíaco rincón de la infancia y atormentándose con las eternas preguntas: ¿Por qué he nacido? ¿Por qué vivo?

Y, principalmente: ¿Qué significado tiene la muerte?... "Dentro de él lloraba un niño, lloraba muy quedamente, como lloran los niños abandonados en una casa oscura" (pág. 158).

Y cuando piensa en la felicidad, eso que el hombre persigue desde su primer momento de razón y preludio el leit-motiv de todos los problemas humanos, llega a la conclusión de que: "Tal vez no se podía llegar a la cúspide sin desgarrarse antes con mil navajas" (pág. 59).

Los dolores y las pasiones serán las navajas que irán lacerándolo en su búsqueda desesperada.

Este solitario que vive enquistado en la sociedad de Villahermosa sin fundirse nunca en ella, desatará en un momento inexplicable el drama en que todos, principalmente Elena, Miguel y Natalia, lograrán su verdadera dimensión. Y cuando intenta explicar sus motivos, dirá, simplemente: "¡Sí, Elena, Elena, soy yo y no soy yo, soy un fantasma perdido! ¡Elena, no quiero que se quite a los niños la esperanza, que el universo se despoje de sentido, que se haga perder el orden de este mundo en que vivimos, en que estamos condenados a vivir!" (pág. 160).

En *Las Navajas* el conflicto entre el hombre y Dios, cede terreno al otro más inmediato y candente del hombre con sus semejantes.

En un escenario paradójico vemos

discurrir las existencias triviales de una serie de personas del alto mundo de Villahermosa, capital de Tabasco, el estado tiranizado por Garrido.

Dilettantes preocupados únicamente por sus diminutos problemas frívolos, sus pasiones ocasionales, la satisfacción de su sensualidad y de sus ambiciones, permanecen indiferentes a esa tragedia que exacerbaba el paso de los "camisas rojas" del Gobernador, dueños arbitrarios de la vida y la hacienda de los contrarios al poder.

El mundo de Elena y de Miguel, el mundo en que Pierre Mayen vive pero que nunca lo ha aceptado ni se le ha entregado, es una isla de egoísmo en la marejada que arrasa con todo.

Y así como es posible comprender la barbarie de ese pueblo primitivo, embrutecido por los vicios y la miseria, (el caso de Antonio, un personaje muy interesante, y de su nieto Carlos, apenas un esbozo en la trama, pero de gran fuerza, esa actitud de la clase elevada, en seres cultos que presumen de civilizados, es seguramente, mucho más culpable e inadmisible).

Cuando Pierre Mayen en un momento de locura o de inspiración... (¿quién puede saberlo?...), mata a Salgado y desencadena la tragedia, un alud de acontecimientos encadenados sincrónicamente, caerá sobre los indiferentes. De espectadores pasarán a actuar... a jugar su última carta. Sus perfiles verdaderos saldrán a la superficie y por primera vez llegarán a conocerse.

Immanuel Roblès construye su novela desde dos enfoques: la perspectiva alucinada de Mayen (malaria,

extravío, ansia de amor) y la intriga pasional de Miguel y Elena.

Esto, naturalmente, da un ritmo cinematográfico al libro, pero el defecto de Roblès es que nos va presentando los personajes en lugar de hacernos meter en ellos para que vivamos sus peripecias como cosa nuestra.

De todos los que van desfiliando, el más logrado es Pierre Mayen. Hay humanidad auténtica en ese hombre despojado y también en Antonio y en su nieto, desde sus planos secundarios.

Es innegable la habilidad del autor al trazarlos psicológicamente, pero hubiese preferido menos perfección, menos mesura, y llegar a sentirlos como hombres de carne y hueso. No sé por qué, pero en la mayoría de las escenas "fuertes", el realismo de Roblès me da la impresión de ser prefabricado. ¿O quizás el original haya perdido fuerza al ser traducido?... Lo considero problemático, ya que Luisa Rivaud ha hecho un buen trabajo, bastante fluido, sin desvirtuar la fuerza de Mayen, Antonio y Carlos, como ya dije antes.

Es precisamente Pierre Mayen el que cierra el libro: "¡Mátenme, quiero morir! ¡Mátenme, apórense!..." Librado a sí mismo, devorándose sin piedad terminará con su grito desesperado la trayectoria de su existencia, esa misma vida que se le ha escabullido entre los dedos, desfilándose en interrogantes que no encontraron contestación...

Queda así *Las Navajas* como un buen libro, que pudo haber sido excelente.

MARGOT DE SEGOVIA.

EL CABALLERO DE LA ESTRELLA EN LA FRENTE
(Cuentos Populares Búlgaros). Trad. Luisa Rivaud. Ediciones Infantiles El Barrilete. Buenos Aires, 1958. 86 páginas.

ENCERRADA en este pequeño libro que presenta Ediciones Infantiles El Barrilete, hay una docena de momentos felices para los niños.

La selección de estos antiguos cuentos búlgaros ha sido realizada con inteligencia, abarcando las clásicas narraciones de hadas, fábulas, historias humorísticas y de costumbres. Todas ellas seguramente adaptadas al gusto actual, pues son de ritmo ágil, directas y concisas, y no significarán una

penitencia para los padres que todavía tengan que leer cuentos a sus hijos.

La trama, fantástica en algunas ("El Caballero de la Estrella en la Frente"; "El Hada"; "Los Doce Meses"); pintoresca en las aventuras de animales que tanto entusiasman a los chicos ("El Erizo, el Topo y el Zorro"; "El Novio Exigente"; "El Triunfo de la Inteligencia"); de costumbres en "La Niña Mimada" y "El Tío Pedro y

la Tía Pepa" y aún en las andanzas de Pedro el Astuto, conduce siempre a un final aleccionador, después de entretener y divertir con recursos de buena ley.

Precisamente las cuatro historias de Pedro son mis predilectas. Leyéndolas he pasado un rato agradable; rebozan de ingenio y de filosofía campesina. Atrinchero de detrás de sus bigotes, Pedro el Astuto sonríe, se hace el tonto y saca siempre la mejor tajada.

POR VINCULOS SUTILES, por Giselda Zani. Emecé Editores. Buenos Aires, 1958.

EL público compra billetes de lotería para sacarse la grande. Los creyentes peregrinan en busca del milagro. El lector compra un libro deseoso del milagro de un premio. Y cuando el autor ha sido premiado, y no se lo conoce, entonces el placer es más grande: el riesgo del juego es menor. Comprar un libro premiado es casi comprar un milagro garantido.

La verdad no siempre se corresponde con la esperanza. Porque la distribución de milagros y de premios de lotería no siempre anda como debiera andar. Suele ocurrir que al cojo le toque el milagro de una vista excelente, que el enfermo del hígado se cure del páncreas, que al rico le toque un "entero" mientras que al necesitado solamente participación. Son travesuras de los ángeles y no las hacen por maldad, naturalmente, sino para que el hombre tenga por delante un destino siempre incompleto, incierto, anudado por vínculos sutiles a la vida de los otros, un destino fascinador y diario.

El libro de Giselda Zani que estoy tratando de comentar fue premiado en el Concurso Emecé de 1957. La autora es uruguaya y la conocí una noche, durante el Festival Cinematográfico en Punta del Este. Gloria Alcorta me la presentó y, como ocurre con frecuencia, no entendí el nombre. Me admiré de que esta mujer pequeña, con una silueta propia, alegre y aguda, tuviera una información de leyes cinematográficas de las cuales yo, que paso por crítico responsable, no sabía absolutamente nada. La acompañé hasta su casa, caminando por las calles desiertas del balneario; nos obstinábamos en la conversación para no ver que el alba nos anunciaba que

La edición impresa en letra de tipo grande, ilustrada con bonitos dibujos de Carlota, ha sido hecha pensando en el pequeño lector al que está dedicada, y esto es digno de destacarse. Es increíble la cantidad de libros infantiles impresos en letra diminuta, casi ilegible, que exige un esfuerzo perjudicial para los ojos de los niños.

Tradujo con su eficiencia de siempre, Luisa Rivaud.

M. d. S.

nuestro plazo de "descubrimiento" había terminado. Cuando nos encontráramos al día siguiente ya seríamos "conocidos". Porque los milagros, el de un premio, el de conocer a una persona, el de violar un paisaje que uno ha soñado o ha visto reproducido en los libros, se gastan en un minuto. El hombre no necesita que se produzcan milagros, sino que precisa esperar milagros. La caja de Pandora contenía todos los vicios, incluso el vicio de la esperanza. A la mañana siguiente, me enteré del nombre de mi amiga nocturna.

Si he hablado tanto de todo, menos del libro que debía comentar (y se me acaba el espacio que me destinaron) es porque el libro que debía analizar es todo eso. Seamos lógicos y portémonos como personas formales; en primer lugar es un premio, no de lotería pero sí literario. El hecho de ser un primer premio, indica que un jurado se puso de acuerdo (cosa que indica calidad en estos cuentos, pues nada es más imposible que un acuerdo de jurados en nuestro pequeño mundo literario, "quien lo sintió, lo sabe"). En segundo término es un milagro, pero no para todos. A algunos les gustará, a otros no; porque tal vez haya quien necesite muletas y no se le puede dar lentes o camisas. Pero a aquellos que desde la pasividad de la vida cotidiana, de esa vida inesperada siempre, de la cual la mayoría quiere escapar (porque no saben vivirla y ver la aventura que los ángeles traviesos ponen delante del hombre ciudadano como un tapiz de complicaciones, de vínculos sutiles), esperan el misterio, la acción, el descubrimiento de mundos interiores peligrosos a los cuales se asoman

de prestado, o lo que es lo mismo, al lector común o excepcional, al que lee. Por vínculos sutiles no los defraudará.

Tendría que decir algo de los cuentos en sí, para demostrar que los he leído (hay lectores desconfiados). Puedo decir que el primer cuento es de una pasmosa habilidad estilística. Algo hay en él de Toni Kruger, y de Narciso y Goldmundo, pero más hay de Hoffmannsthal, de Hoffman, de los románticos alemanes; "a la manera de" está hecho el relato. En cambio, el cuento último: "Los altos pinos", me-

LOS TESTIGOS, por Hellen Ferro. Editorial Goyanarte. Buenos Aires, 1958. 117 páginas.

EN uno de sus ejemplares ensayos sobre el arte de novelar, señalaba François Mauriac que él no es un novelista católico sino un católico que escribe. Heroica voluntad de un hombre que testifica cotidianamente, con actos y pensamientos, el sentido de la fe, y más difícil cuando esta empresa se afirma en la creación de un mundo donde las criaturas viven las vacilaciones y las esperanzas, que inclusive combaten a los santos, la total asunción de sus extravíos, o la consecuente paz de la batalla bien ganada. Un católico debe escribir con esa locura evangélica que alguna vez señaló Carlos Coccioli entre las sinrazones del cristianismo frente a la medida prudencia de los hombres comunes: "Podemos aceptar todo de un Dios, pero no que nos obligue a ser locos o a desabrocharnos la chaqueta. Decimos que es contra natura. Y continuamos viviendo en una lógica comunidad de criaturas prudentes".

En nuestra literatura, los escritores de sacristía han abundado sobre los católicos que escriben. El concepto flojo de la santidad derivado de comentaristas ingenuos o pusilánimes, parece haber presidido la elaboración de esas papillas literarias que se siguen recomendando en los colegios religiosos y en las asociaciones piadosas, y en nombre de esa inoperante beatería se ha eludido la expresión de signo realmente católico: la que encarna una representación total y agónica de la existencia en el juego sin escapes del rigor que impone el dogma. Hellen Ferro ha aceptado esta tarea de creador, sin detenerse a

considerar lo de hiriente que puede haber en sus relatos para aquellos en quienes el catolicismo es pacífica reverencia de domingos y fiestas de guardar. Desde su anterior libro — *Cuantos cristianos, ásperos y tristes* (1953) — a la reciente novela — *Los testigos* — se ha afirmado el católico y se ha depurado y equilibrado el escritor, en unidad de temas y de realizaciones.

¿Cómo se puede describir la vida de un hombre si casi siempre el acontecimiento fundamental de esa vida suele permanecer ignorado, pasar inadvertido o ser mal interpretado? Una sonrisa, una palabra sorprendida y guardada en secreto, una voz imprudente, pueden cambiar un destino sin que nadie lo advierta, ni siquiera quien cambia. ¿Acaso el pudor no adquiere mil disfraces para ocultar lo más recóndito del alma y del cuerpo? En este párrafo, atribuido a un ensayo del protagonista humano de la novela, se halla la clave de las distintas versiones diferenciadas en el desarrollo de los capítulos. La vida de Marcial Clarens aparece atisbada desde el ángulo literario de un mediocre discípulo, desde los comentaristas menores de los acontecimientos públicos (charlas de café, gacetas de los diarios, discursos fúnebres), desde la visión de su mujer, desde la de un supuesto amigo, desde la vibrante autoconfesión de la propia conciencia en crisis, parcial como las otras, que hablan tanto de sí mismas como del objeto de sus definiciones. Todos confirman alguna verosimili-

HELLEN FERRO.

dad, válida, como la del protagonista: Clarens es el poeta esencial, el hombre oscuro y egotista, el que oculta un pasado y contradice un presente, el que se debate con vergüenza y recelo en la red donde lo ha cogido el definitivo Cazador. Si es cierto que el propio texto da la justa versión de su fin terreno, tan distinto al supuesto por los otros, al mismo tiempo que unifica las interpretaciones de su sensualismo y de sus mentiras, de sus caídas y de sus arrebatos, no es menos cierto que esta muerte interesante menos que los vaivenes con que la criatura elegida quiere escaparse de la imposición que lo convertiría en carne de Dios.

Tal vez la única verdad válida esté en la mujer, Matilde Benítez, cuando afirma su confianza primaria, destacando: "y pensaba que a lo mejor N. S. J. lo iluminaría de verdad, al final", y los otros testimonios no sean sino las omisiones de esa creencia profunda y esperanzada. Creo que en el Juicio Final habremos de dar cuenta de lo que hemos dejado de obrar tanto como de lo que hemos hecho. Este pecado de falta, este escaparse de los imperativos de la caridad está en el fondo de las criaturas de Ferro que viven en el mundo intelectual: sólo Matilde Benítez, de pobre inteligencia, ha dado cuanto podía ofrecer en las medidas de su esperanza y también en las de su amor terreno.

Esta capacidad del novelista, que no toma partido previo por ninguno de sus personajes, sino que los deja vivir libremente, hace que la novela se proyecte en un plano realmente católico, sin deslices sensibleros ni prédicas catequísticas.

Los muchos aciertos en la caracterización de individuos y de ambientes muy nuestros, de las últimas dos décadas, sirven a ese universalismo profundo con que se exponen las almas. Frente a tales certezas del novelista, se desvanecen algunos reparos literarios, formales; entre ellos, la poca adecuada distribución de los capítulos (las pruebas de Gómez, tan desfeñadas como el personaje, pueden defraudar el interés del lector al abrir el relato) y cierta uniformidad del lenguaje en los tres escritores que expresan sus primeras personas frente a Clarens y frente al mundo, ya que el mismo Clarens es otro testigo al juzgarse a sí mismo, sin más prerrogativas que la de su verdad cuando ésta llega a ser la de Dios, el único que sabe el valor sin máscaras de sus hijos. Hellen Ferro no es sino otro testigo de esos conatos de penetración en que nos movemos las criaturas, deseemos o no conscientemente colaborar en la Ciudad de Dios: exacta realidad de un católico que escribe novelas, cretando sin arrogarse los predicados de la definitiva sabiduría.

J. C. G.

UNA HISTORICA FUNCION DE CIRCO, por Rubén A. Benítez. Editado por el Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1956. 77 páginas.

EL Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires, ha publicado en su colección "Orígenes del Teatro Nacional", un breve pero significativo ensayo de características muy particulares, titulado *Una histórica función de circo*, y cuyo autor es Rubén A. Benítez.

Está escrito en un estilo limpio y prieto; sobrio y filosófico en los recursos formales, pero tan certero en su plasmación sugeridora, que logra recrear el ambiente y la época. No un ambiente y una época habilidosamente traspuestos sino creados desde dentro hacia afuera, imprescindibles en el cuadro total de la restauración de esa histórica alborada de nuestro teatro.

Porque de eso se trata: de evocar, apoyándose en elementos y circunstancias reales, nada menos que el nacimiento del arte dramático en nuestro país: la representación inicial del Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez, el día en que en los pagos de Chivilcoy muere para la pantomima y nace para la acción dramática hablada, en el gesto y la voz de aquel actor nato que fué José Podestá.

Que un sabio evocar ha vencido a la mera trasposición se advierte en cuanto se avanza en la lectura de este denso trabajo; se advierte que es un proceso vivo, porque de inmediato el lector también lo vive. Es decir, se le crea una vivencia que late, familiar y natural hasta el fin.

Esto ya sería simplemente un mérito, pero hay otros.

El autor ha construido el ámbito de su evocación restauradora apoyándose en elementos dispersos —datos, noticias, declaraciones, anécdotas, hechos, diarios, etc.— y de tal manera ha graduado el actuar y estar de estos elementos y de tal manera les ha inyectado vida en el sentido de su voluntad de evocación y estilo, que de criaturas inconexas en tiempo y espacio, se han transformado en presencias necesarias de un momento y un hecho.

Es evidente, que como corresponde a un trabajo serio de investigación, Rubén A. Benítez delineó la minuciosa arquitectura de su plan con una meditada distribución de elementos. Pero en el crecer del acto evocativo, la arquitectura fué desdibujada de acuerdo con el propósito de creación estética, para dejar sólo el ámbito sugerido, que aunque apoyado siempre en la realidad, asciende a planos de belleza plástica.

Y si el trabajo, de acuerdo con las exigencias de la investigación, no llevase las notas expresivas de los datos originarios, quedaría exclusivamente en el campo de la creación estética personal, hasta tal punto está logrado literariamente.

Su tono evocador y vívido, nos plantea de golpe en aquellos días y entre aquellas gentes y lugares del Chivilcoy de 1886, y el circo criollo abre su nostálgica carpa para mostrarnos el nacer de la ficción.

En cuanto a la técnica literaria de este trabajo, la evocación tiene unidad intensiva, y se desarrolla como a través de una larga jornada vital de muchos días, que empieza con un crecer de luz indecisa y un acercarse a la población somnolienta, en el alba, el día de la llegada, y termina con un declinar del sol, un avance de sombras indecisas y un alejarse del pueblo por el camino polvoroso, en el lento atardecer bonaerense de la partida.

Y en el transcurso de este largo día vital, de esta jornada de trabajo y vida compuesta por otras muchas jornadas, Benítez va desgranando los aciertos de lugar y tiempo de su evocación: la ciudad, sus casas, sus criaturas, sus cosas. El circo, con su vivencia colorida, sus formas de significarse y existir, sus gentes, y el mundillo que lo roza curioso y mero deador.

El público, con vivencia y voz reales, actualizado en su tiempo de vida, en su

circunstancia temporal; y entre todo ello, el aire de época y lugar, la pequeña vida de los pueblos a fines del siglo pasado, con aires de Pago Chico...

Y finalmente, la función, la función de circo que se acerca de golpe a nosotros y nos regala el vivir bullicioso y un poco triste de todos los circos, primero, y luego, la representación de Juan Moreira.

En este aspecto, es necesario consignar como un verdadero acierto expresivo que entraña además una valoración, la síntesis del argumento, muy hábilmente consustanciada con el tiempo y momento que se evoca y que el lector está viviendo.

Esto se logra mediante un sostenido paralelismo entre la narración del hecho —la representación y sus circunstancias— y la narración del argumento que allí se vivía, con paraderos o puntos de contacto y arranque con ambos planos. Una lectura minuciosa en tal sentido indica que no se ha descuidado ni un sólo detalle: argumento, aspectos complementivos de color local, interpretación, lenguaje y valorización psicológica, afectiva y moral de los personajes.

Asomando aquí y allí, por misteriosas, invisibles y bien distribuidas ventanitas, como ya dijimos, el vivir de aquellos días filtra su presencia potente o menuda, en referencias y alusiones, en estar y evocar de costumbres, objetos, modas, formas de vida, avisos de diarios; en síntesis, en realidades, no incrustadas, no sobrepuestas, sino hiladas en la trama de la evocación. Realidades en función vital elevadas al plano del arte.

Con respecto a las formas expresivas, es evidente que el autor de *Una histórica función de circo* contiene y domina la riqueza de su estilo voluntariamente. Hay un sereno equilibrio en la forma de expresión narrativa con que plasma estéticamente lo real; y de aquí nace el acierto de esta evocación, concebida como la manera de concebir el significado histórico del drama de Gutiérrez, dentro de sus circunstancias.

A la seriedad de la información y el enfoque, se unen raudos aciertos estilísticos de belleza formal, que indican las posibilidades de este joven crítico en el campo de la creación estética: las sensaciones de la luz y la sombra; algunos relampagueantes rasgos impresionistas en lo descriptivo; la riqueza de las imágenes sensoriales, notas expresivas deslizadas indirectamente como un certero so-

layar presencias, y de vez en cuando, el esmalte cálido de uno que otro diálogo, que produce en el lector un impacto afectivo, con su lengua oral portadora de vivencias, sin dejar a un lado tampoco, algún sabroso detalle realista.

Creemos que trabajos como éste, en su belleza formal y acierto evocativo

cubren con armonía y sin esfuerzo la más seria información, cumplen el destino de una forma de crítica —llámese aquí evocación—, y demuestran, además, hasta qué punto es posible en el quehacer literario, la fusión de responsabilidad y belleza creadora.

MARÍA HORTENSIA LACAU

LOS DEITERRANOS, por Carlos B. Quiroga. Editorial Nandú. Buenos Aires, 1957. 238 páginas.

QUIROGA es un novelista de lo vernáculo, lo cual no significa que lo sea de lo típico, lo anecdótico ni lo accidental de nuestro país, sus lugares o sus hombres. A fuerza de tanto repetirlo, el tema de "lo nuestro" se está convirtiendo en un mero lugar común de la crítica argentina y latinoamericana, porque todavía no sabemos en qué consiste eso. Hasta ahora, los mayores aciertos en la develación de la **res argentina** son las obras artísticas mismas, para felicidad de todos. Mientras llega el acuerdo de los teóricos de la estética, bien está que los artistas provean de realidades, que a la postre servirán de elementos de juicio para el esclarecimiento final.

Puede ser que acaezca en la Argentina lo mismo que en los Estados Unidos, vale decir, que la sistematización estética sea una consecuencia de las novelas y pinturas hechas, y no un antecedente previo y convencional. No será, tampoco, la primera vez que en la historia de las ideas estéticas la teoría arribe a la zaga de la práctica. Por de pronto, puede sentarse que el concepto de lo argentino tiene que partir de una idea sustancial, profunda y talentosa de las cosas y los hechos, lo cual excluye toda posibilidad a las opiniones apresuradas, parciales o bisoñas.

Mucho más de lo que suele creerse habitualmente en ciertos círculos, la sustantividad argentina no tiene por qué ser un producto del folklorismo, como lo norteamericano no es el piel roja. Mientras se trabaja sobre la simple base del pasado y lo típico, se correrá el riesgo de ver el panorama parcial y retrasado que puede apreciar un jinete montado con la vista hacia la grupa del caballo. Tanta porción de pasado se requiere, como de presente y futuro. Y así en otros aspectos, que no es del caso exponer aquí.

Quiroga está inmune de este contagio. Los años dirán si más argentino es su libro **Lázaro resucitado** que **Los deiterranes** o **La raza sufrida**. Tiene en su favor dos bondades fundamentales: no es ingenuamente retrospectivista y domina su oficio. Para mí tengo que su **Lázaro resucitado** y **La raza sufrida** son obras difícilmente superables dentro de su propia novelística. De todos modos, Quiroga será un paradigma de artista inspirado en ideas fecundas y meditadas sobre el arte argentino, un auténtico creador, independiente de presupuestos ajenos y sólidamente sustentado en una plataforma estética propia.

CARLOS ALBERTO LOPRETE

EL SABOR DEL PECADO, por Maurice Boissais. Trad. Edición Unión de Editores Latinos S.R.L. Buenos Aires, 1957. 189 páginas.

LA acción acaece en el seno de un hogar protestante francés, el de los Arkelius, criados y educados desde varias generaciones atrás en una rígida concepción de la virtud, la religión y el honor familiar. Dos hijos, Samuel y Cristián, encarnan respectivamente el celo religioso y el desenfado sexual; el primero se consagra a su iglesia y el segundo a la licencia, ante los ojos atónitos del tercero de los hijos, que presencia la lucha dramática librada entre ellos. Cristián, malvado por instinto, hace todos los esfuerzos posibles por seducir a sus hermanos y volcarlos en los placeres de la carne. Hay en su alma la reverencia del pecado y el maligno placer del escándalo. Al fin, Samuel cae y se suicida. La familia Arkelius sucumbe ante la fuerza del mal.

Estamos en presencia de una típica obra de análisis psicológico y, acaso, de tesis. El pastor que recita la liturgia final del muerto, pide en ella la condena en nombre de la justicia de Dios y el perdón en nombre de la misericordia. Así termina la historia, de la tradicional familia Arkelius, con el triunfo del mal sobre el bien. Esto puede pasar y pasa en la vida, concebido el hecho en su contorno histórico. Lo demás habrá que creerlo,

en una u otra forma, sin confirmación momentánea. O no creerlo. El caso es que la novela apoya su encanto narrativo en estos dos recursos: la sutil roedura de la estructura humana de Samuel y la incógnita del verdadero desenlace trascendental del hecho.

Planteos de esta naturaleza los hay con frecuencia en la literatura novelística, hasta los menos imaginables. Aquí la técnica más perceptible y meritosa de Boissais radica en el desarrollo ingenioso y sutil de la malignidad insita del pervertidor, que apea a su profundo conocimiento de la psicología del virtuoso, que raramente es pura e inmovible, sino que tiene como sustrato una terrible polémica diaria entre la apetencia y el deber, hasta que llega la sublimación final y definitiva de las pasiones y la sensualidad. Samuel es un hombre joven, adolescente a lo más, y pasa la etapa espiritual de la prueba. Cristián lo sabe, como sabe también el fascinante poder del sexo sobre el ser humano. Confía de antemano en el triunfo de la seducción, y a partir de esta convicción actúa sobre el alma en conflicto de su hermano con el desenfado y el escándalo propios del cínico seguro de su triunfo.

C. A. L.

LA EDUCACION DEL HOMBRE MODERNO, por Sidney Hook. Editorial Nova. Buenos Aires, 1957. 205 páginas.

LOS pedagogos norteamericanos se interesan particularmente por la educación concebida como un instrumento en la formación de ciudadanos libres y democráticos, al servicio de la comunidad social. En esto guardan cierta semejanza con sus economistas, que conciben a la economía como un capitalismo mutualista. Las excelencias de estas dos concepciones no quitan, lamentablemente, la parcialidad de estos enfoques y la perspectiva regional de varias de sus doctrinas.

Hay todo un mundo real, existente

y concreto, al lado o en contra de estas realidades e ideas, que no pueden dejar de computarse en los planteos científicos y académicos de los asuntos. El nuevo libro de Sidney Hook tiene el valor de no participar de la común complacencia por todo lo hecho, y de plantear dudas sobre el general optimismo, en materia educativa, dentro del ámbito norteamericano. Viene bien este libro, sobre todo en momentos en que los propios autores de una concepción educativa del hombre encuentran los defectos de sus sistemas y comienzan a preocu-

parse por una reforma. Es un ejemplo más para los importadores de pedagogías confeccionadas, que piensan en trasplantes radicales y extemporáneos.

Particularmente interesante es el apéndice del libro, en que se somete a crítica el plan de estudios del St. John's College de Annapolis, que tanta expectativa despertó en su oportunidad. Como consecuencia del libro

de Hook, queda su crítica sobre el sistema educativo norteamericano y, en especial, la premisa de que no puede haber reforma alguna sin un fundamento metafísico y filosófico que dé un sentido al ser humano y, consiguientemente, al sistema de educación finalista dentro del cual se lo pretenda inscribir.

C. A. L.

PROBLEMAS DE CULTURA Y DE EDUCACION, por Rodolfo Mondolfo. Editorial Hachette. Buenos Aires, 1957. 177 páginas.

ESTE libro es una compilación de diferentes artículos escritos por el profesor Mondolfo y cuyos puntos comunes estriban en el tema de la educación. Cada artículo es independiente y tiene las características de un breve ensayo, sin desmedro del conjunto.

La inspiración general responde a la línea de pensamiento del maestro italiano, harto divulgada en sus numerosos libros y estudios. Por su perspectiva actual, importan particularmente en estos momentos los capítulos referentes a los problemas de la

formación cultural, analizados desde la perspectiva universitaria y la escuela de segunda enseñanza. Hay una serie de enfoques valiosos a través de todo el libro que impositan en toda su real validez y necesidad el trabajo científico de la investigación universitaria, por oposición con la mera preparación de profesionales.

Concluye el nuevo trabajo de Mondolfo con un apéndice histórico sobre la más antigua universidad europea, la de Bolonia.

C. A. L.

LAS QUINCE NOCHES DE ALCIDES, por Oscar S. Charpentier. Ediciones Ideal. Buenos Aires, 1957. 231 páginas.

EN su iniciación literaria, Charpentier contó con los plácemes auspiciosos de Giusti, Arrieta Melián Lafinur. Lo que hace treinta años era un anticipo promisorio, ahora está confirmado en el libro *Las quince noches de Alcides*, secuencia de narraciones independientes unidas por el expediente formal hecho famoso por Boccaccio.

Es éste el mejor libro de Charpentier, cuya técnica para el cuento lo emparenta con tantos reputados nombres del género en nuestro país. Los relatos son metafísicos, y si no fuera por la inspiración romántica que se percibe en su lectura, habría que clasificar al autor en la línea de Borges, Peyrou y otros. Con más propiedad, podría decirse que son relatos parapsicológicos o psicoanalíticos, lo

que asignaría al autor una originalidad personal en nuestras letras.

El cuentista revela un manejo voluntarioso del estilo, sin olor al aceite de la lámpara, lo cual no es característica común entre los escritores. La sutileza de los desarrollos psicológicos requiere una plasticidad expresiva que se pliegue a los vericuetos y retorcimientos de la narración, y en esto, Charpentier se mueve con holgura.

Las quince noches de Alcides tienen otro atractivo, la composición íntima de los cuentos. Pocas veces se ha dado el caso de un cuentista que domine tanto esta técnica, cuyo principal secreto radica en lo insólito del desenlace. El primer cuento de la secuencia, *Un misterio en mi vida*, es un modelo verdaderamente antológico.

C. A. L.

TRES NOVELAS BREVES

LOS MEDANOS CIEGOS, por Julio Ardiles Gray. Ediciones "Doble P". Buenos Aires, 1957. 76 páginas.

UNA sugestiva patraña de orden policíaco ha dado a Ardiles Gray motivo para una agradable narración, intermedia entre el cuento y la novela. El tono ameno y rápido del relato se acuerda con un estilo límpido, claro y elegante, que hace de esta obra una atrayente y simpática pieza de nuestras letras regio-

nales.

Con no mucha generosidad, podría suscribirse el juicio con que el editor presenta la novela: "¿Para qué decirte más, Julio? Quizá sólo agregar que es una joya que enriquecerá nuestra literatura y dará definitivamente realce a tu nombre".

C. A. L.

PARA LUEGO MORIR Y CAMBIAR, por Pilar Fernández de Lanchares Rey. Ediciones "Doble P". Buenos Aires, 1957. 110 páginas.

ESTA novela constituye la primicia literaria de la autora. El interés de la obra no es constante ni sostenido, pero por momentos alcanza planos estéticos ponderables. Es moderna en su técnica de desarrollo, juega con la agudeza conceptual y

psicológica, y sobre todo, muestra un estilo muy personal y libre de la rigidez sintáctica clásica, pero sustancialmente comunicante y expresivo.

Una vez más, auras de refresco literario nos llegan de las provincias.

C. A. L.

PARA ELLOS LA ETERNIDAD, por Alberto Vanasco. Ediciones "Doble P". Buenos Aires, 1957. 115 páginas.

DEL terceto del epígrafe, ésta es la más audaz de las novelas. La voluntad de lograr un subjetivismo puro y absoluto, tanto en punto narración cuanto a estilo, es demasiado evidente: páginas enteras sin un solo punto, mezcla de prosa y verso, capítulos de estructura típica intercalados de otros compuestos a

golpes expresivos, y muchas otras rebusas de originalidad, someten necesariamente el juicio de la obra al subjetivismo concomitante y recíproco del lector. La valoración estará, pues, condicionada, a la aceptación de los fundamentos intimistas que pueda alegar el autor.

C. A. L.

POESIAS, por George Trakl. Trad. Wolfgang von Harder, Narciso Pousa y J. Rémy. Editorial Carmeria. Buenos Aires, 1957. 92 páginas.

NO es perdonable que un poeta como George Trakl haya permanecido casi ignorado en nuestro país y por tanto tiempo. Hubo sin embargo rilkistas de todos los matices. Hubo quienes conjugaron lo

angélico con las particulares preferencias de la propia confesión. Pero recién ahora nos llega un libro de poemas de George Trakl. Fué para mí esta primera relación un deslumbramiento que persiste, y lamento de

Libros

171

veras que así calladamente haya pasado un poeta de tan excepcionalísima calidad. Ni siquiera se avivó el interés con un largo prólogo del muy mentado Martin Heidegger que precedía la selección. Pienso no obstante que no está lejos el tiempo en que también aquí aprendamos a ubicar las cosas en su verdadero lugar.

Principalmente podría decirse de Trakl que es el creador de una poesía tensa, silenciosa, de apariencia monótona, de riquísimos tonos y de hondo registro humano. Ejemplos:

*Signos y estrellas
se hunden suavemente en el estan-
[que de la tarde.*

*Leve cae
por los desnudos muros la calma azul
[del olivo,
muere el oscuro canto de un anciano.*

*Enmudece el lamento del mirlo
y las dulces flautas del otoño
callan en la caña.*

Entronca y enlaza bien con la mejor poesía de todos los tiempos. Reencarna una línea de despojamiento y síntesis que viene sin interrumpirse desde los luminosos períodos de la poesía china. Mas el temblor que tras-pasa a los poemas de Trakl pertenece a este tiempo. Él es un hombre de este convulsionado siglo XX y no pretende disimularlo. Fácilmente se advierte que realizó todo el proceso interior que implica su condición de poeta contemporáneo. Dueño de una libertad que sabe controlar, se ejercita siempre en el ámbito de un lenguaje expresivo y límpido. Podría decirse sí que es monótono y obsesivo, pero me parece que su reincidencia en palabras, tonos, ritmos, es la prueba definitiva de su vocación y su autenticidad. De su destino. En cada nuevo poema vuelve Trakl sobre su

núcleo central. De allí arranca toda su poesía que es permanente intento de apresar un silencio que se apaga, una claridad que huye, un aire que pasa y vuelve y se escurre detrás de la colina azul. Trakl es un poeta que alcanzó a percibir y a utilizar todos los recursos de la palabra, aun su dimensión silenciosa, para lo cual es siempre indispensable una gran capacidad de abandono, un relajamiento del control lúcido, luego de haber sido éste ejercitado y asumido. Una poesía como la de Trakl — así como la del Pavese de *Verra la morte* — sólo puede alcanzarse cuando se trasciende la línea divisoria que separa la lucidez vigilante de la gran visión que llega después para integrar aquélla y darle el otro rostro de la posibilidad y el conocimiento humano. Las palabras son para Trakl — como deben serlo para todo verdadero poeta — cosas muy respetables y a las que es posible aproximarse y poseer luego de una paciente entrega y de una respetuosa frecuentación. Esta labor larga y atenta le permite internarse en el trasfondo que toda palabra guarda; en su claro secreto, en su disimulada transparencia. Cuando esta iniciación ha sido cumplida, se puede obtener la sencillez y la expresividad, la intensidad y la comunicación.

Dije al principio que los poemas de Trakl están precedidos por un prólogo de Martin Heidegger: quiero ahora indicar que este ensayo de localización nada agrega al suceso de esta poesía. Es un esquema demasiado abstracto, son ideas demasiado generales que no alcanzan a abarcar el hecho vivo y fluyente que Trakl transmite con tanta intensidad. Una línea todavía sobre los traductores, Wolfgang von Harder, Narciso Pousa y J. Rémy. Su trabajo me parece bueno, cuidado y sobre todo respetuoso del delicado espíritu de esta poesía.

HUGO GOLA

LO BELLO EN EL ARTE, por Johann J. Winckelmann. Trad. Manfred Schönfeld. *Editorial Nueva Visión*. Buenos Aires, 1958. 94 páginas.

EL especialísimo significado que tiene la figura de Winckelmann dentro de la historia de las ideas estéticas y, más concretamente dentro de la historia del arte, otorga un relieve desusado a toda publicación de su pensamiento. A cerca de dos siglos de distancia podemos valorar la empresa desmesurada que tomó a su cargo para la filiación y la comprensión del arte griego. Y si bien estamos ya lejos de compartir su célebre teoría sobre "el milagro griego" hecho de belleza idealizada y de noble serenidad, podemos en cambio decir de él las palabras que Goethe le dedicara: "Si en muchísimos hombres parece lo más importante aquello que producen, y el carácter apenas si se revela, en Winckelmann se da el caso contrario, o sea todo aquello que produce resulta notable y estimable, principalmente porque en ello se revela su carácter". Es la personalidad de Winckelmann, su particular experiencia frente al arte clásico, lo que hoy nos apasiona, más allá del erudito afán de catalogar una actitud más ante el viejo enigma del arte. Los libros de Winckelmann llevan de la mano al lector a través de aménimas regiones de su experiencia, y la gran personalidad del autor se nos impone como el de un espíritu ardiente y noble.

CIENCIA GRIEGA, por Benjamin Farrington. *Editorial Hachette*. Buenos Aires, 1957. 328 páginas.

EL libro de Benjamin Farrington sobre la ciencia griega que publica la Editorial Hachette tiene todas las virtudes y todos los defectos de los textos elaborados por especialistas, para la difusión de sus ideas. Farrington, por lo demás, siguiendo una actitud ya tradicional en la cultura inglesa, tiene un partido tomado sobre el valor y significado de la palabra ciencia. Pero el concepto de ciencia que esgrime es el acuñado por la ciencia moderna, y en ese sentido no se diferencia en nada del usado por Burnet en su célebre *Greek*

El volumen que nos presenta la editorial *Nueva Visión*, es una suerte de inteligente selección de sus ideas estéticas, extraídas de su obra. Es decir que cumple con una misión informativa con respecto a un pensamiento cuya enorme influencia en la evolución artística y la evolución de las ideas estéticas, justifican su inclusión en cualquier serie de libros que intente dar un panorama de las ideas artísticas. Desde luego, el lector verá facilitada su tarea de acceder al nudo central de un pensamiento estético, pero seguramente experimentará un refinado gusto con los dos trabajos agregados al volumen: "El ideal Plástico. Descripción de las más bellas estatuas de la humanidad", y "Los monumentos antiguos inéditos". En ellos se encontrará con más intimidad junto al apasionado espíritu de un hombre que su época, comenzando por el genio de Goethe, reverenciado como una individualidad excepcional.

Las versiones pertenecen a Manfred Schönfeld y a Sara Sosa Mistello, y la presentación, cuidada, con un inteligente prólogo de Alfredo Hlito, que permitirá la ordenación de las diversas fases de los pensamientos estéticos que el libro recoge.

NARCISO POUSA

Philosophy o por lo usado por Leon Robin en su magnífico trabajo *La pensée Grecque et les origines de l'esprit scientifique*. ¿Cuál es la aportación que este libro de Farrington ofrece para el problema de interpretación de la ciencia griega? ¿El de una cierta relativización del conocimiento griego sobre el horizonte histórico de las culturas paralelas? Como tesis es ya vieja, como realización programática el libro es de una exigüidad absoluta. La interpretación de diversos problemas que se le van enfrentando a lo largo de tan complicado período histórico lo

van superando al punto de llegar a decir con respecto al pensamiento de Parménides y de Heráclito (habría que pedirle que consultara más las investigaciones de gente como Olof Gigon), que son pensamientos que señalan "un paso más en el camino por el que la filosofía se separa de sus raíces de la vida práctica". Es innegable que el equívoco del que se parte al considerar la Ciencia griega, resulta de no enfocarla como un conocimiento que tuvo especialísimas características, incomparables en su significación con el concepto de ciencia acuñado veinte siglos más tarde. Pretender separar lo que de impulso me-

tafísico tiene ese pensamiento en su concreción pristina es seccionarle toda capacidad genésica. Vista en la perspectiva de la ciencia moderna, ésta logra reducir la maravillosa y originaria realidad del pensamiento griego, al secundario papel de "precursor".

Por otra parte el libro de Benjamin Farrington es un libro de divulgación donde todas estas tesis se hallan implícitas en un trabajo que abarca en 328 páginas desde los orígenes y el pensamiento romano de Cicerón y Lucrecio, hasta Galeno.

La traducción y la nota preliminar de Hernán Benítez, son buenas.

N. P.

HERALDOS DE LA VERDAD, por Ezequiel Martínez Estrada. *Editorial Nova*. Buenos Aires, 1958. 268 páginas.

CREEMOS que uno de los peores defectos que privan en nuestra literatura es el de la falta de equilibrio entre la cultura propia y la extraña. O nos sobran valores ajenos a los cuales nos sujetamos como con garfios, para, llegado el instante, darnos cuenta de que sólo asiamos cendales que disipan la luz del sol, o, al revés, nos aferramos a un tradicionalismo vernáculo, con lo que perdemos de vista las perspectivas universales, afincándonos en una limitación de la que sólo extraemos datos entecos que, sin el complemento de lo genérico, son muñecos rellenos de paja.

La desarmonía imperante entre los cultivadores de lo nacional y los defensores de lo universal es en nuestro país, como en el resto del continente, de vieja data. A un escritor tan nuestro como Miguel Cané se le ha tachado de extranjerizante, y Groussac aún espera el trabajo que lo defienda de las acusaciones de los escribas que malbaratan el nacionalismo porque llevan anteojeras en lugar de lucidez y generosidad para comprender lo propio. El dogmatismo en literatura es un vicio que debería ser extirpado como la mala hierba. O blanco o negro. O gúelfos o gibelinos.

Mientras no nos desprendamos de esa miseria y discurremos que tanto la soledad como la compañía del ente empiezan en el reino del hombre con los demás en su reino, y no, diversamente, en un justiprecio de lo aza-

roso y pasajero de éste, nuestras letras no avanzarán. Seremos provincianos y, como dice Zum Felde, América será "un arrabal del mundo".

Por ello bien está que un escritor de la talla de E. Martínez Estrada, de quien se regustan esfuerzos tan poco convencionales y aguzados como *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, *Radiografía de la Pampa*, *¿Qué es exacto?*, etc., nos depare estos esquicios magistrales sobre Montaigne, Balzac y Nietzsche, "heraldos de la verdad". Con este volumen compruébase, una vez más, hasta dónde el amor por el hombre, más que por la literatura, llega a romper las vallas del fatalismo y la clausura nacionales, para, al irrumpir en fronteras ajenas —tierras de rico abono y frutos lozanos—, exhumar de las mismas certezas fraternas.

No cabe duda que se necesitaría una intuición goetheana para ceñir con firme diestra la caracterología de cada uno de esos tres gigantes del espíritu. E. Martínez Estrada no parece hallarse, empero, fuera del foco de esas individualidades. Si no añade datos totalmente originales —que una imposibilidad de allegamiento de fuentes coartan—, nos brinda, en cambio, en estos ensayos, lo más angular de las personalidades estudiadas. De los tres trabajos, uno de ellos —Nietzsche— ya había sido publicado anteriormente (1947), apareciendo ahora con agregados sustanciales; los otros dos —Montaigne y Balzac— presentan

las facetas ineludibles que los distinguen de sus contemporáneos y ubican en sus órbitas respectivas, con las discrepancias y alturas que convalidan lentos buceos en la razón y la vida.

En ellos, E. Martínez Estrada —recogiendo un cañamazo que ya mostró en *El mundo maravilloso de Guillermo E. Hudson*— percibe y hace hincapié en la corporeidad vitalista, orgánica, que los eleva y proyecta sobre el escenario mundial. Los ve asistidos y conlevados por la fluencia de la materia viva, omnicomprensiva, del enigmático cosmos, despojados de mecanicismo, de la arbitrariedad artificiosa de lo esquemático y cristalizado. Así, Montaigne pásase una vida almanacando y redescubriendo conocimientos con una isocronía que se acomi-

pasa a la de la naturaleza y los individuos; Balzac concibe la arquitectura de su Comedia humana cual un árbol de movetizo y opulento ramaje, girando sobre los goznes del poder, el amor y el dinero, sentimientos más que razones para alimentar la vida; y Nietzsche, alumbrándose entre dos relámpagos, danza con furor dionisiaco entre las criaturas, y desgárrase el corazón, pues sabe que "lo que se puede amar en el hombre es lo que es un tránsito y un acabamiento", y cada una de sus palabras resulta dando hundiéndose en el seno de una existencia incommensurable, fulmínea, supremamente hermosa.

En suma, libro unitivo y acuciador éste de E. Martínez Estrada.

F. F. SOLERO

EL PRECIO, por Andrés Rivera. Editorial Platina. Buenos Aires, 1957. 236 páginas.

SI una sola novela bastase para justificar la raigambre de un novelista, *El Precio*, de Andrés Rivera, lo lograría cumplidamente. Es un libro que se lee de un tirón sin los pobres halagos de las distracciones que a tanto novelista "promisorio" se ve forzado a conceder al aburrido lector. No hay en él hesitaciones, tropiezos, esas inseguridades que otorga —en la mayoría de los casos— un primer trabajo de vergadura, ambicioso. El estilo presenta a veces un ritmo seco, como el batir de un cable metálico sobre una superficie compacta, elástica; otras, se desliza en la frase esponjosa, con el paso tierno de los jarabes que se derraman por la piel, adhiriéndose a ella mansamente; en oportunidades sufre bruscos sobresaltos, como si el novelista no pudiese dominar el instrumento, y la palabra caminase a zancadas, o se lanzara al asalto de un campo sediento con la voracidad de un exultante chorro de agua vibrátil, pertinaz. Hay personajes que se nos quedan grabados en la retina, tales como Lev, de la Vega, Adolfo, Ponce, Quintana... *El Precio* es una cosa viva, que nos anda entre las manos, nos eriza, nos va ganando poco a poco, nos entusiasma. Puede decirse de él: "es un acto de fe". Y no nos equivocaremos: Andrés Rivera ha puesto toda su fe en este libro, todo su calor hu-

mano, esa fiebre fraternal del escritor que se encuentra a sí mismo en cada uno de los personajes por él auspicados, y con quienes convive en una pelea a brazo partido. Ello se advierte en cada una de sus páginas.

Pero, y también junto con esas calidades, *El Precio* posee una puerilidad, un "amasijo" de lugares comunes, frases hechas, párrafos tibios, que la merman, la tornan defectuosa, chirle. La facilidad que manifiesta Andrés Rivera para la novela yérguese aquí como un futuro peligro para su labor creadora, en la que sin duda el rigor es el enemigo que se vence a fuerza de domar el orgullo de la propia creación. Por otra parte, ha incurrido en el error de dividir el orbe de sus agnistas en dos sectores perfectamente delimitados, en los que las interferencias casi no cunden: los "buenos" a un lado; los "malos", enfrente. Y desde ambas orillas, se miran y quieren interminablemente, sin llegar a entenderse nunca. Para Rivera, la sociedad argentina —y general— parecería estar organizada según un canon peculiar: los poseedores y los desposeídos. De acuerdo con este diagrama, quienes poseen son "malos", sucios, felones, resentidos; por el contrario, los "buenos" son los humildes, los que aman sin pedir cuenta de nada, quienes, como María, expresan: "¿Es que no se puede ser comunista por amor?"

los capaces de los mayores sacrificios, de las más nobles heroidades, como Quintana, que perseguido por sus ex camaradas, vaga por Buenos Aires, hasta refugiarse en casa de Ponce, otro hombre "bueno", obrero, por supuesto, de convicciones firmes y conducta y moral probadas, quien, con seguridad, habrá de salvarlo.

Andrés Rivera ha escrito una novela con mensaje. Mas a veces, pensamos, los mensajes son cartas a las que se les ha estampado una dirección equivocada, y no llegan al destinatario.

No pretendemos que *El Precio* nos hurte el mensaje. Toda novela, si quiere trascender, debe alimentarlo, apropiárselo. Los miserables, de Victor Hugo, es el caso más típico de novela con mensaje; *Resurrección*, de Tolstói; *Adolfo*, de Benjamin Constant; *La náusea*, de Sartre; *Los lanzallamas*, de Arlt; *El río oscuro*, de A. Varela; *Una fábula*, de Faulkner, son ejemplos positivos que recordamos al pasar. Podríamos seguir enumerando indefinidamente. Pero en todos ellos, el men-

saje es un cosmos vivencial que ha sido incorporado a la propia carne y, tras ser macerado y convertido en pulpa, vuelto a la vida con la consagración de la pena, la humillación y una angustia atroz ante el destino último del hombre. Queremos decir con esto que si bien *El Precio* muestra notables trozos de una realidad vivida, ésta se halla violentada por la superestructura de lo que no debía de haber sido expresado jamás: la vida no debe ser desnudada, se desnuda sola. El verdadero novelista no hace más que anotar unos pocos gestos, y cuando consiga algunos impactos, sólo entonces puede afirmar que ha logrado asir un hilo de la trama imponente de la vida.

Andrés Rivera ha unido a una anécdota trivial y sabida, su simpatía partidaria y prescindibles conocimientos literarios. De esta amalgama tan sólida ha surgido *El Precio*. Es mucho pero no demasiado. Los hombres merecen más.

F. J. S.

EL OPIO DE LOS INTELLECTUALES, por Raymond Aron. Trad. Enrique Alonso. Ediciones Levitán. Buenos Aires, 1957. 318 páginas.

SI bien es cierto que en esta obra Raymond Aron estudia el papel que juega la *intelligentsia* dentro de la sociedad francesa y los fenómenos colindantes que su evolución histórica ha planteado y plantea algunas de las reflexiones que su autor extrae cabe explicitarse en un panorama más amplio y de vertientes universales.

El tan conocido libro de Mac Leish puede considerarse un antecedente de muchas de las ideas que aquí expone Aron. En cuál se trataba de la "responsabilidad" que el intelectual asume ante ciertos movimientos sociales y políticos que afectan a la humanidad; en éste, hasta qué punto ha contribuido ese ser curioso —eminentemente subjetivos aun en sus perfiles más abstractos, criatura que tan poco tiene que ver en múltiples ocasiones con lo vital, aun cuando se vuelque en última instancia sobre la vida, nómade monstruosa a la que la actividad del hombre ha designado con el calificativo de "intelectual"—, en una

aprehensión eternamente renovada del universo.

Supónese que el intelecto es esa área ideal en la que se conjugan los labores más enconadizos y osados, y que en ese ámbito debe incluirse tanto al artista como al científico, y en una determinada y especialísima, aunque vasta conexión, a cuantos sin hallarse en un plano creador, son la secuela de aquellos a quienes una sociedad eleva por sobre el nivel común de los otros.

Acéptase que nuestro mundo actual es consecuencia directa del período de la Ilustración, y que los ideales progresistas de una humanidad en permanente ascenso débense, asimismo, en buena proporción, a la inquietud del elemento protestante, que comienza a germinar a partir de la baja Edad Media. El orbe occidental edifica en torno de ese factor religioso —que engendraría al capitalismo— y de un creciente y veloz aprendizaje en el terreno en pugna contra ese elemento sustentado por la ciencia. Ahora bien,

denciales manejan y a la que apelan para encumbrarse a situaciones de poder simple y llano, cediendo sitio al funcionalismo simpático y nada elusivo de la criatura "cordial". Sobre este cauce se edificó la sociedad brasileña, transformándola al presente en un paradigma de pujanza y equilibrio americanos. No se halla esta

LA BESTIA DEL CIELO, por Rubén Vela. Editorial *Altamar*. Buenos Aires, 1957. 32 páginas.

Lo maravilloso se abre en la ciudad, en sus paisajes más inesperados: la Plaza de Mayo, el fondo que se divisa desde la Torre de los Ingleses. Buenos Aires es una ciudad provista de ángeles y eso es lo que va diciendo Rubén Vela, en su breve y misterioso relato. No es habitual en nuestro medio literario —caben como referencia "Los cuadernos de la quimera" de Emecé— la publicación de un cuento único, con las características de libro.

Se advierte en el estilo de Vela la ascendencia poética —recordemos *Introducción a los días, Veranos*— y a menudo cómo la poesía irrumpe por las líneas de *La bestia del cielo*. No es una narración fácil; expliquemos. Ocho capítulos donde el tono filosófico se une a la antigua parábola de la "Leyenda dorada" prestan a este cuento mayor densidad de lo habitual, menor claridad que lo corriente: sin embargo, no hay en esto un reproche. El lector, con paso sutil, se interna delicadamente en ese universo de ángeles que Vela ofrece, espera con idéntica impaciencia en el quinto banco de la plaza San Martín, admira la cara llena de soledad de Pedro Naceno.

¿Qué pasa cuando un hombre cree que puede descubrir a Dios y le habla continuamente a través de sus criaturas? Dios está en las pulgas, en las enfermedades monstruosas, en las piedras que arroja la multitud a dos vagabundos que viven en una casucha de lata. Se lo puede incluir a Dios —larga es la línea de los que lo han hecho, pasando por los místicos y los obsesos—, pero aun en la soledad más profunda, cabe la posibi-

realidad muy distante de los ideales sustentados por Bolívar y otros "ustres prohombres del continente".

También nosotros conjeturamos que más allá de un "panamericanismo" desfigurado, falaz y de protocolo, la integración americana sólo se logrará por este único recurso: cordialismo. F. J. S.

lidad del éxtasis. Vela —hombre de su tiempo— alude a Dios con dolor, lo recuerda con tristeza, lo evoca sin convicción. Vale decir, *La bestia del cielo* puede ser un libro lleno de fe, pero resulta un libro, lleno de incredulidad; y ya que nos movemos en el plano de las paradojas, agreguemos que a pesar de estar dirigido a "UD", ese dios-ángel que debe recibir el libro, se transforma en "inferi" pues "la jaula es Ud. mismo, cercando cada vez más los barrotes, asfixiándome con el peso de la vida y con el peso de la terrible estupidez de todo esto".

Si la palabra "existencialista" no estuviera tan llena de connotaciones, cabría ubicar este relato breve dentro de esa escuela: búsqueda del hombre, desesperación del hombre, azar del hombre, dirigido todo a una instancia superior que concibe el infierno en la jaula —es la visión sartriana de *Muit-celos*— y el hombre en su jaula. "Esta jaula no es el mundo ni los hombres. Es algo más. Los hombres, el mundo y usted".

Si se trata de un cuento —y un cuento es tantas cosas, desde Saroyan a Apuleyo— o una novela breve, la "nouvelle" tan del gusto de los franceses, o un extenso poema donde la muerte y la esperanza se confunden entre el vuelo desasosgado de los ángeles, no es fácil establecerlo para el crítico: de todos modos *La bestia del cielo*, se lee con meditado tono, que luego se transforma en melancólico razonamiento. Y pensar, sentir y evocar ¿no son algunas de las funciones más puras de la literatura?

INES MALINOW

LA LLAVE, por Amelia Biagioni. Emecé Editores. Buenos Aires, 1957. 105 páginas.

La poesía, entre nosotros (y por la dirección que toma, en otros países) pareciera haber agotado sus temas, incluso el reflejo de sí misma en los versos como otra forma más de metafísica. Ha tentado todos los caminos; ha tomado, por supuesto, y como consecuencia, todas las formas. En verdad (y esto estrictamente entre nosotros y el mundo femenino de la poesía) tenemos teorizadores de la poesía y no poetas. Demasiado intelectualizados y preocupados por la originalidad, cuando no recurren a un equilibrio entre las escuelas, superando sólo parcialidades, adoptan filosofías de moda, horas del mundo que, por más angustiosas que sean, no están sumergidas sino en una sola dimensión del ser. Es como si trabajaran el calado de un borde del gran dibujo que es la poesía.

En Amelia Biagioni no ocurre esto. Otras son sus intenciones y otros sus logros. Desde su primer libro, *Sonata de soledad*, se instala en un mundo diferente, intenta ahondar en sí misma, pasar —si fuera posible—, el mundo exterior a través de su mundo. Sólo entonces está lograda para ella el poema. El dolor —claro está—, es su primer motor; el móvil más seguro de arranque. Una expresión finísima, estados de alma casi inefables, encuentran forma en sus versos. Viene a anotar viejos rumbos de la lírica, no ya lugareña sino universal, en la delicadeza de unas cuantas palabras ordenadas, que tanto sorprenden por su madurez como por sus limitaciones (quizá por esto mismo sorprenden), y a confirmarnos en la paradoja de que se es universal en la medida que se es personal.

Por supuesto, Amelia Biagioni tiene conciencia de lo que es. (Esto no implica, necesariamente, la autocrítica). Hay una comunicación total del yo individual con el ser intrasferible de los otros, del poeta con sus semejantes. Un asumir por los demás los dolores, la vida, el mundo, los destinos, siempre en función de la poesía. Ella lo dice en su segundo (y último) libro *La llave*: "Aquí entiendo que nuevo con mi propio destino. / Los otros. Que mi viaje es el viaje total.

/ Que al levantarme en ola en mí al mundo levanto, / como el corista oscuro de algo y todo el canto".

En *La llave* cada verso esconde un secreto —un hallazgo estético, una sugerencia, un matiz, una variación, un recuerdo—, y quizá, una comunicación secreta con cada lector. No es otra la misión de los versos. A ello se agrega la facilidad de la memorización, de la retención: el ritmo y la rima. Pero con naturalidad (por lo menos en la mayoría de los casos), como si ésa y no otra fuera su expresión. A veces basta la simple, la sabia ordenación de unas palabras: "pasaba el largo mundo en tren", en que el adjetivo *largo* está aplicado a *mundo* y no a *tren*, como debiera, y el verso entra en lo mágico: nadie podría romper su estructura sin destruirlo, se ha instaurado en un orden sagrado —y riguroso—, que proviene de la intuición, de su vivencia.

Otras veces, la sustitución de una palabra en una frase hecha puede resultar sorpresiva, pero corre por cuenta y riesgo de la poetisa: "Dulce madera de luz", (madera por mesa, en *Canción para la mesa de luz*).

De Amelia Biagioni podría decirse lo que ella misma dice de una llave (en el poema que da título al libro): "Dice que el mundo es flor honda y oscura".

Una fuerza inédita a la vez que una levedad desconocida, que tiene los temblores de la poesía más pura y que se hace tanto más evidente cuanto más contrasta con aquélla, hacen de sus versos la prueba definitiva de su poesía. Lo que se dice de los iniciados (aún estando tan próxima a sus comienzos) pasa a ser sombra al aplicarlo a *La llave*. Ahí están para testimoniarnos los poemas: *La desarrraigada*, *Salmo setenta y tres*, *Pueblo en el viento*, *Poema de octubre*, *Palabras a Dios* y *Bosquejo del último canto*. Todo: la soledad, la ciudad, el desierto, la fraternidad con los demás seres, la comprensión más amplia, la espera, el dolor, parecieran ser sólo la gran pausa de Dios, su encuentro y justificación humana con la criatura. Y ésta, quizá, sea la forma más alta a que pueda aspirar un poeta.

OSCAR HERMES VILLORDO

EL OTRO SUEÑO, por Julien Green. Trad. Renato Pellegrini y Abelardo Arias. Editorial Tirso. Buenos Aires, 1958. 174 páginas.

NO es mucho lo que resta después de la lectura de *El otro sueño*, de Julien Green. El relato de las desventuras de Dionisio, el protagonista, nos está escamoteado; hay como un aire hipócrita en la sucesión de hechos que se callan, y el tema, el descubrimiento del amor homosexual, aludido, retardado, viene a ser la revelación insuficiente, por no decir cobarde, del libro. Si esto es lo que se propuso Julien Green, lo ha conseguido; pero el manejo de la narración —que excede a sus condiciones de novelista—, deja traslucir las fallas de la concepción. Sólo la impresión aludida, si no conociéramos la obra del autor de *Moira*, nos pondría sobre la pista de que se trata de un libro autobiográfico. Sin embargo, muchos encontrarán un valor en la mentira rosa con que se quiere disimular la realidad: son los que prefieren el ideal —o lo ideal—, a la verdad.

Dionisio, hijo único de un matrimonio burgués, es criado por sus padres junto a Claudio, un primo huérfano. En la imaginación del niño la figura del primo irá cobrando una sugestión insospechada, o, mejor, inexplicable. Su espíritu lo inclina a la admiración y ve en aquél la encarnación de la fuerza que terminará en amor. Los padres, por otra parte, nada hacen por disminuir el desprecio que siente por la vida que vive a su lado, y los complejos del pequeño crecen con el paso de los años. Se ve a las claras que el niño odia su hogar: aún más, lo que éste puede reportarle como economía o posición social. También odia a los que lo rodean: su tío, sus amigos más inme-

diatos. El padre terminará matándose, víctima de una pasión, al parecer, y la madre, años más tarde, cayendo de una escalera, a consecuencias de un ataque cardíaco.

Los retratos de la madre y del tío son los mejores del libro y revelan la fuerza de Julien Green para crear personajes. Especialmente el primero es una obra casi maestra de sugestión y contenido. El detalle para pintar las relaciones que la mujer guardaba con su hijo es de un gran novelista: la madre equivoca el nombre de su hijo cuando debe nombrarlo.

El otro sueño es casi el ensueño, el estado del durmiente o del que está avanzando hacia ese mundo, mediante el cual el protagonista cree alcanzar la realidad. Estas líneas de Pascal, que abren el libro, pueden aclarar su sentido: "¿Quién sabe si esa otra mitad de la vida, en la que imaginamos velar, no es otro sueño algo distinto del primero, y del cual despertamos cuando creemos dormir?".

Cuando nos damos cuenta de que Julien Green maneja el relato a la perfección y que pudiera terminarlo como se le ocurriera, convenciéndonos siempre, perdemos todo interés por el desenlace de la obra. Su cuerpo, ya debilitado, deja de interesarnos, y pensamos que si nos escamoteó algunas escenas bien puede falsear las restantes, aludiendo y confundiendo lo que le parece. Entonces creemos que las páginas de confesión se quedan en el intento y la novela en el relato tímido y convencional que es. Lo que resta, claro está, es muy poco.

O. H. V.

EL GRITO SAGRADO (Treinta días de cárcel), por Adela Grondona. Buenos Aires, 1957. Distribuido por Editorial Losada.

EL calor de fuerte intimidad que tienen los cuentos de Adela Grondona —la atmósfera que los hace intensamente comunicativos y humanos—, eran, sin que ella lo pensara, un anticipo de estas páginas dolorosas y aleccionadoras. Sin embargo, el momento que las provocó, estaría remoto o sería sencillamente inimaginable en su conciencia cuando la dictadura ordenó su detención. La vida literaria de Adela Grondona —al menos la de letra impresa—, comenzó en 1937, con un cuento publicado en *La Nación*. Ese cuento daría título a su libro del año siguiente: *El Escalón*. Desde entonces, con una pareja y regular asiduidad su nombre apareció en las principales revistas y diarios del país. Como delegada a algún congreso por la infancia, la joven autora viajó después a Europa, donde se había educado. Nada hacía prever sus días de cárcel de vuelta al país, en los años en que tampoco nada hacía prever el destino de ese país. Era como si de su vida aparentemente apacible pasara al "terrible estado de cosas" que nos sacudió de pronto. Y era también como si de sus cuentos pasara a su propia atmósfera y fuera la imaginada y no la dueña de la imaginación.

Si la realidad es superior a la ficción, el mérito de reflejar en ésta al propio reflejado, el de ser el objeto y la imagen, no es menos sorprendente. Creo que éste es uno de los primeros valores que salta en el diario de Adela Grondona. Privada de la libertad, en el mismo escenario de reclusa, escribe pacientemente palabras cuyo destino ignora pero que secretamente están dedicadas al más alto y gratuito deseo del escritor: la libertad perdida. Y es entonces, en los solloquios callados, embellecidos con la terrible belleza de los detalles anotados sin énfasis, o en los momentos de indignación que cortan su tono conversado, cuando el deseo de comu-

nicación se hace más vivo y la escritura que hay en ella logra las mejores páginas. Porque si hay un mensaje en el escritor es el de esa comunicación o comunión humana que hace trascendente su obra.

Quizá convenga recordar que la prisión de la cuentista y la de sus compañeras —a las que están dedicadas las memorias—, obedeció al hecho de que cantara con ellas, en la calle Florida, el Himno Nacional. Corrían malos años para el país. La orden de encarcelamiento rezaba, como recuerda el prologuista Germán Arce, que era por hacer "ruidos molestos". A veces los seres humanos hablan un lenguaje tan diferente que para algunos las palabras parecen "ruidos molestos" y los "ruidos molestos" palabras. Pero Adela Grondona no se avergonzó de que la confundieran, y pasado el primer momento dio la única respuesta que cuadraba: palabras. Registró minuciosamente sus temores y los de sus amigas, anotó sus más insignificantes diálogos —todo cobraba sentido entonces—, habló con la voz de la incertidumbre y la esperanza, y aún más, puso manos a la obra: comprendió que había que cambiar la vida del penal, ser útil a las reclusas que por causas muy diferentes y tristes purgaban un estado social del que no eran culpables. Entonces su diario tomó otra dimensión, la Caridad comenzó a tener manos, ojos, voz y dieron, miraron, hablaron para mitigar —en cierta medida—, tanto dolor.

Pocos testimonios, dentro de su brevedad, encierran tantas virtudes como éste de Adela Grondona. Involuntario —claro está—, amargo o atroz como suele ser la realidad, quedará como una prueba de las vejaciones que sufrió la mujer argentina bajo los años de lucha por la recuperación de la libertad y como la muestra de entereza y altruismo de una mujer.

O. H. V.

ANTOLOGÍA CLAVE, por Manuel del Cabral. Editorial Losada. Buenos Aires, 1957. 280 páginas.

AGUA tan pura que casi / no se ve en el vaso agua. / Del otro lado está el mundo. / De este lado, casi nada... / Una agua pura, tan limpia / que da trabajo mirarla".

"No conozco mejor definición de la poesía que este poema de Cabral", ha dicho Paul Eluard. Agregaré a mi vez que no conozco mejor definición de poeta que el nombre de Cabral.

La *Antología Clave* abarca el período 1930-1956. Se trata de una trayectoria firme, ascendente, sin altibajos. La obra de Cabral se resiste a las clasificaciones: probar encasillarla es renunciar a comprenderla en su totalidad. El poeta se convierte en el objeto de su canto. No obstante, ahí está: presente detrás de cada palabra, conduciéndonos por el sendero que de antemano se propuso. Es al mismo tiempo guía y camino, voz y silencio, agua y sed.

¿Por dónde comenzar? ¿Por dónde "asirlo", si su obra constituye una unidad indivisible, un todo desafiante?

Como primera observación —y esto es lo que da a sus poemas altura definitiva—, debo anotar que el poeta ha logrado la última definición de las cosas, ha dicho la última palabra. Veámoslo en pequeño, en el poema "Juez", que integra la serie de "Compadre Mon": "El juez, mientras descansa, / limpia sus anteojos. / ¿Y para qué los limpia, / si el sucio está en el ojo?"

Bajo el título general de "Trópico negro", se han reunido poemas de grave cadencia, dolorosos ayes de una raza semidesnuda: "Negro sin zapatos", "Negro sin nada en tu casa", "Negro sin risa". En este último leemos: "Tú que vives tan cerca del hombre sin el hombre, / una sonrisa tuya me servirá de agua / para lavar la vida, que casi no se puede / lavar con otra cosa".

Hay una transfiguración constante, una implacable lucidez, una sonora clarividencia que nos enfrenta con realidades vivas, con presencias irreparables. Pocas palabras bastan para recrear un mundo: "Hombre que hablas inglés, /

tu sonrisa / viene cuando hace ratos que han llegado / tus pies". Más adelante, en "Viejo chino de Brooklyn", dice el poeta: "Algo tan gris le moja a Chan los ojos / que ni la lotería se los puede secar... / Chan se llama la cara de este chino, / pero el agua del ojo / también se llama Chan".

Cabral no es sólo un cantor del mundo y de los hombres. Nos habla también de ciudades interiores, quintaesencias, gritos sin piel ni rostro: "Esta es la noche, / la que también se pone del tamaño del hombre, / la que cabe en sus preguntas, / la que cabe en su mito de hueso, / la que le crea su fantasma sólido, / su religiosa, / su profunda presencia". Y brutalmente casi, nos deposita una vez más en medio de las cosas: "Línea / Curva / Sonido. / Lo que el Universo mide. / Esto. / Si. / Sólo. / Todo. / Es tan bello que es triste".

Pasemos ahora al ciclo titulado "Sexo y alma", de 1948-1956. Se revela aquí otra faceta ilustrativa y, si se quiere, el redescubrimiento de una antigua vena temática, escasamente transitada. El poema "Fecha del sexo" nos demuestra una vez más la honda exactitud, la magia de Cabral: "Dios terrestre, plural como el verano, / trampa por donde llegan el espacio y el tiempo, / catedral de secretos sorprendidos, / tú, solo y todo, sexo". Y en "Sexo ascendido", leemos: "Padre sexo, / a veces en el cine te recuerdan las manos, / y a ratos las minúsculas mareas / que duermen en los huecos palpitantes del cuerpo, / y a veces / sotanas levantadas sólo a clima, / y rompiendo papeles cuidadosos / en alcobas de lujo con sortijas ajenas, / togas como al descuido".

No es necesario insistir más sobre la extensión sin límites de esta voz americana. Inútil es, asimismo, repetir los conceptos que, sobre su obra, han vertido Gabriela Mistral, André Gide y Gerardo Diego. Su palabra se ilumina sola, sin respaldo ni apoyo, todo lo abarca en amplitud y su estatura es la del Hombre.

SUSANA I. THENON.

TIEMPO DE LAGRIMA CERRADA, por Simón Kargieman. Ediciones Serpentina. Buenos Aires, 1957. 8 páginas.

UNAS pocas poesías bastan para revelar a un poeta de envergadura. Estas pocas poesías y esta revelación se encuentran en *tiempo de lagrima cerrada*, de Simón Kargieman. Cuando nos enfrentamos con expresiones tan felices, los comentarios deben ceder paso a la reproducción de los trozos más significativos.

Por ejemplo, abundan los paisajes violentos, desgarrados y súbitos, como fugaces apariciones: "Caballo en la noche de palomas muertas / y surcos inmóviles / con un trueno en la mano / y un puñal en los ojos / busco el rostro de una sombra / que me quemó las ojeras / y se fué a la noche / de piedras y viento / y la busco con mis alas / de guitarra lenta / en el alma de todas las hojas / que duermen en esta selva / del universo" y contrastan los momentos de quietud, pero no quietud estática sino vital.

llena de fuerza y amplitud: "espero / en este acaecer espeso de la sangre / el tránsito definitivo de tus pasos / en el sueño de mi piel".

Los poemas, titulados a veces, *noche de mi sangre y voz*, *habitante de la sombra*, *al sueño de mis dedos*, *elección a la muerte de mi sombra y poema final*, giran alrededor de dos ejes temáticos fundamentales: la espera y la búsqueda. Y en todos, Kargieman nos trasmite en forma inmediata la dimensión de su espera y de su búsqueda.

Indudablemente, se trata de un primer juicio que está sujeto a modificación, dado que sólo conocemos una mínima parte de la obra de Kargieman. No obstante, saludamos a un poeta que surge sin claudicaciones y esperamos confiados sus próximas entregas.

S. I. T.

O. DEL C.

Marginales

TEATRO, por Jules Romains. Trad. Natividad Massanes. Editorial Losada. Buenos Aires, 1957. 349 páginas.

DE pronto, como si me hubieran arrancado una nube de los ojos puedo ver el teatro entero de Jules Romains, como el arte de una sociedad que desconoce la catástrofe. La primera contienda universal pasa sobre él como una ligera tormenta de verano, sin tocarlo a fondo. Exactamente como sobre la burguesía francesa, que a pesar del sacudón sufrido, enfrenta al mundo con la calma

satisfecha de las conciencias miopes. La ironía, la humanidad, la inteligencia, y la dignidad de los propósitos de Jules Romains, al igual que sus pensamientos, sus personajes y sus planteos, pertenecen a un mundo que hoy se nos aparece como una visión casi nostálgica de nuestra infancia. Creo que lo único que todavía me impresiona en este teatro, es la buena fe de su autor, en los conflictos que plantea.

HOMO LUDENS, por Johan Huizinga. Trad. Eugenio Imaz. Editorial Emecé. Buenos Aires, 1957. 279 páginas.

SI Johan Huizinga concibió las estructuras de la cultura como resultantes de la idea del juego —cosa que por supuesto hubiera transformado en arrebatadas furias a sus colegas positivistas del siglo pasado—, no comprendo por qué no llevó su ensayo a las últimas consecuencias, a las que me hubiera gustado verlo abocarse totalmente; o sea, a concebir la relación entre la criatura y la divinidad, como una relación lúdica definitiva. A pesar de las

observaciones de Roger Caillois, tanto como a la aparición de libros en torno al tema (los de Karl Groos o Jean Chateau), o de mis mismos deseos y dudas, la obra de Huizinga mantiene una admirable coherencia y una ejemplar claridad que hacen imposible cualquier investigación dirigida al sentido del juego dentro de los planteos culturales, sin tomar en cuenta como hito principal la obra de este admirable pensador holandés.

EL FINAL DEL CAMINO. SEMBRADORES, por Jean Giono. Trad. Augusto Guibourg. Editorial Emecé. Buenos Aires, 1957. 195 páginas.

JEAN - JACQUES ROUSSEAU dejó un linaje intemporal que reaparece en la literatura francesa de tiempo en tiempo bajo los más variados disfraces. A pesar de la diversidad de ropajes, Jean Giono es uno de sus descendientes más fieles; como el viejo padre Rousseau, Jean Giono cree firmemente en las virtudes de la naturaleza sobre la que vive

hondamente inclinado. Quizá la única diferencia real verdaderamente destacable sea la visión que ambos tuvieron del cosmos —ideal para Rousseau, según la imagen peculiar de la Enciclopedia; realista, para Giono, según la estética a la que adscribe—, porque en esencia, la fe en la naturaleza y sus virtudes terapéuticas, es la misma.

ACERO

Francisco Mendía: **Fuente de almas.**

Novela donde todos sus seres actuantes, hasta los más niños, luchan por algo y existen para algo; no admite en su temática vacíos ni lagunas que puedan entorpecer su desarrollo.

AGUILAR

Bernardo Martín del Rey: **Alkadar**; José María Aznar Quero: **Sobre la tierra yerta**; Francisco Sancho Ruano: **En Vidaua han entrado lagartos.**

ALBOGRAF

Alberto F. Orlandini: **Rebelión en la selva mansa.**

AMERICALEF

Albert Camus: **La Sangre de la Libertad.** Trad. Fernando Gómez.

Reunión de cartas y artículos —pequeños ensayos— escritos entre 1944 y 1953; presenta las "preocupaciones de nuestro tiempo" en forma directa, sin especulaciones filosóficas, sin obsesiones literarias sin recomendaciones para un futuro remoto.

Luis Justo: **La Estafa.**

Carente de una psicología, de una consistencia interna que le permita situarse y manejarse frente al mundo mediante las afinidades e incompatibilidades que lo conectan con él, el protagonista de esta novela se siente mecánicamente confundido con ese orbe, que lo invade y lo abruma.

I. N. Steinberg: **En el taller de la revolución.** Trad. Miguel Ángel Angeira y Jacobo Prince.

Según Erich Fromm, "este libro debe ser leído por todos los interesados en la comprensión de la historia contemporánea y deseosos de hacer de la política el instrumento de los verdaderos propósitos humanos".

Manuel J. Cibils: **Anarquía y revolución en el Paraguay.**

AUSTRAL (Montevideo)

Manuel de Castro: **Hernandarias y la Banda Oriental.**

Es mérito del autor haber ordenado muchos materiales dispersos sobre la materia, para correlacionarlos y otorgar así cierta unidad al presente volumen.

CARLOS LOHLE

Régis Jolivet: **Metafísica.** Trad. Leandro De Sesma.

Un lenguaje claro, preciso, moderno, amplia documentación en las abundantes notas, bibliografía escogida, índice de materias y nombres se añaden al texto mismo, de suerte que esta obra resulta un elemento de estudio y consulta de gran valor para profesores y estudiantes de filosofía.

CARTAGO

Academia de Ciencias de la URSS: **Manual de Economía Política.** Muchos economistas soviéticos aportaron, en la fase de elaboración del proyecto de esta obra, valiosas observaciones críticas e hicieron útiles sugerencias acerca del texto, que los autores han tenido en cuenta al proceder a su redacción definitiva.

Carlos Marx y Federico Engels: **Obras Escogidas.**

En la presente recopilación se han incluido las obras más importantes de Marx y Engels que explican las tres partes integrantes del marxismo: la filosofía, la economía política y el socialismo.

Carlos Marx y Federico Engels: **Correspondencia.**

V. I. Lenin: **Obras completas** (Tomo III).

V. I. Lenin: **Obras completas** (Tomo XXIII).

CRITERIO

Andor Heller: *No somos más camaradas.*

Descripción del levantamiento de Hungría, por un testigo presencial, periodista-fotógrafo de Budapest.

Alexis Carrel: *La oración.* Trad. Patricio Gannon.

Un resumen, extremadamente breve, de innumerable cantidad de observaciones recogidas en el curso de una larga carrera al lado de la gente más diversa.

CUADERNOS DEL ALFARERO

Miguel Angel Viola: *Poema para cinco muertes.*

D'ACCURZIO (Mendoza)

Antonio Di Benedetto: *Grot.*

Cuentos premiados en el Concurso Anual Juan Carlos D'Accurzio, instituido por Gildo D'Accurzio y realizado, a solicitud de éste, por la Sociedad Mendoquina de Escritores, en 1956.

DE LA CIUDAD

Carlos Manuel Muñiz: *Esa que llaman vida*

DEL ATLANTICO

Eugène Masure: *El sacerdote diocesano.* Trad. del Pbro. Daniel José Keegan.

En capítulos audaces y a la vez cimentados en la tradición más sólida se analizan problemas sobre la relación entre el Obispo y sus sacerdotes, la espiritualidad propia del sacerdote diocesano, la ascética sacerdotal, la fuerza santificadora de la acción, la vida comunitaria.

Joseph Folliet: *Oratoria. Introducción al arte de la palabra pública.*

Fruto de la experiencia multiforme de un hombre de vasta cultura que es, por cierto, un gran orador, el volumen presenta los elementos psicológicos y "tácticos" que ha de tener en cuenta quien aspire a cultivar su dignidad, en todos los órdenes y en todas las esferas.

Itaki de Azpiazu: *Mensajes.*

Tanto en los Mensajes Bíblicos, como en los Mensajes Cívicos o Penitenciarios, la preocupación del autor es la defensa del hombre y de su dignidad en todos los órdenes y en todas las esferas.

DEUCALION

Bernardo Ezequiel Korembli: *Nicolás Olivari, poeta único.*

La figura de Olivari ha sido estudiada aquí como poeta, cuentista, novelista, dramaturgo y traductor.

EL ESPEJO Y LA NUBE (Caracas)

Pascual Venegas Filardo: *Círculo de tu nombre*

EMECE

Américo Castro: *Santiago de España* (\$ 60.—).

Penetrante y erudito examen de las raíces del pueblo español.

Graham Greene: *Campo de batalla.* Trad. J. R. Wilcock (\$ 48.—).

Una clara muestra de la tendencia que lleva a Greene al planteamiento y a la resolución de arduos conflictos íntimos, frente a los cuales su maestría de gran novelista triunfa siempre.

Marten Cumberland: *La puerta de la muerte.* Trad. Raquel H. de Busto (\$ 24.—).

El autor parece creer que la obra es lo importante, no el hombre, ya que eficazmente ha ocultado a la curiosidad de los críticos sus datos personales. Sólo puede afirmarse que ama a Francia, que es un diestro urdido de enigmas y que ha compuesto afortunadas comedias.

Juan Goytisolo: *Fiestas* (\$ 6.—).

Destacada expresión de la novelística española de vanguardia.

Anselmo Leoz: *El inspector Verano* (\$ 48.—).

Los hilos de la trama están teñidos con humorismo de buena ley, y la pintura de Buenos Aires en sus diversos ambientes y características revelan al autor como artista dotado de excelente capacidad descriptiva. Segundo Premio Literario Emece 1957.

Julien Green: *El malhechor* (\$ 40.—). Trad. Alfredo J. Weiss.

Una contraposición, ora sutil, ora vigorosa, de caracteres embarcados en la vía del bien o en la vía del mal, a través de una trama llena de alternativas complejas.

Magdalena Harriague: *Ronda para un cuerpo.*

GLOBO (São Paulo)

Rolmes Barbosa: *Requiem para os vivos.*

Una novela que traza el amplio panorama de la vida en la ciudad de São Paulo, a través de las vicisitudes, las alegrías y tristezas de varias generaciones de una misma familia.

MACHETTE

Benjamin Farrington: *Ciencia griega.* Trad. Enrique Molina y Vedia y Hernán Rodríguez.

Por primera vez en castellano el texto completo de esta obra maestra que estudia el desarrollo de la ciencia griega —desde sus orígenes hasta Galeno y Tolomeo— en sus relaciones con la sociedad y en particular con la técnica.

Roger Martin du Gard: *Jean Barois.* Trad. Ricardo Anaya.

Su enfoque original, la forma dialogada, el uso inteligente del paréntesis, la adjetivación incisiva, independiente de la frase, le otorgan un vivo movimiento, hacen accesible la interpretación de las situaciones a que se hallan abocados los personajes y ayudan a seguir sin fatiga el agudo razonamiento, la réplica vivaz o el reticente discurrir.

L. B. Mackinnon: *La escuadra anglo-francesa en el Paraná 1846.* Trad. José Luis Busaniche.

En el curso del relato alternan relevantes episodios de nuestros fastos históricos con delicadas viñetas lugareñas.

Domingo F. Sarmiento: *Viajes (España e Italia).*

El más literario de todos los libros de Sarmiento, y uno principal de la lengua española en el siglo XIX.

Carl Sandburg: *Abraham Lincoln.* Trad. Jerónimo Córdoba.

El más exhaustivo y vívido estudio sobre la vida y los tiempos del héroe nacional norteamericano, probablemente la mejor biografía histórica escrita en inglés en nuestra época.

Joaquín V. González: *La tradición nacional.*

Ferviente incitación para que los poetas argentinos abreen en la pura inspiración de las tradiciones patrias —riquísimo cantero, desculado y desconocido— en vez de pesquisar temas exóticos en literaturas extranjeras.

Edward Gordon Craig: *Del arte del teatro.* Trad. Anibal Ferrari.

El autor de este libro es realmente uno de los hombres más grandes del teatro contemporáneo. La primera edición apareció en Londres en 1911, y desde entonces no ha dejado de ser una fuente de inspiración, desasosiego y deleite, para cuantos se interesan por el arte dramático.

INFINITO

Henry S. Churchill: *La ciudad es su población.* Trad. Luis Fabricant.

Los problemas sociales, económicos, estéticos, políticos y administrativos de las ciudades son analizados en este ensayo crítico de la evolución urbana en los Estados Unidos, desde la época colonial hasta los años de la última guerra mundial.

LOSADA:

Mario Cabré: *Canto sin sosiego*.

En esta nueva obra, centrada en primer término sobre el suicidio en el mar de Alfonsina Storni, y después sobre el tema de muerte, Mario Cabré alcanza la plenitud de su lirismo.

Luis Reissig: *La era tecnológica y la educación*.

Se examina aquí el papel principal de la técnica y del ambiente en la vida del hombre, y por lo tanto en su educación.

Jules Romain: *El mundo es tu aventura* (Tomo XX de "Los hombres de buena voluntad"). Trad. Luis Echávarri.

En este volumen los personajes de Romain recorren la Rusia soviética, conociendo desde las cárceles hasta las más altas esferas de la intelectualidad y la política.

León Felipe: *Antología rota*.

Completa expresión del personalísimo espíritu que otorga a León Felipe una fisonomía inconfundible dentro de la poesía contemporánea.

José Bergamín: *La Corteza de la letra*.

La búsqueda del empleo que de la palabra hacen los autores clásicos y contemporáneos —tanto españoles como extranjeros— y la preocupación por la relación existente entre la pintura y la literatura.

Fernán Silva Valdés: *Santos Vega - Barrio Palermo - Por la gracia de Dios*.

Tres obras de teatro, que muestran otros tantos aciertos del talento dramático de Silva Valdés y que han recibido cálidos elogios de la crítica.

Miguel Angel Asturias: *Leyendas de Guatemala*.

Asturias refleja poéticamente el pasado mitológico de su país, con la gracia, la fluidez y la ternura de su prosa.

Mihail Eminescu: *Poesías*. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti.

Lo mejor de la lírica del gran poeta romántico de Alemania.

Norah Lange: *Cuadernos de infancia*.

Una delicada introspección autobiográfica hecha con una técnica experta y una sutilísima graduación de matices en una serie de capítulos dotados de extraordinario poder comunicativo.

Cecil Woodham Smith: *Florence Nightingale*. Trad. Luis Echávarri (\$ 75).

"Es el mejor libro de esta clase que nunca haya leído", escribió Raymond Mortimer en "The Sunday Times", al comentar la biografía de la creadora de la Cruz Roja.

Fernando Moran López: *También se muere el mar* (\$ 70.—).

La novela de los jóvenes españoles, enfrentados con los problemas de la guerra civil, que tratan de superar.

MARTINS (São Paulo)

Antonio Rangel Bandeira: *Espíritu e forma*.

Libro laureado en 1955 con el "Premio José Veríssimo" de la Academia Brasileña de Letras.

MECENAS

Juan Carlos Arbuco: *A orillas del largo río*.

Rubén Guerra: *En la ruta del hombre*.

NOVA

Robert Bazin: *Historia de la literatura americana en lengua española*. Trad. Josefina A. de Vázquez.

Obra destinada inicialmente a la enseñanza de la literatura hispanoamericana en Francia y que, por su feliz distribución y enjundia, ha merecido el beneplácito de los críticos de habla española. Al trasladarla al castellano se han hecho oportunas acotaciones y retoques.

Charles Howard McIlwain: *Constitucionalismo antiguo y moderno*. Trad. José Rovina Armengol.

El autor es profesor de Ciencias de Gobierno en Eaton, dependiente de

la Universidad de Harvard. En este libro examina los principios generales del constitucionalismo, considerado como una tradición anglo-americana.

NUEVA REALIDAD

Bernardo Graiver: *Ene está desnuda*.

OESTE

Nicolás Cócara - José María Grange: *Argentina poética*.

Algunos de los numerosos valores que pueblan el vasto territorio poético del país.

OLYMPIO (Brasil)

Antonio Olinto: *O homem do madrigal*.

PERLADO

Walt Whitman: *Obra poética*. Trad. E. M. E. Danero.

Un volumen de 248 páginas, con abundantes notas sobre cada uno de los poemas, una cronología de la vida del autor y un certero y definidor enfoque crítico por José Martí.

PERROT

Ricardo Güiraldes: *Seis relatos*.

Reedición de una obra inmerecidamente olvidada, del famoso autor de *Don Segundo Sombra*, con un poema de Alfonso Reyes y prólogo de Angel E. Battistessa.

Baldomero Fernández Moreno: *Poemas del Uruguay*.

Fernández Moreno relata la historia de sus poemas uruguayos en el prólogo de este tomo, en los que sigue presente el fluido estilo de nuestro gran escritor, la gracia y la pureza que encierran sus composiciones.

PEUSER

Eduardo Barros-Prado: *La atracción de la selva*.

Aventuras, peripecias innúmeras, exploraciones, cacerías, recuerdos, descripciones.

Hans Bertram: *Vuelo al infierno*. Trad. Vera Keins.

Odisea de dos jóvenes aviadores (Bertram y Klausmann) que en 1932 intentan dar la vuelta al mundo por vez primera en un hidroavión alemán. La dantesca aventura que dura 53 días, en una costa desierta de Australia, evade los límites de la realidad y llega a los dominios de la pesadilla.

Elsa Durando de Mackey: *Arco de paz*.

Lucha de pasiones vehementes y de enconos entre inmigrantes agricultores y ovejeros, hasta que el amor ofrenda su sosiego y su perduración.

Carlos B. Quiroga: *La Mulanima*.

Según Carmelo M. Bonet: "Un poema de intención trascendente por lo que simbolizan hechos y personajes; una obra de sabor localista, pero con amplia visión de patria y proyección universal."

POESIA BUENOS AIRES

Osmar Luis Bondoni: *Poemas*.

SIGLA

Mariano Montemayor: *Presencia política de las fuerzas armadas*.

El proceso interno de las Fuerzas Armadas de la Nación en uno de los más cruciales momentos de su existencia.

Máximo Etchecopar: **De la democracia política a la democracia social.**

El autor persigue una finalidad ambiciosa: se propone trazar en el menor número de páginas y con la mayor economía de palabras el perfil verosímil de la nueva política, de la política del futuro.

Raúl Pulgbo: **La revancha oligárquica y el porvenir obrero.**

El autor —que siente vocación por lo nacional, lo popular y lo social— marca con acierto la trayectoria de una generación que va de 1930 a 1955.

TARJA (Jujuy)

Jorge Calvetti: **Libro de homenaje.**

TROQUEL

Michele F. Sciacca: **Perspectivas de nuestro tiempo.** Trad. Eduardo J. Paz.

André Maurois: **Mis creencias.** Trad. Miguel O. Saccone.

El presente ensayo nos muestra a un nuevo Maurois, el expositor de sus más íntimas creencias y un testigo de penetrante inteligencia que no quiere apartarse de los problemas del mundo.

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA (Montevideo).

Luis Alberto Menafrá: **Carlos Reyes.**

Manuel García Puertas: **El romanticismo de Esteban Echeverría.**

Este libro se terminó de imprimir en los Talleres de la Cooperativa Editora Poligráfica Mariano Moreno Calle Bouchard 722, Bs. As. el día 31 de julio de 1958

últimas novedades

La teoría funcionalista
en la arquitectura
por R. E. De Zurko
..... \$ 78.—

El arte egipcio
por Wilhelm Worringer
Ilust. \$ 42.—

La esencia del estilo
gótico
por Wilhelm Worringer
Ilust. \$ 53.—

Arte y técnica
por Lewis Mumford
(2ª ed.) \$ 48.—

editorial nueva-visión

ediciones

galatea-nueva visión

El héroe en la historia
por Sidney Hook
..... \$ 58.—

Sociedad y conocimiento
por Gordon Childe
..... \$ 43.—

Las ciencias humanas y
la filosofía
por Lucien Goldman
..... \$ 42.—

El teatro en la actualidad
por Siegfried Melchinger
..... \$ 65.—

En venta en todas las
buenas librerías y en

Librería Galatea

Viamonte 564, Capital.

Administración:
Cerrito 1371, Bs. As.
T. E. 42-1347