

# EL ESPIA DEL MUNDO

por

Giovanni Papini

"Astillas de experiencia", llamó modestamente Giovanni Papini a la rica y variada materia que colma estas páginas, cada una de las cuales da testimonio de la sensibilidad del artista, siempre inclinado y en tensión alerta sobre el correr de la existencia y su alucinante séquito de misterios.

Responde el título de la obra a la acepción personal que el ilustre florentino hizo de unos versos que Shakespeare pone en boca del rey Lear. Podría interpretarse, dice, "que los espías de Dios son los que revelan a los demás hombres el secreto de lo creado, el misterio de la obra divina. Así me presento a los lectores como *espía del mundo* —agrega—, es decir, como alguien que imagina haber sorprendido, aquí y allá, insospechados aspectos de las cosas y alguna relación arcana entre seres, pensamientos y hechos". Y expresa la esperanza de que, a pesar de lo fragmentario y heterogéneo de este libro, "algo habrá visto y dicho en él, así sea pequeño o mínimo, que haya escapado a mis hermanos mayores, a mis maestros, a mis amigos, vivos y muertos". Que algo vió y oyó, algo —y mucho— de trascendental y permanente, lo demuestra con sobrada abundancia este nutrido conjunto de ensayos, reflexiones y trabajos de la más variada especie, donde a cada instante revela su presencia el filósofo, el crítico, el esteta y el moralista.

"Sólo puedo brindar aquí —insiste, sin embargo— alguna hoja de poesía y alguna semilla de pensamiento: hoja arrancada de la inmensa selva *espesa y viviente* cuando sopla el viento de la inspiración; semillas de pensamiento que quizá germinen en otra mentalidad más vasta y feraz que la mía para ofrecer en lo por venir árbol umbroso y comestible fruto."

## EMECE EDITORES, S. A.

Departamento de Ediciones: Bolívar 177, 6º Piso - T. E. 33-0821

Departamento de Créditos: Bolívar 177, 6º Piso - T. E. 34-5723

Administración y Ventas por mayor: Luzuriaga 38 - T. E. 23-1098

Correo  
Argentino  
C. G.

Tarifa Reducida

Concesión Nº 5623

Registro Propiedad  
Intelectual Nº 620.203

\$ 20.— m/arg.

21

F  
I  
C  
C  
I  
O  
N

F I C C I O N

21

SETIEMBRE  
OCTUBRE

Setiembre  
Octubre  
1959

CUENTOS · ENSAYOS · CINE · MUSICA · LIBROS

TEATRO · CRONICAS · ARTES PLASTICAS

# INDICE de avisadores

	página
Club Internacional del Disco	1
Swift	3
Wells	4
Calefones Heineken S.A.I.C.	19
Alfombras Sparta	
Atlántida S.A.	26
Comp. General Fabril Editora	33
Impresora Oeste	36
Hachette	41
Carlisle Electrical	51
Mundonuevo S.A.	51
Editorial Universitaria de	
Buenos Aires	65
Kapelusz	69
Air France	75
Losada	91
Bonino	101
Van Riel	101
Hispano Argentina Libros	
S.R.L.	113
Odeón	116
R.C.A. Víctor	119, 124
Américalee	145
Talía	157
La Piedad	157
Ficción 5,	127, 147
Goyanarte.	115, 133, 148
Américalee	160
Tres Américas 2ª Solapa	
Emecé contratapa	



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

### CID 19 BRAHMS

SONATA PARA CELLO Y PIANO  
Nº 1, Op. 38.

SONATA PARA CELLO Y PIANO  
Nº 2, Op. 99.

Janos Starker, cello; Abba Bogin,  
piano.

### CID 20 GRIEG

CONCIERTO PARA PIANO Y OR-  
QUESTA EN LA MENOR, Op. 16

André Varennes, piano.

PEER GYNT: Suites Nº 1 y 2, Op.  
46 y 55.

Orquesta Sinfónica Nacional de París.  
Director: Ralph De Cross.

### CID 21 VIVALDI

CONCIERTO PARA 4 VIOLINES.  
HAENDEL

CONCIERTO Nº 8 EN SI PARA  
VIOLA.

CONCIERTO Nº 10 EN SOL ME-  
NOR PARA OBOE.

Orquesta de Cámara Stradivari.

### CID 22 BEETHOVEN

TRES SONATAS PARA PIANO:

Tempestad, Op. 31 Nº 2.

Appassionata, Op. 57.

Los Adioses, Op. 81.

Istvan Nadas, piano.

### CID 23 PIETRO MASCAGNI

CAVALLERIA RUSTICANA.

Coro Lombard Promenade y Orquesta

Director: Giovanni Falco.

### CID 24 BERLIOZ

SINFONIA FANTASTICA.

Orquesta Sinfónica de París.

Director: Ralph De Cross.

Inscribese 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. 195.— c/u.  
VIAMONTE 723, 6º Piso — BUENOS AIRES

Deseo inscribirme como socio de ese Club, abonando con tal fin la  
cuota única de m\$n. 225.—. Mi inscripción al Club no implica nin-  
gún compromiso ulterior de compra. Deseo recibir el disco long pla-  
yng 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 \$ 15.— más para  
franqueo.

## Sumario

Un fabricante de felicidad en 1918, por <i>Enrique Amorim</i> .....	6
Lo hemos dejado demasiado solo, por <i>Bernardo Verbitsky</i> .....	10
Gemelos, por <i>Héctor Tizón</i> .....	27
La rueda, por <i>Rodolfo Falcioni</i> .....	34
Agonía, por <i>Juan Manuel Villarreal</i> .....	37
La vieja bandera, por <i>Ernesto Sábato</i> .....	42
Sobre un libro de memorias, por <i>Adolfo Mitre</i> .....	52
El cuarto cerrado, por <i>Donald A. Yates</i> .....	56
<i>Adela Grondona</i> : ¿Por qué escribe usted? Contesta Guillermo de Torre	66
Un juriconsulto en tierras bíblicas, por <i>Sara Krimer de Haines</i> .....	70
Evocación de Francis de Miomandre, por <i>Luisa Mercedes Levinson</i> ..	72
<i>Letras Argentinas</i> : Nuevos dramaturgos, por <i>Juan Carlos Ghiano</i> .....	76
<i>Letras Españolas</i> : Menéndez Pidal, el conciliador, por Guillermo de Torre .....	80
<i>Letras Alemanas</i> : Trascendencia de la subjetividad en Georg Britting, por <i>Rodolfo E. Modern</i> .....	84
<i>Letras Francesas</i> : Zazie dans le métro, por <i>Félix Gattegno</i> .....	86
<i>Letras Inglesas</i> : La era de la miseria, por <i>Juan Rodolfo Wilcock</i> .....	89
<i>Letras Italianas</i> : Notas sobre Elio Vittorini, por <i>Attilio Dabini</i> .....	93
Artes plásticas, por <i>Romualdo Brughetti</i> .....	100
Teatro, por <i>Pablo Palant y Tulio Carella</i> .....	102
Cine, por <i>Patricio Canto</i> .....	109
La última ópera de Strawinsky, por <i>Rodolfo Arizaga</i> .....	112
Discos, por <i>Juan Pedro Franze y R. A.</i> .....	116

### LIBROS

<i>Hugo Acevedo</i> : "Estravagario", de Pablo Neruda; "Las hermanas", de Pedro G. Orgambide .....	128
<i>David Almirón</i> : "Papini", de Roberto Ridolfi .....	130
<i>Enrique Azcoaga</i> : "La resaca", de Alberto Borges .....	131
<i>Daniel Barros</i> : "Así son las Malvinas", de Hipólito Solario Irigoyen; "Pequeño diccionario de la desobediencia", de Luis Franco; "Tatabomba", de Ariel Canzani D. ....	134
<i>Ariel Canzani D.</i> : "El niño de la flor en la boca", de Castillo Navarro; "Canti dell'intruso", de Carlo Galasso .....	136
<i>T. C.</i> : "Siete sainetes porteños"; "La copla", de Andrés Fidalgo .....	138
<i>José Julio Castro</i> : "Españoles ante la historia", de Claudio Sánchez Albornoz .....	140
<i>Carmen da Silva</i> : "Puerta del sol", de Ricardo Bastid .....	141
<i>Celia de Diego</i> : "Los temas esenciales de la literatura", de José E. Clemente .....	143
<i>Eliás de la Torre</i> : "Radiación y radiactividad", de J. Schubert y R. Lapp .....	149
<i>Margot de Segovia</i> : "La campesina", de Alberto Moravia; "El biombo del infierno y otros cuentos", de Ryunosuke Akutagawa .....	150
<i>Alicia Jurado</i> : "La enseñanza del Buda"; de Max Ladner; "Poesía de la circunstancia", de Rosa Chacel .....	152
<i>Inés Malinow</i> : "Donde la Patria es un largo glaciar", de Nicolás Cócara; "Profecía del hombre", de Martiniano Bracho Sierra .....	154
<i>Ana O'Neill</i> : "Un largo día en una vida breve", de Albert Maltz; "El desamor", de Louise de Vilmorin .....	155
<i>Alfiero Pellecchia</i> : "Palabra y sangre", de Agustín Pérez Pardella .....	157
<i>Nélda Salvador</i> : "Antología de la poesía española (1957-1958); "Ordinario de la misa solemne sobre tu corazón", de Arturo Cuadrado .....	158
<i>F. J. Solero</i> : "Alvear", de Félix Luna .....	160
<i>Atois Tapia</i> : "El mundo de Suzie Wong", de Richard Mason; "El mundo de los falsificadores", de Fritz Mendax .....	162
<i>Alejandro Tarnopolsky</i> : "Alcances de la automatización", de David O. Woodbury .....	164
<i>Francisco Tomat-Guido</i> : "El buque de la calle de la esperanza", de Mario Jorge de Lellis .....	165
<i>Oscar Hermea Villordo</i> : "Los techos", de Héctor Miguel Angeli; "Narcisa Garay, mujer para llorar", de Juan Carlos Ghiano .....	165
Noticias .....	168
<i>C. de D.</i> : Papel y Tinta .....	169
Libros recibidos .....	171



El consumidor  
selecciona Swift  
porque  
**Swift**  
es selección

Labor diaria y constante de Swift es promover la superación de la materia prima que utiliza, seleccionar la calidad de las carnes que elabora y los productos que derivan de su industria frigorífica.

Los resultados de esa selección, de ese cuidadoso control, los comprueba y disfruta el consumidor en nuestro mercado interno y en los mercados mundiales.

Así, se cuentan por millones los hogares del mundo que seleccionan la marca Swift cuando buscan calidad, porque saben que Swift merece su confianza.

Compañía Swift de La Plata S. A.

Durante más de medio siglo  
Distribuidores Mundiales de  
Productos Argentinos.



...Y la brisa llegará a usted



Esa agradable frescura tan codiciada durante el verano es posible disfrutarla con el aireado tropical 3 CABOS creado por WELLS. En fantasías exclusivas, realza aún más su personalidad.



**3 CABOS**

y sus DISTRIBUIDORES AMIGOS, cooperando siempre más con el noble arte sastrero!

EXCELSION

# FICCIÓN

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual N° 620.203

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694  
31 - 5163

Director  
JUAN GOYANARTE

Secretario de Redacción  
SAÚL ARONSON

Administrador  
JOSÉ ARGIBAY

Condiciones de venta y suscripción

Número suelto \$ 20.- m/arg.

Suscripción Argentina y países limítrofes	Otros países
1 año .... \$ 120.- m/arg.	1 año ..... 4 dólares
2 años ... „ 200.- „	2 años ..... 7 „
3 „ ... „ 270.- „	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.

## Un Fabricante de Felicidad en 1918

EN aquel entonces (1918) des- conocíamos la Mescalina. Pero sí que se la merecía aquel barrio porteño, el impreciso perímetro que abarcan las calles Paseo de Julio, Córdoba o Viamonte, Carlos Pellegrini al Oeste y Corrientes limitando el Sur. La zona sombría de un Buenos Aires de *après guerre* de donde desertaron las familias pudientes que lo habitaban para dejar lugar a pensiones, le- nocinios, "cotorros" y donde se instalaron en la vecindad del Banco Municipal de Préstamos, traficantes de oro y platino, transformadores de joyas, compradores de boletas de empeño, etc. Amén de dos o tres prostíbulos que a las autoridades se les ocurrió hacer lugares individuales de frecuentación nocturna, algunas casas de cita se alimentaban en las fuentes del Jockey Club y el Círculo de Armas. Estas no eran por cierto unipersonales porque carecían de reglamentación y se las llamaba clandestinos. En Córdoba y Esmeralda veíanse con envidia automóviles de lujo de su clientela. Los prostíbulos más notables lanzaban su alerta nocturna en Viamonte y Maipú y en

Tucumán al lado del Club Oriental de prestigiosa fama timbera. Ambos lupanares eran frecuentados por la más diversa clientela, desde el empleado al patrón, del padre al hijo. No se oían voces extranjeras de puertos reputados. Con la fatigosa señora de Maipú y Viamonte podíase comer, a las cuatro de la mañana, la longaniza alemana que iba lentamente cocinándose en la caldera que reposaba en la estufa de querosene. Ella era amiga de periodistas y los distinguía particularmente. En la casa de citas de Córdoba y Esmeralda podía alcanzarse una bella muchacha por \$ 25 al contado, pero exclusivamente para la frecuentación entre las cuatro paredes del departamento. Nadie consiguió jamás lucir una de aquellas hermosuras en sitio público.

El doctor Jorge Bellón atendía una clínica de señoras encajada en la que se transformó en "zona negra" de Buenos Aires. Pensándolo bien era para mudarse de allí, pero una propiedad es una propiedad. Bellón era un hombre de talle flexible, misterioso y familiar a un tiempo, con

una fama bien ganada en hospitales de maternidad. Pero un buen día un parto difícil y decisivo para la madre, se hizo repentinamente de una clientela en el gran mundo. Aquella madrina inesperada abrió una brillante y estruendosa carrera. Bellón estaba casado con una extranjera totalmente anónima que daba toda clase de garantías de discreción a sus trabajos posteriores al mentado parto. Así se lo hubiese propuesto divulgar algún secreto de la clínica, su mujer habría sido el ser más inoperante. Por este detalle en la zona negra de aquel Buenos Aires el consultorio quedaba como algo prócer. Las familias que evitaban las calles de mala reputación ya para estacionar sus automóviles como para frecuentarlas, concurrían a las consultas, seguras de que no toparían con personas desagradables en la sala de espera. Bellón manejaba a su clientela con suma prudencia. Además, y ¿por qué tenía que ser de otra manera? se trataba de un "especialista", de un médico de señoras que había hecho prodigios. "Fabricante de felicidad", le apodaban con no poca seriedad. Y a sus puertas llegaban Hispano-Suiza, Talbot, Delage y Packard.

Se pasa por épocas en que toman valor algunas cosas y se desprecian otras. La moral fué siempre muy elástica y lo era después de la guerra. A muchachas ino-

centes se las condenaba con un salvajismo puesto en uso en alguna tribu amazónica. Era la época de los suicidios.

El mote de "fabricante de felicidad" salió de los baños turcos del Jockey Club. A Bellón no le molestó porque la pulla, si tal, sonaba en el ámbito de su clientela, de una clase social que exigía en la mujer idénticas calidades físicas que el indio del Amazonas, tan primario como el gitano del Albaicín y que no era extraño a la aldea de ínfima categoría que hace exponer las sábanas al viento al día siguiente de la boda.

—Este Bellón fabrica felicidad —repitió su broma el displicente solterón.

—Bromas aparte —dijo un señor casado— hay algo de verdad en ello. La gente es necia. Reclama lo que...

Un tercer bañista concurrente a los turcos terció con violencia:

—No me digas que te gustaría haberte casado con una mano-seada.

La conversación súbitamente tomó otra dirección. Siempre hay o le hubo un "atacazo", una fija que podía desviar la charla. Pero quedó establecido que Bellón, el médico partero, era un benefactor, y no de la raza caballar precisamente.

El "fabricante de felicidad" amasó una inmensa fortuna ayudando a aquella moral desatada

de post guerra. No tuvo jamás caballos de carrera, pero sí dos hijos. Una niña y un niño. De la muchacha se encargó la señora Bellón contribuyendo en su educación con un idioma nada simpático para los buenos argentinos, pero que cimentó una falsa posición en el mundo. Del hijo, el doctor Bellón quiso sacar un "criollito verdadero", decía, un pícaro provocador, si lancero mucho mejor. Su primera satisfacción se la proporcionó a los 20 años cuando el joven fué detenido en el cruce de Suipacha y Lavalle. ¿Por qué? Por nada y en esta singularidad fincaba el médico partero su satisfacción. El muchacho habíase detenido en la esquina y miró una y otra vez al agente de policía. "Qué me mira", gritó el uniformado. Claro, ¿por qué miraba el niño bien al policía? Un agente de seguridad no debe permitir que se le mire. Nadie era quién para mirar a un guardián de la paz que quizá soñaba ya con el casco bélico de las tropas del Kaiser. Y, sin que el joven Bellón tuviese tiempo para más, sintióse esposado y conducido a la seccional que funcionaba en la calle Sarmiento. Previo cuchicheo del agente bravío con el Comisario, lo enfrentaron. Dijo su nombre. El Comisario mandó arrestar al agente en forma militar. Eran del mismo palo.

Detener al hijo de un médico partero de la zona sombría de

Buenos Aires resultaba algo inusitado. Y menos sin razón. El hijo contó al padre la fácil peripécia y el doctor Bellón le llenó la mano de billetes. Su hijo le suministraba unos datos de gran valor. Quedó muy satisfecho de la hazaña del hijo.

Un día el muchacho dejó caer en la mesa, a la hora de los postres, que tenía novia; que la elegida era algo sensacional; que manejaba Packard; que era riquísima y con dos apellidos, pudiendo usar cuatro si le daba en gana; que se casaría muy pronto si no molestaba a nadie; que abandonarían la teneduría de libros que resultaba estudio ridículo ante tamaño porvenir, etc.

—¿Su nombre? ¿Se puede saber su nombre? Uno de los cuatro apellidos —preguntó el doctor Bellón burlesco.

La señorita Bellón estaba más enterada que el padre y dijo dos apellidos como si tocara dos estatuas de la historia argentina golpeando en su bronce.

—¿Verdad que entro en la historia patria? —dijo el muchacho alegremente.

El doctor Bellón recorrió in mente las fichas reservadas, las más estrictamente reservadas, donde una letra, apenas, señalaba la operación practicada.

—¿Desde cuándo andas de novio? —preguntó encendiendo el cigarrillo de la inquietud.

—Desde hace poco. Fué en Mar

del Plata este verano. El asunto es serio. Te juro que es una chica de sociedad, bien distinta a las demás.

El doctor Bellón se encerró en su gabinete de fichas. Buscó en las listas y uno de los apellidos le salió al cruce acoplado a otro de menor cuantía. Pero el corazón le decía que había sido clienta suya.

En los baños turcos el cuerpo resulta etéreo, a la postre. Las palabras toman un aire celestial. El desaprensivo compañero repitió la broma sobre los éxitos del doctor Bellón. Un amigo de la infancia compañero en el Salvador, pero que se quedó en rentista. Desataba la lengua en los baños y frotándose la nuca preguntó:

—¿Cuántas te zurciste esta semana?

Bellón no pudo contener la carcajada. Le hacía gracia la forma de encarar un trabajo tan serio como el suyo.

La nuca renueva la sangre si se la frota a conciencia. El amigo agregó:

—Te diré que pocas veces recuerdo haber visto tanta cara feliz en las fotografías de bodas. Nunca novias tan seguras de sí mismas. ¡Es bárbaro!...

—Cosas de la vida —se oyó decir a través de una toalla peluda que daba mucho misterio a la voz.

El doctor Bellón regresó al con-

sultorio preocupado por la noticia que había dejado caer el hijo.

—¿Desde cuándo has resuelto casarte, badulaque? —le preguntó repentinamente dispuesto a tomar al toro por las astas.

—Hace tres meses que estamos arreglados.

—¿La conoces lo suficiente como para una determinación de esa naturaleza?

—El matrimonio hoy día es una lotería, papá. Lo importante es que se entre de buena fe. Debe ser como una sociedad en que cada uno arriesga una parte.

Y Bellón volvió a sus memorias clínicas. En la línea de la paciente que no era otra que la novia de su hijo encontró la característica H. La intervención que le llenara los bolsillos de oro. ¡Himen!

Pensó que podía derrumbar el castillo de naipes de su hijo. Bastaba emplear un tono zumbón, bromista. "Jorge, tu novia es una caradura". Pero, ¿y el secreto profesional? ¿Era o no verdad que el doctor Bellón era un "fabricante de felicidad?" Y a fin de cuentas, por qué no pensar en los dos apellidos y en la suerte de su hijo.

Entró al templo recibiendo en el antebrazo el temblor ininterrumpido de la novia.

Era en 1918. Quizás hoy las novias tiemblen por otras razones.

## Lo Hemos Dejado Demasiado Solo

**A** GUA, de nuevo. Esperaba que al comenzar mayo cambiara el tiempo. En abril llovió sin parar. Se desbordaron las aguas de toda la zona ribereña, en el amplio arco del Plata, que va de Tigre a Punta Lara. Las inundaciones derramaron sobre sus orillas todo el sistema del Paraná y el Uruguay. Se han visto las fotos de Concordia, Gualaguaychú. Las ciudades emergían apenas de las aguas. Fotografías aéreas del regular damero de tantos pueblos mostraban el techo de las casas. Uno se imagina el agua llenando los cuartos hasta el final de las paredes, cerca del cielorraso. Los muebles, las camas y los roperos, se han ahogado. Las sillas, pobres, las más bajas, son las que están más profundamente sumergidas. Alguien dejó sus zapatillas al pie de la cama. Un agua barrosa, espesa y muerta, llena pesadamente las viviendas. Es la que se ha remansado, chata y extendida, pero en otras partes los torrentes corren con despiadado furor arrastrando árboles, cuerpos de ahogados, casillas, fragmentos de ranchos y animales vivos cautelosamente afebrados a todo lo que sobresale del

agua, troncos y ramas. Felinos peligrosos y hasta víboras enredadas como lianas traidoras.

Las orillas bajas del río de la Plata estuvieron y aún están anegadas. La gente ha debido escapar en medio de ese desbarajuste de catástrofe irremediable en el cual todo se pierde, todo se abandona, con tal de salvar la vida. El agua no tolera bromas y quien no ha visto de cerca su empuje desatado no sabe hasta qué punto es irresistible. El río de la Plata está pechando sobre toda la costa. Llueve, y cuando no llueve, llovizna. Hace frío. El cielo está oscuro, pizarroso, y bajo su pesadez pardo grisácea no hay manera de levantar cabeza. La única alternativa es el viento. La sudestada enloquece al río, que se arremolina sobre sí mismo deshaciendo su furor de mar sucio en una concertación de empujones formidables. La costa anegadiza recibe el encontronazo final de todos los embates que van cada vez más lejos sobre las orillas. La gente escapa, es evacuada. No sólo en Olivos y otros pueblos, sino en algunos barrios de la ciudad las calles son recorridas no por automóviles, por botes. Y en los

diarios se ven las fotografías de las familias amontonadas en refugios improvisados. Los chicos miran con ojos redondos de asombro desde esos grabados. Hay que darles de comer, hay que darles ropas y cobijas, y junto con el plato de sopa vienen las enfermeras que los vacunan contra el tifus. Un multiplicado desastre, que en el Uruguay fué aún más grave. Montevideo aterido y a oscuras soportó el castigo de un interminable temporal. Las inundaciones en el sur del Brasil engrosaron el río Negro que elevó sin interrupción el nivel de sus aguas. Hubo que sacar a todo el mundo hasta con helicópteros y se temió que la mayor represa del país cediese ante el peso del tremendo caudal. Con explosiones de dinamita se hizo saltar un terraplén abriendo un desagüe artificial para amenguar el poder de la corriente que llegaba a la represa y amenazaba destruirla. Dos ciudades fueron sentenciadas con esta operación, pues estaba previsto que el agua iba a cubrir las. Su gente fué evacuada antes de que llegara el agua. Agua desaforada por todas partes, agua creciendo a borbollones, alzándose furibundas liberadas de no se sabía qué sometimiento en una explosión de rebeldía que se iba propagando.

Sin embargo la catástrofe pareció dar una tregua, allá y aquí. Las aguas apenas descendieron,

pero quedaron estacionadas. Se estaba secando el barro. Pero aunque yo preveía que mayo, mes de frío seco, acabaría con la humedad, las lluvias, el nublado persistió. No hay más de un día de sol y al siguiente el cielo se tapa. Y hoy, cuando anochece, ha vuelto a llover. Por Villa Luro advertimos que estaba goteando. Cinco minutos después, a la entrada de la estación Liniers, la calle Rivadavia estaba inundada. Todos levantaban las ventanillas después que alguien lo observó. Los comentarios se extendieron en el vagón. En tantos años que viajé por el Oeste nunca vi inundada Rivadavia a esa altura, por Liniers. El agua cubría la vereda de la estación y mantenía su altura hasta el puente de la General Paz y más allá, rumbo a Ciudadela. Los vehículos marchaban por Rivadavia muy lentamente. Se detenían. Era imposible avanzar con el agua a media rueda de los autos. Y más alto aún, pues el tren alcanzaba ahora una zona que habitualmente se inundaba.

Estaba lloviendo cada vez más fuerte. Al llegar a Ramos Mejía, arreciaba. La gente que dejó el tren, sólo pudo bajar muy despacio la escalera. Era una masa compacta que no avanzaba. Cuando finalmente salimos del túnel, nos fuimos amontonando todos en el hall alto del lado norte, frente a la plaza. No había

taxis y los colectivos no se podían tomar, pues era preciso hacer cola bajo el agua para subir. Allí había cada vez más gente. Nos acercamos a las puertas que daban a la calle. Los focos de los autos que pasaban descubrían con su golpe de luz la violencia de la lluvia mostrando su hilado oblicuo. Al cesar el pantallazo parecía llover menos. Arribaban nuevos trenes y la gente amontonada en el lugar, aumentaba. Suponíamos que el temporal, tan fuerte, no podía durar. Sin embargo no amainaba. Los focos de los autos soplaban su viento de luz deshilachando la lluvia. Un inmenso relámpago inició una serie espectacular. De un rojo cárdeno, iluminaban todo el cielo en duradero estremecimiento. En fugaz radiografía revelaban una espectral imagen de la alta iglesia. La intensidad de la carga eléctrica y la repetición de los relámpagos pareció exprimir después los truenos, que estallaron violentísimos. La noche era cada vez más hostil. Pero allí se seguía amontonando cada vez más gente que continuaba llegando en los trenes. El apretujamiento ya molestaba. Algunas personas salían a la galería exterior sobre la misma calle, donde alcanzaban salpicaduras heladas. Al acercarse los autos y los colectivos se veía caer sobre sus techos la lluvia, comprobándose de cerca su sostenida violencia. Cansados de

esperar muchos corrían hacia los vehículos empapándose hasta tanto lograban ascender. Esto iba a continuar, evidentemente. Y un temor sutil avanzaba dentro de uno. No sólo iba a continuar, no terminaría nunca. Los relámpagos se sucedían deslumbradores abarcando la totalidad del cielo y de la lluvia que caía en cataratas. ¿Por qué habría de terminar? Esto sería el fin del mundo. Si después de todo lo que había llovido en abril, se reanudaba y en semejante magnitud, ¿qué esperanzas quedaban? Liniers nunca se había inundado a esa altura —ratificaba alguien a mi lado. ¿Qué estaba ocurriendo? La gente informaba en sus comentarios que también en otras partes de la ciudad se registraban inundaciones inesperadas y excepcionales, y yo recordé entonces la increíble granizada que había presenciado semanas antes, casi aterrado, en la esquina de Pueyrredón y Corrientes, donde cayeron puntiagudos pedruzcos de hielo de cinco o seis centímetros de largo que pulverizaron vidrios, y agujerearon toldos, dejando además el temor de un arrasamiento general.

Al detenerse un colectivo casi vacío, corrimos a tomarlo. Dió vuelta en la esquina rodeando la plaza y no bien recorrió una cuadra el vehículo estuvo en medio del agua. Esa calle era un ancho río, de pared a pared incluyendo las veredas, que oscilaba en un

oleaje inquietante. El colectivo avanzó despacio. Al bajar, allí cerca, aunque las veredas estaban descubiertas, no hubo más remedio que meterse en el agua. Debimos dar un rodeo para encontrar lugares transitables y así pudimos comprobar que por todas partes era difícil el paso. ¿Pero qué estaba sucediendo? Tal vez una explicación sencilla era que después de tantas lluvias el mes anterior, en el tiempo transcurrido los desagües no se habían vaciado, por lo cual, colmados de inmediato, se desbordaron sin canalizar el agua que caía. Pero la sensación era de peligro, un peligro incierto, imprecisable, contra el cual era imposible defenderse. Y una alarma irracional crecía dentro nuestro como otra inundación.



Adiviné en seguida que era él. Mi visitante me despertó a las 4 de la mañana. Como un muro detrás de mi sueño se alzaba la lluvia que estuve escuchando a pesar de que dormía. Ahora al levantarme comprobé que seguía con su regularidad temible. Lo miré sin verdadera sorpresa. Era un lógico habitante de esa noche llena de presencias extrañas, de presagios turbios. Nos ubicamos en sillones próximos, en el living. Fumaba pausadamente, pero yo que lo observaba, percibía la inquietud detrás de esa calma. Finalmente habló:

—Usted tiene que escribir mi vida.

—¿Ahora mismo? —contesté burlesonamente—. Y por qué yo, que nada tengo que ver con su vida. Mejor alguno de sus compatriotas.

—Usted tiene que ver, más de lo que admite.

—Absolutamente nada.

—¿De veras se niega usted? Estoy seguro que bromea. "La vida de Claude B. Eatherly". Suena bien. Pensé que le atraería la idea.

Mentalmente repetía su apellido, que aproximadamente sonaba "iderli", y por eso tardé un momento en contestarle.

—No sé siquiera quién es usted. ¿Cómo habría de ocuparme de su vida?

Por supuesto le estaba mintiendo. Hace ya mucho que sé quién es. Y en realidad si no me asombró que me despertara fué porque muchas veces me había despertado pensando en él, con la absoluta certidumbre de que me necesitaba. No me conocía, no podía tener noticias mías ni la sospecha siquiera de mi existencia, pero me necesitaba. Porque estaba solo y desesperado. Ahora se hallaba aquí.

—Usted tiene que escribir mi vida —insistió suavemente.

—No puedo imaginar quién le ha metido esa idea en la cabeza. Y ¿qué es eso de escribir una vida? Una vida se vive, y usted ha

vivido la suya, la está viviendo.

Sí, la idea de contar su vida, o al menos el propósito tal como lo formulaba su frase, me resultaba absurdo. Yo lo veía en cambio en un escenario, moviéndose en la oscuridad; una alta silueta en medio de tinieblas, como si se desplazara en un bosque. Apenas se le ve. Pero de pronto un terrible relámpago ilumina su figura por un instante. Es un hombre en fuga, un hombre acosado que da vuelta la cabeza, buscando tal vez imaginarios perseguidores. De nuevo la oscuridad. Luego otro relámpago y se ve la erguida figura, alzando los brazos clamantes. Era él. Y un relámpago más lo revela: los brazos han bajado y ahora las manos crispadas sostienen la propia cabeza. Así lo había imaginado muchas veces, así estaba ante mí. Pero no dije nada. Entonces habló él:

—Usted no puede negarse. No puede abandonarme.

Me miraba como un perro castigado injustamente que con los ojos traduce más desconcierto que dolor. Desconcierto, también miedo, el miedo de un niño perdido. Se rehizo y continuó:

—Me olvidan. He quedado trasapelado en la memoria de todos.

—¿Es cierto esto?

—Y tanto que necesito elaborar el olvido de mí mismo. Quiero decir, si los demás me olvidan, necesito olvidarme de mí mismo.

—Fantasma sin reposo, alma en pena que es preciso redimir —pensé más que dije.

—Esto no sería nada si estuviera muerto. Pero no olvide que además estoy vivo —dijo, como si me hubiera oído claramente.

—Lo sé, por supuesto.

—Creo que también usted prefiere ignorarlo —dijo con desaliento.

—No es eso, pero las ocupaciones, la rutina, sobre todo la rutina, aunque también, ¿por qué no confesarlo?, el temor a comprometerse también lo paraliza a uno.

—Demasiado lo comprendo. También yo soy cobarde. Pero ayúdeme. Y ahora que también ustedes se han asustado...

—Ahora que también nosotros nos hemos asustado —repetí sus palabras.

—No podrá negarlo. Y al fin y al cabo era justo que les tocara a ustedes algo del terror.

—¿Usted cree que hay entre nosotros terror? —me interesaba lo que había dicho.

—Por lo menos se justificaría que lo hubiese. Si quiere que le diga todo lo que pienso, opino que existe, pero no se lo confiesan. Todos, usted también, están temiendo el fin del mundo. Saben que estos temporales catastróficos se deben a las explosiones atómicas en el Atlántico Sur.

—Linda expresión —le contesté

fastidiado— y tanto más chocante por venir de usted.

—Bueno —dijo disculpándose— uso la frase corriente, y no la inventé yo.

—Somos *nosotros* el Atlántico Sur, como usted y sus compatriotas dicen respectivamente, o irresponsablemente. Nuestro destino les importa tan poco como el de los peces del Océano cuando realizan sus explosiones de prueba en el fondo del mar.

—Quizá a los ojos del Creador vale tanto una vida como otra, sea de hombre o de pez.

—Si usted cree esto, Eatherly, ¿qué problema tiene? —dije malignamente. Pero luego para borrar la intención de mis palabras agregué rápidamente:

—Mientras esta noche estuve mirando la lluvia, tenía la impresión de que los vastísimos y deslumbrantes relámpagos se desplegaban sobre un almacén invisible, pero real que había tendido la operación Argus. Han tendido sudarios mortíferos alrededor de la tierra no se sabe bien con qué objeto y allí queda un manto de lentejuelas atómicas o electrónicas, que sé yo cuál es su designación correcta, pero que existe, y está provocando esta enorme perturbación atmosférica que abarca toda esta parte del continente, desde el Brasil al estuario del Plata, el sistema del Paraná y el Uruguay con todos sus afluentes.

Estábamos conversando amistosamente. Había pensado muchas veces en ese hombre en los últimos años. Quiero decir, entre la maraña de hechos que en cierto modo lo ocultaban, yo pude individualizarlo y preocuparme por su existencia. ¿Dónde estaba? ¿Cómo sobrellevaba su destino? ¿Por qué le había tocado, a él, justamente ese destino? Estas preguntas me apremiaron y comprendí. Y fui a su lado. Tardé en hallarlo, pues había desaparecido y nadie sabía informarme. ¿Quería poner distancia entre él y su culpa? Era evidentemente una fuga. Tuvo una crisis y lo dejó todo. Pude por fin localizarlo. Abandonó el servicio y se había sepultado en un convento. Era la más severa de las órdenes. Los trapenses viven en el silencio. ¿Qué amparo buscó en esa regla tan estricta? Un espíritu religioso entabla un diálogo con Dios. El alma y Dios, sin interferencias. No hay duda que precisaba la mayor confortación. Al aislarse del exterior podía comunicarse con la misma fuente del consuelo divino. Pero si uno se rodea de silencio toda comunicación se interrumpe. Sólo se escucha uno a sí mismo. Pero ¿y si además la propia voz resulta intolerable? Hablé con él. Sé —le dije— que hay cada vez más trapenses en su país. Se explica donde hay tanta desesperación y no hay caminos. Pero ese tampoco sirve. Su silencio no tiene sentido.

Usted se está sumiendo cada vez más dentro de sí mismo y por allí no se llega a parte alguna porque allí concluyen todas las rutas. Usted elige la renuncia. En el silencio usted se va —continuaba yo, enervado por la falta de respuesta— se aleja, y que el mundo se arregle como pueda. Vuelva a salir aunque sea lentamente de ese túnel. Usted tiene mucho que decir.

No me contestó. Estaba revestido de silencio.

Sin embargo pronto dejó la orden. Tardé en saber de él, pero lo ubiqué nuevamente. Llegué a tiempo para presenciar como lo juzgaban. Resultaba increíble, pero se había convertido en un ladrón. Lo habían sorprendido robando pequeños valores en una oficina de correos en un pueblo cercano a la ciudad de Memphis donde se reunió el tribunal que debía juzgarlo. Un hombre simpático; próximo a los 40 años era vigoroso y hasta juvenil. Pero había en él algo indefiniblemente quebrado. Su mirada era fugitiva, no se posaba sino pocos segundos en un lugar o en un rostro. Y aún cuando conversaba con naturalidad revelaba algún temor sutil, como si esperara un invisible golpe. De pronto se registraba en su rostro un leve pantallazo de terror.

El juez repasó sus antecedentes aunque era indudable que los conocía muy bien. Dejó de voltear

las hojas. Su rostro estaba cada vez más pensativo, con la mirada detenida en una página, tal vez en un párrafo, quizá en una palabra. Finalmente se decidió, y dijo, hablando lentamente:

—Habiéndose comprobado que el acusado es responsable del robo cometido en la oficina postal de Stuartville, el juez ha considerado especialmente las diversas circunstancias que concurren a este caso y que obligan a una especial circunspección de la justicia. Hay razones para resolver que la dureza de la ley debe ser atenuada. Por todo lo dicho, y por las implicaciones que surgen del examen global de este proceso se condena al acusado a la pena de tres meses de cárcel. Pero en mérito a sus antecedentes se deja en suspenso la sentencia y se ordena su libertad.

El juez golpeó la mesa con su martillo, pero luego abandonándolo, habló en un tono que ya no era oficial y solemne sino amistoso, al acusado:

—Está usted libre desde este momento. Supongo que no habremos de verle más por aquí, y deseo sumar a la justa benignidad de la sentencia mi augurio personal por la salud de su alma. ¿Le han tratado a usted bien en el tiempo que estuvo entre nosotros? ¿Tiene alguna queja?

—¿Una queja? Si me han... Si, si, comprendo. Todo estuvo

perfectamente. Pero este final no me lo esperaba.

—No se lo esperaba... ¿Qué quiere usted decir? Está libre. ¿No lo entiende?

—Lo entiendo demasiado bien. Por eso digo que no me lo esperaba.

—Pero entonces, ¿le decepciona?

—Es que no es justo, señor juez. Y repitió en voz más baja:

—Esto no es justo, señor juez.

—No lo comprendo a usted, pero naturalmente esto es justo y legal. He tenido en cuenta todos los antecedentes del caso, los personales muy en especial.

—¿Los antecedentes? Pero, ¿qué antecedentes?

—Bien los conoce usted. Sus muchos méritos, lo que el país le debe, lo que todos nosotros le debemos.

—Sí, no dudo de su buena voluntad, la reconozco hasta en su voz. Pero esto es un absurdo, señor juez, porque no es lo que necesito. Así, nada puedo agradecerle.

El público que había seguido con atención todo lo que estaba sucediendo desde que se leyó la sentencia estaba ahora casi íntegramente de pie. El juez, al advertirlo dijo después de un momento de vacilación:

—Bien, su agradecimiento no es indispensable para el procedimiento, y tampoco retiro mis buenos deseos.

Se levantó para salir pero se

detuvo al oír que el acusado gritaba:

—¡Pero esto no puede quedar así!

El juez abandonó su sitial. La gente se levantó rodeando al hombre que gesticulaba. Los periodistas con libretas de apuntes y lápices en la mano lo acosaban a preguntas. Un reporter salió corriendo, y otros lo siguieron, pero el resto del público seguía a su alrededor. Todos hablaban, contribuyendo al tumulto.

Poco después esta escena se repitió y el mismo acusado, en una reunión parecida, repitió también sus demostraciones de protesta y desconcierto cuando una vez más se le dejó en libertad al quedar en suspenso la pena. Es que ese hombre no quería permanecer libre. Y hubo una tercera vez. Pero entonces el juez resolvió someterlo a un examen médico para lo cual resolvió su internación en el manicomio estatal.

Estuve a su lado y pareció confundirme con el psiquiatra.

—Han ordenado —me dijo en tono sarcástico— que permanezca bajo observación médica. Envían mi cabeza al taller para ver como andan sus mecanismos, tal como se envía un auto al garage. No está mal. Pero alguna ventaja tienen ustedes en este caso porque yo puedo ayudarles. Un auto no puede hablar pero mi cabeza necesita como está de una revisión, aun piensa, y razona, aun

que sombras y luces al alternarse fantasmagóricas aumentan la oscuridad.

—Naturalmente —contesté— apreciaremos su colaboración. Al decir que le tendremos en observación no dejamos de advertir que ni usted ni su cerebro son mecanismos como puede ser un reloj. La terminología es equívoca, lo reconozco, pero cuente con nuestra comprensión, la mía al menos. Por supuesto que nos agradará escucharlo. Todo lo que tenemos que hacer a lo largo de tres meses es conversar de tanto en tanto con usted. Espero que no lo pase mal.

—Nunca ha de ser tan mal como pudiera pasarlo fuera. Pero al fin de cuentas yo robé y quiero ser tratado como un ladrón.

—Tal vez tiene usted miedo a la libertad.

—Doctor, le pregunto a mi vez: ¿a qué llama libertad? Sólo a estar fuera de cuatro paredes.

—Desde luego, creo que hay una gran diferencia entre poder moverse sin trabas en el mundo y estar inmovilizado.

—¿Acaso yo estoy en condiciones de moverme sin trabas en el mundo? Por de pronto prefiero quedarme aquí aunque el lugar no parezca ideal. Ya hablaremos. Tal vez debiera yo reunir con tiempo mis argumentos, y exponerlos con orden. Tal vez yo no haya logrado hasta ahora explicar mi verdadero problema. Esto ha-

brá de desarrollarse como sucesivas apelaciones. Me imagino que después de conversar detalladamente con usted podré alcanzar otras instancias.

—¿Otras instancias? Francamente no lo sé, no entiendo qué es lo que quiere decir.

—Usted es médico del Estado y actúa en su representación. ¿No es así?

—Por supuesto. Dice usted bien. En realidad es así.

—Para mi es suficiente, como comienzo. Esto es lo que me agrada. Ahora estamos frente a frente.

—¿Frente a frente? ¿Quiénes? ¿Usted y yo?

—Usted pero en representación de ese poder al que no he podido llegar hasta ahora a pesar de todos mis esfuerzos. Robé antes dos veces, pero resultó inútil pues me dejaron en libertad. Ahora logré mis propósitos.

—Creo deducir de sus palabras, entonces, que usted roba con un propósito distinto al del robo mismo.

—Doctor, lo felicito por su sagacidad. Pero en fin, está demás el sarcasmo porque al fin y al cabo usted es el primero que lo sospecha.

—¿Y qué buscaba, entonces?

—Sí, la pregunta es lógica. Bueno, en primer lugar necesito protección para mi vida. Y aún aquí no me siento muy seguro.

—¿A dónde va usted?

—Oí ruido detrás de esa cor-



ADHESION CORDIAL

y afectuosa

de

CALEFONES  
**HEINEKEN**  
SOCIEDAD ANONIMA  
IND & COM

Apreciamos en "FICCIÓN"  
una gran calidad de realización  
que honra a nuestro país.

tina. Debo cerciorarme si me espían.

—¿Lo espían a usted?

—Incesantemente, y en todas partes.

—Me permito sugerirle que entre nosotros no debe temer nada. No pueden llegar a usted sean quienes sean.

—Ellos pueden, y llegan, a todas partes.

—Mucho poder les asigna, pero aquí está usted bien protegido.

—No de ellos. Han jurado vengarse, y se vengarán. Ya sé que estas paredes son sólidas. Pero ellos se insinúan a través de cualquier obstáculo. Son pequeños y son muchos.

—De todos modos hace bien en confiarnos sus inquietudes. Haremos algo contra esa persecución.

—Por favor no utilice esa palabra. No es la primera vez que yo he confiado mi temor y la respuesta ha sido siempre: persecución. Delirio de persecuciones. Puede usar la fórmula completa. Usted al menos la pronuncia en voz alta, mientras que hasta ahora sólo la decían entre dientes. Claro que necesitan convencerse, porque así es más fácil dejarme en libertad. Pero no se trata de ningún delirio. Es algo real, me persiguen, quieren vengarse.

—¿Real? ¿Y cómo se manifiesta esa... realidad?

—Me acechan siempre, de día, de noche.

—Pero por favor: ¿también aquí?

—No me dejan en paz.

—Pero hasta ahora no han conseguido hacerle nada.

—Eso se debe a una circunstancia especial.

—Me agradecería conocerla.

—A que yo en el fondo no temo su venganza.

—Esto es interesante, aunque confieso que no lo entiendo del todo. Usted dice que son muchos y que lo acechan siempre.

—Son innumerables. ¿Cómo podrían ser pocos? La deuda que vienen todos juntos a cobrarla. Forman una muchedumbre. Son todos iguales, pequeños, más que amarillos, cenicientos.

—¿Lo amenazan?

—Me rodean, me cercan, pero no avanzan. Me miran acusadores, nada más. Si yo los temiese ya me hubiesen despedazado.

—Pero sólo lo miran.

—Créame que es bastante. Temo sus miradas, no su venganza.

—Pero permítame: si usted dice que de todos modos llegan hasta este encierro, su plan de robar para estar protegido resultaba un fracaso.

—Lo reconozco. Además hace tiempo que comprendo que si no se vengan, es porque no los temo.

—Pero usted se levantó para ver si lo espían.

—Es para verificar si están y es también el resto de una costum-

Lo hemos dejado demasiado solo

21

bre. Les temía. Ya no, pero me queda el ademán.

—Se me ocurre que esta conversación ha de ser útil. Usted no teme su venganza: tal vez la desea —sugerí.

—Exacto. En el fondo la deseo. Sería justo.

—Tal vez no del todo.

—Usted quiere decir que yo no podría expiar el mal que les hice por cruel que fuese su venganza.

—No, no —lo rectificué— pensaba en otra cosa. Quiero decir que al fin de cuentas usted no ha sido más que un ejecutor, usted ha cumplido órdenes. La responsabilidad no es suya.

—También es mía en contra de lo que usted cree o de lo que yo mismo pensaba antes. Pero no lo voy a discutir en este momento, porque prefiero aceptar su afirmación de que no soy culpable.

—Si admite que no es culpable ¿por qué prefiere estar encerrado?

—Todo esto parece incoherente. Usted dice que yo he cumplido órdenes. Quiero encararme con el que dió esas órdenes.

—Es alguien situado muy alto. Y difícil de ubicar.

—No me importa la persona. Yo lo hice pero usted sostiene que es responsable el poder que lo ordenó.

—Así es.

—Pues siento que al conversar con usted me estoy acercando a ese poder. Quiero ver todo su rostro.

El creía estar hablando con el médico a cuyo cuidado lo había puesto el juez.

—¿A través mío? —le pregunté. ¿Es usted el que se asusta ahora?

Esto había sucedido unas semanas atrás en un manicomio de Dallas. Dallas está lejos, queda en Texas, y esto es Buenos Aires. Pero las distancias no son hoy un problema.

—Soy para todos un recuerdo molesto —me dijo.

—No para mí —le contesté.

La verdad es que no siempre debemos ir hacia los hechos, los hombres, las respuestas. Todo esto viene a veces hasta nosotros.

Electivamente, poco tiempo antes había llegado a Buenos Aires un sacerdote. Cuando leí la noticia en los diarios se me apretó el corazón. Venía del Japón a pronunciar conferencias sobre las perspectivas del catolicismo en aquel país, perspectivas a su juicio muy grandes como lo revela el hecho de que se producen 15 mil conversiones por año sin que los neófitos puedan sentirse tentados por la menor ventaja material. No bien me enteré de su llegada me puse en campaña para verlo. Iba a pronunciar conferencias en el Colegio de El Salvador pero yo buscaba una entrevista personal. Propuse en el diario un reportaje. Procedí con decisión, pero al mismo tiempo actué furtivamente, como si quisiera ocultarme. El padre Arrupe era el

provincial de los jesuitas en el Japón. Me lo mandaba el destino. "Me lo mandaba". La expresión refleja la magnitud de mis preocupaciones. Resultaba casi increíble que estuviera en Buenos Aires. Venía de las antípodas y se hallaba ahora en algún lugar de nuestra ciudad. Cuando me dirigía a la entrevista para la cual estaba citado me parecía que el Destino —de nuevo lo nombro— concertaba extrañas coincidencias. Yo quería formularle preguntas. Pero no hubo reportaje personal, sino conferencia de prensa a la que asistieron otros periodistas. El Padre Arrupe mostraba una suavidad piadosa que no podía disimular un poderoso carácter. Nos informó que en el Japón había 250 mil católicos, y que la Universidad Jesuita tenía 3.200 estudiantes. Aseguró que el peligro comunista era real, sobre todo en los centros de estudios.

Todo esto me interesaba muy secundariamente. Pero por fin el padre Arrupe, a una pregunta que le hicieron, confirmó con voz neutra que, efectivamente, en la mañana del 6 de agosto de 1945, él se encontraba en Hiroshima. A las 8 y 10 en medio de la turbia luz de un día grisáceo, un inmenso fogonazo aturdió a todos con su resplandor que enceguecía, y enseguida con el fragor de una inaudita explosión. No sabíamos ni comprendíamos qué podía ser aquel estallido infernal. Seguía

el padre Arrupe— y no lo pudimos saber hasta el día siguiente. Del noviciado jesuita donde se hallaba, salió con sacerdotes y compañeros de estudios. El centro de la ciudad era una espantosa hoguera a la que era imposible acercarse. El infierno había descendido con todos sus fuegos aterradoros. Ahora comprendía que habían salvado la vida por estar a unos 4 kilómetros del lugar del estallido, que seguía ardiendo con indeclinable furor. Un huracán de fuego parecía surgir de la tierra misma.

La palabra "salvamento" tenía más vida que cuanto existía alrededor de ellos, y esa palabra, y otras palabras que sobrevivían en sus cerebros anonadados actuaron como un imperativo y les dió la energía necesaria para organizar algún auxilio. ¿Pero qué auxilio? De los 260 médicos de Hiroshima sólo quedaban vivos 60, y muchos de ellos anulados por el shok. En igual proporción habían perecido los enfermeros. Todo esto no era nuevo para mí. Lo nuevo era pensar que ese hombre, ese sacerdote con ojos y sonrisa de niño, que con suavidad revivía el horror, había estado allá. Una lluvia torrencial que cayó providencialmente en la tarde de ese primer día logró extinguir el fuego. Pero el calor persistía y determinó la rápida descomposición de tantos cadáveres. La bomba había estado a 500 metros de altura y la

onda expansiva, térmica y explosiva, aplastó materialmente la ciudad, matando en el acto 80 mil personas. ¿En el acto?, preguntó uno de los periodistas. En el acto —confirmó el sacerdote. Los primeros 15 días fueron terribles y las víctimas se triplicaron pues las quemaduras profundas que causó el tremendo calor y la radiactividad elevó rápidamente los muertos a 230 mil. En la explosión pereció el 95 por ciento de las personas que estaban en un radio de kilómetro y medio de la explosión. El padre Kleinsorge que estaba a 500 metros se salvó, pero pasa seis meses del año en la cama y se le mantiene vivo a fuerza de constantes transfusiones de sangre. Pero ya está dicho que murieron centenares de miles pues ese fuego radiactivo los caló hasta los huesos. Quemar y enterrar cuerpos fué una de las más duras tareas en las primeras semanas.

—Bueno —dije a mi visitante después de resumirle en esa forma las declaraciones del sacerdote— mientras el padre Arrupe era cegado por aquel espantoso relámpago, allá abajo, usted se encontraba en lo alto, alejándose velozmente en su gran avión.

—También a mí me deslumbró el resplandor —dijo.

Habló con dominio de sí mismo, pero cuando terminó la breve frase una mueca crispó su cara que me pareció horriblemente descompuesta.

—Yo no sabía qué era lo que habíamos dejado caer. La orden era alejarse a la máxima velocidad, pero a los pocos segundos nos alcanzó el enorme relámpago. Y casi enseguida la nube se alzó como un monstruo que iba a perseguirnos. Durante interminables segundos el avión pareció caer en el vacío. Y el trueno se convirtió en un hongo que crecía como una indescriptible amenaza. Todo fué espantoso desde el primer momento, pero tardé en saber lo que realmente había hecho. Su sacerdote tiene razón, las ondas aplastaron la ciudad, la barrieron como un soplete puede devorar en su llama irresistible unas hojas secas. Es como si yo hubiera sacado la mano por una ventanilla del avión y la mano hubiese emitido rayos mortales para cien mil, doscientas mil personas. ¿No le parece que resulta demasiado poder concentrado en ademán tan simple? Es insoportable.

Agitaba su mano en una lenta convulsión, como si instintivamente quisiese desprenderse de algo pegado a ella.

—Bueno —le dije— algo así había pensado yo también: nunca un hombre solo tuvo una responsabilidad menos diluida.

—Cuando me di cuenta, era considerado un héroe, me dijeron que yo solo había rematado la guerra asegurando la victoria. Y realizaban a mis propios ojos lo realizado insistiendo que ese acto tan

sencillo había ahorrado millones de vidas, las que hubiera costado un desembarco. Un vuelo común, como tantos que había realizado. Yo lo creí, hasta tanto que algo empezó a removerse en mí. Un vuelo común, un acto de rutina. Seguir las instrucciones para armar el artefacto, y luego dejarlo caer. Para doblegar a ese enemigo tan cruel se hubieran perdido infinidad de vidas, de las dos partes, así en cambio... Así en cambio perdí mi alma para siempre.

Había sido un notable aviador, capaz de cumplir cualquier misión, un corazón valeroso, y un deportista sin nervios. Pero justamente los nervios le fallaron. Era nada más que un ser humano. Y ahora mientras parecía conversar tranquilo, debajo de su aparente normalidad se adivinaba su indomitable inquietud. Gente derrotada hay mucha en cualquier parte y la espalda encorvada de ese hombre parecía sostener el peso de una desdicha común a mucha gente. Pero no era lo mismo. Nunca pesó sobre nadie una responsabilidad más concentrada, más condensada en un solo instante, en un único movimiento, un solo ademán.

—Cuando empecé a escapar de mí mismo, me dieron toda la libertad que creía necesitar. Pude dejar el uniforme. Era un hombre libre, para hacer lo que quisiera. Me habían elegido para una difícil misión, y yo cumplí mi deber.

Me habían ascendido y condecorado. Y si de pronto mis nervios empezaron a funcionar mal, el problema que esto representaba estaba fuera de la jurisdicción militar y aun de la administrativa.

Por supuesto, aceptaron comprensivamente que se diera de baja. Había cumplido su parte. A nadie se le ocurrió objetar que tomase los hábitos de los trapenses. Sin duda la religión conforta el espíritu. Pero en el silencio que le rodeaba, todos los estruendos proyectábanse contra él, acosándolo. Era intolerable. Dejó eso, y más tarde se concedió el alivio de ser ladrón. La emoción del robo era mayor que el beneficio, y luego toda la bulla de la persecución policial y la intervención de la justicia. Era un ladrón, y en el tiempo que sabía que lo era, se atenuaba su otro tormento. Era una emoción agradable sentirse acusado de algo distinto, y ser condenado. Pero eso duraba poco. Era demasiado bueno para creerlo. Poco a poco se reinstalaba en sí mismo y dentro de su alma asustada se abría una senda hacia una oscuridad temible. Además lo dejaban en libertad. El castigo siempre hubiera sido mejor. Era perdonado por el robo ¿pero cómo podía perdonarse él su propia culpa? Y volvía a robar porque se le ocurrió que así lograría ver el rostro de aquella instancia que lo había enviado para dejar caer sobre una ciudad, cierto artefacto

decisivo. No podía ubicar ni conocer esa instancia. Mientras su propia responsabilidad se concentraba cada vez más sobre su persona, la de los otros se esfumaba. ¿A quién pedir cuentas? Un juez, un tribunal, parecían al menos diseñarle el rostro de ese poder escurridizo que destruyó los resortes de su normalidad y ahora lo eludía, ese ente abstracto que le ordenó llegar en un avión hasta un punto situado entre el cielo y la tierra y desde diez mil metros de altura dejar caer el rayo.

—La gente a mi alrededor sigue viviendo, el mundo se lava las manos. ¿Mi cabeza anda mal? Tienen la palabra los técnicos.

—Dígame, Eatherly ¿qué puedo hacer por usted?

Siempre había querido ayudarle, también cuando corrí hacia el padre Arrupe para que me diera una idea aproximada de cómo había sido realmente de grande el estruendo aquella vez. No lo podía imaginar bien yo a quien hasta las más vulgares tormentas eléctricas intimidan.

—No sé. Si a usted mismo no se le ocurre... Para su tranquilidad puedo decirle que no lo paso tan mal. Me vuelvo a mi manicomio, y allí espero.

—¿Qué es lo que espera? ¿Pero usted se está riendo?

—Sí, no lo puedo evitar. ¿Se acuerda cuando lo confundí con el psiquiatra? Pero no me río de eso, sino del psiquiatra verdadero,

con quien converso todos los días. Tiene que presentar un informe sobre mi estado psíquico y se toma en serio su trabajo. Tiene que evaluar el exacto proceso de mi degradación, la que me precipitó desde la altura de mi honorabilidad anterior a mi actual condición de ratero inexperto que roba lo que puede en pequeñas sucursales de correos, y en grandes almacenes y tiendas.

—Supongo que el juez tiene a su modo, esperanzas, y aguarda que el psiquiatra le de los elementos para dictar otra sentencia benévola.

—Por supuesto. Sin duda espera que en la soledad de mi reclusión yo recapacite y recupere un estado correcto y deje de ser un individuo antisocial. No voy a insistir en la vulgaridad de señalar el absurdo de glorificar mi proeza militar y castigar mis modestas hazañas policiales. Pero en la buena voluntad del magistrado hay una exhortación a mi dignidad, una apelación a mi honorabilidad y también el sincero deseo de que yo vuelva a ser normal. ¿Pero usted cree posible que después de haber arrojado la bomba sobre Hiroshima, yo pude, concertada la paz, dedicarme a vender aparatos de televisión, ofrecer seguros de vida, o instalar una estación de servicio?

Nada podía responderle y él tampoco aguardó mi contestación, porque siguió:

—Da lo mismo que me lllore o me ría, pero Dios mío, el mundo me pone bajo observación con toda seriedad por mis inocentes raterías y nadie pone en observación al mundo por lo que ha hecho por mi intermedio. ¿Es necesario que le pregunte cuándo procedí más normalmente o de modo menos normal?

Yo me sonreí. Tampoco ahora aguardó mi respuesta.

—Es así —prosiguió—. Mi simpático psiquiatra quiere averiguar el secreto de mi anormalidad actual, quiere llegar a saber por qué un hombre respetable llega a ser delincuente. Eso es lo que le han encomendado, y si se olvida de algo, es solamente de algún insignificante detalle.

—¿Qué detalle?

—Supongamos que yo olvide tanta muerte, todo el horror desencadenado, ese tan concreto del cual le ha hablado su sacerdote. Aun habrá otra cosa que me desquicie.

Esperé a que siguiera, pero ahora él a su vez parecía esperar mi pregunta.

—¿Qué es? —le dije al fin.

—Es la idea, la convicción de que yo ¡yo! he inaugurado el fin del mundo.

¿Dónde encontrar argumentos para disuadirlo si yo mismo lo temía? De todos modos él adivinaba mis pensamientos, y después

de mirarme, se limitó a decir, con naturalidad:

—Me han utilizado, y luego, me dejaron solo.

Su voz parecía impersonal pero distinguía su levisimo temblor. Además, volvió a sonreír débilmente. Entonces sentí que se me trasvasaba toda su desesperación; comprendí que ni yo ni nadie podíamos ayudarlo, y que desde que el mundo es mundo, hombre alguno estuvo tan irremediadamente solo como Eatherly. Hubiera podido gritar, caer de rodillas. Ni me atrevía a mirarlo. Cuando finalmente pude levantar los ojos, él ya no estaba allí.

## Alfombras Sparta Atlántida S. A.

Industrial y Comercial

CAMPICHUELO 377

758-1381.

VILLA BALLESTER

## GEMELOS

El leve viento había cesado; ya oscurecía. Ernesto Chico comenzaba a sentir frío pero ni siquiera por eso intentó moverse. Estaba cansado y aburrido de incorporarse, dar unos trancos breves alrededor y volverse a sentar. También estaba cansado de hablar, murmurar; le resultaba a esa altura dificultoso encontrar palabras nuevas y construir nuevas frases.

Antes de que le diera el último golpe ya el otro en realidad no se movía. Luego Ernesto Chico se sentó en el mismo tronco en que ahora estaba. Sentía la lengua endurecida, amarga la abundante saliva, la traspiración le mojaba la cara y no podía sacar los ojos del brillante hilo de sangre que a Ernesto Grande le corría desde la boca al cuello, metiéndose por debajo de la camiseta; hasta que el hilo se detuvo, perdiendo brillo.

Pero ahora ya oscurecía nuevamente y Ernesto Chico comenzaba a impacientarse. Además, el mal olor era cada vez menos soportable. Hacía dos días que le hablaba y se sentía por ello fatigado, cansado de pronunciar casi las mismas palabras. Hoy le había estado diciendo toda la tarde idéntica letanía. Le decía:

—Ernesto Grande, ¡eh!... Cómo hiedes, hermano. No lo hagas, vas a ahuyentar los animales... Hermano, no lo hagas. O te entiero

en un pozo. Aspamentarás a los vecinos. Hermano, no seas testarudo y ayudame como antes lo hacías y juntos encerrábamos las vacas...

Ernesto Grande y Ernesto Chico fueron gemelos, el primero había precedido al segundo por un par de minutos, y sus nacimientos le habían costado al padre, un capitán de la cuadrilla ferroviaria, tres años de cárcel purgando el delito de violación a una muda, criada de un puestero de la vecindad, año que luego el padre se cobró con creces dándoles palos en la cabeza a los dos chicos que, para evitárselos, habían vivido merodeando por los alrededores, hurtando comida de la casa paterna y holgazaneando por el monte.

El monte no tenía secretos para los gemelos. Podían identificar desde muy lejos a un animal por su olor; conocían la edad de los árboles por el color de su corteza y advertían la inminencia de las crecientes por el leve cambio de tonalidad del agua de los ríos. Eran en ese mundo como un árbol más, terrones confundidos en aquel ritmo silencioso y eterno.

Si algo les tornaba alegres eso era el lejano sonido de las locomotoras. A veces predecían la llegada de un tren escuchando la vibración con sus orejas enormes puestas sobre los rieles. Entonces se preparaban

raban y salían hacia la estación gritando alborozados a las primeras señales del negro humo de petróleo quemado sobre el horizonte; luego, cuando el tren avanzaba corrían a esconderse detrás de los gruesos eucaliptos junto a un brete abandonado y desde allí miraban pasar el tren, riendo y vociferando con sus anchas bocas.

Pero cuando no había trenes también les agradaba ir hasta la estación y allí, sentados al borde del andén, el uno junto al otro dialogaban; y siempre el diálogo era el mismo, acerca de un lugar:

—¿A dónde plantaba los cayotes el abuelo? —preguntaba Ernesto Chico.

—Al otro lado del puente, junto al río —contestaba Ernesto Grande.

—¿Lejos es? —preguntaba Ernesto Chico.

—Cerquita es —respondía Ernesto Grande.

Y entonces el otro volvía a empezar:

—¿A dónde plantaba los cayotes el abuelo?

El padre, por sus ocupaciones, debía realizar frecuentes viajes hacia ambas puntas de las vías ferroviarias. Desde entrada la noche comenzaba el viejo los preparativos que consistían sobre todo en llamar primeramente a los peones dando terribles gritos y apredreándoles el techo de las casillas que retumbaban como trueno en la oscuridad, luego hacía sonar estridentemente el riel colgado de uno de los tiran-

tes de la galería y, sin abandonar sus imprecaciones ayudaba a los hombres a colocar la zorra sobre las vías; calábase en ese momento más hondo su sombrero aludo y de pie sobre el vehículo, cara al viento, emprendían la marcha. Cuando esto sucedía los dos chicos sabían ya que tendrían toda una mañana de libertad para entrar a saco en la casa y hartarse de comer. Abandonaban entonces sus variados escondites y, junto a los perros y los cerdos, que también participaban del festín, avanzaban sobre la galería, el patio, la cocina y finalmente sobre el dormitorio, donde colgaba la hamaca. Ésta era la última diversión después del jolgorio; Ernesto Grande y Ernesto Chico se trepaban a la hamaca del padre y allí permanecían, adormecidos por el suave balanceo hasta que los perros, enloquecidos por no poder alcanzarles se cansaban de gritar y los chanchos daban cuenta incluso de las flores que a pesar de todo nacían en medio de la desolación de piedras y terrones del antiguo jardín.

A eso del mediodía niños, perros y chanchos, se replegaban para espiar ocultos la llegada del viejo capataz y escuchar las terribles maldiciones que desde más allá del cerco de cañas huecas que rodeaba la casa le anunciaban.

Pero el padre murió un amanecer.

Ya era tarde; el sol había comenzado hacia un rato su camino y la casa estaba en silencio. Los

gemelos pensaron que tal vez el viejo habría ido de viaje, aunque nada escucharon: ni los gritos, ni los insultos ni siquiera el sonar del riel que colgaba de la galería.

Escondidos detrás del matorral que crecía en los confines del chiquero, se acercaron sigilosamente, cruzaron el jardín abandonado penetrando en el patio. Dos perros los seguían gruñendo con temerosa desconfianza; ya cerca de la cocina le silencio fué roto estruendosamente por Ernesto Chico al derribar involuntariamente una batea de sobre el viejo cajón que la sostenía. Ante el escándalo Ernesto Grande y los perros huyeron desparvoridos a ocultarse y desde allí contemplaron la cara de Ernesto Chico que, en el suelo, esperaba la tanda de garrotazos del viejo. Pero no pasó nada, los minutos transcurrieron larga, terrible, silenciosamente, pero no pasó nada y Ernesto Chico fue saliendo de poco a poco de abajo de la batea mientras Ernesto Grande y los perros se aventuraban nuevamente unos pasos patio adentro. Una vez allí humearon, caminaron unos cuantos metros y por fin llegaron hasta la puerta de la cocina. Todo estaba en silencio. De la cocina pasaron al dormitorio. Uno de los perros comenzó nuevamente a gruñir y luego a aullar oliendo un supuesto peligro.

De pronto un sordo gorgoteo como el de un ahogado y luego un doloroso estertor les heló la sangre. Levantaron entonces la vista

descubriendo la hamaca, balanceándose aún. Más allá, contra un cajón yacía el viejo capataz. Tenía los ojos cruzados y abiertos y una baba espumosa hacía brillar su encanecida barba.

Ante él todos quedaron petrificados, sin atinar a huir; hasta que uno de los perros se acercó al viejo y comenzó a olerlo y luego a lamerle la cara. Pero el viejo no se movió. Entonces los chicos se acercaron, se inclinaron sobre el padre, lo contemplaron detenidamente y Ernesto Grande dijo:

—¡Buuu!... viejo.

—Viejo, viejo —agregó Ernesto Chico.

Pero el viejo continuó inmóvil.

Entonces los chicos saltaron sobre la hamaca, como cuando el capataz estaba ausente y comenzaron a balancearse, primero leve, muy levemente, hasta llegar a un loco vaivén, mientras el perro ladraba, desesperadamente.

Por la tarde recién vinieron los hombres que alzaron al capataz, depositándolo, rígido, sobre una mesa. Entonces le pusieron piedritas sobre los párpados para sostenerlos porque estaban aterrados de sus ojos.

Al anochecer ya estaba el viejo dentro de un cajón. Los dos chicos no durmieron esa noche observando desde afuera a los hombres, sobre el fondo mortecino de las luces de los faroles a querosén; los hombres conversaban en voz baja alrededor del cajón donde yacía el

ex violador de la muda y bebían el contenido de sus jarros.

Al cabo de unos días vino una mujer con la cabeza envuelta en un pañuelo rojo y dijo que tenía que llevárselos; ellos se fueron sobre todo porque en la casa ya no quedaba un solo mendrugo. Después la mujer se llevó también los chanchos, los perros y los pocos muebles destartados. Colocó todo eso en un carro, subió al pescante, pero luego bajó y arrancó una brazada de flores que crecían en el antiguo jardín, volvió a treparse al carro y entonces partió, alejándose por el camino de hondas huellas estrangulado por el ferrocarril. La hamaca desapareció.

Lo mató con un golpe de azada. Primero le dió un golpe y luego otro, y cuando escuchó un estertor le dió otro más. Después lo miró; Ernesto Grande tenía, como el capataz, los ojos enormemente abiertos y brillantes, grandes y de pacífica mirada, como los de una vaca. Él nunca le había visto los ojos así, tan grandes y hermosos, como los de una vaca.

Ernesto Chico había vuelto cambiado; ahora deambulaba solitario y quería que todos fueran buenos y rezaran a Dios.

Los quince años transcurridos lo cambiaron; no los golpes, ni los azotes ni los insultos —que no comprendía; sino simplemente los quince años.

Un maestro sastre lo mantuvo primeramente durante dos años,

pero luego lo echó dándole unas patadas a causa de que él nunca alcanzó a enhebrar un solo hilo porque sus manos eran duras y grandes y justo cuando estaba en trance de acertar la punta mojada del hilo en el ojo de la aguja, el hilo se iba para un lado y para el otro. Por eso el maestro sastre se puso impaciente y lo despidió.

Vagó por las calles escarbando primeramente los tachos de basura, juntando papeles y botellas en desuso, vendiendo pájaros a las amas de casa, cardenales, jilgueros, torcos, canarios, chachaleros que él mismo cazaba. Hasta que ese tuerto que tenía el empleo público para cavar fosas en el cementerio municipal lo llevó consigo a fin de que le ayudara.

Con el tuerto estuvo tres años, o quizás cinco; hasta que por fin supo perfectamente que debía detener la excavación cuando la fosa llegaba a la altura de su cabeza más la pala. Entonces conoció al cura y se fué con él para tocar las campanas, ayudarle a vestirse, a sembrar, a barrer, a planchar las hostias, a colocar las pesadas imágenes sobre los altares.

Cuando regresó la mujer ya no tenía la cabeza envuelta en un pañuelo rojo sino negro.

Regresó de pronto sin decir palabra y se instaló en los fondos, cerca del depósito de maíz desgranado. Allí ubicó también, en un rincón oscuro de su pieza un pequeño altar y una imagen de yeso

a la que siempre alumbraba una vela. Junto al altar y la imagen tan solo permitía estar a una gallina que empollaba en silencio.

Ernesto Grande mataba las horas calcinadas de la siesta espiondo la imagen alumbrada junto a la gallina por entremedio de las maderas del tabuco. También observaba al hermano persignarse en mudos ademanes, de rodillas y luego besar la tierra, junto a la gallina silenciosa e inmóvil. Y eso le daba risa.

No fué cuestión que la mujer dueña de casa le permitiera o prohibiera la entrada cuando Ernesto Chico regresó. Sino que simplemente él vino con un bulto y se quedó. La mujer estaba ya muy vieja y por eso o por cualquier otra razón no le dijo nada. Pero Ernesto Grande lo reconoció y fué corriendo a su lado y le palmeó riéndose con su ancha boca y desde entonces le acompañó nuevamente a todos lados. Sacaban juntos agua del pozo y lo limpiaban para el tiempo de las lluvias, remendaban los techos y marchaban juntos a esconderse entre los matorrales para desde allí ver en las noches pasar los trenes envueltos en la estela de sus luces.

Hasta que un golpe de azada lo dejó muerto.

Ernesto Chico vivía en silencio, decía que todos debían ser buenos y no andar por ahí cometiendo pecados. Hablábales de Dios a las flores, a las piedras, a los trenes que raudamente pasaban como una ex-

traña aparición, o simplemente a nadie.

Al séptimo golpe de azada recién descansó.

Para la fiesta de Santiago salió al callejón portando una gran cruz de madera. Se había estado preparando durante días, en silencio. Salió al callejón con ese gran crucifijo que le encorbaba pero también vestido extrañamente: un blanco camión de la vieja tenía puesto sobre su ropa y la cabeza envuelta en un pañuelo rojo; también llevaba una vela en la mano. Así salió al camino y pronto se unieron a él algunos chicos, algunos perros, un asno y una vaca.

Ernesto Grande que le había ayudado incluso a cantar los troncos con que luego su hermano hizo la cruz, estaba sorprendido. Había presenciado los preparativos, espiondo como siempre por las rendijas del tabuco pero nunca se pudo imaginar lo que luego vería a la luz de la luna. Y cuando su hermano salió al callejón sintió un escozor incontenible en la garganta y lanzó una estruendosa carcajada, luego otra y otra y después otra. Y ya no pudo parar. Se unió al grupo, por detrás de los chicos, los perros, el asno y la vaca, sin poder contener la risa. Y cuando los demás se cansaron de deambular él continuaba riéndose. Era una risa amplia, estentórea, pura que no pudo contener ni siquiera cuando Ernesto Chico dejando la cruz a un lado comenzó a perseguirle. Era una risa metálica y endemonia-

damente ruidosa; aun cuando el otro lo perseguía sin poder alcanzarlo. Una risa que se escuchaba nítidamente desde los techos, las copas de los árboles, detrás de las barrancas donde el hermano se escondía huyendo del duro golpe de la azada.

Hasta que Ernesto Chico le alcanzó. Ya era de día. Un diáfano día largamente anunciado por los gallos y por un enrojecido y amplio esplendor de sol.

Ernesto Chico alcanzó a su hermano y sólo se detuvo después del séptimo golpe de la azada con que se armara durante la persecución, aunque el otro había dejado de reírse inmediatamente después del primero.

El anunciado sol ya iluminaba sus pies cuando comenzó a hablarle:

—Hermano —le dijo— Ernesto Grande, no te rías. Dios es malo y no hay que reírse. ¡Eh!

Volvió a mirarle el hilo de sangre que se extendía desde la boca al cuello.

El fuerte calor del día había alborotado a las hormigas que luchaban tenazmente por subirse a la cabeza de Ernesto Grande.

El amanecer de un nuevo día le

sorprendió mirándose las manos. Lejos de él estaba la azada. Echó instintivamente la mano al bolsillo sacando un pedazo de bollo endurecido que empezó a comer, hasta que sintió una profunda arcada.

—Ernesto Grande... —volvió a decirle—. Cómo hiedes hermano. No lo hagas. La gente se va a llegar con tanto hedor.

Después lanzó un alarido.

—¡Hermanitoool!

Y la noche le cubrió de silencio.

Finalmente, cuando se decidió a cavar el pozo, una honda fosa en donde él mismo había de pie más la pala extendida, cuando ya la tierra alrededor formaba un montículo, Ernesto Chico miró a los ojos de su hermano y le preguntó:

—¿A dónde plantaba los cayotes el abuelo?

Rato después la tierra apisonada era una sola cosa con el suelo del rastrojo.

Apenas despuntó el sol, Ernesto Chico de rodillas, con un manojito de pequeñas flores arrancadas no lejos del lugar, entre las manos, con los ojos cerrados, alcanzó a decir claramente: —“Al otro lado del puente, junto al río.”

*San Salvador de Jujuy, 1959.*

NOVEDADES

de la

COMPAÑÍA GENERAL FABRIL EDITORA



**TEMPO DI ROMA, por Alexis Curvers.** Novela de extraordinario éxito en Europa y Estados Unidos. Poesía y humor unidos a un exaltado sentimiento de la existencia.

**LA MUERTE DE UN HOMBRE, por Lael T. Wertenbaker.** Una mujer relata cómo su marido enfrenta con valor y dignidad la certidumbre de su próxima muerte.

**YO VIAJO POR UN MUNDO ENCANTADO, por Langston Hughes.** Viajes del poeta por un mundo convulsionado: Haití, Cuba, U.R.S.S., China, Japón y España.

**EL TEATRO DESDE BERNARD SHAW HASTA BERTOLT BRECHT, por Siegfried Melchinger.** Panorama crítico de las tendencias de la escena contemporánea. Artículos de los principales autores, un glosario de términos teatrales y valioso material fotográfico.

**ENERGIA ATOMICA Y ERA ATOMICA, por Carl F. Von Weizsäcker.** El átomo y las consecuencias biológicas, económicas, sociales y políticas del empleo de la energía nuclear. Un profundo estudio de la fuerza que ha transformado el destino de la humanidad.



COMPAÑÍA GENERAL FABRIL EDITORA

SOCIEDAD ANONIMA

LAVALLE 1527

TELEFONOS 40-7011 40-7012 40-7013

BUENOS AIRES

## LA RUEDA

Oviedo quiere llevar la mano izquierda a la cara, pero sólo consigue iniciar el movimiento; la mano se detiene al punto, vacila y cae con pesadez en la misma depresión de la colcha donde estuvo hasta ahora. El resollar, sonoro, gorgoteante, se va haciendo más lento, más leve... Esteban mira con fijeza el pecho velludo al que la muerte parece estrangular con un aro tenaz. La expansión es cada vez más lenta..., cada vez más leve...

"Una..., dos..., tres..."

Ya casi no se advierte.

"Esto se acaba..."

Pero por la abertura de la camisa se ve con claridad el latido del corazón que se renueva empecinado, feroz, loco... Esteban asiste impotente a esa lucha sin esperanzas donde el mayor triunfo no puede ser más que una postergación.

Y Oviedo no respira, y el corazón sigue latiendo... La luz fatigada del velador mancha sin ganas la frente sudorosa, el filo de la nariz, el mentón prominente...

Ahora el enfermo se estremece..., y el pecho se eleva en forma casi imperceptible.

"¡Arriba!... ¡Más fuerte!... ¡Más fuerte!..."

Un ensanchamiento... Y otro... Aumenta la fuerza y se acelera el ritmo... Otra vez el intermitente

gorgoteo suena sin eco en el cuarto y en forma incomprensible relaja los dedos de Esteban que (recién lo advierte) se había clavado con fuerza inusitada en el posabrazos del sillón.

El joven se reclina con una dolorosa sensación, de fatiga, de pena, de disgusto... Está cansado..., cansado... Se pasa la mano por la frente y la retira húmeda de sudor. Caprichosamente y con excepcional lucidez evoca sus comienzos en la profesión médica... Eran malos tiempos aquellos, tiempos de luchas desairadas, de esperanzas y de fracasos... Recuerda su vinculación con Oviedo, el intuitivo que supo llegar con rara certeza hasta lo más profundo de su espíritu sinuoso, hasta su herida, torturante e injusta, y curarla, con inteligencia y con bondad...; con Oviedo, que era todavía joven, que se había constituido en el sostén de un mundo enfermizo y dislocado..., y que ahora se está muriendo.

Desde afuera llega el chirrido de una camilla que se acerca por el corredor, se detiene, muy próxima y se aleja, por último... Hacia la sala de partos.

"La llevan ya... Que tengas suerte."

Él había visto entrar al hospital, muy de mañana, a esa mujer joven de vientre enorme, que al caminar se bamboleaba, asustada y feliz,

del brazo de su marido que estaba simplemente asustado.

Adivina, más que oye, un gemido muy débil, de animalito dolorido.

"Paciencia, muchacha; eso pronto va a terminar."

Por la ventana entreabierta, de la noche límpida llega una brisa que le trae el olor ácido del sudor del moribundo. Piensa en Silvia..., y en los niños, que estarán durmiendo...; se le ocurre que, quizás, ella no esté del todo dormida y que en el entresueño tal vez perciba la brisa que penetra por la ventana y se estremezca de placer al notar el perfume de las flores que cuajaban el jardín esa mañana...

"Es linda mi casa...; las tejas coloradas, las paredes blancas, el rojo de las rosas...; las paredes blancas...; el rojo de las rosas..."

Despierta con la confusa idea de que ha descuidado, de que ha dejado de hacer algo muy importante. Ansioso, se incorpora en el sillón... Al parecer, nada ha cambiado; la misma actitud de Oviedo...; la misma respiración, profunda y gorgoteante...; la misma luz amarillenta que le recorta el perfil contra la pared... Sólo que el cielo, a lo lejos, parece que quisiera empezar a iluminarse...; y que por el pasillo llega un confuso rumor, un trajar sordo y grave...

"...de la sala de partos..."

Se inclina hacia el enfermo y le

toma el pulso...; con dificultad, porque los latidos son muy débiles, irregulares y por momentos se pierden...

Con un esfuerzo se pone de pie y camina lentamente, inseguro, hasta la ventana. Sí, pronto va a aclarar. Mira su reloj pulsera...

"Las seis y media... Si el telegrama alcanzó a Estela en Mendoza y ella se puso en viaje de inmediato, pronto ha de llegar..."

Otra vez al asiento y otra vez el desgranar, involuntario y caprichoso, de reflexiones y recuerdos...

"Va a ser un día pesado hoy...; húmedo y pesado. Silvia tendrá la ventana de los niños...; si esa parturienta tuviera un varón, su esposo les va avisar en seguida a sus amigos; es un pueril orgullo que perdura en los hombres como un sentimiento atávico de virilidad..."

Frase de seminario, más adecuada para pronunciarla ante sus alumnos que para pensarla en la soledad; frase engolada, presuntuosa...

"Ojalá Estela se retrase y no alcance a verlo así; es un espectáculo deplorable que va a empañar siempre el recuerdo que seguramente tiene de su padre: lúcido y activo..., lúcido y activo..."

Algo distinto hay en Oviedo... Quizás el resollar sea más débil...; quizás, más pesado... Esteban se inclina y lo observa atentamente...; no sabe qué es, pero intuye que,

cansada de la espera, la muerte se dispone a silenciar a su amigo.

“Una..., dos..., tres...”

La expansión del pecho se hace de pronto dificultosa y lerda.

“Una..., dos...”

Es el fin. Los rasgos de Oviedo se afinan en forma increíble; a la escasa luz la piel adquiere un tono lívido singular, desconocido...; y el mentón comienza a caer dejando al descubierto los dientes, opacos y secos...

“Una...”

El rostro del moribundo se rela-

ja..., y un gorgoteo se interrumpe apenas esbozado y, con la última onda que apenas toca los dedos que Esteban apoya en el pulso, Oviedo queda definitivamente inmóvil.

El opresivo silencio dura un segundo...; de pronto, desde lejos, deslizándose por los corredores, insinuándose por las rendijas de la puerta, llega el llanto de un niño recién nacido... Es un vagido alto, prolongado, apremiante...

“...una continuidad admirable, perfecta... —piensa Esteban— como el girar de una rueda...”

## AGONIA

En la penumbra de la pieza sólo se oía la respiración trabajosa del enfermo. En el silencio nocturno aullaba un perro. Era como si la muerte rondase ya la casa.

A los pies del lecho, en una silla de pino, velaba la mujer del paciente. Hacia veinticuatro horas que estaba allí, inmóvil como una figura de palo. Al principio, había llorado mucho, pero ya no tenía lágrimas. Sus ojos —muy abiertos en la oscuridad— eran dos fuentes agostadas por la angustia.

La víspera, el médico había sentenciado:

—Este hombre se muere.

La mujer, al oírlo, se sintió culpable, profundamente culpable. No era para menos. Tres días antes, en una de esas disputas en las que cada vez se enredaban con más frecuencia, ella, dejando la habitación tras un portazo, exclamó iracunda:

—¡Ojalá te mueras!

No era odio. No. El odio, como un vino —áspero y brioso— hace arder la sangre y pone fuego en el corazón. Su sentimiento, en cambio, era frío y repelente como el roce de una víbora. Un hartazgo insufrible. Sólo ansiaba liberarse de él. Romper una servidumbre conyugal de diez años.

Aquel “ojalá te mueras” le nació en los hondones del alma, en las raíces del ser, en la carne viva

del corazón. Había sido un voto auténtico como la sangre que brota en la herida. Su vieja herida de siempre, que él gozaba en reabrir cada día alevosamente. Y ahora, cuando su deseo iba a cumplirse, se sentía alelada como si, de pronto, el abismo se abriese a sus pies y fuera a tragársela.

Mujer nerviosa y sugestionable, de nada hacía un mundo. Su imaginación —araña caprichosa— comenzaba a tejer ficciones y su espíritu atolondrado pronto caía prisionero. Siempre fué así, una mosca enredada en la tela de sus fantasmagorías. El eco de su maldición resonaba en su espíritu sin darle resuello. Ésa era la última trampa que él le tendía, agobiándola definitivamente con el peso de la culpa. Las venas le martillaban las sienes y, como en un lenguaje cifrado, parecían decirle:

“¡Tú lo mataste! ¡Tú lo mataste! ¡Tú lo mataste!”

Al principio, no comprendió bien. Las lágrimas, las muchas lágrimas que antes se había tragado —llena de soberbia y para no hacerle el juego a su verdugo— al correr ahora por sus mejillas parecieron lavarla de toda culpa. Pero, cuando sus hontanares se secaron, una sutil lucidez la desgarró. Aquel hombre se moría irremediablemente y ella era la matadora. Ya nada ni nadie podría liberarla. Esa

LIBROS - REVISTAS

IMPRESORA

OESTE

Marcos Sastre 5065 — 53 - 4243

muerte iba a pesarle todos los días de su vida como una cruz de plomo. Porque era una asesina. Nada más que una asesina.



La luna puso en la ventana del cuarto su luz fatídica. Los aullidos del perro pregonaron una vez más la agonía del hombre. Cuando callaron, una lechuza aprovechó la tregua para lanzar su grito agorero; agudo y glacial como un estileta. Al oírlo, la mujer tuvo un estremecimiento, temblando como una poseída. Era el mismo grito que oyó aquella noche infausta en que moría su hijo, recién nacido. El hijo —fruto de un desliz— que la encadenó a ese hombre para siempre, como una hiedra a un muro hostil.

Fué una aventura estival, una siesta inolvidable. Junto a un río pedregoso, en un bosque de pinos.

Salió a bañarse en las aguas que discurrían por las afueras del pueblo. Como no halló a nadie y el calor era mucho, tuvo la humorada de zambullirse desnuda. Su cuerpo de mujer otoñal gustó del placer de esas ondas que acariciaban sus muslos como un amante experto. Ella, que se sentía condenada ya a vestir santos (su cara un poco ridícula nunca atraería a ningún hombre) tuvo, de pronto, la sensación de ser una náyade poseída, bajo el sol ardiente, por un fauno inverosímil. Fué un gozo inmenso y frutal. Su carne, una hoguera

donde ardía —entre los flúidos dedos del río— el deseo con todas sus ansias. Entonces, entre los pinos, como un viento voraz apareció aquel hombre. El canto jocundo de las cigarras enervaba el aire.

Ésa era la historia y la causa de aquel matrimonio a la fuerza, que él nunca lo perdonó. El comienzo del malaventura que ahora se epilogaba en una muerte cuya causante se sentía.

Estaba desolada, vencida. Un alma en pena acorralada por el jadeo sin tregua del moribundo.

Su sentimiento no era de piedad. Aquel hombre nunca tuvo nada que ver con ella. El destino los había atado a dos galeotes a un mismo banco y nada más. Acaso, si el hijo hubiese vivido, todo pudo ser diferente, pero roto aquel lazo, fueron dos extraños metidos en un mismo callejón tenebroso. Sólo la muerte podía liberarlos, pero no ese agonizar que la salpicaba con el cieno pegajoso de la culpa. De esa culpa estranguladora, como un dogal ceñido al cuello.

Su angustia era feroz como si, de golpe, su alma hubiese caído en el círculo más pavoroso del infierno y las llamas abrazasen sus huesos quebrantados. Su imaginación la iba devorando sin piedad.

Un rayo de luna incidió en el espejo del ropero. El azogue —herido— lanzó un relámpago de plata. La mujer entonces tuvo una alucinación. Como si un dedo fantasmagórico la señalase. Y la voz

de la conciencia reprochándole siempre:

—¡Eres una asesina!

Otra vez comenzó a llorar, pero ahora las lágrimas parecían desollarle las mejillas.



Al amanecer, tuvo unos instantes de esperanza. La respiración del enfermo parecía mejorar. No era el estertor ansioso de toda la noche.

Las campanas de una iglesia llamaron a primera misa. La mujer quiso ensayar una plegaria, pero ya no sabía rezar. Su alma estaba seca como una tierra agostada y estéril.

Aunque la luz del alba se insinuaba en el cuarto, no tuvo valor para levantarse y mirar de cerca al enfermo. Sin embargo, por unos instantes reflexionó casi serenamente. Si se salvaba ya no volvería a contradecirlo ni a pelearlo más. Dejaría hacer su gusto, siendo otra vez su esclava. Iba a lavar sus pañuelos en silencio, aunque hallase en ellos humillantes manchas de colorete femenino. No diría una palabra.

Él siempre fué así —casquivano y donjuanesco— y con frecuencia hubo una damisela en danza, pero ella no tenía por qué meterse. Después de aquella operación que la anuló como mujer, todo trato íntimo entre ellos había terminado. Si no se separaron entonces fué por inercia, por no complicarse la vida. Ahora comprendía que después de

aquella amputación, su carácter se agrió; no podía aguantarlo en su intimidad y, poco a poco, fué aislándose como el caracol en su concha. Sólo, a veces, sin poder más estallaba. Entonces, él que siempre se solazó en herirla donde más le dolía, le reprochaba aquella aventura estival: su única jornada de gozo.

—¡Vaya una señorita, bañarse desnuda!

Ella enrojecía de ira. Al principio, sin embargo, no contestaba, pero hubo un momento en que no aguantando más, comenzó a responderle:

—Yo estaba dormida. De no haber sido así, me hubiera defendido.

Él entonces lanzaba una cargada irónica.

—Acaso, creiste que soñabas.

No sólo se reía, sino que abochornaba. Imputábale aventuras anteriores, que ella siempre negó ahincadamente. Bien sabía el canalla que jamás la había tocado un hombre. Que pese a sus treinta años, era ingenua y fantaseosa como una niña. De no haber sido así, aquello no habría ocurrido o, por lo menos, pudo tener otro desenlace.

Eso la lastimaba mucho porque, hasta que nació el párvulo, ella vivió alélada como si todo aquello fuese un hecho sobrenatural, casi fabuloso. Doró su prosaica aventura con el encanto de un mito fluvial. Aquel buen mozo era el río, transfigurado en una siesta pánica olorosa de pinos, para darle

un hijo, aquel niño con el que siempre había soñado. Era tan lela como todo eso.

Pero, ahora, el ayer ya no cuenta. Los viejos agravios se disipan ante la muerte. Sentíase cobarde, incapaz de odiarlo. Tenía miedo a los remordimientos. Al agrio reproche de la conciencia que, en esas veinticuatro horas lacerantes, la había acusado con su voz más bronca. Seguía en el banquillo, sin saber qué decir en su defensa. Sentíase demasiado culpable para alegar nada. De pronto, sin embargo, tuvo un instante de rebeldía y casi gritó:

—No quiero ser asesina.

Aquel hombre debía salvarse. Si era necesario, estaba dispuesta a dar su vida por la de él, expiando su culpa. Esta idea la iluminó un momento. Sí, esa era la solución. La muerte debía cambiar de presa. Llevarse a ella que para nada servía, mientras él era un hombre lleno de vida, un buen mozo por quien las mujeres enloquecían. En cambio, su carne estaba muerta. Era apenas el resto de una mujer. Una higuera estéril, ya casi seca.

El reloj del comedor dió la hora. Fueron unas campanadas rotundas y sentenciosas, que la volvieron a la realidad fantasmal de aquel aposento que el alba teñía con su luz lechosa.

Puso atención. El hombre yacía rígido en el lecho, con la faz angu-

losa y cadavérica de un muerto. Un miedo frío la invadió toda, como si se desangrara.

Clavó los ojos en la cobija para ver si respiraba aún. Bajo la luz primeriza del día naciente era difícil saberlo, pero no se atrevió a tocarlo. Poco a poco, tuvo el convencimiento de su muerte y se sintió enloquecer.

La araña despiadada completó su obra. Presa en su tela, ya nada podía salvarle. Recordó que ella se había acusado ante el médico. ¿Y si aquel hombre la denunciaba?

De pronto, se puso a gritar:

—Yo no lo maté, yo no lo maté, yo no lo maté —y salió corriendo de la casa con los ojos extraviados de una posea.



Cinco días después encontraron el cadáver, flotando en la aguas del río —aquel río casi mitológico de su aventura estival. Unas algas, al enredarse en los cabellos, pusieron en su cabeza una corona de esmeralda. Diríase la aureola de las bienaventuradas.

La tarde del entierro —bajo una llovizna grisácea— junto al médico, iba el marido. Nadie hubiese dicho, al verlo, que ese hombre había estado una semana antes en los umbrales de la muerte. Iba plácido e indiferente como un extraño.

## EDICIONES

# Hachette

COLECCION "EL MIRADOR"  
**TEATRO COMPLETO**

Por ROMAIN ROLLAND

I) Teatro del Pueblo - Pascua Florida  
224 páginas - Precio 65.—

II) El 14 de Julio - Los Lobos - El Triunfo  
de la Razón - El Juego del Amor y de la Muerte  
268 págs. - Precio \$ 75.—

**VIDA DE TOULOUSE-LAUTREC**

por HENRI PERRUCHOT

304 págs. Con 50 ilustraciones - Precio \$ 130.—

BIBLIOTECA "HACHETTE" DE FILOSOFIA  
**ENSAYO**

**SOBRE LAS COSTUMBRES  
y el Espíritu de las Naciones**  
de VOLTAIRE

Estudio Preliminar de Francisco Romero  
Traducción de Hernán Rodríguez  
1224 págs. - Precio \$ 300.—

COLECCION "EXCELSA"

**Correspondencia de  
FEDERICO CHOPIN**

Recogida, revisada, anotada y traducida por  
Bronislas E. Sydow con la colaboración de Michel  
Raux-Deledicque.

1104 págs. de papel cremado. Con 24 ilustraciones.  
Encuadernado en cuero con rútolos y corte superior  
en oro. - Precio \$ 475.—

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

## La Vieja Bandera <sup>(1)</sup>

UNA modesta pieza de pensión convertida en atelier de arquitecto. A la izquierda del espectador, la única puerta. A la derecha, una ventana. Una cama turca de plaza y media, una mesita de luz, un ropero derrengado; algún par de sillas, una gran mesa de dibujo con lámpara de dibujante, una pequeña biblioteca a medio llenar. Sobre las paredes, planos fijados con chinchas, un cuadro al óleo sin marco, algunas fotos. Todo es modesto, precario y da la impresión de ser muy pasajero, como si fuera algo más permanente que un viajero, pero menos, mucho menos, que un individuo aferrado a un destino, a una situación. Alguna valija a la vista, por ejemplo, confiere al conjunto el sello doloroso de una unión que seguramente no ha de subsistir hasta la muerte.

Al levantarse el telón, Elena está leyendo, recostada sobre la cama turca, parcialmente alumbrada por la lámpara que hay sobre la mesita de luz.

Golpean a la puerta.

ELENA. — (Incorporándose a medias, sobre un codo.) Sí.

VOZ DESAGRADABLE Y SECA. — La buscan.

ELENA. — Un momento. (Se levanta, deja el libro sobre la mesita, se alisa la falda con las manos y luego el pelo. Después se dirige a la puerta y la entreabre apenas.)

VOZ DESAGRADABLE Y SECA. — Preguntan por usted.

ELENA. — ¿Qué desea, señora?

VOZ DE ANA MARIA. — Desearía hablar con usted. ¿Puedo pasar un segundo?

ELENA. — (Intrigada, perpleja.) Por supuesto.

Elena abre completamente la puerta y deja pasar a Ana María, quien entra con lentitud y timidez. Elena cierra la puerta y se vuelve hacia la visitante.

ELENA. — ¿De qué se trata, señora? (Va hacia la mesa de dibujo y enciende la lámpara de dibujante.)

ANA MARIA. — (Mirándola fijamente.) ¿No me reconoce?

ELENA. — (Escrutándola con fijez.) Realmente...

ANA MARIA. — (Con una sonrisa dolorosa.) Creí que alguna vez él le habría mostrado fotos mías...

ELENA. — (Petrificada, pero un poco seca.) ¡Ah, es usted!

Se produce un silencio prolongado y doloroso. Ana María mira lentamente en torno, como levantando un tristísimo censo de la pieza en que su marido vive con su amante. Elena sigue la mirada con los brazos caídos, levemente cabizbaja.

ANA MARIA. — (Deteniendo finalmente sus ojos sobre la cara de la muchacha, como fascinada.) Así que usted es Elena.

ELENA. — (Inmóvil, también como fascinada.) Sí, yo soy Elena.

ANA MARIA. — (Después de una contemplación hierática, que ha de parecer eterna, parece como sacudirse el cuerpo de un encantamiento y volviendo la cabeza hacia la pieza, hacia todo.) ¿No tienen mucho lugar, no?

ELENA. — (Con acento trivial, como una mujer que habla con otra de sus dificultades caseras, olvidando que está hablando con la mujer de su amante.) Sí, es bastante estrecho. Imagínese, si fuera sólo para dormir, todavía. Pero con el trabajo de Guillermo.

Ana María se estremece al oír el nombre de su marido, pronunciado tan familiarmente por la muchacha. Para disimular su impresión, se acerca con lentitud a la mesa de dibujo y pone tímidamente la mano sobre ella, como si acariciase a su marido.

ANA MARIA. — ¿Consiguió ese trabajo de Siam?

ELENA. — No, se lo dieron a Spinelli. Pero (con ironía) Spinelli le dará una parte del trabajo a Guillermo.

ANA MARIA. — (Sonriendo con una mueca dolorosa, como vieja y desdichada conocedora de la cuestión.) Sí, claro, me imagino. Y así Spinelli hará una buena acción... y usará las ideas de Guillermo...

ELENA. — Sí, como siempre.

ANA MARIA. — Es un individuo inteligente, sin duda.

Se produce un nuevo silencio.

ANA MARIA. — ¿Y ya empezó a trabajar?

ELENA. — Sí, algunos planos y dibujos preparatorios.

ANA MARIA. — Ojalá pueda trabajar bien en julio.

ELENA. — ¿En julio?

ANA MARIA. — (Con cierto aire de triunfo.) ¿Cómo, no lo sabe? En julio sufre mucho de reumatismo. ¿No se lo dijo?

Elena niega con la cabeza.

ANA MARIA. — Sí, pobre Guillermo. Es un problema.

ELENA. — Pero ahora está perfecto.

ANA MARIA. — Sí, le viene de golpe. Hay que evitar que tome frío, que no se descuide, es tan distraído... Ni se da cuenta cuando hace frío o calor. Y si le llega a atacar el nervio ciático puede quedar inmovilizado durante semanas.

Un pequeño silencio.

ANA MARIA. — (Pasando lentamente su mano sobre la mesa

<sup>1</sup> Este cuadro fué estrenado en R. V. el 27 de junio del corriente año.

de dibujo.) Figúrese, lo conozco como la palma de mi mano. Pobre Guillermo, vive siempre en otro mundo, hay que guiarlo como a un chico... (Sonríe con tierna tristeza.) Es el retrato de Fernandito. ¿Le habló de Fernandito?

ELENA. — (Con un dejo de resentimiento.) Por supuesto. A cada rato.

ANA MARIA. — Sí, lo adora, no podría vivir sin él. ¿Usted no lo cree?

ELENA. — No sé, señora. Tal vez. No sé.

*Se produce otro silencio.*

ANA MARIA. — (Deteniendo su mirada en un punto fijo de la mesa, con voz sombría y seca, muy diferente a la que venía empleando.) ¿Qué le parezco yo?

ELENA. — (Sorprendida, poniéndose dura por el imprevisto giro de la conversación.) ¿Cómo?

ANA MARIA. — Quiero decir. ¿Le parezco vieja?

ELENA. — (Molesta y confusa, sin saber qué responder.) ¿Cómo? No, por supuesto que no.

ANA MARIA. — (Sonriendo tristemente, todavía sin mirarla.) Tal vez no me ha mirado bien. Tengo 42 años.

ELENA. — Bueno, yo...

ANA MARIA. — (Dirigiendo la pantalla de la lámpara hacia su cara y mirando ahora fijamente a la muchacha, con una expresión desolada.) Míreme bien.

*Elena la contempla como un*

*sonámbulo obedeciendo a un hipnotizador.*

ANA MARIA. — (Con acento de triunfo, un extraño, tortuoso y durísimo triunfo.) ¿Qué dice, ahora? ¿No soy una vieja?

ELENA. — No, cómo puede decir eso.

ANA MARIA. — (Implacablemente.) Tengo cuarenta y dos años, pero he sufrido mucho en los últimos veinte años. Se envejece con los contratiempos. Pienso: nos casamos con Guillermo cuando yo tenía diecisiete años. ¡Qué locura! Hace, a ver... a veinte son tres, a cuarenta... hace veintitrés, no... hace veinti cinco años. ¡Qué horror! Eramos unos chiquilines inconscientes. Guillermo tenía veinticuatro. Estaba en el último año de arquitectura. ¿Le contó alguna vez la historia?

ELENA. — (Secamente.) No sé a qué historia se refiere.

ANA MARIA. — La historia, la nuestra.

ELENA. — No. Más o menos.

ANA MARIA. — (Soñadora, pero al mismo tiempo realista, consciente de sus triunfos.) ¡Teníamos tantos proyectos! ¿Se imagina lo que es tener más o menos la misma edad, tener los mismos sueños? ¿Eh? (Elena, molesta y rencorosa, se retira hacia el lado de la cama y busca cigarrillos en el cajón de la mesita de luz.)

ELENA. — ¿Fuma? (Ofreciéndole de lejos el atado.)

ANA MARIA. — No. Nunca pude acostumbrarme. (Volviendo a sus tesoros, mientras Elena enciende su cigarrillo y se queda sombriamente sentada al borde de la cama, pensativa, mirando el suelo.) Estudiábamos juntos, yo le pasaba dibujos, bocetos, le buscaba libros. ¡Qué felices éramos! Se puede decir que crecíamos juntos.

ELENA. — (Con cierta perversidad.) Pero me parece que se fue solo a París. ¿No es cierto?

ANA MARIA. — ¿Cómo? Ah, sí... Usted sabe cómo es... una especie de sonámbulo... Soñaba con irse a Francia a estudiar con Le Corbusier y yo lo apoyaba con toda mi alma, aunque tuviera que quedarme sola durante mucho tiempo. Hasta ese punto lo adoraba. El también me quería mucho. Pero, cómo le diré... yo era como el aire que uno respira... él no lo notaba, lo tenía y eso era todo... pensaba nada más que en sus planes de urbanización, en Le Corbusier, en la nueva arquitectura... usted sabe... ya lo habrá conocido... una especie de sonámbulo... la realidad, esta realidad que todos nosotros vemos y tocamos, para él no existe, nunca existió... (con repentino dolor) y tal vez nunca va a existir...

(reponiéndose, después de una pausa y retomando el tono soñador del comienzo, el melancólico entusiasmo del recuerdo de la Gran Epoca.) De modo que en cuanto pudo se fue, se fue de cual-

quier manera. O se iba solo o no se podía ir... Imagínese: luché para que fuese de cualquier manera. Yo sabía todo lo que eso significaba para él. Consiguió una pequeña ayuda de la embajada de Francia: le pagaban el viaje en tercera y le permitirían vivir muy barato en el pabellón norteamericano de la ciudad universitaria... Se pasó dos años allá, solo. ¿Cree que por eso no me quería?

ELENA. — (Sin interés.) Sí, por qué no.

ANA MARIA. — (Volviendo a hablar como para sí.) El es así, como un sonámbulo, quizá un poco egocéntrico, un poco como los locos, o los hipnotizados... Todos los Azevedo son así. Bueno, tal vez Gustavo no, es bastante realista. Pero los otros sí, parecen como esos espíritus que viven en las viejas casas, sin comprender la vida actual. ¿No lo creó usted así?

ELENA. — (Distraidamente.) Sí, quizá.

ANA MARIA. — Bueno, como le decía, después volvió al país, con todas sus ideas hirviéndole en la cabeza. Cuando llegó parecía un alucinado. Creía que iba a hacer grandes cosas, tenía un plan para levantar una ciudad jardín cerca de Ramos Mejía. Vió gentes, diputados, senadores, qué se yo... El proyecto fracasó... (Tristemente.) Así fueron pasando los años... Después de veinte años de fracasos, de proyectos rechazados, de concursos ganados por ger te

sin escrúpulos, como Spinelli por ejemplo, fué perdiendo su ímpetu... Antes era como un sonámbulo, pero un sonámbulo activo, vibrante... ahora parece más bien un fantasma pasivo, contemplativo... A veces me da miedo... Usted sabe, hay mucha gente loca entre los Azevedo. Bueno, tal vez usted conoce todo esto...

ELENA. — Sí, señora, conozco casi todo eso.

ANA MARIA. — (En tono desalentado y triste.) Pues... Por eso le decía que habíamos sufrido mucho. Hemos pasado de todo, una pobreza que usted no se imagina... ¡Y las humillaciones! Usted conoce la familia de ellos, con sus coroneles y sus pretensiones, pero no tienen dónde caerse muertos y prefieren no salir de su covacha antes que dar el espectáculo de su miseria. Pero Guillermo nunca quiso abdicar, ni de sus ideas sobre la arquitectura ni de su dignidad personal. Otros, como Spinelli, medran, obtienen puestos y cátedras. Cuando por lástima le dieron aquella cátedra en la universidad de Cuyo, no duró ni un año, por no firmar la ficha del partido ¿recuerda? Una vez, en 1951 quiso entrar a trabajar de obrero en una fábrica de materiales de construcción. Estábamos en la última miseria: solamente teníamos la casa, en fin... la casa... esas piezas en lo de Azevedo. Pero no teníamos ni un centavo para pagar el almacén, cuando lo

echaron de Cuyo. Fué algo espantoso. De puro orgulloso él quería entrar a trabajar de obrero, porque decía que así no le debería favores a nadie... Yo no quise y con una máquina que nos prestaron me puse a coser ropa para afuera. Cuando Spinelli se enteró nos forzó a que lo ayudase a construir chalets. Imagínese: casi lloraba de humillación, pero lo hizo.

ELENA. — (Siempre en la misma actitud, reconcentrada, fumando y mirando hacia el suelo.) Sí, conozco todo eso.

ANA MARIA. — (Mirándola con tristeza.) ¿Lo sabía? Bueno... no sé... solamente quería explicarle por qué estoy tan avejentada...

Se produce un largo silencio.

ANA MARIA. — (Con voz tímida y estrangulada, mirando fijamente a la muchacha.) Dígame, Elena. ¿Usted cree que Guillermo me quiere?

ELENA. — Señora, yo...

ANA MARIA. — Vamos, dígame. No crea, no me importa que me diga la verdad. Yo estoy acostumbrada a sufrir. Uno se endurece con los años, ya verá. Dígame francamente lo que piensa.

ELENA. — Sí, por supuesto que la quiere.

ANA MARIA. — (Implacable.) No, usted sabe perfectamente lo que quiero decir. Por supuesto, sé que tiene mucho cariño por mí. Sí, sí... No es eso lo que preguntó... usted comprende.

ELENA. — (Incorporándose lentamente y yendo hacia la ventana, por donde mira hacia afuera.) ¿Qué le puedo decir yo, señora?

ANA MARIA. — (Con dolorosa dureza.) La verdad.

ELENA. — (Siempre sin mirarla.) Es raro que una señora de... (iba a decir "de edad", pero se detiene a tiempo) una señora con experiencia de la vida... piense que es bueno saber la verdad.

ANA MARIA. — Sí, conozco esa teoría, esa teoría de Bruno, porque Guillermo es como un chico y la repite como un loro. Pero yo he dicho y he pedido siempre la verdad. Las mentiras son para la gente débil y cobarde, y yo no soy débil ni cobarde.

ELENA. — (Volviendo por fin la mirada hacia Ana María, con cierta ferocidad, que ahora empezará a surgir hasta culminar en la parte final de la escena.) ¿La verdad? Usted conoce ya la verdad. Me parece inútil hablar de eso.

ANA MARIA. — No, por lo menos no la conozco en palabras bien precisas.

ELENA. — ¿Para qué quiere que la lastime, señora? ¿Por qué se empeña en oír palabras horribles?

ANA MARIA. — (Con cierta vehemencia desesperada, con una especie de loca esperanza contra todas las evidencias.) Porque a pesar de todo soy su mujer, porque al fin de cuentas es padre

de mis hijos, hijos que yo he llevado en mi vientre en años de desesperación común, de alegrías y tristezas comunes... y porque Guillermo es un ser que no vive en la realidad. A lo mejor es usted la que está equivocada y no yo...

ELENA. — Y entonces, si sabe más que yo, ¿qué quiere saber de mis labios?

ANA MARIA. — Lo que usted piensa, lo que él le ha dicho.

ELENA. — ¿Para qué?

ANA MARIA. — Porque todo forma parte de la verdad, también lo suyo, y yo quiero saber toda la verdad.

ELENA. — ¿Lo que yo pienso? ¿Lo que Guillermo me ha dicho? Es muy fácil: pienso que me quiere a mí, de otro modo no habría abandonado su familia, sus hijos. ¿Lo que me ha dicho? Mil cosas: que no concibe la vida sin mí, que me recuerda a cada instante cuando está lejos de mí, que soy la persona que más lo ha comprendido.

ANA MARIA. — (Que se ha ido agobiando ante las palabras de la muchacha, bajando cada vez más la mirada hacia la mesa de dibujo, en la que se apoya como para no caer.) Que más lo ha comprendido...

ELENA. — (Con crueldad.) Exactamente.

Ana María acaricia inconscientemente la mesa de dibujo, como si en ese gesto humilde revelase

todo lo que ella ha comprendido a Guillermo.

ANA MARIA. — ¿Seguro que le ha dicho eso?

ELENA. — Eso y muchas otras cosas.

ANA MARIA. — (Después de un espantoso silencio.) ¿Y usted lo quiere?

ELENA. — Por supuesto.

Se produce un largo y tremendo silencio, en que Ana María seguramente medita el gran abismo negro que tiene ante sus pies. Después habla con una voz gastada y pobre, apenas perceptible.

ANA MARIA. — Imagínese... No, no es eso... (se pasa la mano por la frente como queriendo aclarar ideas.) no... quiero decir... sí, eso es, imagínese por un momento que soy yo... póngase dentro de mi cuerpo, dentro de este cuerpo... gastado, arrugado, triste... (levantando su mirada hacia el rostro de la muchacha.) ¿qué pensaría?, ¿qué pensaría si estuviere en esa situación?

ELENA. — (Con frialdad.) No sé, señora. No me lo puedo imaginar.

ANA MARIA. — (Con acento de ruego.) Sí, sí... usted lo puede imaginar... dígamelo...

ELENA. — Lo que podría decir es muy horrible y es mejor que no se lo diga, señora.

ANA MARIA. — Sí, por favor, no tema decírmelo. Al fin de cuentas usted es la que triunfa, y cualquier cosa que diga no puede

ser peor que ese triunfo... dígame, por favor...

ELENA. — (Con terrible crueldad, secamente.) No me gusta la vejez. Nunca seré vieja. Detesto el desgaste, la desilusión, la suciedad. No quiero a la gente gastada.

ANA MARIA. — (Con cierta lucidez, intuyendo que el desgaste de Guillermo lo acerca a ella, a Ana María.) Guillermo también está gastado...

ELENA. — (Vehementemente.) ¡No, no! El es un iluso, renace constantemente de su desilusión.

ANA MARIA. — Es un pesimista. Guillermo es un pesimista.

ELENA. — Porque es un iluso. Los que no tienen ilusiones no se pueden desilusionar, no pueden llegar jamás a ser pesimistas. Los pesimistas son unos puros, en cierto modo. Alguna vez leí que la pureza sólo se encuentra en el cielo o en el infierno. El pesimismo es algo así como una pureza infernal.

ANA MARIA. — Yo también soy pesimista.

ELENA. — (Descartándola de su clan.) Usted ruega, está aquí rogando. Y no me gusta la gente que ruega, la gente blanda.

ANA MARIA. — Yo no he rogado nada.

ELENA. — Claro que ha rogado, no ha hecho otra cosa que rogar, todo el tiempo. Hay muchas maneras. Usted ha venido aquí a chantajearme con su vejez,

con su sacrificio. Su sola presencia es un ruego. Un ruego lloroso. No me gusta la gente que lloriquea. No me gusta nada. Me repugna.

ANA MARIA. — Se ve que es usted muy joven, a pesar de toda su cultura, sus libros, su inteligencia. Tiene la crueldad que sólo pueden tener los jóvenes.

ELENA. — Tal vez. Muchos me han dicho que soy cruel. Pero fué usted que me pidió la verdad, ¿de qué se está quejando ahora? Yo no se la quería decir. Ahí tiene la famosa verdad.

ANA MARIA. — ¿Qué verdad?

ELENA. — La que se refiere a Guillermo y a mí, a nuestras relaciones. Y mi concepción de la vida. Creo en los fuertes, creo en lo duro, en lo nítido, en lo absoluto... No me gusta (con sarcasmo) esa verdad fofa de los que han vivido y sufrido. Nunca aceptaré eso. Me mataré antes de llegar a un estado tan lastimoso, tan repugnante. Nunca rogaré a nadie, puede estar segura... como usted lo ha estado haciendo aquí.

Ana María se ha sentado, agobiada, mientras Elena dice estas últimas frases.

ANA MARIA. — (Después de un silencio prolongado, con cierta dolorosa ironía.) Es usted muy heroica, muy heroica... (Ahora desprovista totalmente de ironía.) Pero probablemente se necesite más heroísmo para envejecer... para aceptar la vida tal como es,

con sus enfermedades, con sus miserias, con sus torpezas...

Ana María se va abstrayendo poco a poco, empieza a olvidar que está frente a la otra, que la otra existe: también ella ahora está examinando su concepción de la vida, quizá encuentre en este examen la propia salida. Tal vez el haber llegado hasta el fin, el haberse encontrado con lo peor pueda haberle sido útil, como esos seres al borde del suicidio, después de haber hecho el balance total del horror y la tristeza, que encuentran razón para vivir en una pequeña alegría: en un modesto día de sol, en un perrito abandonado.

ANA MARIA. — (Después de un prolongado silencio.) Sí, claro... No sólo es más heroico... también creo que es más hermoso... Cuando era niña tenía adoración por Beethoven, había en casa un retrato, una cabeza: parecía un león pensativo y grave, un hombre purísimo y fuerte. Cuando fui más grande (sonríe tiernamente, pero siempre abstraída, para sí) no sé quién me dijo que era un hombre débil y chiquito, y además borracho: que se emborrachaba con vino, con simple vino... Tuve una gran desilusión. Era la época de las desilusiones: también supe que San Martín tomaba opio y que no había atravesado los Andes en aquel maravilloso caballo blanco y con aquel brillante uniforme

de jefe de granaderos que nos deslumbraba en la escuela... ¡Cuántas desilusiones, qué triste despertar! Los hombres eran imperfectos, eran débiles, eran sucios y maledicentes... Mi padre no era ningún héroe ni un grandioso genio, era un buen hombre que ni siquiera era el mejor empleado de su oficina... Lloré mucho, me volví callada y reconcentrada, hasta pensé una vez en matarme... (La mira a Elena, por un instante, con una levisima ironía.) Sí, ya ve, también yo pensé alguna vez así... (Vuelve a su mundo.) Y luego vinieron los años y las desdichas, mezcladas a las alegrías como las arrugas de un rostro que envejece a las sonrisas... Poco a poco ví que no había nada que fuese puro: ví canallas con rasgos de bondad y gente generosa con rasgos de sordidez; asistí a cien traiciones y mentiras, pero también a inesperados actos de lealtad y de gratitud... Qué sé yo... Muchas veces entonces volví a pensar en el pobre Beethoven, mirando su retrato y cada vez lo admiraba más y, sobre todo, con mayor ternura. ¿Qué nos puede admirar que un semidioso perfecto escriba música maravillosa? Lo admirable, así me empezó a parecer, era que esa música maravillosa la hicieran hombres débiles y hasta borrachos. Sí... también a Guillermo lo fui queriendo más... cuando más derrotado lo veía, cuanto

más frustrado... Pobre Guillermo...

*Se queda callada por un momento y mira hacia el suelo, pensativa, con su ceño fruncido. Luego mira abstraída, a un punto cualquiera: está buscando algo, quizá la clave o la metáfora de todo aquello.*

ANA MARIA. — (Por fin.) Sí, eso es: la vida es como una bandera... Al comienzo es una hermosa bandera, desplegada al viento, orgullosa... Sus colores son limpios, purísimos, vibrantes... Con los años, las lluvias y las tempestades, las derrotas y las largas marchas la van destiñendo y desgarrando, desgarrando en jirones... (melancólicamente) y por fin se convierte en un trapo, en un trapo sucio y casi irreconocible... pero, ¿sabe? a pesar de todo, a pesar de todo es una bandera...

*Ana María se levanta lentamente y se toma de la mesa de dibujo, mirando a lo lejos, con gesto cada vez más fuerte y valeroso. Una especie de extraña fuerza, dolorosa y triste fuerza, pero fuerza al fin, va retomando su cuerpo gastado y su espíritu maltrecho. Cuando todo parecía perdido, cuando la batalla había llegado al punto más horrible de la desesperación, alguien, quizá un soldado cualquiera, ha recogido del suelo la vieja, la querida, la maltrecha bandera sucia y ensangrentada (aquella bandera que en*

*días felices y sin preocupaciones, días de sol y de ilusiones alegres y fáciles, habían jurado defender hasta la muerte) y la ha empuñado y la ha hecho tremolar y tras ella han comenzado a reagruparse los heridos y los fugitivos, y hasta los cobardes han sentido que algo, algo mucho más importante que esa derrota, se levantaba en sus espíritus y los preparaba para reanudar la lucha en lo más desesperanzado del combate. Y mientras Ana María va incorporándose sobre sí misma, mientras su voz ha ido tomando curiosamente cierto tono vibrante, casi juvenil y candoroso, se oyen las trompas que reto-*

## Carlisle Electrical

MANUFACTURING Co. Ltd.  
Electrical and General  
Engineers



Motores eléctricos de 1/4, 1/3  
y 1/2 H.P.  
Monofásicos y Trifásicos

20, Princess Street, Manchester: 1  
U.S.A.

● Inicia su labor editorial un sello distinto:

## Ediciones Mundonuevo

● cuyo fondo integran las colecciones

● Asoka, dedicada al aporte estético-espiritual de Extremo Oriente;

● Aula Magna, ensayos magistrales argentinos;

● Entregas del A Bao A Qu, joyas insólitas de la literatura mundial;

● El hilo de viento, la palabra de los poetas argentinos en bellas ediciones ilustradas;

● y —como primicia absoluta—

● Alpamayo, dedicada a los Andes y al andinismo.

● Pida el boletín de novedades a

● Ediciones Mundonuevo S. A. (en formación)

● Santa Fe 3117 (Tel. 84-5389) - Bs. Aires

*man el viejo tema: la hermosa canción de Aquella Epoca vuelve a oírse, con melancolía, pero con intensidad cada vez mayor, mientras Elena mira hacia el rostro ausente de Ana María con estática fascinación.*

ANA MARIA. — A pesar de todo es la vieja bandera... el símbolo de esa vieja patria de nuestra juventud... que sobrevive en medio de la adversidad, en medio del llanto, de la derrota y de la muerte.

## Sobre un Libro de Memorias

EN un artículo de Juan Carlos Ghiano sobre las *Memorias* de Paz, aparecido en estas mismas páginas (1), señábase que tal índole de personales evocaciones "han escaseado siempre en las literaturas de lengua española, al menos con el íntimo sentido confesional que tantos escritores memorables (sic) han variado en literaturas como la francesa y la inglesa." Muchas veces repetido, el aserto parecería irrefutable pero aplicado a nuestro país tan sólo resulta íntegramente valedero respecto a cierto "autobiográfico recato" (para seguir citando al estimable colega), en la revelación de lo más entrañable, es decir, lo más auténticamente vital. Basta, en efecto, leer la serie de "libros de recuerdos" argentinos que aquél menciona para comprobar que la tan lamentada ausencia de los mismos entre nosotros es un tanto relativa. Para más deja de citar a algunos de los más significativos o no menos cautivantes, desde los tomos pintorescos y simpáticos de *La Vida de un Soldado* del general Ignacio Fotheringham hasta *Mis Primeros Ochenta Años*, del doctor Ramón J. Cárcano, sin olvidar a los dos volúmenes en que el hijo de éste reconstruye su experiencia como embajador en París y Londres durante la última guerra mundial —*Victoria sin Alas* y *La Fortaleza de Europa*, de Miguel Ángel Cárcano—, y a las páginas ricas en colorido porteño de Federico Quintana. Y he aquí que otros muchos títulos y nombres acuden a la mente, desde *Los que Pasaban*, de Paul Groussac y *Cómo los vi yo*, de Joaquín de Vedia, al reciente *Ayer*, de Luis Enrique Azarola Gil, en tanto uno se pregunta cómo es

posible que del *Diario*, de Angel de Estrada, sólo hayan visto hasta ahora la luz trozos tan bellos como breves, y aún desconozcan a aquella las reminiscencias de juventud e infancia de un Ricardo Rojas.

Ya en el prolijo trance de determinar olvidos cabe establecer que el interesante comentario-ensayo de Ghiano habría resultado algo más completo de contener referencias a las grandes novelas nuestras, las cuales responden casi por igual a la realidad y a la fantasía como fuerzas inspiradoras. En una edición de *Amalia* (que debió exigir una labor de polilla de documentos y periódicos que hoy me asombra haya podido yo realizar), puntalicé cómo casi todos los personajes y buena parte de los episodios estaban dictados por una autenticidad que José Mármol apenas deformó en la prisa de la redacción folletinesca, que es casi como decir la exaltación romántica. Casi lo propio ocurre con *La Gran Aldea*, donde no sólo ciertos primordiales varones —tal el buen General Buenaventura—, son caricaturescos calcos de figuras históricas sino también las mujeres, como la formidable Tía Medea, fueron satíricas interpretaciones de un espectáculo más o menos inmediato. Y como cierto puntillo de fidelidad al honor familiar movióme alguna vez —¡oh envidiable celo de la adolescencia!—, a censurar el libro a veces francamente injusto de Lucio V. López. Alfonso de Laferrère, su clarividente y noblepensante prolonguista, me advirtió que la cáustica pluma no se había detenido en el dibujo jovial ni ante el padre ilustre ni ante el venerado maestro que fué para aquel Juan María Gutiérrez. El mismo Laferrère me expresó, fundándose en cartas del archi-

vo de su progenitor que en *La Bolsa* Julián Martel introdujo algo de las desazones de José Miró... Y así sucesivamente, aunque por lo general cierto "recato" evitaba en la "autobiografía" la efusión de lo más hondamente cordial, como impedía a la ficción esas incursiones en el escándalo a que ésta es hoy propensa, aquí como en puridad por doquier. Más, ¿era aquello para bien o para mal...?

Esa reserva acaso sea consecuencia del temperamento de la estirpe, y resulta en ese sentido muy digna como rasgo de hidalga austeridad, pero es posible también se deba entre nosotros a esa "actitud a la defensiva" que Ortega y Gasset recalcó consubstancial del carácter argentino. También a una tendencia a la solemnidad: aquí se "escribe" antes para articular un prestigio que para dejar fluir la emoción del ser; más por incentivo de forjarse una "personalidad", o realzarla, que por espontáneo imperio de ella. Lo que no es brindar a la comunidad un mensaje de genuina inducción humana sino estructurar la imagen más o menos ficticia de la propia importancia. Pocos se avienen a revivir sus existencias sus cuitas, sus azares, y prefieren ofrecer tan sólo "la periferia de su alma" (como también diría el filósofo de *La Pampa, Promesas*) y sobre todo lo que ésta puede aprovechar del contorno social por influjo de la exaltación literaria. Cuando un varón (o un valor), se ofrece íntegro en la sinceridad del recuerdo, bien puede decirse que se nutre en un señorío sin mengua, en un "espíritu" cabal. Ningún prejuicio teórico, ninguna especulación práctica, alcanzan a inficionar esa aristocracia en la confidencia, que casi sería imposible si no hubiera preexistido en la conducta. No se trata ya de incurrir en las "confesiones" un poco groseras, por ingenuas de un Jean-Jacques; tratase de un proceder que como carece de cualquier utilitario propósito rehuye

naturalmente la polémica tesisura. Es esto algo difícil para los hombres públicos, siempre sujetos a la crítica. Rara vez acontece... al menos en nuestro país. Adolfo Bioy intuyó esa excelencia en las *Memorias* de Ezequiel Ramos Mejía y entresacó de ellas, en un ensayo que hace precisamente un lustro les dedicó, esta frase-lema: "Defenderse es perder siempre la batalla..."

Jurista con cierta actuación de político (pues se diría que en nuestro país toda vocación responsable conduce al resbaladizo terreno de las lides cívicas), y diplomático que se ha refirmado, aún desde las jerarquías conductoras, en la no siempre fácilmente llevadera condición de demócrata, también él acaba de publicar un libro de recuerdos: *Antes del Novecientos*. El título basta para sugerir que se trata de memorias de infancia y adolescencia, pues el doctor Bioy nació allá en los años casi inmediatamente posteriores a "la conquista del desierto", en lo que era aún en cierto modo el desierto mismo, aunque ya cruzado por la calumniada providencia del riel. Y allí vivió, en la estancia paterna, en una atmósfera que poco o nada había perdido de su prístina modalidad criolla, pero en un caserón que era como un refugio de cultura, con su piano (mas algún otro clásico instrumento musical) entre las guitarras de los gauchos; con sus *breaks* y sus *tilburies* en lo que había sido hasta hace poco predios de los malones. Claro está que no faltaba, traído por la madre solícita que no en vano viajaba a Europa, el profesor francés, antiguo teniente de artillería, que decoraba su dormitorio con grabados de Racine y Voltaire y podía alternar la enciclopédica enseñanza imprescindible en esas soledades con la ejecución de las canciones en boga durante el Segundo Imperio. Todas las referencias a esa dualidad de ambiente resultarían pálidas ante la vivacidad con que las describe quien se impregnó has-

(1) Ficción N.º 14.

ta la médula de ellas, y si hemos incurrido en algunas, es por parecernos sintomáticas de una venturosa modalidad criolla que hace de sus expresiones humanas una armonía única entre la rusticidad campesina y el refinamiento intelectual. En la mayoría de los países, aún en aquellos de seculares *châteaux* u orgullosos *manors*, se produce cierta contraposición estricta entre la larga experiencia rural y la selección en el espíritu; un *gentilhomme campagnard* no lee a La Fontaine (a pesar de su predilección por los animales) y un *gentleman-farmer* ama tanto a estos últimos que ignora a los libros. En la Argentina se da la excepción y Lucio V. Mansilla (otro "memorialista", el más chispeante de los nuestros), sentíase por igual "a sus anchas", o si se quiere *à son aise*, entre las tolderías de los indios ranqueles y los salones del *fau-bourg Saint-Germain*... *sin olvidar*—"Childe Harold de las ciudades indiferentes"—, a sus juveniles correrías orientales como "acompañante" de una dama inglesa en quien los nobiliarios blasones avalaban los románticos desvíos.

Por gracia de esa antinómica armonía el caballero que es espejo de civilidad mundana prolonga ininterrumpidamente al niño de las noches a la intemperie en medio de la inmensidad de la pampa, arquetipo Adolfo Bioy del "señor argentino" de poncho y biblioteca, de recado y sillón curul y aún el facón de la previsible petulancia más o menos quinceañera. Y a quienes ha sorprendido su compenetración con el gaucho de ayer, con sus costumbres, sus sentimientos, hasta sus decires, cuadra señalar (cualesquiera sean diferencias y distancias) que el autor de *Don Segundo Sombra* es el auténtico protagonista del precursor *Raucha*, para mencionar otra novela más o menos autobiográfica o viceversa... Asombra, sí, la fidelidad de su memoria del trazo físico o el detalle indumentario, y sus "retratos" del viejo

paisanaje podrían ser trozos de antología pictoricista: "De tez morena, surcada de grandes arrugas, hondas como tajos, alto y descarnado, melena muy negra... patilla nula, mucha ceja, ojos negros, risueños y bondadosos, don Pascasio vestía de levita, un chiripá corto, botas granaderas, pañuelo blanco de seda, asegurado al cuello con un anillo de oro, galera de felpa y en la mano rebenque con cabo corto, de plata, terminado en argolla. Sostenía el chiripá con una faja punzó, tejida, cuyos flecos caían por debajo de la rastra que aseguraba el tirador, el facón de plata que llevaba en la cintura, no se veía porque estaba cubierto por la levita, pero se percibía el bulto..." Y si alguien arguyera exclusiva pericia gráfica en la pintura perfecta, el final de ésta introduce el atisbo espiritual rico en la persuasión de lo simbólico: "Don Pascasio era analfabeto; él mismo decía, con orgullo, no sé leer ni escribir pero sé pintar mi firma como naidés..."

Tal precisión descriptiva podría también nacer de una imaginación exacta, pero resulta innegable la autenticidad de inspiración vernácula del doctor Bioy en el juego tan netamente "nuestro" de las comparaciones humano-zoológicas: el pulcro don Fernando Burgos, con su corazón de plata en "la rastra" ostentosa y sonora, "caminaba como vizcacha a pasitos cortos" y doña Francisca Fredes, "pitadora empedernida de tabaco negro picadura", al cual fumaba de manera realmente peculiar lo hacía "con el cortoneo del chajá". Y así sucesivamente, con un don de la sugestión vivaz que no finca a la larga tanto en el "colorido" —tan explotado por los profesionales del criollismo fácil—, y ni siquiera en la minuciosidad admirable, y casi diríamos "proustiana", sino en algo mucho más hondo, mucho más misterioso, con algo de embrujada consubstanciación, que acaso nos explicamos la tarde en que volvimos a contemplar los seres

extraños, un poco dislocados, casi fantasmales de los cuadros de la última gran exposición Figari. Con todo, nada más lejano aparentemente a la magia de violencia y sugestión del extraordinario pintor que el estilo sencillo, familiar del autor de *Antes del Novecientos*, de manera que la semejanza debe proceder de más hondo, de una comunión en la nostalgia que aduna en la sugestión a las tintas caprichosas de una plástica retrospectiva con mucho de genial, y a los tintes estrictos de una evocación nostálgica nutrida de simpatía. No se trata en esto de "técnica"; el doctor Bioy, quien frecuentemente descuida en este libro la pulcritud formal que luce impecable en sus discursos académicos, no se permitiría—creemos que hasta por razones sentimentales—, forzar en "manierismo" la efusión de su ternura, un poco irónica, como toda la de buena ley, con su benevolencia de la sonrisa suave. No. Trátase de una identificación total, que al desplegarse en el relato se prodiga en ese lenguaje un poco "descosido", a fuer de fluyente; un poco inconexo en su barajar de nombres y episodios, sobre casos y cosas que a menudo se dan por sobreentendidos, que es típico de la charla de nuestros paisanos. Diríase un derrame del alma a través de la palabra o, más aún, casi un "como quien se desangra..."

Pero a medida que el relato progresa, y por menos remota la emoción se torna menos intensa, el estilo del doctor Bioy se encauza, comprímese, se "civiliza". Ya ha dejado sus "pagos" de Pardo, sus visitas a "Los Manantiales", con sus peonadas de indios —allá en Tapalqué, donde ya podía llegar por tren pero prefería hacerlo recorriendo leguas y leguas a caballo—, y se halla pupilo en los colegios del Buenos Aires finisecular. El tono es distinto, pues el medio es diferente y si esas páginas no alcanzan el donaire único de la *Juvenilia* de Miguel Cané —pues estamos ante un

testimonio del corazón más que frente a una "corazonada" del arte—, serán consultados mañana como documento con la curiosidad afectuosa con que hoy se leen (los pocos que los hemos leído...) los muy interesantes, hasta por divergentes, *Recuerdos del Viejo Colegio Nacional de Buenos Aires*, de Federico Tobal. Constituyen el complemento a la historia anecdótica de esa "alma mater" intelectualmente tan aristocrática, y son también una pintura amena, y a veces tierna y a veces traviesa, de la transformación de la ciudad pueblerina, descrita por el segundo de los López en el momento mismo en que Rubén Darío estampaba en el prólogo de *Prosas Profanas* su célebre y profético y dramático "Buenos Aires: Cosmópolis. ¿Y mañana...?" El autor de *Antes del Novecientos* no se permite reflexiones de sociólogo, que por otra parte no podían coincidir lógicamente con sus memorias de muchacho, pero a través de las referencias de los hogares patricios, y las alusiones a los ambientes que distaban de serlo, despunta el cambio fatídico, que acompaña la insinuante y recóndita marcha triunfal del tango, que acaso algo tuviera que ver con las vicisitudes de estudiante del doctor Bioy, que más de una vez debió pasar de un colegio a otro, de un poco "dickenseana" Academia Británica al Colegio de San José, no exento de algún castizo resabio de los buenos tiempos de la "picaresca" y eso por motivos en que no intervino precisamente su propia voluntad y mucho menos la de sus padres: "¡hoy quién lo diría!..." No en vano esa narración de desenfadadas aventuras por parte de quien ejerce la presidencia de las más ilustres entidades entraña otra manifestación de franqueza que no sólo mueve a la amistad sino también excluye a su libro de aquellos sentenciados por las teorías más rígidas acerca del "autobiográfico recato..." Son trozos de una vida exaltados en la del

corazón, que se brinda sin el recato de las solemnidades empeñadas en serlo o de las "personalidades" puntillosas de "parecerlo". Y si existen algunas fallas en la memoria, algún anacronismo, algún error de filiación o de edad —según nos expresa la memoria siempre al acecho de Jorge Drago Mitre—, esas mismas equivocaciones, confirman la verdad mucho más apreciable, mucho más valedera, de una sinceridad expresiva que se entrega sin reflexiones, como en el ritmo de la conversación cordial. Es acaso ése el mayor mérito de este libro que posee

DONALD A. YATES

## El Cuarto Cerrado

EN los últimos tiempos una cuestión para ellos motivo de honda inquietud viene quitando el sueño a los custodios de nuestra conciencia literaria nacional. Como observadores profesionales del panorama literario actual, han formulado una nueva e inquietante teoría que parecería cerner una sombra oscura sobre el futuro de las letras norteamericanas. Esa teoría asume un cierto número de apariencias diversas cuando se la aplica a géneros diferentes; no obstante, uno admite que la observación básica halla reiterada expresión en esta simple queja: la literatura padece de arterioesclerosis.

En su medular denuncia del drama contemporáneo, *Cómo no Escribir una Pieza Teatral*, el crítico dramático del *Herald Tribune*, Walter Kerr, hace un sobrio comentario sobre el contenido del teatro actual:

"Entre, ambos los dos modelos más

muchos: ser todo vibrante sentir... o sea todo conmovedor añorar. Pudo ser el libro de un político, de un juriscónsul, en cierto modo de un sabio, pero para esto queda la promesa —la esperanza—, de los volúmenes que luego, pronto, vendrán. Es algo más. "Tocádlo..." Sí, leédllo. "Es el libro de un hombre..." Podría servirle de epígrafe la frase de esa otra obra que hizo de un obscuro ciudadano de Manhattan un poeta, el poeta de una democracia hecha de fe y amor.

respetados de nuestro tiempo fueron menoscabando paulatinamente la libertad de caracterización, la flexibilidad temática, y la perdurable fascinación de la narrativa... Ibsen y Chekov cavaron sus nichos al borde de lo que una vez se diera en llamar teatro; sus imitadores (que, según demuestra Kerr, son casualmente la mayoría de los autores teatrales norteamericanos de vanguardia) redujeron al teatro todo al tamaño de esos nichos. El resultado fué que por espacio de varios años, el teatro ha estado alejado de su propio centro, y del público que habita ese centro."

Un estado de cosas muy similar denunció Malcolm Cowley al presentar, en su reciente libro de crítica *The Literary Situation* (La Situación de las Letras), un análisis de las metas que persiguen los escritores norteamericanos de la última "generación". Cowley dedica particular esfuerzo a examinar y clasificar

la surgente pléyade de novelistas jóvenes a quienes califica de novelistas "nuevos", vinculándolos así a la "nueva" poesía y a la "nueva" crítica."

En el proceso de evaluarlos hace este juicio condenatorio del aspecto estructural de su arte:

"La estructura de las novelas (del escritor "nuevo") es en general equilibrada, eficaz, económica, y está firmemente integrada. Deja al lector la impresión —que en algunos casos bien puede ser falsa— de que el autor ha trazado un plan completo para la novela antes de ponerse a trabajar en el primer capítulo. Este es un método relativamente seguro de escribir novelas, y muchos autores de renombre lo siguieron. Hay otros, incluyendo acaso una mayor proporción de los grandes, que comenzaron con personajes abocados a una situación, y los dejaron labrar sus propios destinos... El otro método, el de los novelistas "nuevos", involucra tantos planes y preparativos que los personajes ya no están en libertad de evolucionar como en la vida. En el mejor de los casos, los relatos tendrán una forma arquitectónica: helada, su melodía ha dejado de fluir; su estructura económica se ha equilibrado en el reposo."

Es evidente, entonces, que lo que yace en el fondo de esta seria causa de alarma por el actual estado de nuestra literatura es esa tendencia observada a acentuar y fundir en uno estos dos rasgos: 1) los conceptos clásicos de estructura; y 2) la forma por la forma en sí. Las desventajas inmediatas de ambas prácticas saltan a la vista; porque forma y estructura imponen al arte, por definición, restricciones y límites.

\*\*\*

Consideremos ahora un momento la seriedad de tales cargos. En verdad, es posible que algunos de nuestros más talentosos artistas de la hora actual terminen entumecidos, teniendo que traba-

jar constantemente bajo esas limitaciones por ellos mismos impuestas. Sin embargo, otros, trabajando en condiciones análogas, bien pueden hallar a su labor encauzada por un sendero de precisión y claridad de expresión que de otro modo quizá no hubieran logrado.

Profundizando algo más el punto, y para proyectar a la vez un benigno rayo de esperanza sobre estas cuestiones, permitaseme decir que creo que hay evidencia incuestionable para sustanciar una protesta directamente opuesta a la expresada por los críticos que acabo de citar —que un género literario puede decididamente existir bajo limitaciones prescriptas. En verdad, me agradecería demostrar que aún con su sentencia de muerte firmada y leída, un género es capaz de airosa rebelión. Que puede arrojar esa sentencia a la cara del jurado y revelar de pronto que ha adquirido nueva vida, una nueva dirección —mediante el simple estímulo de imaginación que le dió un nuevo individuo dispuesto a renovar sus temas y tradiciones.

Es interesante destacar que existe hoy por hoy una forma literaria que realmente prospera en la limitación, un género cuya estructura quedó determinada hace más de un siglo. Es, además, un género cuya estructura no ha sufrido ningún cambio apreciable en forma u organización desde aquel distante y aún resplandeciente momento de su concepción. Lógicamente, señalar el hecho de que es muy improbable que la forma externa de esta clasificación literaria *llegue* algún día a sufrir cambios de importancia, equivale a repetir algo ya sabido.

Todos estos comentarios van dirigidos, nadie lo dude, a la novela policial.

\*\*\*

Dorothy Sayers señaló una vez que a través de los tiempos el hombre se ha complacido en atormentarse con acerti-

jos, rompecabezas y demás, con el sólo propósito de experimentar el reconfortante placer de dar con la solución exacta. Si bien esto es, debemos admitirlo, una especie de tortura, también es una forma de entretenimiento. Y la ficción detectivesca entra en esta categoría. Es esencialmente una ficción "de entretenimiento".

Y ocurre que la novela policial es también la novela de limitaciones formales por excelencia. Convengamos en que, de faltarse a sus requisitos tradicionales, el género dejaría de existir.

Varios miembros de la primera generación de críticos de la ficción detectivesca, atraídos por este aspecto rígido de la novela policial, se creyeron en el deber de recopilar una lista de aquellos de dichos requisitos que a su juicio revestían mayor importancia. Entre esos investigadores literarios descuellan los nombres de S. S. Van Dine (Willard Huntington Wright), Father Ronald Knox, Dorothy Sayers, y el *London Detection Club* (esfuerzo colectivo).

Habrà que reconocer empero que, analizados, algunos de los requisitos de las listas nombradas adolecen de falta de objetividad, y mayormente no atienden a otra finalidad que indicar las manías y propensiones individuales de sus recopiladores. Sin embargo, de la mera existencia de tales listas se desprende una observación. Su existencia sugiere que en general hay conciencia del hecho de que la novela policial efectivamente impone una serie no escrita, pero pese a ello ampliamente respetada, de lo que bien podríamos llamar "reglas del juego".

Tars las fronteras prescriptas por estas reglas incontestables hay más o menos una docena de "moldes" o "temas argumentales" dentro de los cuales se puede organizar virtualmente el conjunto todo de la literatura detectivesca: la coartada indestructible, el cadáver que desaparece, la serie de asesinatos a *clef*,

etc. Pero de estos temas uno en particular sintetiza con mayor perfección la especial característica genérica de limitaciones estrictas. Es el problema clásico que con mayor pureza apela a la lógica en procura de su solución; pone de relieve la naturaleza "exclusiva" del cuento policial y es sin lugar a dudas, su expresión más tradicional. Se trata de la idea argumental que ha llegado a conocerse como "el misterio del cuarto cerrado".

El episodio del cuarto cerrado encierra además otro rasgo interesante (y pertinente desde todo punto de vista): se diferencia de las demás tramas policíales en que posee, a la vez, no sólo el pasado más glorioso de cualquier tema detectivesco, sino también el más dudoso futuro.

¡Dudoso por cierto! El misterio del cuarto cerrado fué condenado a muerte hace varias décadas. ¡Tal vez deba decir con más propiedad que los críticos han tratado de eliminarlo a fuerza de diagnósticos!

El intento resultó infructuoso, por supuesto —como cualquier contemporáneo aficionado a las novelas de misterio podrá decirle al lector. Y vale la pena analizar las razones de esa supervivencia. Recordemos para ello la asombrosa historia de este rebelde tema argumental. La carrera del misterio del cuarto cerrado en la literatura bien merece el calificativo de ejemplar.

\* \* \*

Grande es la tentación de situar el origen del misterio del cuarto cerrado en las Escrituras Apócrifas, donde se narra la Historia de Bel. El "detective" del episodio no fué otro que Daniel, que tan buen papel hiciera al derrocar al ídolo pagano Bel. El rey, convencido de la autoridad de aquel dios de piedra que en el lapso de una noche consumía los suculentos manjares colocados ante él, exigió que Daniel invalidara los po-

deres de Bel o de lo contrario perdiera la vida por haberlos puesto en tela de juicio sin fundamento.

Daniel, frente al misterio de una imagen de piedra que de la noche a la mañana daba cuenta de comidas fabulosas, *tras puertas aseguradas con sello y cerrojo*, esparció secretamente ceniza por el piso del templo en presencia del rey, una vez que en la cámara del ídolo se hubo dispuesto el festín acostumbrado. El rey y David (sic) vieron con sus propios ojos cómo estampaban el sello del monarca en la puerta del templo; luego se retiraron hasta la mañana siguiente.

Al despuntar el día, Daniel acompañó una vez más al rey a la cámara de Bel y ordenó a los guardias que rompieran el sello intacto. Ya en la sala de banquetes del ídolo, vieron que el misterio del avaricioso Bel estaba resuelto. Las huellas de pasos dejadas sobre la ceniza del piso hablaban a las claras de la práctica nocturna de los taimados sacerdotes del templo y sus familiares que, bien se veía, entraban y salían de su comedor privado por un pasaje secreto. De modo que gracias a un astuto ardid detectivesco, Daniel salvó la vida y otro ídolo rodó por tierra.

La anterior es ciertamente una bonita historia. Pero si nos atenemos a la definición aceptada generalmente, debemos convenir en que no hubo verdadera novela de detectives hasta que apareció el primer detective de verdad.

\* \* \*

En consecuencia honramos como precursor del misterio del cuarto cerrado nada menos que al padre de la novela policial en sí —Edgar Allan Poe. Cabe mencionar, cuando menos de paso, el hecho de que la primera historia de detectives y el primer misterio del cuarto cerrado fueron un mismo título: *The Murders in the Rue Morgue* (Los Crímenes de la Calle Morgue), que Poe

publicara en una revista de Philadelphia, *Graham's*, en abril de 1841.

Los brutales asesinatos de Madame L'Españay y su hija de que habla ese relato fueron cometidos en un cuarto cerrado en el que, decide el indomable C. Auguste Dupin, ningún ser humano podía haber entrado o salido. Pero, a no dudarlo, allí había habido violencia ejercida por un agente externo. Poe explota en excelente forma el ingenioso y original recurso, porque antes de que salga a relucir la trágica verdad habrá una investigación a fondo, detallada. Uno de los trozos memorables de la ficción policial es el pasaje en que Dupin desenreda la macabra historia del orangután errante y aterrado y de su horrorizado guardián.

Muchos no comprenden la enorme deuda que Sir Arthur Conan Doyle contrajo con Poe y su admirable concepción, Dupin. La verdad es que el hombre que dió Sherlock Holmes al mundo debió agradecer al norteamericano muchas de las características del detective londinense, lo mismo que numerosos temas argumentales que luego desarrolló en las andanzas de Holmes. En ningún caso es esta última deuda tan evidente como en la maravillosa historia de Doyle, *The Adventure of the Speckled Band* (La Aventura de la Banda Moteada), incluida en *The Adventures of Sherlock Holmes* (Las Aventuras de Sherlock Holmes) publicado en 1892. La atmósfera de la narración es exclusivamente de Doyle (ése era su fuerte; cf. *The Hound of the Baskervilles* (El Sabueso de los Baskerville)). Pero la naturaleza del problema planteado en la "Banda Moteada" —fundamentalmente un misterio del cuarto cerrado— había sido en su origen de Poe. A partir de entonces el "cuarto cerrado" quedaría situado dentro del dominio público.

En la "Banda Moteada" Doyle expresó las circunstancias que hoy nos son familiares con clásica economía:

"(El coroner) investigó el caso con sumo cuidado... pero no pudo hallar ninguna causa de muerte satisfactoria. Mi evidencia demostraba que la puerta estaba asegurada del lado de adentro, y las ventanas obstruidas por postigos de modelo antiguo, con gruesos barrotes de hierro, que se cerraban todas las noches. Cuidadosamente exploradas, las cuatro paredes resultaron sólidas por demás, y el piso también se examinó con idéntico resultado. La chimenea es amplia, pero el conducto está bloqueado por cuatro gruesas argollas. Es indudable, entonces, que mi hermana estaba completamente sola cuando halló la muerte."

En el método de perpetración del crimen de la "Banda Moteada" también resuena el eco de Poe. Sherlock Holmes resuelve el problema aguardando en acecho en el cuarto fatal con el propósito de interceptar la segunda tentativa del asesino. Esa segunda tentativa llega, y vemos entonces que nuevamente, como en el caso de Poe, el agente de la muerte pertenece al reino animal. La "banda moteada" a que aludiera la víctima moribunda había entrado en su cuarto a través de un ventilador. Era una temible serpiente venenosa.

El año 1895 vió la publicación de una novela policial de Israel Zangwill que cobró popularidad, pero que sin embargo hoy ha caído virtualmente en el olvido. Se titulaba *The Big Bow Mystery* (El Misterio del Gran Arco o del Gran Moño). El autor, conocido periodista de la época, escribió primero el cuento en forma de folletín, en un periódico inglés. La original e imaginativa solución que dió al planteo del cuarto cerrado hizo del cuento un magnífico *tour de force*.

Tan eficaz fué, en verdad, la singular respuesta de Zangwill al problema del hombre aparentemente asesinado en una habitación inaccesible, que desde entonces fué aplicada con bastante éxito

en varias novelas policiales —por John Dickson Carr, G. K. Chesterton, y el joven James Yaffee, para mencionar sólo los que primero acuden a mi mente.

Después de publicado *The Big Bow Mystery* Zangwill declaró públicamente, en un alarde de modestia, que la sorprendente solución que había dado al problema se debía al hecho de que, cuando comenzó a escribir el cuento que le habían pedido, no tenía idea de quién podra ser el asesino, pero que como los lectores de la serie empezaran a remitirle gratuitamente soluciones prematuras identificando al criminal, él automáticamente se dió a la tarea de librar de culpa a todos los personajes que sus lectores nombraban. Llegado que hubo el momento de escribir el capítulo correspondiente a la solución, afirmaba el autor, solamente quedaba sin eliminar un personaje de quien nadie había sospechado. Por lo tanto, hizo de él el asesino.

Fué ese un gesto simpático por parte del autor, pero hoy sabemos algo más. Sabemos que la trama, la solución del misterio y el culpable estaban firmemente impresos en la mente de Zangwill mucho antes de que escribiera la escena final. Tenemos sus propias palabras como testimonio de la verdad del asunto. Vista la importancia histórica del autor en la evolución del misterio del cuarto cerrado, creo conveniente reproducir la significativa intuición que él experimentó —según la captara el texto de su propia confesión:

"Mucho antes de escribirlo (*The Big Bow Mystery*), me dije una noche que ningún traficante de misterios había asesinado jamás a alguien en un cuarto al que no había acceso posible. Apenas propuesto el acertijo, surgió la solución."

Esta fué la solución que hizo de *The Big Bow Mystery* un éxito de tanta resonancia entre su público lector. Zangwill había planteado primero, y luego enredado hábilmente el desafío del cuar-

to cerrado. ¡Porque en esa novela la víctima, narcotizada, es asesinada después que abren el cuarto cerrado y hallan el "cadáver"!

Doce años más tarde, otro periodista, esta vez en Francia, dejaba el desafiante problema en manos de su fantasía y presentaba lo que nada menos que el Historiador Jefe del cuento policial, Howard Haycraft, ha dado en denominar "el más brillante de todos los misterios de cuartos cerrados". Por su parte, el autor de obras de misterio John Dickson Carr declaró categóricamente que la novela es "el mejor cuento de detectives escrito jamás". Lo último es sin duda una gran alabanza, viniendo como viene de quien hoy ocupa el puesto de maestro indiscutido del misterio del cuarto cerrado.

La obra —El Misterio del Cuarto Amarillo, de Gaston Leroux. La fecha, 1907.

Según el tratamiento del francés, detrás de las puertas cerradas ocurre un accidente —*un accidente que presenta todas las características externas de un crimen*—. Aquí, entonces, hay otra solución para el enigma del cadáver en el cuarto cerrado. Y sin embargo, el desenlace de la novela no es tan simple ni tan poco excitante como podría parecer. El accidente del cuarto cerrado queda probado; ¡pero, a la vez, en el epilogo, diestramente hilvanado, se atrapa a un asesino!

Pese a lo avanzado de la fecha, 1907, con la tradición bien establecida y encaminada ya confiadamente hacia la segunda mitad de su primer siglo, las posibilidades del cuarto cerrado apenas habían sido explotadas. En 1918, de regreso en Norteamérica, Melville Davisson Post, creador de un detective rural temeroso de Dios y demasiado poco conocido, el Tío Abner, dió otro giro a la trama argumental en el cuento, inolvidable para quien lo lee una vez, titulado

"*The Doomsdorf Mystery*" (El Misterio de Doomsdorf).

El viejo Doomsdorf, contrabandista de licores ateo y emparentado con el diablo, aparece muerto de un balazo en el pecho. Lo encuentran encerrado en su dormitorio, a solas, y el revólver que le dió muerte está colgado en su lugar de costumbre, en la pared. Toca entonces al Tío Abner demostrar que en el cuarto cerrado había penetrado aquello que Doomsdorf más había menospreciado: los rayos del sol, filtrados a través de la ventana cerrada, habían pasado por un jarro lleno del líquido que el viejo destilaba ilegalmente hasta quedar enfocados en una cápsula de su revólver, colgado de la pared. Y así fué cómo Doomsdorf perdió su pérfida vida mientras dormía en su lecho.

Autores de nombres mucho más conocidos para el público lector de la actualidad que Post, Leroux y Zangwill también aportaron sus contribuciones *bona fide* a la literatura del cuarto cerrado. En 1926 S. S. Van Dine, creador de Philo Vance, produjo *The Canary Murder Case* (El Crimen de la Canaria), obra en la que un cadáver aparece detrás de una puerta cerrada desde el interior con llave y pasador. Vance, que siempre tiene una explicación a mano, da al acertijo una solución que demuestra que un asesino puede realizar milagros aparentes, con un poco de imaginación y un trozo de alambre. En una palabra, demuestra cómo se puede cerrar con llave y pasador desde afuera la puerta de una habitación que encierra un cadáver.

Edgar Wallace, prolífico autor de novelas de misterio, resolvió el mismo enigma años antes que Van Dine. Pero de los dos, el trabajo de Van Dine parece hoy en día superior en muchos aspectos.

El nombre de Ellery Queen, que ningún estudio de los ejemplos norteamericanos de ficción detectivesca puede ex-

cluir, también sumó un caso notable a su meritoria lista en *The Chinese Orange Mystery*. Este libro, que marcó un éxito de librería sensacional y terminó siendo vendido en forma condensada por medio de máquinas automáticas —como la goma de mascar—, apareció en 1934. Fundamentalmente, el tratamiento que Queen da al planteo del cuarto cerrado es análogo al de Van Dine. ¡Sin embargo, aquí vemos al propio cadáver efectuando macabras evoluciones en el proceso de correr el cerrojo de la puerta crítica desde el interior del cuarto!

Si esto impresiona al lector como expresión absurda y exagerada del enigma del cuarto cerrado, por llevar a la imaginación más allá del límite de lo creíble, me apresuraré a recomendarle consulte las constancias de un caso de asesinato ocurrido en la *vida real*, el de un lavandero chino asesinado en su negocio de Nueva York, en circunstancias por demás desconcertantes. Allan Hynd hizo un prolijo relato del sensacional episodio en el número de enero de 1933 de la revista *Mystery*. Y en *Actor's Blood* (1936), el periodista y escritor Ben Hecht presenta una colorida versión del mismo crimen en el cuento titulado "*The Mystery of the Fabulous Laundryman*" (El Misterio del Lavandero Prodigioso). ¡En el macabro caso de Hecht, el criminal, como para acentuar la maestría de su crimen y eliminar cualquier posible sospecha de suicidio, cercenaba las manos del infortunado lavandero y se las llevaba!

Sin embargo, Ellery Queen no dijo su última palabra sobre cuartos cerrados en 1934. En 1938, en *The Door Between* (Tras la Puerta Cerrada), construyó una nueva solución —no menos brillante y absolutamente original—. Una bella y talentosa novelista aparece muerta de una puñalada detrás de las puertas cerradas de su estudio. El arma que causó la muerte, la mitad de una tijera, ha desaparecido. El arma que causó la

muerte, la mitad de una tijera, ha desaparecido. En vista de este hecho se sospecha en seguida de un crimen, y una nube de polvo detector de impresiones digitales ensombrece la investigación, que también termina en circunstancias igualmente oscuras. Toca a Ellery, en una de las más limpias exhibiciones de sus poderes deductivos, penetrar en el misterio y demostrar por fin que la novelista se había suicidado. Su problema primario consistía, desde luego, en explicar la desaparición de la hoja mortífera. Las deducciones de Queen son tan deslumbrantes que satisfacen cabalmente en una situación que podría haberse prestado al desengaño. Y no sólo eso. ¡Ellery prosigue hasta señalar con su dedo acusador *al verdadero asesino de la joven!*

\* \* \*

En este artículo ya figuró el nombre de John Dickson Carr, con su merecido título de "maestro del misterio del cuarto cerrado" en nuestros días. Un estudio del tratamiento que recibe el enigma del cuarto cerrado en manos de Mr. Carr (que a menudo se oculta con displicencia tras el seudónimo de Carter Dickson) ocuparía muchas, muchas páginas y, pensándolo bien, es probable que diese por resultado un tomo decididamente fascinador.

Baste decir aquí que Carr-Dickson se especializa en hacer posible lo que en apariencia no lo es; y que de ese modo resuelve no pocos e intrincados problemas ficticios. Se complace, por ejemplo, en llevar a la víctima al medio de una cancha de tennis rodeada de setos vivos, dejando claras huellas de su paso, y en hacer luego que se desvanezca como por arte de magia. No menos placer le proporciona hacer que un hombre se zambulla en una vulgar pileta de natación y desaparezca de la vista. Pero su pasatiempo favorito y más entretendido es crear y resolver un

enigma de cuarto cerrado u otro. Sus métodos son infinitos y variados, pues al parecer prestó una atención más que casual al problema y a las posibilidades que éste ofrece.

Ya en 1935 Carr hizo un prolijo y serio análisis de las posibles soluciones de este tipo de misterio, e incluso publicó sus hallazgos en el capítulo titulado "*The Locked Room Lecture*" (La Conferencia del Cuarto Cerrado) de su novela de misterio del mismo tipo *The Three Coffins* (Los Tres Ataúdes). A pesar de haber mostrado tan abiertamente sus cartas al público, no por ello su sorprendente habilidad para manipular la forma disminuyó. Prueba de ello es que, cuarenta y cinco libros más tarde, su inspiración aún parece fluir caudalosa y fecunda.

Especial mención entre estas novelas de Carr-Dickson, eminentemente entretenidas, es la titulada "*He Wouldn't Kill Patience*" (1944), en la que el autor lleva al aspecto "herméticamente sellado" del misterio del cuarto cerrado a la enésima potencia. Esta vez la víctima aparece en el interior de un cuarto *perfectamente sellado*. ¡Las ventanas, puertas, todos los posibles medios de acceso a la habitación *han sido sellados con cinta adhesiva desde adentro!*

¿Cómo, nos preguntamos, se las com puso el asesino (y realmente *hubo un asesino*) para hacer eso? Pues bien, la explicación es muy simple, conforme demuestra Carr al final de la obra. Cuanto tuvo que hacer el criminal fué matar a su hombre, luego sellar todas las ventanas y demás salidas con la cinta, salvo el principal medio de acceso, la puerta interior, que procedió a enmarcar con la cinta dejando uno o dos centímetros de ésta sobresaliendo del borde de la puerta. Después, tranquilamente, cerró la puerta que ocultaba la escena del crimen de sí, fué en busca de la aspiradora de uso doméstico de la casa y desde el exterior del cuarto en que

yacía su víctima aspiró prolijamente el borde suelto de cinta que enmarcaba la puerta por dentro hasta que quedó firmemente adherido al marco interior —¡todo gracias a la succión provista por la aspiradora!

Por el momento el título de Mr. John Dickson Carr está seguro en sus manos.

\* \* \*

Todo lo dicho nos trae más o menos al presente, y nos enfrenta con el problema del futuro del misterio del cuarto cerrado. Contra el fondo de un siglo tan fértil y colorido, ¿no surge acaso la tentación de afirmar que el género del cuarto cerrado está acabado, exhausto, despojado de interés y novedad? No sería difícil llegar a semejante conclusión, ni habría que ir muy lejos para hallar a esta creencia reflejada en las palabras de un crítico responsable y autoridad en el tema de la ficción detectivesca. La verdad es que su declinación fué pronosticada una y otra vez en el pasado.

Quizá la opinión más sobria vertida sobre su suerte futura sea la del respetado historiador y crítico de obras de ficción detectivesca Howard Haycraft. En su libro, *Murder for Pleasure, The Life and Times of the Detective Story* (Asesinato por Placer, La Vida y Épocas de la Novela Policial) (1941), Haycraft hace una triste elección *para* el "no" número uno, en una lista de "Lo que *debe* y *no debe* hacer el principiante en materia de técnica general (en novelas policiales)." El ítem número uno reza: "Evitar el enigma del Cuarto Cerrado. Sólo un genio puede emplearlo con interés o eficacia en la actualidad."

Aparentemente, hace unos quince años Mr. Haycraft pensó que se había escrito la última palabra importante dentro de la tradición del misterio del cuarto cerrado. Su advertencia parecía querer de

cir que, en 1941, sus días estaban contados.

Pese a todo, por alguna razón misteriosa, la aventura del cuarto cerrado se las ha arreglado para sobrevivir hasta el presente. Aun después de un análisis tan profundo y definitivo como el hecho por Carr y su clásico santuario sellado con cinta, la trama argumental ha seguido siendo explotada y funcionando con éxito en una novela policial tras otra. Cada tanto sirvió como nudo de la trama (como en las obras hasta aquí citadas), y otras veces como un simple elemento enigmático secundario (como en *Night Drop*, última obra de Frederic C. Davis, aparecida en 1955). Evidentemente es innegable que, no obstante la advertencia de Mr. Haycraft, ese instrumento que el tiempo ha respetado, y que se denomina novela policial, aún nos acompaña.

La explicación radica en parte, pienso, en el hecho de que la novela policial atrae por naturaleza a una gran proporción de los escritores más sagaces e ingeniosos de todos los tiempos. Las limitaciones del enigma del cuarto cerrado presentan a esos escritores un desafío que en realidad les es más bien difícil resistir. Y por consiguiente siguen apareciendo nuevas expresiones, pasando el énfasis en cada novela del per-

sonaje a la atmósfera, al incidente, y aun al recurso ingenioso utilizado. Porque parecería que junto con cada nuevo adelanto en el campo del saber humano viniese una nueva forma de mandar a alguien al otro mundo dentro de ese irresistible cuarto cerrado. Poe no tenía aspiradora, ni nosotros por el momento pistola de rayos mortíferos; ¡pero ese momento bien puede llegar!

No, las limitaciones impuestas a una forma literaria no condenan necesariamente a esa forma, y a todos los experimentos dentro de esa forma, al plano de la literatura inferior. También las restricciones formales de un producto literario tienen, con toda seguridad, efectos saludables. Que quienes dudan asímilen esto. Y que la historia de "cuarto cerrado" quede como ejemplo duradero.

No, por cierto, el último clavo aún no ha horadado el incansable féretro del misterio del cuarto cerrado. Por el contrario, es probable que sus detractores logren que su necrología sea interpretada más como desafío que como aviso fúnebre.

De manera que, con este brindis, me agradecería saludar a los autores de novelas de misterio del porvenir que acudan al llamado.

¡Por los segundos cien años!

East Lansing, Michigan, 1959.

Una introducción, en un plano elevado, a las distintas ramas del saber.

acaban de aparecer:

1. LAS BASES FISICAS Y QUIMICAS DE LA HERENCIA - G. W. Beadle.
2. LA UNIVERSIDAD DE UTOPIA - R. Hutchins.
3. FORMA Y SIMETRIA - K. L. Wolf y D. Kuhn.
4. LA ORQUESTA - L. Aubert y M. Landowski.
5. LA INVESTIGACION CIENTIFICA - V. Kourganoff.
6. LA EXPRESION CORPORAL DEL COMEDIANTE - Doat.
7. INTRODUCCION A LA TOPOLOGIA COMBINATORIA - M. Fréchet y Ky Fan.

## cuadernos de eudeba

8. SOCRATES - R. Mondolfo.
9. LA EDAD CRITICA - P. Guilly.
10. LOS FRACASOS ESCOLARES - A. Le Gall.

más títulos en preparación:

- EL URBANISMO - G. Bardet; La RAZON - G. G. Granger;  
 EPICURO Y SUS DIOSES - A. J. Festugiere; EL MITO DE PROMETEO - L. Séchan;  
 INTRODUCCION AL CALCULO DE PROBABILIDADES - B. V. Gnedenko y A. I. Jinchin;  
 LOS SATELITES ARTIFICIALES - Ch. N. Martin; LOS MAESTROS DEL JAZZ - L. Malson;  
 TECNICA DEL URBANISMO - R. Auzelle; EL ARTE DEL COMEDIANTE - A. Villiers;  
 SOCIEDADES ANIMALES. SOCIEDAD HUMANA - P. Chauchard;  
 NOTAS SOBRE LA PUESTA EN ESCENA - Ch. Antonetti;  
 EL HINDUISMO - L. Renou; LA ESTADISTICA - A. Vessereau  
 y muchos títulos más.

\$ 27  
el ejemplar

Pídalos a su librero o directamente, con cheque o giro postal, a



EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

FLORIDA 656 - BUENOS AIRES

## ¿Por qué escribe Usted?

### Contesta Guillermo de Torre

A. G. — En su interesantísimo libro: "Problemática de la literatura", se refiere Ud. a la crisis del concepto de la literatura y dice: "Es la crisis de un supuesto básico en el que se comienza a perder la fe; es la aparición de una serie de dudas —llevadas en ocasiones al ataque— sobre la justificación radical de la literatura; es el litigio sobre su propia razón de existir y es el preguntarse: "¿Por qué se escribe, para quién se escribe? Dice Ud. también que esa inquietud se inició en el año 1919 en Europa en el momento auroral del dadaísmo y que Aragón, Bretón, Soupault lo preguntaban desde su revista "Littérature". Y que muchos años después en 1948, vuelve a surgir la pregunta, formulada esta vez por tres escritores ingleses: Elizabeth Bowen, Graham Greene y V. S. Pritchett.

Es sintomático, sin duda, que esa pregunta —que denota una época de incertidumbre— se haya formulado después de las dos grandes guerras mundiales. Una guerra mundial no se hace sólo con las armas sino con las almas y su resultado es un mundo tambaleante en el que es preciso afirmarse nuevamente. ¿Cree Ud. que esa puede ser la causa de este interrogante que tiene mucho de angustia?

G. d. T. — La interrogación respecto al por qué del escribir surge en estados de crisis, cuando todo se replantea entre dudas y problemas. Sin embargo, no cambiemos el orden de los términos ni tomemos el efecto por la causa. Me explicaré. Las dos guerras que han soportado las generaciones de nuestro siglo, dejaron huellas muy visibles en la literatura, pero esas guerras, por

sí mismas, no han engendrado ningún movimiento de ideas, ninguna escuela literaria o artística. Y es que no nacen las ideas de los puños, según escribió Antonio Machado. Las guerras —y sus matrices modernas, las dictaduras— no crean; al contrario, destruyen, arrasan o, cuando menos, retardan y confunden todo —y no sólo en lo material. Lo que hacen es suscitar una atmósfera, un clima ambiguo donde maduran —si es que no se pudren— gérmenes brotados antes. Concretando: ninguno de los movimientos innovadores que a raíz de esa última guerra han cobrado cuerpo, derivan propiamente de ella. Tomemos, como ejemplos, de un lado el caso del existencialismo, y del otro, el de la pintura abstracta. El primero ya estaba prefigurado antes de 1940: en lo filosófico, con la obra fundamental de Heidegger que data de 1927, en lo literario con las primeras novelas cortas de Sartre que surgen en la misma fecha. En cuanto al segundo, respecto al auge actual de la pintura no figurativa, recordemos que este arte hincó sus raíces mucho más atrás, puesto que sus primeras manifestaciones surgen con el grupo holandés "Die Stijl" en 1917, donde ya aparecen claramente definidos pintores como Mondrian, Van Doesburg y Vantongerloo. Luego, en definitiva, y aunque esa digresión aparentemente nos haya alejado del punto de partida, viene a demostrarse lo que antes anticipaba: que el escritor, el artista en general se preguntan, a raíz de las conmociones bélicas, por el *por qué* y el *para qué* de su obra, pero la expresión estética de las respuestas se encausa en formas y normas ya latentes con anterioridad.

¿Por qué escribe usted?

67

A. G. — Ud. cita a Ortega y Gasset: "Hay crisis histórica —dice el ilustre filósofo —cuando el cambio de mundo que se produce consiste en que al mundo o sistema de convenciones de la generación anterior sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto, sin mundo." Tal vez sea la inseguridad, la incertidumbre de esta era atómica, lo que me lleva a hacer esta encuesta: "¿Por qué escribe Ud.?" Ahora bien: a mí me interesa saber el por qué desde sus orígenes. Por eso me remonto a la infancia y pregunto: ¿Cree Ud. que ya era entonces un escritor en potencia? ¿Qué le gustaba? ¿Qué leía?

G. d. T. — En esa cadena de preguntas, la última que usted me hace me fuerza a saltar de lo general a lo particular, invitándome, coaccionándome casi, aunque con toda amabilidad, a hablar de mí mismo. Créame usted si le digo que no soy muy amigo de ello, que el narcisismo me molesta, y que toda vuelta atrás me parece irremediablemente melancólica. Ahora bien, una cosa son las confesiones directas, en primera persona y otras las confesiones indirectas, que el novelista proyecta en sus personajes y el crítico en sus ideas. Porque el escritor se revela, hasta se desvela, y aún diría se desnuda, en su obra; y si ésta es auténtica, nunca deja de reflejar su yo, con tanta o más acuidad que el puro lírico puede hacerlo hablando solamente de sí mismo. En mi caso personal, le diré a usted que cuando muy chico comencé por escribir poemas y cuentos, no hablaba tanto de mí mismo —es decir, no proyectaba tan claramente mi imagen personal del mundo— como luego al escribir crítica, ensayos e historia literaria.

A. G. — ¿Qué le gustaba, de Torre? ¿Qué leía usted entonces? Claro que no tengo necesidad de preguntarle si leyó mucho...

G. d. T. — Me gustaba lo que se

parecía a mí mismo, más exactamente, lo que creía que era yo mismo. En una palabra: lo nuevo, lo audaz, lo discrepante y subversivo. De ahí aquel *ismo* fugaz, aquel ultraísmo de la época típica de las vanguardias, tras la primera guerra mundial, aquella escuela que yo inventé y a la que maté con la misma decisión para lo uno que para lo otro. Porque el espíritu juvenil revolucionario en aquellas calendas no iba por el camino de lo social, sino de lo estético. La palabra "literatura" sonaba entonces todavía de modo cristalino, sin ningún turbio ruido tendencioso. Aunque aparentásemos ir contra la tradición, en realidad el peso histórico de esa misma tradición literaria —claro que entendida de otra forma a la usual— nos arrastraba. La prueba es que aquella experiencia —compartida por otros muchos en Europa— fue fértil. Porque, aunque parezca paradójico, el pasado sólo se entiende cabalmente a la luz del futuro; es decir, vitalizándolo, haciéndole actual.

A. G. — Bueno, ¿y qué autores ejercieron mayor influencia para su carrera literaria?

G. d. T. — ¿Qué autores influyeron en mí? Varios, pero para sintetizarlo citaré dos extremos no antagonicos, sino complementarios: Góngora y Apollinaire. En la prosa discursiva, y pensante, Ortega y Gasset, quien fundía en su estilo la belleza con la sustancia, el primor verbal y la riqueza ideológica.

A. G. — En el libro suyo que he mencionado, cita usted a Menéndez Pelayo cuando éste afirma que "aislar a un autor de su época es el método más seguro para no entenderlo". Quiere decir que no concibe usted la obra desprendida de su situación histórica?

G. d. T. — Desde luego, pero en aquella ocasión yo citaba esa frase con un sentido más concreto e inmediato; con la intención de poner coto a los excesos de cierta crítica formalista que hoy se extiende, y que aspira a examinar los

fenómenos literarios desgajados de su atmósfera y su época, atendiendo únicamente a sus valores formales, creyendo así que puede revelarnos mejor su esencia. ¡Hoy, cuando precisamente la integración entre hombre y mundo, entre vida y arte es más intensa que nunca, cuando las obras que nos importan de modo capital, sin dejar de ser *creaciones* son al mismo tiempo *testimonios*, cuando sí no logran ser faros, son al menos espejos...! Pero dejemos esta cuestión que nos llevaría a excesivos detalles técnicos.

A. G. — Una lástima porque es interesante, pero llevaría toda una audición. Bueno, pasemos al idioma: Sin duda, en España, tenía usted toda una tradición de cultura y los "grandes" — como los llamaba una profesora que yo tuve — de la literatura hispánica, eran un sólido respaldo. Es una gran ventaja poseer su propio idioma. De esos quejamos los argentinos que tenemos un desequilibrio entre el lenguaje hablado y el escrito, que hemos perdido mucho de la lengua castellana sin enriquecernos con los aportes de otros idiomas, que si bien se han incorporado a nuestra habla cotidiana, seguimos poniendo entre comillas o bastardilla al escribir. ¿Qué solución cree usted que hay para ese problema?

G. d. T. — Ante todo, ese conflicto idiomático, aún siendo real, reconozca usted que también tiene bastante de ficticio. Quiero decir, que se sostiene y alimenta sobre supuestos discutibles, necesitados de una revisión a fondo. No seré yo, al menos por ahora, el audaz que lo intente... Ahora bien, como usted lo que me pide no son teorías, sino soluciones, responderé que a mi parecer sólo hay una, desdoblada en dos tiempos. El primero supone esforzarse en superar ese "complejo" — incurramos por una vez en tan manida palabra — de diferenciación, dándose cuenta de que tales — parciales, mínimas —, desemejanzas

(tanto más inferiores a medida que se sube de nivel cultural) no son privativas de la Argentina ni de ningún otro país americano, sino que están comparadas por diversas regiones peninsulares dentro de la misma España, donde nunca fueron drama ni problema. Después, no confundir las preferencias sentimentales con los modos culturales; quiero decir, convencerse de que a la hora actual del mundo lo importante no es ahondar diferencias verbales, sino buscar afinidades, persuadirse, en suma, de que un idioma común es el único y el más poderoso vínculo que une a veintitantos países; es un puente de enlace y comunicación insustituible, cuya voladura nos convertiría en islitas solitarias. Ya sé que frente a razonamiento tan sensato, todavía algunos seguirían suspirando por un enteléquico "idioma propio". Pero la única manera de hacer propio un idioma es adueñarnos de él, es dominarlo a fondo; consiste en gobernar con maestría las palabras y en no permitir que éstas nos gobiernen. En fin, sobre este punto, y dada mi posición equidistante, fruto de una larga experiencia americana, agregaré que aquella antigua idea de Unamuno respecto a la formación de un idioma "sobreespañol", donde se refundieran todas las lenguas peninsulares y los modos americanos, me parece que está aún por estudiar a un lado y otro del océano. Como el mismo Unamuno decía hermosamente: "La sangre de mi espíritu es mi lengua — y mi patria es allí donde re-suene — soberano su verbo."

A. G. — Usted ha señalado el peligro de la literatura dirigida. En su folleto "Lo puro y lo tendencioso en el arte" declara que, para los totalitarios del Este, el arte no es otra cosa que un medio de obrar sobre las masas. ¿Qué actitud cree usted que debe oponer el escritor a ese avance del Estado sobre su obra?

G. d. T. — Ante todo predicaría una

cruzada nueva, una cruzada que no aspira a convencer de nada, si no, a todo lo contrario, a disuadir de las convicciones unilaterales; en una palabra, la cruzada del antifanatismo. Pero ¿no correría el riesgo de que a su vez los nuevos militantes de ese credo increíble se hicieran otros fanáticos, aunque del revés?... Por ello, el mejor remedio en todo lo que toca a las conciencias sería el individual; consiste en hacerse fuerte en uno mismo. Y se manifiesta defendiendo la libertad (pero no por supuesto, la que aprovechándose de tal nombre pretende lo contrario) a todo trance, sin tregua ni desmayo. Se completa desoyendo las consignas, negándose a toda regimentación en la vida y en el arte. Ya Goethe lo expresó con claridad: "Desde el momento en que un escritor se entrega a un partido tiene que decir adiós a su espíritu libre."

A. G. — ¿Cuál es su método de trabajo? ¿Cómo escribe usted?

G. d. T. — ¿Mi método? Antes de encarar por cuenta propia un tema, estudiarlo por todos sus lados. Armar un andamiaje de datos y tener luego el cuidado de no dejarlo inestéticamente a la vista — como hacía la vieja erudición — a fin de que el nuevo edificio construido muestre sus líneas y planos sin estorbos. Durante muchos años he escrito directamente a mano, improvisando no en el aire, desde luego, sino sobre una base esquemática de notas y apuntes. Ahora, sin cambiar el método, prefiero hacerlo a mano, dando luego mis hojas a copiar, sin perjuicio de corregir nuevamente sobre ellas. Unir la facilidad, la fluidez, con la construcción y la solidez, tanto en los libros más pensados como en los artículos más rápidos, es mi ideal.

A. G. — Y finalmente, ¿por qué escribe usted, de Torre?

G. d. T. — ¿Por qué escribo? La pregunta puede contestarse en serio o con "humour", rehuendo responsabilidades

## OBRAS DE MIRA y LÓPEZ

de imprescindible necesidad para

- PSICÓLOGOS
- PROFESIONALES
- EDUCADORES
- DIRECTORES DE EMPRESAS
- PADRES Y ESTUDIANTES

**MANUAL DE ORIENTACIÓN PROFESIONAL**  
Resuelve el problema de la elección de profesión u oficio ..... \$ 530.—

**EL NIÑO QUE NO APRENDE**  
Análisis de este problema social, y sus soluciones decisivas ..... \$ 70.—

**PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL**  
Una obra completa que desarrolla los temas fundamentales de la especialidad ..... \$ 275.—

**COMO ESTUDIAR Y COMO APRENDER**  
Cómo aprenderse activamente de lo que se desea aprender y aprehenderlo ..... \$ 70.—

### OFERTA ESPECIAL

SEÑOR DOCENTE o PROFESIONAL: Adquiéralos mediante una CUENTA PERSONAL, a sola firma. Solicite catálogos e informes. Sobre estos precios, válidos por treinta días EFECTUAMOS 10 % DE DESCUENTO.

Enviamos contrarrembolso postal

**EDITORIAL KAPELUSZ**

MORENO 372

BUENOS AIRES

o encarándolas de frente. Desde luego, lo primero es más fácil y más brillante. Pero resultaría anacrónica tal actitud. La prueba la tenemos en el tono que dominaba respectivamente en cada una de las dos encuestas — separadas por unos veinte años de distancia — sobre tal punto que yo transcribo y comento a lo largo de ese libro mío que usted mencionó al principio. En la primera dominaba cierto espíritu que llamaremos

evasivo; en la segunda, aunque fuera por caminos sectarios, se afirmaba un espíritu de responsabilidad. Y es que, al cabo, todo escritor digno de este nombre escribe no para *probar*, pero sí para expresar, para comunicar y comunicarse. El solipsismo, o sea el encerrarse en sí mismo, tanto como el hermetismo, viene a ser lo que los lógicos llaman una "contradicción en los términos". Porque, en definitiva, se escribe para ser leído. ¿Por quién? ¡Ah! aquí es donde ya surgen las diferencias. Si buscar al lector fácil resulta poco honroso, satisfacerse con media docena de amigos o "iniciados" es ingenuo. La verdad es que el ideal sería escribir para todos —si estos *todos* hubieran alcanzado cierto nivel. Si escribir solamente para probar, con fines no tanto de persuasión como de propaganda, supone a la larga, desnaturalizar el arte, escribir

SARA KRINER DE HAINES

## Un Jurisconsulto Argentino en Tierras Bíblicas

LA Primera Convención Internacional de Juristas realizada en el mes de Agosto de 1958 en la ciudad de Jerusalén, ha venido a actualizar un debate tan antiguo como el hombre mismo, al tratar de establecer las bases de la armonía jurídica entre los pueblos, a través del entendimiento y coordinación de sus relaciones. El bienestar de la Humanidad sólo puede cimentarse sobre los sólidos pilares que le ofrece el Derecho —el fracaso de cada dictadura nos afirma en esta convicción— y el cortejo

porque sí, por juego o pasatiempo, resulta de una gratuidad pueril. A la hora actual "la literatura pura no basta; la literatura comprometida corre el riesgo de no ser literaria, luego lo que corresponde es hacer una síntesis" —escribí yo hace pocos años—. Bueno —me atajará usted— pero a todo esto no me ha dicho por qué escribe usted.

A. G. — Insisto en saberlo.

G. d. T. — Contestaré para terminar, con la mayor sencillez: escribo porque es mi vehículo natural de expresión, porque lo he hecho siempre, por vocación, porque creo en el valor de la palabra escrita, en su fuerza clarificadora. Y en el estado actual del mundo, todo lo que suponga abrir brechas de luz entre los muros oscuros que nos rodean, alcanza un significado que aún siendo literario va más allá de lo literario.

de sentimientos y opiniones que propicia este tipo de Congresos, puede ayudarnos a hallar la fórmula para una más segura y feliz convivencia.

Con este plan propuesto, no podía escogerse un escenario más significativo para la convocatoria de la Convención que el Estado de Israel. En esta verdadera paradoja geográfico-política —donde alienta por un lado la fisonomía y tradiciones de una de las civilizaciones más antiguas del mundo y por el otro el espíritu constructivo de un pueblo vigo-

roso y joven—, se respira todo un ciclo histórico del Derecho: desde los primeros balbuceos de la ciencia jurídica hasta los avanzados sistemas actuales de organización económica y social, a los que prestan un anacrónico marco el complejo mosaico de nacionalidades, lenguas, costumbres y razas, amalgamadas desde hace diez años en un sólo afán de superación colectiva.

En ese ambiente de eglógicas reminiscencias, creyendo encontrar en cada esquina las hieráticas figuras de los profetas, entre esos muros donde las leyendas de la Biblia han de cobrar una estremecedora vigencia, los delegados habrán sentido, sin duda, la abrumadora dimensión de responsabilidad que les cabía en su función de rectores de las relaciones humanas. Israel es la patria del Derecho, desde que Moisés descendió con sus Tablas para imponer los principios fundamentales de la Ley.

Las impresiones recogidas por el doctor Luis María Boffi Boggero trasuntan cuanto acabamos de expresar. Este distinguido profeso argentino, ministro de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, fué invitado por el Gobierno de Israel —junto con un grupo de eminentes jurisconsultos— a participar del Congreso que comentamos. Sus observaciones, que nos llegan a través de la "entrevista" y del texto del discurso de clausura de la Conferencia, distan mucho de ser una crónica fría de las declaraciones y ponencias que son habituales en el proceso rutinario de esas reuniones. Por el contrario, ellas traducen la inquietud de un espíritu curioso y agudo, revelador de que tras la personalidad del magistrado argentino se encuentra un auténtico estudioso del Derecho, más atento a los factores humanos como generadores de fenómenos jurídicos, que a las meras discusiones dialécticas.

Este punto de vista del doctor Boffi Boggero, unido a una especial comuni-

catividad, nos ha permitido hacernos eco de una rica y autorizada información sobre las costumbres de este pueblo, sus recursos, sus ideales, sus sistemas de vida y de trabajo. El mismo nos lo ha dicho: "Recorrimos muchos miles de años en pocas horas, embargados todavía por la emoción de la travesía de lugares cargados de fe y hechos históricos". Comenta, además, la gran impresión que causó en su espíritu la sobria organización de la Justicia, con la que tomó contacto al ser invitado a la Sala de Audiencias de la Corte Suprema y a un juicio oral en la Cámara de Apelaciones de lo Civil en Jerusalén.

Un conceptuoso párrafo dedicó el Ministro Pinjas Rosen en su discurso de bienvenida al distinguido visitante: "Me siento asimismo orgulloso por el privilegio de dar la bienvenida entre nosotros al Sr. Luis M. Boffi Boggero, miembro de la Suprema Corte de la Argentina y profesor de Derecho en Buenos Aires, que tiene en su haber no menos de sesenta publicaciones sobre temas jurídicos. Su presencia entre nosotros, y la de un apreciable número de juristas de la Argentina, y de otros países latino-americanos alienta nuestra esperanza de que están en camino de materializarse fraternales relaciones profesionales y un fructífero intercambio científico entre Israel y la América Latina".

Como un homenaje a nuestro país, se invitó al Dr. Boffi Boggero a clausurar el Congreso. Lo hizo en términos y conceptos muy significativos: "Traigo el mensaje de Argentina, y especialmente de esos dos grandes fundamentos de su vida que son la Justicia y la Universidad, oscurecidas en las negras tinieblas de la Dictadura, pero recuperadas en el clima de la Libertad a partir de setiembre de 1955. Traigo, así, el mensaje de ese país sudamericano, cuya Constitución desde 1853 dicta una cátedra permanente sobre el respeto a los derechos

del hombre en su acepción integral, del hombre que necesita de la economía, pero también del hombre que vive en función de una permanente inquietud espiritual, cátedra, señoras y señores, que viene de muy lejos y desde muy alto, porque ha sido erigida con los mayores sacrificios y al compás de la más profunda abnegación de argentinos y extranjeros identificados con la causa nacional. Es por ello que no debe extrañar de qué modo nuestras leyes llaman y protegen a los "extraños" en un abrazo fraterno que los confunde en el común y solidario quehacer de la Nación".

Evidentemente, Israel es un Estado maduro, y el tiempo hará de él un país digno de su vieja estirpe. Bajo el amparo de un sistema jurídico tan evolucionado, sólo bastará que el caleidoscópico conglomerado social que lo forma vaya cediendo poco a poco sus atavismos y tendencias de grupo, hasta homogeneizarse en esos caracteres comunes que son constitutivos de la nacionalidad. "Cada nación —expresó el doctor Boffi Boggero en el ya referido discurso— debe adoptar el sistema más idóneo para mejor traducir sus auténticas necesidades. Las más excelsas leyes extranjeras pueden ser un dique de contención al progreso, cuando no hojas sin vida ante

el avance incontenible del progreso humano. Es que el Derecho debe reflejar la realidad, y no puede ser una mera creación artificiosa de la mente humana. Mucho menos, una solución impuesta a espaldas de los intereses nacionales de cada país"... "Sé que interpreto la opinión de mis distinguidos amigos de todas las delegaciones cuando expreso cuán fecundo ha sido este Congreso en la jerarquía científica de los pensamientos, en los latidos generosos de la sensibilidad, en los destellos inextinguibles del ideal; pero, sobre todo, en la demostración irrefutable de cómo en un clima de paz, garantizado por las autoridades, pero vivido antes por la firme voluntad de un pueblo soberano, se aventan o disuelven los imperativos de las más bajas pasiones que desembocan, cual dijera nuestro gran Alberdi, en el crimen de la guerra, y se sustituyen por los frutos más bellos que pueden esperarse de la criatura humana. El clima, pues, ha sido propicio. Lo han querido, sin duda, vuestros héroes, no solamente los que han visto el nacimiento de la Nación independiente hace diez años, sino —y mucho— los que soñaron y dieron su vida para que esa realidad entonces presentida se tradujera en este espectáculo que nos estáis ofreciendo."

LUISA MERCEDES LEVINSON

## Evocación de Francis de Miomandre

Lo conocía menos que a algún personaje de sus novelas, pero esa tarde primaveral de París de 1955, Miomandre estaba presente en ese otro rostro de la ciudad, inventado por sus poetas, y hecho realidad por sus pintores impresionistas: en el retrato de su aire, en

una cierta levedad sobre su trascendencia, en un temblor de juventud sobre la majestad de los palacios antiguos.

Al pasar junto a la Iglesia de Saint Germain des Prés, los nombres de Verlaine, Baudelaire y Valéry se nos aparecían dibujados en las sombras. Toró

Zalazar, el dibujante salvadoreño, nos saca de nuestra evocación:

—Todos fueron descubrimientos de Miomandre. Valéry decía de él: "Voici le microbe", porque Miomandre, ya un premio Boncourt, fué el *propagador* de su fama literaria.

Nosotros, escritores hispano-americanos, habíamos leído a Francis de Miomandre y recordábamos ese estilo aparentemente leve que encuadraba tan bien en esa tarde de París, algo así como la sombra de un castaño florecido, posada en una estatua de las Tullerías. La montaña de sus cincuenta o más libros publicados es traslúcida para que no impida percibir el cambio de las estaciones, y el encanto de las horas; en su obra campea una filosofía sonriente que Miomandre logró expresar en una frase: "No tomo demasiado en serio lo considerado como sagrado, pero busco y encuentro lo sagrado en los pequeños acontecimientos de todos los días."

Francis de Miomandre ya iba cobrando un perfil en nuestro horizonte, en esa tarde en que al asomarnos a la baranda de un puente, sobre el Sena, veíamos reflejadas las torres de París, como "Escritas sobre el Agua". Pero en la hermosa novela de Miomandre, que lleva ese título, hay algo más: nos descubrimos a nosotros mismos reflejados en sus espejos recónditos, y encontramos a nuestros compañeros de antaño, "esos un poco locos, un poco tristes, y del todo jóvenes".

Y esa tarde de 1955, tan parecida a esa otra, allá por 1908, en que Miomandre habría mirado el Sena y descubrió su caligrafía, nos pareció a nosotros, desplazados americanos, que era natural ir hacia el poeta que amaba nuestra Hispanoamérica; o acaso obedecíamos, como títeres de un tiempo precario, a los tironeos de algunos hilos pulsados por los que ya habían seguido aquella ruta —los de las riveras del Plata,

## VIAJE DE LORO

*El lírico loro de Federico García Lorca  
Se ha marchado, con su loriga de oro,  
Hasta la costa de roca de Mallorca,  
Teniendo en su pico una torcida mazorca.*

*Pero el cocodrilo, taconeando la mazurca,  
La mazurca polaca que una cócora toca,  
Hace cocos a la cara del carey alocado,  
Para tragar en su boca el loro de Lorca.*

*"¡No me haga cosquillas!" grita el otro  
[Federico,  
El de la gota de agua sobre la rosa de  
[Roca,  
El del galanteo con la Muerte en La  
[Cartuja...]*

*Mascando la coca colorada de la calentura.*

*Y el pico del loro dorado por la mazorca  
Gargantea cuatro mil cantos de cocoteros,  
Y se corcova el arcoiris de Mallorca  
Hasta la boca de Federico García Lorca.*

FRANCIS DE MIOMANDRE

Laforgue y Lautrémont, y después, Asturias, Amado, Ortiz, y tantos otros, y llegamos a la rue Mozart, en Passy, al salón de la fina e interesante novelista, Mme. Marcelle Castelier, donde Francis de Miomandre recibía.

Solamente ese primer día pude mirarlo objetivamente. Era movable, cortés y brillante. En su rostro llevaba muchos paisajes, pero, sobre todo, era un rostro que creía. Tal vez lo miré demasiado fijamente porque empuñó el monóculo, lo colocó en su ojo izquierdo y habló de sus recuerdos, del camarón, el de

"Las memorias de un camaleón", que había hecho su hogar sobre el piano y se oscurecía con las melodías patéticas y se aclaraba con los *allegretos*. Pero, sobre todo, Francis de Miomandre habló de sus devociones, las obras de los otros, con entusiasmo y con la generosidad más alta que he conocido.

Nuestra amistad empezó al cambiarnos libros. Al día siguiente de nuestra visita, Miomandre ya había leído mi libro y me había escrito una carta. Yo leía su última novela, "El huevo de Colón", un Colón que no está situado en ningún tiempo preciso porque pertenece a todos, el que va en busca de su sueño que queda *más allá*. Hasta que un día, alucinado, pronuncia las palabras exactas de su sueño: "Tierra, estamos salvados".

Estaba salvada, la literatura de Hispanoamérica, con Francis de Miomandre, el que soñaba con América y nos hacía señales luminosas desde su faro. Miomandre no había salido de su puerto y sus viajes eran los de un Sedentario —como se titulan algunos de sus encantadores volúmenes—, pero América Latina tenía para él la dimensión exacta de la fantasía y de la belleza.

Y traducía las obras de los fuertes prosistas de América hispánica y escribía sobre estas obras en todas las revistas literarias de París. Su búsqueda era insaciable: sentía que en el mundo siempre había míticas Américas por descubrir.

Después de cuatro años de amistad epistolar, hace apenas dos meses, en este junio pasado, volví a ver varias veces a Francis de Miomandre. Tal vez, aparentemente, estaba un poco más viejo, pero su gracia y su humor, además de sus planes y proyectos, bien pronto dejaron de lado, en el canasto de papeles, su edad física, y frente a mí estaba el Francis que amaba la vida. Yo recordé

lo que había leído en algunos de sus libros: "Para no envejecer, no hay que cargarse con posesiones, sólo conservar un poco de locura."

Miomandre leyó, en alta voz, un trozo del "Doctor Yivago"; se emocionaba con la descripción de ese amor que va más allá de la muerte. El caso Pasternak le dolía en su propio corazón.

Una tarde, salimos con Francis por las calles de París. Frente a nosotros venía una pareja de ancianos. —Sabe... —me dijo—. La vejez no me gusta nada; suerte que todavía está lejos... Era verdad, con sus ochenta y tantos años, Miomandre tenía la sonrisa de un adolescente. O acaso se trataba de coraje.

"El coraje es la luz de la adversidad" dice el moralista Vauvenargue. Miomandre anotó esta máxima al empezar uno de sus capítulos, y en la vida, su escudo era salvar a los otros: salvarse, salvando.

Al releer su famosa novela *Écrit sur de l'eau*, encontré en su personaje, Jacques de Meillan, al Miomandre de los veinte años, ese que nunca conocí. Su preocupación era la de regalar a los otros ese mundo mágico que le pertenecía, poblado por *bibelots* encantados, animalitos domésticos y duentes, también. Ese mundo que, como el de los sueños en colores, es a veces alegre y otras triste, pero en ningún momento deja de ser maravilloso.

Jacques tenía una tortuga que era su confidente y su conciencia. Ante ella descubre en sí mismo esa cosa terrible: no ser dueño de sus pensamientos. Y Jacques comprende que el amor no está hecho para satisfacernos a nosotros sino que nosotros estamos hechos para satisfacerlo a él. Y todavía le quedamos reconocidos.

Algunos de los capítulos de esta novela deliciosa, son tan actuales que

uno de ellos parece la descripción de una *cave* existencialista. Y fué escrita en 1908.

Para Francis de Miomandre la evocación de la belleza está relacionada con los paisajes marinos: "Nada hay tan maravilloso como el rostro de una muchacha a la vera de un mar nocturno". Sospecho que este mar debía ser el de su amada Mallorca a la que recuerda con tanta nostalgia. Allí sitúa a los amigos de la juventud, entre los que se encuentran tantos argentinos: Adam Diehl, el mecenas, los Girondo, Lascano Tegui... Y Miomandre me lee un poema inspirado en esa isla, un poema en español, esa lengua que Francis conocía profundamente en su sentido etimológico, pero que se le rebelaba un poco en la pronunciación. Y Miomandre, que no escribía poemas en francés desde la juventud, se sirvió de su dureza en la dicción para escribir un juego poemático dedicado a su amigo García Lorca, en donde flota, también, la sombra de Chopin. Francis me leyó ese poema, y cediendo a un pedido mío, me lo copió al finalizar su lectura. Este manuscrito tiene apenas unos pocos meses.

Francis de Miomandre fué el profeta de los profetas, el Bautista que podía ver la gracia, el talento y, a veces, el genio en sus contemporáneos; o acaso se trataba, simplemente, de una diaphanidad capaz de penetrar y aclarar las nebulosas.

Tal vez Miomandre está del otro lado de alguna nebulosa, ahora. Sería bueno que le pidiéramos que la traspasara con algún reflejo. Necesitamos de sus tonos atemperados en nuestra literatura típicamente americana, porque en esta Hispanoamérica, Francis de Miomandre, estamos solos sin usted, y nos hace falta una señal que nos traiga algo de su elegante, un poco irónico y muy tierno sentido de la medida, de la gracia y de la sobriedad.

Ya vuelan



los

Caravelle

AIR FRANCE

Inaugura los primeros servicios "Jets" en Europa

PARIS - ROMA - ATENAS - ESTAMBUL

4 servicios semanales desde el 5 de mayo

PARIS - MILAN - ATENAS - ESTAMBUL

3 servicios semanales desde el 5 de mayo

NIZA - ROMA

4 servicios semanales desde el 1 de junio

PARIS - ROMA

7 servicios semanales desde el 1 de junio

PARIS - LONDRES

4 servicios semanales desde el 1 de agosto

NIZA - LONDRES

4 servicios semanales desde el 1 de agosto

Air France realiza en la actualidad el programa de expansión más amplio de su historia: después del "Caravelle", incorpora a sus líneas del "Boeing 707 Intercontinental".

**AIR FRANCE**  
LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO



Informes: CANGALLO 549 - T. E. 34-4031 y en su AGENCIA de VIAJES

## Nuevos Dramaturgos

DESDE páginas de revistas y periódicos literarios, en las mesas redondas que se organizan con aburrida asiduidad, en conversaciones entre gente allegada al teatro, sigue comentándose la supuesta crisis de la dramática argentina. Cuando tal jeremiada se oye a actores y directores, por lo general es la torpe disculpa de que a sus escenarios no lleguen las piezas de los escritores nacionales. Algunos éxitos, debidos a la valiente vocación reveladora de unos pocos directores y escasísimos intérpretes, suelen despertar la generalizada indiferencia de la gente del oficio. Saben así que nuestra dramática está viva en sus escritores, mucho más que en directores y actores.

La verdad es que el repaso de los estrenos de los últimos años, aunque no sea sino en el perímetro porteño, manifiesta un número considerable de nuevos creadores incorporados a la escena, muchos de ellos de respetable calidad y, sobre todo, de sugerente divergencia en asuntos, formas teatrales y lenguaje. Desde los dos primeros lustros del siglo, la etapa más fecunda del teatro rioplatense, no ha aparecido una generación tan preocupada por las expresiones teatrales y con tan heroica insistencia en llegar a las tablas.

Si buscara reducirse a una apreciable coincidencia la reciente producción de los jóvenes, habría que insistir en su responsable radicación en la problemática patria, el presente y el pasado inmediato más que la historia alejada. Nacidos entre 1920 y 1930, los nuevos escritores fueron testigos del enhebramiento de descabros que variaron profundamente el cuerpo político del país; su ingreso en la conciencia cívica se hizo dentro de las entregas gubernamentales que prepararon el intervalo de la dictadura, y tal situación los ha mar-

cado profundamente, ya cercanos a ciertas posturas políticas —decididamente volcadas a la extrema izquierda—, ya en exacta dimensión de humana caridad. Acordes con esta tónica generacional, casi todos los dramaturgos recientes se han inclinado a las preocupaciones del teatro social: los conflictos que mueven a sus personajes los señalan como representantes de grupos, en especial del proletariado y de la clase media.

Tales preocupaciones no son nuevas en nuestra historia teatral. Desde Florencio Sánchez y Roberto J. Payró a Rodolfo González Pacheco, los dramaturgos sólo nombres mayores, los dramaturgos se demoraron en la interpretación de conflictos sociales del contorno; relaciones que en muchos ejemplos han envejecido por el ritmo apresurado del vivir nacional y el recortado libelismo de las situaciones. La absorción de lo inmediato fué tan pesada, que muchas veces las circunstancias se imponen sobre la humanidad del hecho en exposición. Unos pocos dramas se salvan de esta clausura, gracias a la penetración psicológica con que se encarnaron las criaturas de la fábula.

Los nuevos dramaturgos de intenciones sociales han crecido más atentos a lo universal, más conscientes de que los desacuerdos y las injusticias nacionales se incluyen en una constancia de los días contemporáneos, mundo de crisis casi permanentes. Fieles al contorno, han sido al mismo tiempo fieles a la universalidad de las perspectivas contemporáneas, sin creer que la Argentina de hoy asume todos los males. Por otra parte, han dejado que sus personajes vivan escénicamente con mayor libertad, no como piezas de tesis acomodadas a la mostración de denuncia y alegato. Pocos son los que recaen en la puerilidad de divi-

dir al mundo en grupos definitivamente opuestos: el de los seres castigados y el de los castigadores; pocos han cedido a esa oposición de contrarios que repite aún los resobados resortes del folletín teatral de fines del siglo XIX. Sin embargo, parece que todavía existieran escritores para quienes el ámbito de los pobres fuera la cuna de todas las excelencias humanas, pisoteadas y destruidas por industriales, gobernadores y hombres de fortuna, militares y sacerdotes. La prepotente dualidad de esta división ingenua no hace sino perjudicar las proyecciones de los asuntos y la eficiencia comunicativa de los diálogos.

La otra novedad de estos recientes preocupados surge de su respeto a movimientos revolucionarios de la escena contemporánea, dentro de los campos de un realismo que no se ciñe a lo fotográfico y fonográfico de intentos anteriores; hay una acentuada agilidad en la concepción de la escena como recinto humano y artístico. Se ha superado así, aunque no en todos los casos, el pesado conservadorismo estético de los revolucionarios ideológicos americanos de ayer y antes de ayer. El aprovechamiento de lecciones contemporáneas —que van del primer teatro de la revolución rusa, no el de hoy, a Bertold Brecht— se liga a herencias de nuestra tradición escénica, en valores destacados del sainete y del grotesco, como en interpretaciones simbólicas de Francisco Defilippis Novoa y de Roberto Arlt y en posibilidades folklóricas magistralmente propuestas por Bernardo Canal Feijóo.

Algunas de estas creaciones recientes pueden leerse gracias a la noble tarea de Editorial Talía, generosamente abierta a nuevos valores. En su "Colección americana" han aparecido: *El herrero y el diablo*, "fiesta teatral" compuesta por Juan Carlos Gené sobre el capítulo XXI de *Don Segundo Sombra* (edición de 1957); *Historias para ser contadas*, "cuatro tragicomedias de la vida cotidiana"

de Osvaldo Dragún (1957); *Los expedientes*, comedia en tres actos de Marco Denevi (1957); *Los indios estaban cabreros*, "farsasátira" en tres actos de Agustín Cuzzani (1958); *El pan de la locura*, drama en dos actos de Carlos Gorostiza (1958); *Las nueve tías de Apolo*, "comedia para sobrinos" en cuatro épocas y seis cuadros de Juan Carlos Ferrari (1958); *Tango y Credo rante*, "leyenda porteña" y "misa parda" de Rodolfo Kusch (1959). Casi todos ellos, exclusivos autores dramáticos; de Denevi se conoce además su laureada novela *Rosaura a las diez*; de Cuzzani, algún olvidable relato; de Kusch, su discutible ensayo, *La seducción de la barbarie*. No debe olvidarse que algunos —Gené y Gorostiza— son excelentes directores teatrales, y que Gorostiza ha puesto en escena su propio drama.

Estrenos de las últimas temporadas —entre fines del 55 y el año pasado—, la confrontación con las representaciones permite comprobar las peculiaridades de los logros y las fallas de los intentos. Se reconoce muchas veces la dificultad de lectura de obras teatrales, desmonejadas en el libro, no porque falte la corporización de sus criaturas sino porque en muchas es imposible reconocer la esencia de efectos escénicos, esa dimensión casi mágica con que algunos directores y contados intérpretes reavivan las páginas a su cargo. No existiendo en nuestro medio colaboradores dramáticos de tal calidad, el texto se mantiene casi siempre por sus propios méritos, inclusive cuando los oscurecen presuntuosas puestas en escena de quienes creen que director y escenógrafo son los protagonistas del teatro. No es lo que ha sucedido con estas obras editadas, todas ellas honrosamente servidas en escenas de la más distinta procedencia, desde libres hasta oficiales, lo que anula esa enfadosa diferencia entre actores profesionales y libres, que tanto mal hace a nuestro ya limitado mundo teatral. Lo

que sí cabe recordar es la juventud de los directores e intérpretes, casi todos de la misma generación de los dramaturgos; juventud que impone ya un respeto que no consiguen los hombres y mujeres de teatro que andan alrededor de los cincuenta años, a quienes nada deben los nuevos y muy poco los de mayor edad.

Las más importantes de las piezas editadas por Talía son *El herrero y el diablo* y *El pan de la locura*. El drama de Gorostiza tiene las mismas calidades de su primer éxito, *El puente*, de hace once años, y tropiezos con los mismos defectos de resolución. *El pan de la locura* presenta con veracidad un ambiente humilde, la trastienda de una panadería de barrio en Buenos Aires, donde rumian sus preocupaciones cotidianas, personajes impulsados por las necesidades más urgentes. Como en *El puente*, se suscita un choque fundamental de tales caracteres, que no se resuelve con valentía y limpieza, quedando el final en una dimensión que empequeñece las verdades humanas puestas en juego. El primer acto del reciente estreno diversifica la menguada personalidad de obreros, patronos y vecinos, con economía de los diálogos, aprendidos en la lección de auténticos saineteros. Cuando entra en este ámbito un adolescente casi un niño, y recuerda la solidaridad de los hombres, y hace que la patrona y el maestro de pala saquen a la superficie sus escondidos descontentos, se detiene el dramaturgo y no alcanza a rebelar la altura de los personajes. De esta imposibilidad surgen las inútiles conversaciones del segundo acto, girando sin cesar sobre reiterados motivos que apenas se plantean. Queda así este drama, en nivel superior a *El puente*, como holgada recuperación de quien tropezó con *El fabricante de piolín* (1950), *Marta Ferrari* (1954) y, sobre todo, *El reloj de Baltasar* (1955).

En *El herrero y el diablo*, la materia

y el tono están dados por un capítulo de *Don Segundo Sombra*, sagazmente elaborado sobre consejos de la tradición popular; sólo varía el desenlace —triunfo de la astucia criolla sobre la justicia divina—, con acierto que debe contarse a favor de Gené, intérprete de los pactos diabólicos y lúcido crítico de los males del gobierno que a todos preocupan.

El comediógrafo debutante ha recogido las lecciones de distintas formas del arte argentino, siguiendo las teorías de Canal Feijóo. Con tal respaldo, logró un texto vibrante y comunicativo que abre nuevas perspectivas dentro del oscurecido intelectualismo de muchos dramaturgos jóvenes; consiguió así la noble integración del diálogo con los públicos más numerosos. El directo simbolismo de las situaciones se define con eficacia bajo la forma del juego escénico y los tonos tan nuestros de los diálogos; en este sentido, Gené respetó la excelente versión de Güiraldes, en síntesis de literatura y tradición popular.

Tanto Gorostiza como Gené han sabido mostrar, sin falsas presunciones, el alma de nuestro pueblo: el primero en una situación contemporánea que, no se ciñe a los límites del contorno; el segundo afinando una versión folklórica de memorable persistencia y nítidas resonancias festivas. Las otras obras en comentario se mueven entre lo real y lo simbólico, buscando siempre puntos de apoyo en lo cercano. De ellas, las más revolucionarias en su técnica, corresponden a Dragún; de su adaptación de formas de desnudez escénica e interpretativa, el texto más logrado corresponde a *Los de la mesa 10*. Los intérpretes de estas *Historias para ser contadas* se presentan en múltiple expresión de personajes, de relatores y de intérpretes: son, simplemente, hombres y mujeres que manifiestan, sobre momentáneas variantes escénicas, la presencia de injusticias que reclaman el respeto y el amor para los seres oscuros que

sufren a nuestro lado. La indiferencia ciudadana, la explotación de los trabajadores la angustia creciente de las cárceles económicas, son sus motivos fundamentales. Menos ambiciosas que sus tragedias anteriores —*La peste viene de Melos* (1956) y *Tupac Amari* (1957)—, estas "tragicomedias" no superan la recortada visión del mundo que tiene su autor. Su mensaje se dice aquí con menos insistencia oratoria, pero siempre concebido unilateralmente, sin una toma de conciencia de la complejidad de miserias y grandezas que signan a los hombres. La versión de su ideología política parece que engrillase al hombre Dragún y, sobre todo, al escritor, girando sin libertad alrededor de apretados conceptos de lo social.

La misma imposición partidista pesa sobre el ingenio de Cuzzani llevándolo a torpes soluciones de *Los indios estaban cabreros*, inferior a *Una libra de carne* (1954) y a *El centroforward murió al amanecer* (1955). En sus primeras piezas Cuzzani satirizó con agudeza que superaba los planteos partidarios, para instalarse en comunicación con todos los espectadores, no sólo los de su ideología; eran sus formas de protesta contra los actores cotidianos de la opresión, que destruyen los limpios goces de la libertad, las alegrías del amor y los consuelos de la amistad. La última farsa, presentada por sus directores como "fiesta teatral para gente libre y democrática", eleva a un plano oratorio el mensaje que se dice y redice entre tensiones inconciliadas, trasladadas del mundo precolombino de América a la corte de los Reyes Católicos, para expresar el repudio a las tiranías. El mensaje oscila entre el discurso engolado y las picardías que se achacaban con frecuencia; la fragmentación escénica subraya estos riesgos expresivos, hasta llegar algunas veces a los encuadres primitivos de nuestras "revistas". Parece que Cuzzani, habilísimo hombre de teatro, quisiera ser así fiel

a la difusión populachera de sus ideas, no a la dignidad que le exige su estética y el respeto al público.

En el tono de farsa se eleva más el intento de Ferrari, *Las nueve tías de Apolo*, que comenta el triunfo insobornable de la vida sobre las tronchadas versiones de una educación que enseña todo menos la libre elección de la existencia. Ferrari presenta su obra como intento que "bordea la farsa, el apólogo moral y la comedia de costumbres", como si sintetizara las distintas direcciones de sus anteriores estrenos. De los tres ingredientes, el primero es el que mejor se logra, especialmente en la etapa que corresponde a la "primera época" cronológica, con la caricatura del hogar provinciano donde dialogan las nueve hermanas puesta bajo la advocación pesada de mitológicos bautismos. En tales escenas Ferrari da nuevos matices al teatro costumbrista y dialoga con fluidez intencionada, que luego desaparece ante la imposición docente de los hechos, remarcados por parlamentos inútilmente sermoneadores.

La misma tentación machacona se impone en la expresionista sátira de la burocracia que se reitera en *Los expedientes*. Denevi recuerda que su obra "intenta" —y lo repite— "convertir en situaciones teatrales algunos de los problemas propios de la burocracia: su falsedad, su vaciedad, su automaticidad, y el trastrueque ético que a veces opera en el espíritu de quienes la sirven. Los conflictos puramente humanos le resultan, pues, ajenos como asunto dramático". Género difícil para un debutante teatral, que todavía no domina la técnica del género abordado. En el kafkiano encierro de la oficina inútil, el carácter protagónico de los expedientes va siendo desplazado por momentáneas presentaciones de "conflictos" humanos, que desvían el asunto en esquemáticas escenas sin profundidad psicológica. Es lamentable la elección del asunto, ya

que Denevi maneja con soltura ciertas formas del diálogo y sostiene con acierto algunos tipos, más pintorescos que profundos.

La ambición teleológica parece ser el escollo donde tropiezan las escenas de Kusch, que intenta trasladar a niveles de ejemplar trascendencia el mundo de sus fábulas, preparadas por las discutibles conclusiones de su "no estética" —según asentada declaración—, "problema de actitud y de verdad interior". La declarada fealdad caótica del mundo que interpreta, sin respeto a convencionalismos artísticos, sería la base de su "leyenda porteña" y de su "misa parda". Quizá el autor no haya pensado que sus temas son la trasposición ambiciosa de muchos, concebidos ya limpiamente en la mejor trayectoria del sainete y el grotesco porteños. La rebúsqueda mítica de las piezas de Kusch, que utiliza procedimientos no tan nuevos, desfigura una voluntad loable de interpretación de nuestro pueblo. Para ser eficaz, el escritor debe aprender que la lucidez es el vehículo de los intérpretes memorables del caos y la fealdad.

A pesar de los reparos, estos siete dramaturgos muestran en ciertos logros y en muchas aspiraciones la viva riqueza de nuestro teatro en el aspecto social de

sus piezas. A dicho panorama, habría que sumar lo ya valiosamente concebido por distintos autores de la misma etapa: Omar Del Carlo, Atilio Betti, Vito de Marini, Julio Imbert, H. A. Murena y otros, que amplían profundamente el panorama.

Recién llegado a la escena, con una "tragicomedia" sin mensajes sociales, temo que por esta apretada síntesis se me pueda aplicar lo que caracteriza a un personaje borgiano, crítico y dramaturgo: "como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutado por ellos y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba". Labor del futuro donde debemos unirnos en compromiso ineludible de auténtica profundidad, que no olvide nuestra irrenunciable condición de argentinos de hoy.

Conviene destacar la calidad de los libritos de Talía: volúmenes de impresión nítida, de fácil manejo, enriquecidos con una biografía del autor, los juicios más válidos del estreno, una síntesis de la puesta escénica y fotografías documentales. Empresa editora mantenida gracias a la voluntad ferviente que también dirige la única revista teatral que, fuera de los ámbitos oficiales, aparece dignamente en el país.

JUAN CARLOS GHIANO.

## LETRAS ESPAÑOLAS

### Menéndez Pidal, el Conciliador

LA última fotografía que he visto de don Ramón Menéndez Pidal (en la revista de Cela, *Papeles de Son Armadans*, Mallorca, junio de 1959) nos lo muestra más juvenil que nunca: erguido, ágil, sonriente, descendiendo de la escalera de un avión, al aterrizar en Palma

de Mallorca. "Cómo —le había preguntado yo con irreprimible asombro, cuando en su casa de Madrid me dijo, pocos meses antes, que al día siguiente partiría por vía aérea para dar una conferencia en Bonn—, ¿cómo, ¿sigue usted viajando en avión?". "Desde que se inventó nunca

he utilizado otro medio" —me contestó con más legitimidad que nadie puesto que si hay un hombre al que le interese "ganar tiempo" es a quien como él nunca supo perderlo, embarcado siempre en ininterrumpidas tareas. Y sépase ahora —o recuérdese— que don Ramón acaba de cumplir noventa años el 13 de marzo de 1959.

¿Habrá llegado, pues, la hora de trocar los usuales elogios de la juventud por el ditirambo a la longevidad? Así me preguntaba yo hace una década al festejar en un artículo los ochenta años de don Ramón Menéndez Pidal. En efecto, si tendíamos la vista a nuestro alrededor, con perspectivas superfronterizas, sobre algunas de las figuras que entonces mayor vigencia alcanzaban o seguían conservando —en el plano de las letras y las artes—, fácilmente advertíamos una superabundancia de longevos. Allí estaba, en primer término, Bernard Shaw, dispuesto a encarnar el personaje de su *Volvamos a Matusalem*, casi a las puertas de su centenario, pero que no logró traspasar. Pisándole los talones seguían después, en la América del Norte y del Sur, respectivamente, John Dewey y Sanín Cano. Continuaba luego el grupo de figuras que habían rebasado los ochenta: Croce, Gide, Altamira, Santayana; y en la línea de la setentena: Thomas Mann, Baroja, Azorín, Bertrand Russell..., sin olvidar a pintores como Henri Matisse, Rouault y Picasso, particularmente el último, quien entonces acababa de redescubrir un nuevo arte, la cerámica. Diez años después, sin actualizar esta incompleta nómina, nos encontramos, en lo referente a las letras españolas, con que en la sensible mayoría de bajas sobrevenidas, Menéndez Pidal viene a ser, con Azorín, el único glorioso sobreviviente. Y no sólo biológicamente, sino lo que es más excepcional y admirable, en lozanía espiritual y actividad creadora, según muestra una vez más el libro con que acaba de ratificar tales

virtudes, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*.

\*\*\*

Frente a la balumba bibliográfica con que han sido gratificados otros autores, no es mucho, en rigor, lo que se ha escrito sobre don Ramón Menéndez Pidal. Falta, por lo pronto, algún estudio de conjunto que abarque panorámicamente su obra, señalando sus grandes líneas y sus aportaciones capitales. Menudean, por el contrario, las caracterizaciones gruesas o las aproximaciones de doble vertiente. Se repite, por ejemplo, con cierta negligencia, que Menéndez Pidal es un discípulo de Menéndez Pelayo, si bien se advierte que continúa y supera la obra de éste, sustituyendo la visión microscópica por la panorámica, acotando y profundizando con mayor rigor ciertas zonas —particularmente lo medieval— que el autor de *Las ideas estéticas*, el constructor de los grandes lineamientos y los andamiajes quebradizos, sólo vió en conjunto. Cronológicamente, exteriormente, ese discípulazgo es cierto ya que don Ramón asistió a las clases de don Marcelino, y que más tarde el maestro hubo de conferirle la primera consagración oficial, recibiéndole en la Academia de la Lengua, entre melancólico y jactancioso: "Si no engendré reyes moros...". Pero íntimamente, y en la realidad espiritual de las respectivas tendencias y propósitos últimos, ¡cuánta distancia, qué enorme diferencia entre uno y otro! Contrastar, por ejemplo, ciertas páginas de la *Historia de los heterodoxos españoles* con otras sobre los mismos o parejos temas de *Los españoles en la historia* es tan revelador como polémico.

Polémico, por cierto, concretando el término, lo es únicamente Menéndez Pelayo, mientras Menéndez Pidal representa más bien el espíritu de mesura y conciliación. Todas las páginas del primero poseen una vibración apasionada, y su propósito reivindicatorio se

tiñe de intenciones proselitistas. Porque don Marcelino solía escribir como situándose ante un contradictor real o imaginario. De ahí el extraordinario calor vital, el ímpetu, la intensidad que su prosa desprende. Esa prosa tan maculada por el gravamen oratorio de su época —concebida antes para la elocución en alta voz que para la lectura silenciosa—, elocuente y aun grandilocuente en demasía para el gusto actual. De modo rigurosamente contrario, la forma expresiva de don Ramón es un dechado de sobriedad. Su norma, la concisión; su ideal, la transparencia. Tampoco ideológicamente el autor se deja arrebatar nunca. Y aun cuando en ocasiones afronte cuestiones de doble faz, como son todas las referentes al cómo y al porqué de los desgarramientos y contradicciones de España, lo hace muy comedidamente, con un equilibrio y una elegancia únicas. De esa sobriedad y contención rigurosas que Menéndez Pidal señala como una de las primeras características en la historia y en la literatura españolas, él mismo y su obra son los más claros ejemplos.

\*\*\*

Es comprensible la desconfianza con que los grandes historiadores, empeñados en elucidar rigurosamente hechos, figuras o períodos precisos, aplicando a ellos los más delicados lentes analíticos suelen mirar los trabajos de síntesis, los grandes panoramas donde se despliegan libremente teorías e interpretaciones. Acertar en tal plano implica mayor riesgo y responsabilidad. Pero don Ramón Menéndez Pidal, vencedor en tantas batallas como las que ganó su Cid predilecto, ha triunfado también en ésta. De ahí que, entre todos sus libros, haya uno al que yo vuelvo siempre con particular preferencia, considerándolo como clave definitiva para la recta inteligencia del "enigma" español. Aludo, como se adivinará, a *Los españoles en la historia y en la lite-*

*ratura*. Páginas a las que su mismo autor otorga probablemente pareja importancia decisiva, puesto que no ha vacilado en utilizarlas para abrir y cerrar respectivamente el compendio de su obra total, titulada *España y su historia*. Dentro de aquellas, subrayo ahora nuevamente ciertos capítulos postreros, los agrupados bajo el título de *Las dos Españas*. Porque la dualidad existe. Y del mismo modo que lo problemático hispánico no se zanja afirmando perentoriamente: "España sin problema", sino resolviéndolo, así también es inútil decretar que tal antinomia no existe. Y lo que importa es esforzarse por conciliar una y otra España, por hacer posible la gran soldadura histórica. Sólo de esta forma las "cimas" llegarán a cubrir las "depresiones" en la curva de la vida política española —según la propia terminología pidalina.

La bipartición tiene dramática, remota oriundez. Se relaciona con la coexistencia, alternancia o disparidad de los rasgos y cualidades más expresivos (apatía y energía, tradicionalidad y misonismo, aislamiento y comunicación, exclusivismo y transigencia, entre otros) que nuestro gran historiador analiza —con tan lúcida penetración psicológica como sobria probanza erudita— para definir la "constante" espiritual del modo de ser hispánico, evidenciando así la ineluctable continuidad histórica de las dos Españas. Son las dos direcciones en que fatalmente se polarizan conceptos divergentes, que suelen negarse y enfrentarse airadamente, hostiles a cualquier principio de unidad y convivencia salvadoras, originando las más tremendas y calamitosas escisiones, a partir del siglo XVIII. "La verdad de este trágico dualismo —escribe Menéndez Pidal— es tal que la hemos de considerar extendida más allá de los últimos siglos, a lo largo de toda la historia... Una lucha de tendencias opuestas, sobre todo entre tradición e innovación, constituye la vida normal de todos los pueblos,

pero en España se da regularmente con una exacerbación grande que en otros pueblos aparece sólo en excepcionales momentos críticos. Aquí lo frecuente es que una y otra tendencia no hallen caminos de transacción, en especial respecto a los más vitales y apremiantes problemas...".

Oponiéndose explícita y valerosamente a cualquier consigna unilateral, Menéndez Pidal propone normas muy distintas. Se alza contra todo exclusivismo y demuestra cómo precisamente sólo es válida la "tregua en la lucha"; sólo en los contados momentos de armónica conjunción de las dos fuerzas opuestas se producen las expresiones más fecundas de la vida española. Al confrontar con ejemplos precisos lo pretérito con lo próximo, evidencia los estragos del sistema opuesto, escribiendo categóricamente: "Suprimir al disidente, sofocar propósitos de vida creída mejor por otros hermanos, es un atentado contra el acierto". En suma, don Ramón reclama una España única, constituida no falazmente por la supresión o estrangulamiento del disidente, sino por la armónica integración de los dos hemisferios espirituales. "No es una de las semi Españas enfrentadas —insiste— la que habrá de prevalecer en partido único, poniendo epitafio a la otra. No será una España de la derecha o de la izquierda; será la España total anhelada por tantos, la que no amputa uno de sus brazos, la que aprovecha íntegramente todas sus capacidades para afanarse laboriosa por ocupar un puesto entre los pueblos impulsores de la vida moderna".

\*\*\*

¿Cabe ideal más noble y oportuno, más elevado y digno de reunir todos los afanes y esfuerzos? Esos esfuerzos que precisamente se prodigan y malbaratan en todo lo contrario. ¿Utopías? Pero no ucronías, pues hay razones que

no pasan. Y si tantos dislates han llegado a imponerse coercitivamente, ¿por qué no pensar que alguna vez, a fuerza de persuasiones —o más exactamente, de la persuasión ayudada por la fuerza—, no lleguen a imponerse las sensateces? De una u otra forma, quienes preocupados por el ser y el existir de España han encarado últimamente semejantes temas —así Claudio Sánchez-Albornoz al reclamar unas "treguas"—, no han dejado de manifestar la misma convicción. Y por mi parte, siempre, al afrontar algunas de estas cuestiones, más que a los puntos de vista personales he atendido a la razón; no he vacilado en plegarme a tan distintos puntos de vista, obsesionado por el tremendo, remoto espíritu escisionista que desde milenios constituye una llaga nunca cicatrizada en la historia hispánica. Lo revela, entre otros posibles testimonios, aquel dolido planto con que termina el famoso e hiperbólico "Llor de España" en la *Crónica general* de Alfonso X: "...pues este regno tan noble, tan rico, tan poderoso, tan honrado, fué derramado e astragado en una arremessa por desavenencia de los de la tierra que tornaron sus espadas en sí mismos, unos contra otros...".

Siete siglos después, vigente —y aun sangrante— una vez más tal lamentación, don Ramón Menéndez Pidal, arrojado de por vida a una nueva *De rebus Hispaniae* —nada mitológica y muy humana—, con su suprema autoridad y saber, mete su lanza incruenta de pacificador entre los malos cizañeros. Yo le veo, pues, no ya como el "hombre bueno", sino como el gran conciliador de España. Nadie como él ha proyectado tantas luces, tratando de reducir alucinantes antinomias en la historia y en la literatura. Sabemos de muchos que destruyeron a España. Don Ramón Menéndez Pidal la ha reconstruido. Cantemos loores a su gran espíritu hazañoso.

GUILLERMO DE TORRE.

## Trascendencia de la Subjetividad en Georg Britting

CASTI absolutamente desconocido en nuestro medio, la personalidad de Georg Britting, que nació en Regensburg en el año 1891, se viene agrandando con el transcurso del tiempo. En él se encuentra, antes que nada un rasgo que llama la atención por su singularidad en el panorama de la gran literatura contemporánea. Esta última, salvo excepciones contadas ha hecho del Yo, tanto en lírica como en prosa, el auténtico y monológico protagonista del arte literario. Se advierte, por lo común, que en la intención literaria hay una referencia, de una exclusividad obsesionante muchas veces, a los sentimientos, creencias y opiniones del autor, que aparece más o menos disfrazado. Se describe, quíerese o no, una actitud que pertenece al más crudo subjetivismo, que las más de las ocasiones exhibe el sistema nervioso o los datos de la experiencia —a veces muy refinada— y la sensibilidad de los estados anímicos del autor. Pero, siempre ha ocurrido que la auténtica belleza y verdad de un producto literario —como de todo objeto artístico— rebasa lo meramente personal por interesante y atractivo que pueda ser, el que se constituye, en el mejor de los casos, en un supuesto imprescindible para algo que es elaborado por el espíritu y que rebasa ampliamente dichos supuestos. Precisamente esto último es lo que caracteriza la obra literaria de Georg Britting. El Yo, los sentimientos personales, le sirven únicamente de impulso necesario para crear, en la prosa como en el verso, imágenes y símbolos donde lo que se da preponderantemente es mucho más, que un esbozado retrato psicológico. Lo que él ha sabido con

formar es ese difícil mundo objetivo que trasciende al lector y lo envuelve como algo que tiene existencia y consistencia sólidas más allá de todo lo individual.

No quiere decir ello que la vida de Britting carezca de trazos autobiográficos movidos e incitantes. Nacido en medio de las hermosas zonas danubianas, una naturaleza particularmente hermosa que su pluma ha recogido y saboreado en tantas páginas inolvidables, viajes prolongados, la participación en las trincheras de la primera guerra mundial, donde fué gravemente herido, son datos de una experiencia rica que un escritor con oficio hubiera sabido explotar hasta la saciedad. Pero otro es el temperamento, la modalidad literaria de Britting. En el tratamiento de esta naturaleza a la que aludiéramos surge con presencia dominante y siempre actual, el Danubio. Para Britting, este río europeo y su paisaje, que aparece rodeado de todos sus seres vivos o míticamente vivos, y que está permanentemente ante sus ojos en calidad de contraste, en sus descripciones de Escandinavia o lo meridional, es, en el fondo, el paisaje originario de su poesía, la capa que cubre y esconde el secreto de la naturaleza. Sus personajes humanos se hunden y viven gustosamente en los bosques y se deleitan en el minúsculo detalle del comportamiento de la naturaleza, ya se trate de la oscuridad en que el soto está sumergido, o de la fresca de las aguas, del verdor de las hojas o de la organización de un hormiguero. Su paisaje es paisaje de una Alemania interior, mediterránea, alejada del ambiente marino y de las grandes ciudades, sin el trasfondo ruidoso de la gran historia y secretamente hostil

a la vida urbana. Para Britting, la ciudad es el recipiente del mal, de la existencia problemática y atormentada. Aquél que ha conocido otros lugares retorna desencantado, y lo mejor es renunciar en absoluto a los viajes. La naturaleza no puede ser realmente experimentada sino descrita, y, en último término, el hombre no se distingue del resto de los seres animados, sean insectos, cuadrúpedos o peces. Está tan subordinado como cualquier ser viviente a la naturaleza, a su ritmo y devenir. Hay más todavía. La lucha, crueldad y aniquilamiento que son ley ineludible de la naturaleza, y en la que resultan victoriosos el más fuerte o el más hábil, en nada se diferencia de la ley que gobierna a las sociedades humanas. Sin embargo, esta naturaleza, que abarca también lo amargo y lo ingrato de su ser, y que el escritor ha sabido conjurar en una descripción clara y a menudo obsesionante, es sentida por otra parte por Britting con una extraordinaria frescura de los sentidos, con una apreciación sensual y gozosa de sus fuerzas elementales, de su color y sus ruidos, de su sabor y sus olores.

En el año 1932 apareció la única novela de Britting, *Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hiess* (Historia de un hombre gordo llamado Hamlet). He aquí una muy escueta relación de sus acontecimientos más importantes. Ofelia, que ha sido abandonada por Hamlet, vive en una casa de campo, pero el desdén de su antiguo amante la impulsa a suicidarse, y se arroja al agua. Las damas de compañía caen de rodillas ante Hamlet, el gordo. Aparecen su hijo de seis años, metido en un traje color limón, y Xanxres, el flaco "arenque" y amigo de Hamlet. Ambos cabalgan a retaguardia del campo de batalla, en la lucha que sostienen con los noruegos, allí donde se expende carne y se agitan vagos y gotosos junto al vino, las mujeres y el estado mayor del ejército.

Hamlet y sus lugartenientes se adelantan y dan la señal de ataque. Los noruegos contraatacan a su vez y los protagonistas deben defenderse con denuedo pero Xanxres muere de un flechazo que le ha atravesado el cuello. El victorioso Hamlet entra a caballo en la capital del reino, y Klara, una dama, recibe el féretro donde ya su amado Xanxres. Luego Hamlet se hace coronar rey, después de haber eliminado a su padrastro. Pocos años más tarde, Hamlet, que es un gran comilón y vive enfermo amarrado a una silla, se traslada a un convento, en medio de la resignación y un humor hecho de tolerancia y comprensión. Pero, ¿quién vive, baila y goza en grande de la vida? Nada menos que la reina, la madre de Hamlet, la adúltera y traidora, la Naturaleza en suma. De la tragedia de Shakespeare no queda más que el nombre, y todo lo declamatorio fué decididamente suprimido. El tema se revela como pretexto para la realización de un símbolo en un idioma de tono completamente distinto al de su gran original. El éxito merecido de la novela le ha valido su traducción al francés y al holandés, entre otros idiomas.

Por esta época se podía pensar que, exceptuando un tomito anterior de poemas, la carrera de Britting se encaminaba abiertamente hacia la prosa, hacia el cuento y la novela, y muchos libros parecían testimoniar esta inclinación. Pero paulatinamente iban aumentando sus tomos de poesía: *Der irdische Tag* (El día terrenal) 1935; *Rabe, Ross und Hahn* (Cuervo, caballo y gallo), 1946; *Lob des Weines* (Elogio del vino), 1950; *Unter hohen Bäumen* (Bajo altos árboles), 1951. Hay que afirmar que su producción lírica ha desplazado a su labor de cuentista. Pero no se trata de una circunstancia accidental, sino de una exigencia cada vez más severa que el arte de Britting se ha ido planteando, la de la concentración expresiva, como la de

un culto por la forma señalada por la tradición. Sus poemas, que comenzaron con el versolibrismo más desenfadado, han ido a desembocar en la oda y el soneto. El realista Britting se ha transformado en un conformador e intérprete del mundo y el poeta Britting ha visto, con emoción y el corazón lleno de angustia, que la ley de la felicidad y la que acarrea desgracia es una ley que debe despertar terror porque carece de sentido. Hay sólo dos respuestas según nuestro autor: entregarse a ella sumisamente o tomar una actitud indulgente. Esto último significa, a su vez, entrar en el dominio del humor.

El Yo al que nos referimos al comienzo de esta nota es, como se ha tratado de explicar, la instancia formativa de la poesía, pero no pertenece a ella. Por este motivo la lectura de Britting es tan significativa para el gusto de nuestra época. No trata de persuadir, no intenta moralizar, quiere actuar por su sola presencia, por la exhibición pura de su ser. "Pura", es decir, desligada de todo elemento que no sea ella misma y que deba, de alguna manera expli-

carse. Ello de ningún modo implica que la poesía no tiene finalidades fuera de sí misma, y detrás del poema valioso pueden advertirse entes de belleza y verdad, como corrientes de actitudes sociales y políticas. En este sentido, todo gran poema equivale —y en ocasiones supera— muchas realizaciones de la filosofía y de la ciencia.

La poesía más importante de Britting, reeditada hace poco e incluida en un tomo titulado *Geschichten und Gedichte* (Historias y poemas), Nymphenburger Verlag, Munich, 1958, cumple con estos supuestos. Es esencial y trasciende. El destino de las cosas, humanas o no, el momento único, son entrevistados y expresados por el poeta, el cual en sus instantes más felices, sólo puede, y ello de un modo oscuro e inconsciente, "acertar". Entre los mejores líricos actuales de la literatura alemana, Britting es de aquellos que cuenta con un número nada despreciable de estos "aciertos". Como con tantos de sus colegas, su difusión depende de una traducción digna que aún no nos ha llegado.

RODOLFO E. MODERN

## LETRAS FRANCESAS

### Zazie dans le métro

El éxito de *Zazie dans le métro*, cuyo tiraje alcanza ya en Francia a los del *Doctor Yivago* y de *Lolita*, coloca en plena luz el nombre de Raymond Queneau, que no había encontrado hasta el momento más que un reducido pero apasionado número de lectores.

La muchachita Zazie, más sana, más chispeante y menos molesta que Lolita, pequeño monstruo de cinismo y de serena grosería, sin la menor perversidad, se

ha instalado en pocas semanas en esta galería de personajes más verdaderos aún que los reales, que llenan el recuerdo de los lectores y les sirve de señal en la vida corriente. ¿Pero quién es Raymond Queneau, padre espiritual de esta explosiva criatura?

Allá, por el año 1925, un joven deambulaba indeciso por las calles de París, dispuesto a atoger todas las vocaciones. Cargado de hombros, con una espesa ca-

bellera negra, ojos llenos de malicia detrás de gruesos anteojos redondos, rostro lleno y labios carnosos, dudaba entre una carrera literaria y su afición por las matemáticas, consideradas, por otra parte, con la misma divertida ironía. Sin ninguna amargura, lleno, por el contrario, de curiosidad y de interés por todo, Queneau era entonces (y lo es todavía) absolutamente incapaz de tomar nada demasiado en serio (o si se prefiere, dispuesto a tomar *todo* en serio, pero de una cierta manera). Empleado de banco un poco distraído, luego representante de comercio (lo que le permite vagar a gusto), forma parte en principio del grupo surrealista en el que Breton recibe con entusiasmo a este tránsito de las matemáticas. Pero Queneau era demasiado indisciplinado para soportar el rigor doctrinario del grupo y fué el primero en alejarse (con Jacques Prévert) dando portazos.

En verdad, la influencia del surrealismo permanece muy fuertemente en su obra (como en la de tantos otros "herejes") y no deja de reconocer él mismo "la importancia de esta influencia, tanto en profundidad como en extensión". Pero, agrega, "Esto no me preocupa más".

Su temperamento de universitario rechazado, apasionado por la cultura (a pesar de la actitud irónica que ha decidido conservar con respecto a las "antiguas herencias"), la amistad y la curiosidad profundas que profesa por la gente sencilla de París, dan a su obra literaria una orientación singular. En cuanto a la forma, hará su pequeña revolución personal y volverá la espalda a la gramática y al vocabulario "oficiales" del idioma. Es un gramático, el célebre Vendryes quien le ha abierto los ojos, demostrándole en su obra sobre *El lenguaje* que escribimos una lengua muerta, artificialmente fabricada por los escolásticos del siglo XVI y por los poetas preciosistas del siglo XVII. Dificultada por compli-

caciones ortográficas inútiles, esta lengua no tiene nada que ver con el lenguaje hablado. Tanto el escritor, como el filósofo, utilizan una especie de lengua secreta, que los aísla de la masa de posibles lectores y —lo que es más grave— les impide trazar una imagen que se asemeje al mundo real que pretenden describir. Nada, en verdad, es más difícil de reproducir "por escrito" que el lenguaje hablado, y esto no se consigue más que a través de convenciones de las cuales hemos tomado en tal forma el hábito que ya no nos parecen tales. Pero es un lugar común el decir que no se habla "como en los libros". Precisamente, Queneau quisiera escribir "como se habla", elidiendo las sílabas que el lenguaje corriente suprime generalmente, utilizando no las palabras de *argot* pero sí las populares, de las cuales cada uno de nosotros hace un uso frecuente, mezclando los elementos de la frase sin preocuparse por la sintaxis, como lo hace el hombre de la calle. Ambición singular que exige una extraordinaria habilidad de escritura para no caer en la *rontería*. Antes que Queneau, Henri Monnier, Jehan Rictus, Jules Renard, Jarry, Flaubert —y más cerca de nosotros Louis Ferdinand Céline— habían intentado esta proeza, esta "fotografía de la conversación", pero parcialmente. Queneau (al menos así lo pretende, aunque no se le puede creer totalmente, ya que no oculta su gusto por la mistificación) ha hecho de esto su principal objetivo y cuida de no apartarse del estilo hablado que transcribe con los más cuidadosos escrúpulos. Realmente, tenemos el ojo (y el oído interior) acostumbrados en tal forma a la lengua escrita que esta transcripción (que agrupa a veces muchas palabras en una sola, como se hace cuando se habla corrientemente) es, en ocasiones, incomprensible, y resulta necesario leer en voz alta para encontrar el sentido. Esto produce efectos de una

intensa comicidad, de un absurdo bufonesco, como una irrisión de la "gran literatura".

Uno de los inconvenientes de esta manera de escribir es que sus textos son casi intraducibles. Más aún que James Joyce, Queneau soportaría apenas la adaptación a otra lengua. ¿Pero quién piensa en intentarlo?

Todo esto en cuanto a la forma. En cuanto al fondo, Queneau mezcla con la más grande de las desenvolturas aventuras de gente sencilla, generalmente trivial, con elementos míticos tomados de tradiciones antiguas: la sirvientita o el chófer de taxi, convirtiéndose, por una discreta alquimia, en héroes de epopeya. Es como si se escribiera la *Iliada* en versos de tango. Con un calor y una densidad inimitables, es el olor mismo y el sabor de las calles de París, de las que nos da una imagen sorprendente, con sus puentes, su Sena turbio, sus chalets de suburbios, sus boliches donde se viven pequeños dramas y grandes comedias. En este plano Queneau es como una especie de Francis Carco, pero en un escalón superior.

Cuando decidió escribir, Queneau se propuso empezar por una versión en lengua hablada del *Discours de la Méthode* de Descartes. Pero este trabajo se convirtió finalmente en una novela escrita y construida en una forma inusitada, que él llamó *Le Chiendent* (aparecida en 1933). *Odile*, publicada cuatro años más tarde, reunió con el hilo de una ficción sumaria, de textos auténticos de locos, recogidos en la Biblioteca Nacional. *Les enfants du limon*, en 1938, transponía apenas, con más humor que amargura, los altercados de Queneau con el surrealismo. Pero es con la serie de los *Temps Melés*, que comprende tres volúmenes (su obra más acabada hasta el presente), que las calidades particulares de Queneau, su estilo inimitable, su mitología alegre debían afirmarse.

Esta novela transcurre en un país extraño, pero donde todo recuerda las apacibles aldeas del Ile de France. Esto roza la pesadilla a lo Michaux, la angustia a lo Kafka, para retornar rápidamente a la más franca alegría.

*Un rude hiver* (1939), *Pierrot mon ami* (1943), *Loin du Rueil* (1945) son las primeras novelas de lo que podría llamarse la serie parisina y suburbana, de las cuales *Zazie dans le metro* constituye el cuarto volumen. Buena gente, un poco lunática, no siempre virtuosa, de profesiones extrañas, circula con dulce gracia en estos relatos. Jovencitos que sueñan, y otros que se aman. Suceden aventuras absolutamente absurdas, que el cine no osaría inventar, y se reconoce en esa aparente charlatanería, en esas incoherencias sabiamente calculadas, la mano de un maestro.

Es necesario ohacer notar esto todavía: Raymond Queneau es uno de los raros escritores que parecen haber sufrido en profundidad la influencia del cine. Sus novelas de la "serie parisina", por el ritmo, el corte de las escenas, el efecto de sorpresa que procura el lenguaje hablado, sugieren al más desprevenido espíritu, la idea de un film en el cual casi se ven desfilar las imágenes, a medida que se avanza en la lectura. ¿Pero puede hacerse con esto verdaderos films? Parece muy dudoso, a pesar de que un productor acaba de pagar cuarenta millones de francos por los derechos de *Zazie*.

Uno no se puede imaginar qué es lo que el cine podrá sacar de esta insignificante historia. *Zazie*, una chica de trece años, llega a París confiada por su madre a un pintoresco homosexual, "bailarina clásica" en una *boite* nocturna. *Zazie* no soñaba más que con ver el subterráneo, pero este está en huelga y ninguna otra cosa la divierte. Colección, no obstante, aventuras, cortejada bondadosamente por un sátiro paternal.

inundándose de *coca-cola*, vagando con una extraña escolta de mujeres de la vida, rufianes y turistas, de la Torre Eiffel a las *boites* nocturnas. Es una niña terrible, que posee un vocabulario muy corto, pero de una grosería sin igual. Todo concluirá con un magnífico barullo a lo Mack Sennet, entre un policía de comedia y malos muchachos. A lo largo de estas divertidas aventuras hay siempre ternura, la simpatía de Queneau por cada uno de sus personajes, incluso por el loro *Laverdure*, único testigo razonable de la odisea y que repite incansable y siempre oportunamente: "Charlas, charlas, es todo lo que sabes hacer".

Como el loro *Laverdure*, Queneau "charla", pero sabe hacerlo muy bien. Toda la sal y lo agradable del libro proceden una vez más de ese estilo hablado, chispeante y gracioso; escenas callejeras, personajes episódicos, fuego in-

cesante en las réplicas. Para quien sigue desde sus comienzos la obra de Queneau, *Zazie dans le métro*, no es más que una obra menor, en la que hasta los elementos del arte de este escritor aparecen sólo bajo sus aspectos brillantes y espectaculares. *Zazie* está escrito, y concebido, sin duda, con gran gozo y el autor ha sido el primero en divertirse, pero no se encuentra aquí ese clima de soñar despierto, ese aporte mítico, esa "sub-zona" del relato, que hace de las otras novelas de Queneau algo más que una hazaña pintoresca. Pero no menospreciemos nuestro placer. No se tiene, como diría Queneau, tantas ocasiones de reír. Es una suerte que el nombre de Queneau llegue al gran público a través de esta sabrosa farsa. Ojalá pueda ella despertar la curiosidad por sus obras anteriores, mucho más convincentes y duraderas.

FELIX GATTEGNO

## LETRAS INGLESAS

### La Era de la Miseria

**P**REVER el porvenir nos envenenaría la vida. Pero por otra parte sabemos que el mundo se mueve en una dada dirección, la cual, aunque ya no es la del "progreso" del siglo pasado, sigue siendo a pesar de todo un progreso, un avance irreversible. ¿Hacia qué cosa?, se han preguntado siempre los fantasistas del porvenir.

Hace casi treinta años Huxley escribió, como una especie de respuesta a esta pregunta, su novela *Brave New World*; algunos años después, Orwell publica *1984*. Eran dos posibilidades distintas, y las dos bastante espantosas. En el nuevo mundo de Huxley la selección

genética prenatal, la organización total de la sociedad y la droga de la felicidad (*soma*), determinaban un estado de estancamiento y de perfecta sumisión: el globo se había vuelto una armoniosa colmena, y el hombre había renunciado a toda actividad intelectual, salvo las que le venían impuestas por sus dirigentes. El mundo de Orwell, en cambio, creado bajo la pesadilla de los totalitarismos de la década del 30, era una reproducción aumentada del stalinismo triunfante, matizada de nazismo.

Hoy las previsiones de George Orwell no causan tanta impresión como las de Huxley, porque no parecen destinadas

a convertirse en realidad. Es cierto que una guerra nuclear barrería con cualquier predicción; por lo tanto, será mejor por ahora suponer que una guerra de este tipo no tendrá lugar. En 1984 la sociedad era controlada casi exclusivamente por medio del castigo, y del temor al castigo; ahora bien, parece ya demostrado que este sistema no es el más eficaz para regular la conducta del individuo: el miedo como instrumento de gobierno ha sido ventajosamente sustituido por la manipulación no violenta del individuo.

El nuevo libro de Huxley, *Brave New World Revisited* (1), constituye una revisión, modernizada, de algunas de las predicciones del futuro que dicha novela contenía. Además del exceso de población, tema en el cual hasta hace poco tiempo nadie quería interesarse, el autor se ocupa en este largo ensayo de una serie de amenazas más o menos inminentes: la super-organización de la sociedad; las nuevas técnicas de propaganda política, que provocarán la esterilización del sistema democrático; la publicidad; los refinados métodos modernos de "lavaje del cerebro"; la persuasión química, es decir, la que se efectúa mediante drogas, y también la inconsciente, especialmente la persuasión subliminar; y por fin la hipnopedia, o sea la enseñanza durante el sueño, por medio de grabaciones y aparatos de radio. Si bien en el fondo Aldous Huxley es un optimista, sus conclusiones no pueden —dadas las circunstancias actuales— dejar de ser pesimistas, sobre todo para quien se interesa todavía en defender los valores humanos.

El porvenir de estos valores se encuentra directamente relacionado con el problema de la superpoblación. Como es sabido, la humanidad aumenta en una proporción de cuarenta y tres millones de personas por año; dentro de unos

cincuenta años más o menos, la población mundial se habrá duplicado (para no hablar de la América del Sur, el más prolífico de los continentes, donde el número de habitantes se duplicará dentro de veinte años solamente). En lugar de una nueva era de progreso científico, de cómodos cohetes interplanetarios y de bienestar general, nos espera la era de la superpoblación, y por lo tanto de la miseria. Un mundo repleto de hombres, cuyas condiciones habrán vuelto inimaginable la libertad personal, y en general las diversas ventajas de la vida democrática, de las cuales, a pesar de las restricciones, todavía hoy gozamos. Según un libro publicado en 1957 por tres profesores californianos, *The Next Hundred Years*, en casi todos los países subdesarrollados el nivel de vida individual se ha empeorado notablemente en los últimos cincuenta años.

Consecuencias directas de este empeoramiento son la inestabilidad económica y la agitación social, que poco a poco provocan la centralización del poder estatal, para terminar en la dictadura. Huxley nos asegura que dentro de veinte años todos los países subdesarrollados habrán caído, o vuelto a caer, en el totalitarismo, probablemente bajo la égida del partido comunista, o algún otro partido similar.

Y también Europa: si las nuevas dictaduras afro-asiáticas en gestación deciden interrumpir el suministro de materias primas, las naciones occidentales se encontrarán también ellas en la miseria, y por fuerza deberán caer bajo alguna forma de gobierno totalitario. En lo que respecta a los Estados Unidos, aunque no se verán directamente amenazados por el exceso de población hasta el siglo veintiuno, se encontrarán de todos modos aislados entre sus enemigos, en un estado de crisis permanente; pero un estado semejante significa el control continuo de todo y de todos, por parte del gobierno, lo que irremisiblemente

## NOVEDADES

- RENE DESCARTES: *Discurso del método*. (Bca. Contemporánea N° 284) ..... \$ 20  
La obra fundamental del gran filósofo, en una edición económica.
- NICOLAS GUILLEN: *La paloma de vuelo popular*. (Poetas de España y América) .. \$ 75  
La más reciente creación del gran poeta cubano en una selecta edición.
- GABRIEL MIRO: *Figuras de la Pasión del Señor*. (Bca. Contemporánea N° 282) ..... \$ 50  
Un vigoroso y poético retablo literario que hace vivir ante nuestros ojos el mundo y los personajes de la Pasión.
- EDUARD SPRANGER: *Fundamentos de la política escolar*. (Bca. del Maestro) ..... \$ 60  
Obra de permanente actualidad del más destacado pedagogo europeo de nuestro tiempo.
- MIGUEL DE UNAMUNO: *Mi vida y otros recuerdos personales I-II*. (Bca. Contemporánea N° 285/6) ..... \$ 45  
Los aspectos más reconditos de la personalidad unamunesca a través de sus escritos de cada día.

## REIMPRESIONES

- GERMAN ARCINIEGAS: *El pensamiento vivo de Andrés Bello*. (Bca. del Pensamiento Vivo; 2ª ed.) ..... \$ 60
- R. BLANCO-FOMBONA: *El pensamiento vivo de Bolívar*. (Bca. del Pensamiento Vivo; 3ª ed.) ..... \$ 60
- WILLIAM FAULKNER: *Intruso en el polvo*. (Grandes Novelistas de Nuestra Época; 2ª ed.) ..... \$ 90
- BEATRIZ GUIDO: *La caída*. (Novelistas de España y América; 2ª ed.) ..... \$ 80
- JESUALDO: *La literatura infantil*. (La Escuela Activa; 3ª ed.) ..... \$ 90
- JUAN RAMON JIMENEZ: *Platero y yo*. (Edición abreviada para niños; 17ª ed.) .. \$ 20
- G. R. LAFORA y M. COMAS: *La educación sexual y la coeducación de los sexos*. (Bca. del Maestro; 3ª ed.) ..... \$ 85
- W. A. LAY: *Manual de pedagogía*. (Bca. Pedagógica; 5ª ed.) ..... \$ 90
- LORENZO LUZURIAGA: *La escuela nueva pública*. (Bca. del Maestro; 3ª ed.) ..... \$ 80
- LORENZO LUZURIAGA: *Historia de la educación pública*. (Bca. del Maestro; 3ª ed.) ..... \$ 85
- JUAN MANTOVANI: *Educación y vida*. (Bca. del Maestro; 2ª ed.) ..... \$ 75
- M. MEDINA BRAVO: *Metodología del dibujo*. (Cuadernos de Trabajo; 3ª ed.) ..... \$ 60
- ARTHUR MILLER: *Teatro. La muerte de un viajante. Todos eran mis hijos*. (Gran Teatro del Mundo; 4ª ed.) ..... \$ 90
- ALBERTO MORAVIA: *El amor conyugal*. (Grandes Novelistas de Nuestra Época; 3ª ed.) ..... \$ 100
- ALBERTO MORAVIA: *La romana*. (Grandes Novelistas de Nuestra Época; 6ª ed.) ..... \$ 120
- HERMANN NOHL: *Teoría de la educación*. (Bca. del Maestro; 3ª ed.) ..... \$ 80
- FERDINAND DE SAUSSURE: *Curso de lingüística general*. (Bca. de Estudios Literarios; 3ª ed.) ..... \$ 120
- OTTO WEININGER: *Sexo y carácter*. (Bca. Filosófica; 4ª ed.) ..... \$ 150

## BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

- AMADO ALONSO: *Castellano, español, idioma nacional*. (N° 101; 3ª ed.) ..... \$ 35
- AZORIN: *Clásicos y modernos*. (N° 37; 5ª ed.) ..... \$ 35
- AZORIN: *Valencia*. (N° 223; 2ª ed.) ..... \$ 35
- CHARLES BAUDELAIRE: *Las flores del mal*. (N° 214; 3ª ed.) ..... \$ 30
- ISADORA DUNCAN: *Mi vida*. (N° 23; 4ª ed.) ..... \$ 40
- GUSTAVE FLAUBERT: *Madame Bovary*. (N° 2; 2ª ed.) ..... \$ 40
- JUAN RAMON JIMENEZ: *Belleza*. (N° 147; 2ª ed.) ..... \$ 35
- JUAN RAMON JIMENEZ: *Piedra y cielo*. (N° 209; 2ª ed.) ..... \$ 30
- JUAN RAMON JIMENEZ: *Sonetos espirituales*. (N° 222; 2ª ed.) ..... \$ 30
- RABINDRANATH TAGORE: *El rey y la reina*. (N° 117; 3ª ed.) ..... \$ 25
- RABINDRANATH TAGORE: *Otreda lírica*. (N° 234; 2ª ed.) ..... \$ 30

## EDITORIAL LOSADA

AISINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERU

COLOMBIA

(1) Ed. Chatto &amp; Windus. Londres, 1956.

llevará a la progresiva abolición de las libertades individuales todavía existentes. Todo esto, conviene recordar, acontecerá según Huxley dentro de veinte años, en el mejor de los casos treinta.

En otras épocas, los niños nacidos con taras o defectos hereditarios no sobrevivían las primeras enfermedades; hoy en cambio pueden llegar a la mayoría de edad, gracias a los adelantos de la medicina y de la higiene. La primera consecuencia de este nuevo estado de cosas es que el nivel biológico medio de la humanidad se hace cada vez más bajo. Y también ha bajado el factor medio de la inteligencia individual, por lo menos en aquellos países que, a partir de 1916, han tenido la precaución de registrarlos estadísticamente.

Sin duda constituye un problema moral el hecho de que los medios más laudables puedan servir a fines catastróficos. Se sabe que por medio del DDT, al eliminar por ejemplo la malaria, se consigue salvar millares de vidas humanas; pero algunas décadas después se descubre que estos seres humanos, salvados de la muerte, deberán vegetar en condiciones de vida espantosas, y en ciertos casos morir de hambre; lo que no ocurría cuando la enfermedad regulaba automáticamente la cantidad de habitantes de la región. ¿Qué se debe hacer en estos casos? Pero aun si se encontrara una solución, ésta sería, por la naturaleza misma del problema, una solución provisoria.

En los países más adelantados, la producción y la distribución de masa provocan la ruina de los pequeños productores, de manera que el poder se concentra poco a poco en manos de una élite; esto destruye por la base toda posibilidad de democracia, en el sentido corriente de la palabra. En los llamados países industriales, "el ciudadano se vuelve un autómatas, y paga su fracaso como

ser humano con disturbios psíquicos cada vez más evidentes y con la angustia disfrazada de anhelo de trabajo y de diversión" (Erich Fromm); pero las verdaderas víctimas son justamente esas personas que parecen normales: porque son normales, observa Huxley, solamente con respecto a una sociedad profundamente anormal.

La lucha por la libertad es en el fondo una lucha contra la homogeneización de la sociedad, porque "la uniformidad y la libertad son incompatibles, así como son incompatibles la uniformidad y la salud mental". En efecto el hombre, en términos biológicos, no es un ser completamente gregario, como la abeja y la hormiga, sino más bien nacido para vivir en manadas, como hacen los lobos o los elefantes. Si la civilización quiere obligarlo a vivir como las termitas, el hombre no se adapta: no se ha logrado jamás crear un organismo social, sino solamente una organización, un mecanismo social, que no es ni consciente ni capaz de vida propia.

Éste sería el verdadero problema contemporáneo. Y sin embargo vemos con asombro a enteras naciones, por otra parte inconscientemente deseosas de mantenerse al margen de una historia por desgracia vertiginosa, discutir durante años si un minúsculo pedazo de territorio se encuentra de este lado o del otro de una línea de frontera; si conviene o no conviene estudiar el latín en las escuelas; y aun invertir (como han hecho en estos días los españoles) sumas cuantiosas para trasladar bajo la misma tétrica bóveda los huesos de todas las personas muertas en acción de guerra. La arbitrariedad y la frivolidad dominan el mundo, pero pronto habrán de desaparecer, ante presiones muho más tristes y profundas.

JUAN RODOLFO WILCOCK.

## Notas sobre Elio Vittorini

### I

SIRACUSA es una ciudad de marineros y campesinos, construida en un islote que un largo puente une a Sicilia. Allí nació yo, el 23 de julio de 1908, en una casa desde la cual, a los siete años, vi naufragar un vapor cargado de chinos". Así emueza Elio Vittorini las notas autobiográficas que ha escrito, hace unos años, a pedido del editor Bompiani, para sus lectores extranjeros.

La referencia al barco cargado de chinos es importante. El chico lo ve hundirse y piensa angustiado que los pobres diablitos amarillos se ahogarán; y el recuerdo explica la insistencia con que muchos años después, en *Conversazione in Sicilia*, recurre, en el largo diálogo entre madre e hijo, a la expresión "un pobre chino" para aludir al más infimo, al más desheredado de los parias. A Vittorini hay que buscarlo por ahí, comprender ciertas orientaciones y ciertos resultados suyos de escritor (y de hombre) por ciertas cosas que vió o que le ocurrieron y que se le quedaron viviendo en el alma.

La familia, por parte de la madre, era de campesinos; y, por parte del padre, de marineros. Pero el padre trabajaba en los ferrocarriles era jefe de una pequeña estación rural siciliana; tejido de alambre en las ventanas y desierto en torno, latifundio y malaria, algún criadero de ovejas o una mina de azufre en las cercanías. La familia vivía en la casa de Siracusa sólo cuando el ferroviario estaba de vacaciones; el resto del tiempo lo pasaban en la perdida estación. Eran cuatro chicos, y para ir a la escuela tomaban el tren hasta la ciudad más cercana. Los estudios regulares de Elio fueron pocos, y, en suma, el muchacho desilusionó al padre que quería hacer de él un tenedor de libros, o quizá un

contador. En efecto, cursó los cinco años elementales, tres de la escuela técnica, un par del instituto comercial reiteradamente aplazado y siempre más reacio al libro de partida doble. Varias veces había intentado zafarse de estos estudios irritantes, y al fin, a los diecisiete años, lo logró. Ya tenía el veneno adentro, obrando en él profundamente a los seis años había leído una reducción de *Robinson Crusoe*, a los siete otra de *Las mil y una noches*; y ambas lecturas fueron acontecimientos capitales en su vida. Por otra parte, la estación perdida en el desierto estaba asomada a la invitación de los rieles, y ya varias veces —la primera a los trece años— el muchacho, por un lado deseoso de abandonar la aburrida escuela, por otro, ansioso de conocer mundo, se había lanzado a esa invitación con uno de los boletos gratuitos que el Estado concede a los ferroviarios y a los miembros de sus familias. De los trece a los diecisiete años, hizo cuatro escapadas; es decir, una por año. La primera, se escabulló con un boleto para toda la red ferroviaria de Italia y cincuenta liras en el bolsillo, dejando una carta en la que explicaba a su padre que se iba y que volvería. Cuenta que de noche, para no gastar en alojamiento, se metía en un tren y viajaba; y de día visitaba las ciudades. Vittorini ahora explica que esos viajes eran para él lo mismo que leer: "Me iba para ver mundo: lo más que podía ver de la gente del mundo y de las cosas del mundo, del mismo modo que leía para saber algo, para saber más acerca del mundo". También volvió a casa las otras dos veces que escapó. La cuarta vez, en cambio, se quedó picando el Norte, en la región de Gorizia. Era un rudo trabajo, pero le sentó mejor

que los estudios comerciales. A los seis meses ya lo habían ascendido a capataz de equipo. Y entonces tomó parte en la construcción de un puente: cosa —dice— “que marcó una época en mi adolescencia, como la lectura de *Robinson* en mi primera infancia”. Construir un puente es algo. Oigámosle a él: “Construir un puente no es lo mismo que construir una mesa o construir una casa. Una vez que se empieza, ya no se puede suspender el trabajo hasta el final, por lo menos el de los pilones. Se hacen cajones de cemento que hay que meter poco a poco en el cauce del río, cavándose sus hoyos y extrayéndoles el agua a fuerza de bombear. Si llueve, hay que ser más listos que la lluvia, así en cavar como en bombear. Y entonces se trabaja día y noche, sin turnarse, sin pensar ya que se trabaja para ganarse el pan, pensando en vencer, en lograr nuestro intento. Esto fué lo que marcó una época para mí.”

Ya tenemos datos esenciales. Cuatro experiencias: la de los chinos ahogándose; la de la lectura de *Robinson*; la de la vida independiente; la de la construcción de una obra en la que se requiere esfuerzo, solidaridad y generosidad.

Acerca de la segunda experiencia, anotaremos aquí un rasgo que tiene su significado; Vittorini recuerda la carátula del libro, en que Robinson se inclina para examinar la huella del pie de *otro* hombre en la arena de la isla desierta. No es del todo exacto decir que las experiencias hacen al hombre. Es la calidad del hombre lo que hace el valor de las experiencias. No se conoce a un hombre por las experiencias que ha tenido, sino por cómo las aprovecha. Lo importante, lo que define y forma, es la selección que hace uno de sus propias experiencias, y el sentido que les da. Vittorini ha escogido alguna de los años

de su formación que dejan de ser hechos para convertirse en rasgos de su figura y en orientación de su conciencia.

Aquellos chinos ahogándose quedaron para siempre como expresión de la infeliz condición humana; aquella construcción del puente fué para siempre la lección del esfuerzo humano asociado. Y entre estas dos experiencias, está bien, está en su justo lugar, la del hombre descubriendo —o buscando— la huella de *otro* hombre: lo cual significa el descubrimiento de sí mismo, de la propia individualidad, a la vez que la busca de comunión con los semejantes en la vida. Son experiencias que provocan aptitudes y engendan conceptos morales; pero, más que eso, son adquisiciones vivientes, son cultivos que prenden en el ánimo y después ramifican en la obra con íntima y humana riqueza de significados.

Casi está de más precisar que al decir, a propósito de los parias chinos, *infelicidad humana*, no se entiende aludir a una idea abstracta de la infelicidad humana. Vittorini no ignora los conceptos absolutos, pero aquí estamos en un plano práctico y social: se trata de la desventura de unos hombres desventajosamente colocados en la sociedad; se alude a todo un sistema de convivencia que se resuelve para ciertos hombres en un enorme margen de sufrimientos provocados por otros hombres o por el sistema mismo. En suma, los conceptos absolutos acerca de la condición del hombre han de buscarse en la aptitud del hombre que se descubre a sí mismo.

Colocaremos también, entre los datos esenciales, la noción del nativo paisaje siciliano; la vida de las gentes humildes; y el descubrimiento de Italia en sus escapadas, ese su buscar mundo a través de Italia, y ese su llegar y empezar a trabajar en el norte de Italia. Años después, el norte de Italia será un descubrimiento decisivo para él.

## II

Su vida de escritor empieza más o menos en la época de la construcción del puente: 1927. A los diecinueve años. Escribe prosas líricas, algunos cuentos. Envía un cuento a un periódico que dirige Curzio Malaparte. Malaparte lo publica y alienta al debutante a proseguir; durante dos años le hace colaborar en publicaciones por él dirigidas. Después hay un desacuerdo de tendencias. Malaparte predicaba entonces una concepción artística “bárbara” o “strapaesana”, en oposición al “novocentismo” de Bontempelli. Buscaba lo más popular, campesino, aldeano y característico que podía hallarse en Italia y, en nombre de ello, se pronunciaba en un sentido antiburgués, antieuropeo y antimoderno. “Strapaese” tenía su antecedente literario en un relato de Antonio Baldini, ingenio de ariotesca devoción; en ese relato, *Michelaccio*, Baldini había querido ejemplarizar una especie de italiano primordial. Pero Michelaccio resultó una mezcla de nobleza y popularidad, de historicidad y primordialidad; no era una creación espontánea; era un engendro intelectual; su padre era el demasiado fino espíritu de Baldini y su madre era una cierta concepción vitalitaria que le gustaba a Baldini. El hijo debía resultar, por fuerza, tan fuera de lo natural como los héroes caballerescos de Ariosto; pero al revés, pues si el caballero es el hombre idealizado (y, en Ariosto, proyectado en la pura fantasía), Michelaccio es el hombre en sus rudimentos instintivos (tan expertos, sin embargo) y está proyectado en elementos de puro cálculo fisiológico. Y se echa de ver en seguida que ese cálculo es puramente intelectual, como que del intelecto nace, no de la vida, Michelaccio: especie de Sancho al cual, para ser un verdadero Sancho, le falta lo que Sancho tiene de hombre, en tanto que le sobra

todo eso de alegórico que es propio de un arquetipo demasiado arbitrario. Del mismo modo, en el movimiento malapartiano de “Strapaese” había un “michelaccismo” (o un “sanchismo”) demasiado arquetípico, demasiado salido de una deliberación intelectual. Por ese camino hubiera sido más fácil llegar a una especie de Arcadia de la rusticidad, y aun de la grosería que a la verdadera realidad popular.

Para Vittorini, “Strapaese” no era sino una nueva y extremada versión del provincialismo, peligroso mal para cualquier literatura; creía que la literatura italiana no podía vivir sino en la atmósfera de las grandes corrientes europeas. Tomó posición con un artículo de sentido claro, publicado en *L'Italia Letteraria* en 1929. Dato curioso: uno de los directores de este periódico, por lo menos de nombre, era Malaparte; el otro, efectivo, era Angioletti. En ese artículo Vittorini formulaba una precisa imputación de provincialismo a la cultura italiana y sostenía “la necesidad de escribir con sentido europeo”. Fué su primer éxito y su primer incidente literario. Le valió la pérdida de ciertas colaboraciones pagas, las primeras acusaciones de antifascismo, y su ingreso en el grupo literario florentino que editaba la revista *Solaria*, en que figuraban Montale, Loria, Bonsanti, Ferrata y que reveló y valorizó a un escritor tan europeo como Italo Svevo. En los ambientes literarios de entonces, dice Vittorini, ser *solariano* significaba ser antifascista, europeísta, universalista, anti-tradicionalista. “Papini —agrega— nos injuriaba por un lado y Farinacci por otro”. En *Solaria* publicó Vittorini los cuentos que luego formaron su primer libro, *Piccola borghesia*, así como el *Viaggio in Sardegna* que fué su segundo libro, y, por fin, los capítulos de su primera novela, *Il garofano rosso*. Había abandonado su trabajo de capataz de equipo caminero

en la Venecia Julia, y desde 1930 se había establecido en Florencia, empleándose como corrector de pruebas en el diario *La Nazione*. Trabajaba en una jaula de vidrio colocada en el centro de la imprenta, en turno nocturno, de 22,30 a 5,30. Tenía veintidós años, pero ya estaba casado y ya tenía un hijo. Su mujer, de la que más tarde se separó, era hermana del poeta Quasimodo, también descendiente de ferroviarios.

## III

Con estos datos —de muchacho que no quiere estudiar, de vagabundo metódico, de adolescente que se mete a peón y a capataz de equipo caminero y de pronto surge como corrector de pruebas y escritor, con mujer y un hijo, a la edad en que otros jóvenes apenas empiezan a tener permiso para salir de noche— podríamos sugerir una idea falsa de Vittorini. Un Vittorini sin cultura y todo instinto, improvisación y aventura. Nada de esto. Lo que ha habido siempre en él es un afán de relizar por completo su personalidad, de contraer con la vida los compromisos propios de un hombre auténtico. La cultura de Vittorini me ha sorprendido siempre. Me ha sorprendido siempre su capacidad de aprender y organizar. Hablando con él, es difícil hallarse desprevenido acerca de cualquier argumento. Ya veremos manifestarse en él, junto al artista creador, el intelectual, el hombre de cultura, en forma de crítico, de traductor, de director de iniciativas editoriales. Lo cierto es que en la época de su establecimiento en Florencia, ya poseía el francés, y había leído en este idioma a Proust, a Gide, a los escritores de la N.R.F., y traducidos el mismo idioma, a Joyce y a Kafka. Esto, además de lo que podía darle el italiano. Después del francés, acometió el inglés. Cuenta que su maestro fué un viejo tipógrafo de *La Nazione*, ex emigrante que había vivido en Esta-

dos Unidos, su texto fué *Robinson Crusoe*, y su sistema el de ir escribiendo sobre cada palabra inglesa su equivalente palabra italiana. Pero en 1934 uno de los editores italianos más exigentes, Mondadori, ya publicaba una novela de Lawrence traducida por Vittorini. Desde entonces hasta 1941 su profesión fué la de traductor. A ello contribuyó una intoxicación de plomo, con complicaciones pulmonares, contraída en la imprenta, y que, obligándole a dejar el trabajo de corrector, le creaba la necesidad de hallar un nuevo modo de ganarse el pan. El inglés fué su idioma de elección, y, además de D. H. Lawrence, tradujo a Poe, de Foë, Faulkner, Hemingway, Saroyan, Caldwell, etc.; y a los poetas nuevos de lengua inglesa, como Elliot, Auden, Mac Neice, acerca de los cuales también publicaba notas críticas. Publicó una antología de autores norteamericanos, escribió interesantes ensayos sobre los desenvolvimientos históricos de la literatura de los Estados Unidos. También aprendió el español y, además de publicar una antología del teatro clásico español y otra de narradores, tradujo una serie de cosas, en particular de García Lorca. Su manera de traducir era de escritor, no de mero traductor. Su labor creadora durante este período son las dos novelas *Il garofano rosso*, que es un poco indicativa de lo que Vittorini no debía hacer, y *Conversazione in Sicilia*. Hay también una serie de cuentos, no reunidos hasta ahora en volumen; algunos, notables; los más, ejercicios de un lenguaje narrativo poético en formación, y acerca de los cuales diríamos que son literatura *pura*, en el sentido en que se dice pintura *pura*.

## IV

El período florentino duró ocho años. Fué de gran trabajo, de formación (los años decisivos, de los 22 a los 30) y de

orientación irremediamente antifascista; digo irremediamente, porque esta orientación era consecuencia natural de su modo de ser, de su modo de ver, de sentir y de pensar. Y como Florencia, que nunca ha desmentido su tradición, era una ciudad facciosa, Vittorini no tardó en suscitar las reacciones de la facción dominante, la fascista. Por lo demás, lo que en su juvenil disentiimiento con Malaparte era sólo intuición, ahora era consciente y razonado, probado en la experiencia de una vida intelectual intensa proyectada en un plano mundial y consolidado en la madurez de una conciencia. Lo que había sostenido contra "Strapaese", lo vivió y lo trabajó; para él la polémica era vida. Convirtió su labor en la literatura italiana en un trabajar con las literaturas del mundo. Su lenguaje se plasmó a través de una experiencia de idiomas, y, sobre todo, supo hallar y desarrollar en esa forma suya suelta y aparentemente fácil pero sensibilísima, a la vez popular y elegante, que le permite su maravillosa libertad expresiva actual, los nexos profundos que, bajo una gran diversidad aparente, acomunan el idioma italiano y el idioma inglés. Parece absurdo; pero, íntimamente, el italiano tiene quizá no menor afinidad con el inglés que con el español o el francés, a los que sin embargo se parece formalmente mucho más.

Pero se ha de hacer todavía hincapié en aquel juvenil disentiimiento con "Strapaese", que fué en Vittorini una intuición tan decisiva como las experiencias que destacamos al principio —en realidad, tal intuición nacía como una consecuencia natural de aquellas experiencias formativas, o, más propiamente, del espíritu de interpretación de las mismas. "Strapaese" quería ser lo exclusivo —con el agravante de su falsedad—, era aislamiento y reacción, y

como no podía basarse sobre una voluntad real del pueblo, invocaba la ideología fascista. Al afirmar, contra esto, la colaboración intelectual, Vittorini afirmaba también el principio de la indiferenciación localista en el arte; la necesidad de lo esencial humano; lo que siendo natural y común a todos los hombres es universal; y entonces el escenario se simplifica y a la vez se ensancha, y el hombre puede sentir como suyas las vicisitudes ocurridas a otros hombres en todas partes. Es una tontería creer que deba uno ser primero italiano, francés o español, y después hombre; creer que pierde una originalidad si se siente hermano de los que viven dentro de otras fronteras y hablan otro idioma. Lo que uno es se revela mejor en la comunión y en el libre comercio con todos, que en el aislamiento y en la árida afirmación de diferencias, que, en definitiva, son más accidentales que substanciales. Y en este confundirse con los otros, llega uno a lo suyo más particular, a lo que tiene de esencial como hombre; y eso mismo, lo que uno es substancialmente, lo que hace nuestra efectiva individualidad, es también lo que se tiene de realmente en común con los demás. Las diferencias suelen ser más accidentales que de fondo.

En Vittorini esta reducción al común dominador es una tendencia espontánea y una deliberación razonada. "En Milán, como en Shanghai, como en Madrid, como en Buenos Aires, como en Nueva York", le oiremos repetir más de una vez al encuadrar una vicisitud humana; y ello significa: en Milán como simple lugar del mundo, como expresión del mundo y, como tal, válida en cualquier otra parte. Recordaremos cómo explica que sitúa en Sicilia la acción de *Conversazione in Sicilia* simplemente porque Sicilia le suena mejor que, por ejemplo, Venezuela u otro nombre. Es que la

suya es también Sicilia sólo como pedazo, como expresión de mundo. Y veremos también cómo la identificación substancial, en tanto que afirma lo común y universal como sentido íntimo, da más evidencia al juego de diferencias mantenidas en el plano de lo accidental. Todas las caras humanas están hechas de los mismos rasgos y los mismos órganos; sin embargo, cada una compone una fisonomía única. Y lo mismo que sucede con las caras, sucede con los hombres; todos son semejantes, pero cada uno es un caso distinto.

A veces Vittorini ni siquiera quiere distinguir a sus personajes por sus nombres; pero se particularizan y distinguen por sí solos en cuanto comienzan a actuar. Sin desvirtuarse, empero, en sim-ples figuraciones características, como en realidad no pasan de ser muchas creaciones de tanto novelista psicólogo y definidor. Ni siquiera recordáramos a los dos policías de *Conversazione*, personajes de paso por la novela, simplemente ocasionales, si no fueran tan "la misma cosa", con la única diferencia notable de que uno de ellos tiene bigote y el otro no, y si Vittorini no les diera más que el nombre de esa diferencia llamándolos *Con-Bigote* y *Sin Bigote*; el hecho de que la insignificante y a la vez decisiva caracterización exterior de esta diferencia sea la fuente de la cual los dos desconocidos policías toman sus nombres, los torna de inmediato pintorescos y curiosos.

El protagonista de *Uomini e no* se llama simplemente con una letra y un número: N2; y en *Le donne di Messina*, vasta novela coral, hay personajes que adquieren nombre, es decir, que nacen al hacer un gesto. Y sin embargo estos personajes, que son "cualquiera", resultan tan "ellos", bajo esos toques delicados y decisivos del arte de Vittorini, que uno realmente los ve y no los olvida ya.

Lo importante es que su modo de ver a los hombres es de alguien que comulga con los hombres.

## V

En el otoño de 1936, a causa de un artículo en el cual decía que Italia debía ayudar a los republicanos españoles, y no a los franquistas, Vittorini, fué amenazado de confinamiento político. Fué la primera ruptura abierta con el fascismo. El año 36 es el año de la definición para Vittorini como hombre y escritor. Es el año en que con amigos obreros e intelectuales oye clandestinamente Radio Madrid, Radio Barcelona y Radio Valencia; en que se apasiona por los sucesos de China; en que de la guerra civil española saca la lección de que hay que ser "más hombre", en que decide que todo lo que era orden constituido y fascismo en Italia debe ser repudiado y combatido; en que siente la necesidad de decir "algo" —lo que llevaba dentro de sí— y comprende que para poder decirlo "en el reino fascista de Italia, a la cara del público, del rey y del *duce*", necesitaba hallar un lenguaje que hablase "como la música, como la poesía". Era el año en que también hacia crisis su vida íntima y en que fermentaba dentro de él el recuerdo de un viaje a Milán hecho en febrero de 1933 ("Si alguna vez escribo una autobiografía, diré la gran importancia que tuvo para mí ese viaje; volví a Milán enamorado de lugares y nombres, del mundo mismo, como otras veces lo había estado solamente en la infancia").

Y de todo esto, que era encrucijada, definición y madurez, nació *Conversazione in Sicilia*, su primer gran libro, comenzado en ese otoño del 36 y terminado en el otoño del 38, cuando ya Vittorini se había trasladado definitivamente a Milán. Esta novela fué publicada en entregas por la revista trimestral *Lettera-*

ratura, sucesora de *Solaria*; después un modesto editor la publicó en volumen; sólo 300 ejemplares; y si la censura la dejó pasar fué probablemente porque hablaba, en efecto, el lenguaje de la música; pero era un lenguaje de un tremendo poder insinuante. La censura lo comprendió en 1942, cuando el gran editor Bompiani lanzó otra edición de 5.000 ejemplares, que se agotó en un mes, y otra de igual tirada. Entonces el libro fué prohibido. O sea que siguió apareciendo clandestinamente, hasta alcanzar, a fines del 44, la sexta edición; y fué traducido (en Suiza) al alemán luego al francés, etc.

Pero ya en ese período libro y autor "trabajaban", cada uno a su modo, en colaboración como compañeros: el libro cuchicheando en secreto su lenguaje; el autor, incorporado en el frente antifascista clandestino. Vittorini entonces era comunista, y lo fue durante unos años. Algunos cometieron el error de atribuir en aquel período una limitación doctrinaria a la significación humana y moral de sus ficciones. "En arte", advertía ya entonces Vittorini, "no vale la voluntad, no vale la conciencia abstracta, no valen las convicciones racionales; todo está ligado al mundo psicológico del hombre, y no se puede afirmar nada nuevo que no sea puro y simple descubrimiento humano". Este convencimiento fué el que debía llevarlo, hacia fines de 1947, a desvincularse de compromisos partidistas, para tener su plena y responsable libertad de artista. Sin que ello signifique que haya asumido una posición anticomunista tipo Koestler o Silone.

## VI

Así, pues, en Milán, de 1938 a 1941, Vittorini siguió viviendo de traducciones. En el 40 empecé a encontrarme con él en las redacciones de Mondadori y de Bompiani y en algún democrático

restaurante en que practicábamos la avara dieta de la cartilla del tiempo de guerra. Hombre enjuto, alto y de mirar hacia arriba, cabello corto y tupido con canas prematuras sobre una buena cabeza dolicocefala, más tipo de italiano septentrional que de siciliano, ojos claros, bigotito castaño, gesto medido, hablar sonriente y sencillo, mucha inclinación a abstraerse, sin sombrero en pleno invierno milanés y llevando debajo del brazo su eterna cartera donde siempre había, entre papeles y libros, una naranja, un pan, caramelos.

A fines del 41 dejó de traducir para planear y dirigir la colección universal "Corona" del editor Bompiani; en el 42, actividad clandestina; en el 43 fué arrestado, y en agosto, desde la ventana de la cárcel, vió arder Milán bombardeado, y supo luego que su casa, con sus libros y papeles, también había ardido. En septiembre, poco antes de la ocupación alemana, el director de la cárcel libertó a los presos políticos, pero como no destruyó los expedientes en que figuraban sus datos personales, los libertados volvieron a ser buscados y, para substraerse a la captura, Vittorini cambió de nombre y de fisonomía y se metió de lleno en la lucha de la resistencia. Después de la liberación funda *Il Politecnico*, periódico de cultura sostenido por el editor Einaudi (duró hasta diciembre del 47). En julio del 45 había publicado su tercera novela, *Uomini e no*; y a principios del 47 da a luz su cuarta novela, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, que él, en desacuerdo con los críticos, consideró su mejor obra. En marzo del 49 apareció su novela más amplia, *Le donne di Messina*.

Los narradores que más le gustan son los anónimos de *Las mil y una noches*, el anónimo italiano del *Novellino*, Boccaccio, Chaucer, Cervantes, de Foë, Diderot, Melville, Dickens, Stendhal, Go-

gol, Tolstoy y Hemingway. "Considero a Hemingway —afirma— un escritor más importante, por lo menos para el común de los mortales, que Joyce, Proust, Kafka, Faulkner".

ROMUALDO BRUGHETTI

Romualdo Brughetti

Desde 1951, en una colección dirigida por él, *I gettoni*, de la Editorial Einaudi, se dedica a descubrir nuevos escritores.

ATTILIO DABINI.

## Artes Plásticas

### Exposiciones argentinas. El dibujante Cuevas

**B**UENOS AIRES celebra quincenalmente muestras de artistas argentinos y extranjeros en una proporción muy superior a toda otra capital de país americano. Las más diversas tendencias —figurativas, abstractas, concretas, informales— se dan cita en las galerías porteñas. A una muestra de obras del arte decorativo finlandés sucede una serie de reproducciones de William Blake o la historia artística del gran Rembrandt; a artistas de interés contemporáneo como Vasarely, o el chileno Nemesio Antúnez, otros pintores y escultores de Europa y América. Y, ciertamente, las más numerosas son las exhibiciones de pinturas de artistas nacionales. Se valora a plásticos que fundan, con no desdeñables razones de calidad, una búsqueda de la Escuela moderna argentina por la sensibilidad y la finura, por las constantes poéticas que predominan en nuestros más representativos artistas. Así, en las exposiciones recientes. De Juan Del Prete, en sus dos singulares períodos figurativos presentados en Van Riel; o a través de las finas fantasías y texturas de Miguel Ocampo, en Bonino; o en los bellos contrapuntos de formas, planos,

líneas y tonos, en un ámbito de misteriosa poesía, de Hugo I. Ottmann; o en el rigor constructivo y la sutileza pictórica de Jorge Larco, en Wildenstein; o en la destreza e imaginación de la obra de Leopoldo Torres Agüero en sus dibujos de Galatea; o en la variedad de la materia y la expresión del escultor cubano Carlos de la Mota, en Péuser. El crítico está siempre a la espera de alguna revelación inesperada o de una superación visible. Nuestro arte, con sus muchos cultores —no pocos notables— aguarda esperando las grandes creaciones de una resurrección feliz. Entretanto, por la novedad que representa en nuestro medio la producción del joven dibujante mexicano José Luis Cuevas, exhibida en Bonino, nos detenemos en él en su grado necesario.

Cuevas viene precedido de prestigio ganado en sus presentaciones de México, Nueva York, Washington, Francia, Caracas, San Paulo, Lima, La Habana. Críticos y escritores destacaron elogiosamente su labor, y, en su país natal, suscitó verdaderas polémicas, con la pasión propia del espíritu azteca. Lo evidente es

Artes plásticas

que, en cuanto se está en contacto con sus dibujos, de inmediato se capta la fuerza de su voluntad comunicativa, su viviente imaginación, su humor negro; el sarcasmo, la farsa, la ironía y la angustia dominan en su obra. Sus maestros literarios son Poe, Baudelaire y Kafka; sus maestros artísticos Goya, Toulouse-Lautrec, Daumier, Forain, Guadalupe Posada, Grosz; como ellos gusta hundir el punzón en la lacerante y monstruosa realidad.

En Bonino expuso Cuevas veinticinco dibujos: series de "Funerales de un Dictador", "La Pintora" y "Autorretrato con modelos". José Luis Cuevas usa la pluma y la tinta: la pluma fija la silueta sobre el papel y la tinta contribuye a marcar las sombras y las luces, a crear el volumen y establecer graduaciones pictóricas, a fin de otorgar sentido ilusorio a la atmósfera mediante pases, a veces, de las medias tintas. De ahí que su dibujo sea a un

tiempo volumétrico y potente, o ligero en el espacio, en las figuras de tonalidad negra y sepia, que predominan; y, en el trazo incisivo, la forma cerrada y la densidad anímica en la deformación del objeto, concitan la visión sarcástica y dolorosa, la penetración en lo infrahumano que persigue.

En donde logra efectos más sutiles, a nuestro juicio, es en La Pintora, en estudios en los que ahonda la calidad de su oficio, y que es como ir al origen del dibujo y ascender paulatinamente al conocimiento de su expresión y misión robustecido con un claroscuro —en la serie de Los Funerales— romántico expresionista, que caracteriza la personalidad del mexicano. Pero ¿logra siempre José Luis Cuevas sus propósitos? No, indudablemente. Se halla dotado para fijar contrastes en el contrapunto desolador y misterioso de la existencia, con sus violencias y absurdos, como en sus ilustraciones ex-

galería

**Bonino**

Pintores Argentinos y  
Extranjeros

MAIPÚ 962 - 31-2527

Buenos Aires

galería

**Van Riel**

FLORIDA 659

Buenos Aires

celentes para una edición neoyorkina de Franz Kafka. Cuando usa los volúmenes y da realce a las formas macizas o esfumadas, su dibujo se mantiene bastante firme, pero cuando se atiene a la línea pura, o a las particularidades del retrato, o a la delimitación de los trazos (en donde suele verse la je-

rarquia instintiva o sabia de un dibujante), se le siente titubeante, impreciso. Claro, se trata de un artista de 26 años; a medida que profundice su arte y logre dominar sus muchos secretos, su obra alcanzará rigores que hoy se vislumbran.

## Teatro

### UNA TRAGEDIA ARGENTINA

HE leído y visto varias veces *Donde la muerte clava sus banderas*, la tragedia de Omar del Carlo con la cual la Comedia Nacional ofreció su primer estreno nacional del año en la sala del Teatro Nacional Cervantes. Y he oído hablar tanto sobre ella, y tanto se ha dicho y redicho a propósito del conflicto suscitado entre autor y escenógrafo (Saulo Benavente), que lamento no tener el espacio necesario para extremar el análisis sobre la pieza y su puesta en escena. Estoy convencido, de cualquier manera, de que ésta es una obra muy significativa y que representa un aporte muy serio para nuestro teatro. La puesta en escena modificó algo de mi punto de vista inicial, porque puso en evidencia ciertas imposibilidades físicas del texto que el autor debió contemplar, pero ni esto, ni algunas de sus flaquezas, deben hacernos olvidar la legítima ambición del autor, la trascendencia de su personaje central, la fuerza de muchas situaciones de la obra, y la grandeza absoluta del monólogo de Pavón, que cierra la tragedia. Tal vez haya llegado

el momento de que del Carlo medite seriamente hasta dónde es posible omitir cierta ley no escrita del teatro, que quiere los grandes desarrollos como camino inexcusable de grandeza. Porque en esta tragedia el autor se mantiene en los mismos planteamientos escénicos de sus obras anteriores, que ahora aparecen depurados, en verdadero estado de síntesis, y con un grado muy superior de unidad formal. Esto explica el profundo interés que despierta el texto en la lectura, que se halla libre de las imposiciones físicas del escenario, interés que en la representación, sin embargo, se muestra más propenso a desfallecer por causas que intentaré explicar. Creo que la lectura atrae por la calidad del problema, la época y los personajes, así como por el aparente "desdén" formal del autor, que divide su obra en treinta y dos cuadros que se suceden casi a manera de cuentos escénicos, algunos de los cuales apenas si actúan como un simple eslabón formal. Pero sucede que el escenario no verticaliza con facilidad los conflictos y personajes del texto.

pues requiere su presencia absolutamente viva, y ésta sólo es posible a través de los desarrollos necesarios, es decir, del planteamiento de una situación, dentro de la cual se insertan los caracteres escénicos y sus conflictos, expresados exhaustivamente. Pero del Carlo siempre ha dicho "no" a esta manera de entender el teatro, y de allí surgen la fuerza y debilidad de su pieza. En la exposición, en el desenlace y en algunos momentos intermedios (la cena de la primera parte, la escena de la instigación a Gracia María por parte de Astrea, el rechazo de Dios, o el incendio de la casa) el mecanismo funciona y el autor alcanza momentos notables. Pero, como sus personajes se mueven siempre dentro de la misma disposición espiritual con que se presentan, antes como servidores del fatum que como seres singulares, no siempre alcanzan esa verticalidad, por lo que sus actos a veces resultan gratuitos, no porque no les correspondan, sino porque no terminan de hallarse debidamente sustentados (Hadriano, la relación entre Venancio y Gracia María, que pedía un mayor desarrollo previo, el rastreador en la selva, o Gracia María frente a la casa, por ejemplo).

Advierto ahora que la apreciación formal de la pieza no me ha dejado ocupar aún de su sustancia, pero ocurre que en este caso, como en muchos, las flaquezas del continente interfieren en la mejor exposición de las riquezas del contenido. ¡Y vaya si son riquezas! Ya el título de la pieza prefigura la fuerza poética de la materia tratada, pues la muerte clava sus banderas en el corazón de los hombres que rechazan a Dios, es decir, en aquellos que se identifican con el Ángel Caído en el pecado mismo de soberbia. Pero esta instancia trascendente es insertada por el autor en una situación nacional es-

pecífica, la que culmina en la noche de Pavón, cuando el triunfo de Mitre empieza a destruir al caudillismo y sus formas de vida bárbaras y feudales. Digo "empieza", porque sería muy arriesgado decir que esto ya se ha conseguido; lo cierto es que ya empieza a hacerse cierta la visión civilizadora de Rivadavia, errores al margen. Dalmiro Soria, pues, se planta en el escenario como un personaje dramático trascendente, un símbolo profundo del último caudillo, y en él, como tal, ha querido centrar el autor el fatum antiguo (con su empleo de algunas formas de la tragedia griega) y la negación de Dios como acto de libertad. Esa tremenda distorsión del "yo" es la misma, sin embargo, que encontramos en la raíz de muchas hazañas del romanticismo, pero Soria reivindica su "yo" para la afirmación brutal, para el rechazo de la gracia, para la terrible inscripción de su voluntad como única ley sobre la ancha superficie de tierra que lo reconoce como amo. Todo gira en torno de él, y también el drama, por lo tanto; cuando Astrea (Betsabé) vuelve en procura de su venganza, Soria (David) ya está perdido; el fatum se cumplirá inexorablemente, pues en su corazón ya han afincado las banderas de la muerte, y, maneado de tal modo, no podrá elegir, pues él ya ha sido elegido para el mal, ES EL MAL. Aquí aparece un problema de mucha trascendencia, porque la criatura pareciera hallarse desprovista de su libre albedrío, pero yo no creo mucho en la libertad total del libre albedrío, pues para que ella fuese realmente válida haría falta que la voluntad pudiese acompañar siempre, y con la misma intensidad creadora, al deseo o necesidad de elección. Cuando ese acuerdo no existe, el deseo o la necesidad ordenan, y la voluntad se cumple, o el ser se resigna y entonces nace la acep-

tación, que es la forma impotente de la elección. No quiero exponer aquí una metafísica de la voluntad, pero estoy convencido de que no es posible plantear el problema de la libertad en un terreno puramente abstracto, con prescindencia de otros factores contingentes. No dudo de que el ser siempre está a un paso de la gracia, pero estoy igualmente seguro de que su ceguera puede condenarlo como miembro de una comunidad en un momento determinado de su historia, pero no como ser esencial, pues *él es también toda la comunidad*, y su fracaso no hace más que expresar uno de los tantos fracasos de ésta en su siempre renovado camino de perfección. Claro que nada de esto se plantea con lucidez en el alma de Dalmiro Soria, que cumple su ciclo de Angel Caído con la misma impiedad con que Judas entrega al Señor en el Monte de los Olivos. No hay margen para su libertad, pues su misión es otra en la vida de los hombres.

Aunque ya he dicho que el contenido de la pieza se produce con algunos desequilibrios, y que en ciertos momentos ya ejemplificados los personajes no terminan de plantarse en el escenario de acuerdo con las necesidades del relato, lo cierto es que la pieza tiene una hondura espiritual penetrante, y su trama nos conmueve más allá de sus horrores, nada de lo cual le impide alcanzar notas de auténtica fuerza trágica, que culminan con el inolvidable monólogo de Pavón. El autor se ha jugado entero, y la síntesis le es favorable. Una obra, pues, de verdadero aliento para nuestro teatro, por lo que propone, por lo que consigue y por lo que no alcanza, trazada con ejemplar dignidad artística por un escritor cuya juventud es prenda de triunfos generosos, a poco que analice a fondo los problemas que, sin duda,

ya le habrá planteado su ambicioso trabajo.

Con respecto al conflicto Del Carlo Benavente creo que, del mismo modo que en algunas escenas el autor no contempló a fondo las posibilidades del escenario y de los intérpretes, en otros, en cambio, el escenógrafo no halló las mejores soluciones (carros que entran y salen sin interrumpir las palabras, pero que interrumpen la acción, por ejemplo). Hay también algún decorado pobre, como el frente posterior de La Reducción, pero hay algunos muy bellos, admirablemente resueltos como color y movimiento, por todo lo cual, y a pesar de que esto me hace caer en una especie de eclecticismo bastante cómodo y desagradable, creo que cada cual tuvo sus puntos de vista justos. La obra fué puesta en escena por Orestes Caviglia, y fueron sus intérpretes principales Alberto Candéau, Milagros de la Vega, María Luisa Robledo, Violeta Antier y Ernesto Bianco, junto con Carlos Carella, Idelma Carlo, Marisa Martínez Allende y Alicia Berdaxagar, estas últimas en el infaltable coro de las piezas de del Carlo, cuyo empleo en nuevas obras debiera reconsiderar muy seriamente. No puede decirse que tan avezado y calificado cuadro artístico haya logrado los resultados que eran de esperar, salvo, tal vez, los personajes confiados a la Robledo y a Violeta Antier. Hemos visto muchos trabajos notables de Candéau, y con el mismo director; ¿qué pasó esta vez que sólo arañó su personaje, sin lograrlo? ¿Qué pasó con los demás, tan eminentes como Milagros, o tan buenos intérpretes como los otros, que estuvieron y no estuvieron en la pieza? Por esta vez me limito a señalar el resultado que yo he percibido; no encuentro la explicación de fondo, y las razones pueden ser varias, sin que ninguna predomine de modo

decisivo. Ya no tengo espacio para hablar de ellas; quizás pueda hacerlo en otra oportunidad. Por ahora, y antes de terminar, quiero mencionar la bella música de Valdo Sciammarella para

este espectáculo tan esperado, tan lleno de sustancia, y tan importante a pesar de todos los reparos que despierte.

PABLO PALANT

### El Farsante más Grande del Mundo, *comedia de John Synge, estrenada en el Teatro Odeón por la Compañía Argentina de Comedia, dirigida por Osvaldo Bonet.*

**L**IDÉE Lisant dijo: —Es una pena que esta comedia tan bonita no haya tenido éxito. Se refería a *El farsante más grande del mundo*. Formábamos un pequeño grupo y discutíamos la pieza que acababa de representarse por última vez en el Odeón. Para los integrantes de la farándula pocos sucesos duelen tanto como una obra que no ha gustado. El fracaso es algo que de cerca o de lejos toca a todos. Solamente los envidiosos y los necios se alegran cuando ocurre. Un individuo con cierta experiencia ecuanime de las cosas del teatro sabe que un éxito es benéfico en general. Cualquiera que sea el lugar o el plano en que se produzca, el éxito anima al espectador. Cuando no se obtiene, hay que lamentarlo en común. Y, si es posible, indagar por qué causas la obra o el público han fracasado.

John Synge es un dramaturgo irlandés. No se *inglesó* como Wilde o Shaw; por el contrario, mantuvo el color regional como distintivo. Eso restringió la expansión de su nombre. *Jinetes hacia el mar* es lo primero que conocimos de él. Expresaba con esa tragedia un pensamiento singular: Una madre alcanza la paz sólo al perder el último de sus hijos; mientras vivían y salían al mar, no estuvo jamás tranquila.

En *El farsante más grande del mundo*

pone en acción una idea no menos original: la diferencia que existe entre un cuento y la realidad de ese cuento. El protagonista es un joven que llega a una aldea, diciendo que huye de la justicia, pues ha matado a su padre. El crimen le vale la simpatía y la protección de todos. Se lo rodea de un tal espíritu de alabanza que acaba por exaltarlo. Pocas horas bastan para metamorfosear al rústico en un héroe. Los hombres lo envidian. Las mujeres lo aman. Todas las muchachas lo pretenden; dos se lo disputan sin tapujos.

Antes de continuar con la obra, pensemos en las reacciones del espectador. Un espectador tipo, local, latino; el que esto escribe, por ejemplo. Espectador que admite como realidad transitoria o como convención momentánea cualquier fantasía, por descabellada que sea. El levantarse el telón ha visto un decorado corpóreo, que fué concebido con gusto y atractivos por Saulo Benavente. Ha visto, también, a un grupo de personajes que se verán obligados a entrar y salir por la única puerta, a no ser que suban a las habitaciones del piso alto. Es decir: comprende que no tendrá sorpresas de orden contingente. Por lo tanto concentra su atención en el drama. Pero el drama se le escapa una y otra vez.

El espectador no ignora que todo

ser humano —salvo la excepción que confirma la regla freudiana—, tiene el complejo de Edipo. Es decir, que ha sentido, consciente o inconscientemente, antipatía, aversión, odio o cosas peores, por el padre. El padre lo obliga a lavarse las orejas y el pezcuezo con agua fría; le niega el postre porque opina que no ha guardado compostura en la mesa; le ordena estudiar las tablas de adición y división; no le permite ir al cine; y, en fin, realiza todos esos actos nefastos que admiten el calificativo de tiránico, injusto o prepotente. Entonces se coloca en la progenie de Edipo. Todos hemos matado de un modo simbólico, sin saberlo, como Edipo, a nuestro padre. La reacción es lógica y, sobre todo, absolutamente normal. Tales sentimientos, con ser lógicos y normales, pasan a engrosar la lista de los pecados. Y están, por otra parte, equilibrados con obediencia, amor y admiración. En otro orden de hechos, nadie se jactará de haber levantado la mano a su progenitor. Si lo hiciera, contaría con la reprobación general.

Debido a estas consideraciones, la pieza que está viendo, carece de sentido. ¿Hay un muchacho que se acusa de parricidio? ¿Necesita ayuda? Bien: lo compadecemos, lo ayudamos. Pero nos angustia que se haya desgraciado de tan terrible delito. Cuando los aldeanos lo consideran como héroe, la comedia empieza a perder sentido. Y cuando las muchachas se enamoran... Bueno: hay mujeres de temperamento masoquista que prefieren a los criminales. El crimen es un sucedáneo del heroísmo. Pero tal preferencia no es risible ni recomendable. Y aún dentro del delito, hay categorías. Por eso, el espectador da en suponer que se trata de un juego, de una farsa, en suma. El muchacho no ha matado al padre. Es un mentiroso tipo Alarcón-Corneille-Goldoni. Los otros fingien creer la im-

postura. Un planteamiento tan desca- bellado admite esta exégesis.

Pero el espectador está desacertado. John Synge se encarga de demostrarle el desacierto. El finado padre del muchacho aparece. La sonrisa del espectador que parece ver confirmada su teoría, se desvanece: el padre lleva la cabeza vendada. La cosa se pone fea. De modo que era verdad. El simpático mozalbetes, en un momento de ira, alzó un arma contundente contra el autor de sus días, y huyó, dejándolo por muerto. Ya no es tan simpático. A esta altura el asunto se pone francamente desagradable. La farsa se ha transformado en realidad. Es cierto que los griegos traen ejemplos similares y hasta peores. Sin embargo les daban un sentido trágico, una misión catártica. Presentaban individuos sobrehumanos, con pasiones gigantescas. Aquí son personajes corrientes y predomina cierto tono de vodevil. Irrita que un delito grave se tome a la ligera. Los posos del subconsciente se levantan y enturbian la mirada. Lo inmoral gusta, si, a condición de que resulte agradable o proporcione un lindo motivo para la censura a los moralistas.

El parricidio se prolonga a lo largo de tres actos con insistencia fastidiosa. Con la llegada del padre herido asistimos a una reacción que parece de locos pero que es corriente: los aldeanos, al comprobar que no ha matado de verdad, le retiran la admiración y el apoyo al muchacho. Hasta las mujeres pierden interés en el frustrado parricida. Tal indiferencia lo abruma primero; después lo instiga a completar su crimen. Mata al padre. Pero esa gente, que cantaba loas, componía baladas y aplaudía al malhechor y su obra, ahora lo condena. No era lo mismo alabar un acto que ha transcurrido lejos en el tiempo y en el espacio, que alabar un acto desagradable que se ha presenciado.

En este pasaje, el espectador se siente

un poco indignado con Synge. Como escritor inteligente tiene el propósito de mostrar una idea atrevida. Desarrolla la acción para que se acepte su punto de vista. Ha buscado el delito más espantoso que puede cometer un hombre, para que la exageración apoye su parecer. Ha mostrado todo lo inconstante que puede ser el hombre, que admira y luego rechaza, sin profundizar jamás. Demuestra ingenio; en los diálogos intercala frases epigramáticas y paradójicas. Pero ha elegido mal su ejemplo. No ha acentuado lo bastante lo grotesco del asunto o no lo hizo lo bastante en serio. Los hechos se repiten innecesariamente. La acción interior y la acción exterior son lentas, pesadas. Las discordias femeninas por la posesión del muchacho carecen de matices. La insistencia con que se reitera el parricidio resulta aburrida. El espectador piensa que se trata de una comedia breve escrita por descuido en tres actos. Y al hablar de la obra, opina que no es mala, pero...

La traducción de Ulises Petit de Murat es excelente; conserva los modismos típicos y giros netamente irlandeses. Todos los detalles del montaje fueron exquisitamente cuidados por Osvaldo Bonet, quien trabajó la comedia con inteligencia. El trabajo de María Rosa Gallo y de Alfredo Alcón, es de gran finura; ha sido compuesto con un prolijo detallismo plástico. El resto del conjunto muestra valores propios individuales: Chela Ruiz, Fausto Aragón, Ricardo Argemí, Pablo Racioppi, Jorge Rivera López, Alfredo Aristu, María Elina Ruas, Susana Rinaldi, María Cristina Laurenz y Mabel Manzotti.

Alfredo Alcón, María Rosa Gallo y Osvaldo Bonet fueron alumnos de Antonio Cunill Cabanellas. Buenos Aires es una ciudad cruel, olvidadiza. Carece de tradición. Vive al acecho de las ca-

pitales europeas. ¿Qué hacen allá? ¿Y por qué no lo hacemos aquí? Hagámoslo, pero pronto, antes de que resulte pasado de moda. La moda cambia incensablemente, porque el cambio está en su íntima naturaleza. Se está de moda —por un poco de tiempo, desde luego—, o no se es nadie. Este concepto inhibitorio es nuestra realidad. No se es nadie porque el pasado no existe o existe en proporción insuficiente. Cuando se tiene tanto futuro por delante: ¿quién piensa en el pasado? Las aguas corren y nadie se baña dos veces en el mismo río. ¿Por qué hemos de ser nosotros menos fluentes que el devenir del universo? Pero: ¿no podríamos arrimarnos a la orilla? ¿no podríamos mirar hacia atrás desde algún remanso?

Antonio Cunill Cabanellas tiene generosos antecedentes. Ha compuesto obras teatrales, ha escrito ensayos, ha dirigido muchas compañías, ha enseñado. El maestro y el director escénico tienen muchos puntos de contacto. En verdad no es fácil separarlos. Cunill Cabanellas dirigió temporadas inolvidables en el Teatro Nacional Cervantes. Aquellos espectáculos no han sido todavía superados. En el transcurso de cinco años, se montaron 28 obras, de las cuales sólo dos eran clásicos extranjeros. Hecho tan poco frecuente en la historia de nuestra escena, que pasma que alguien haya tenido el coraje de llevarlo a cabo. En aquel tiempo la Comedia Argentina funcionaba de acuerdo con un plan orgánico y constructivo. El montaje de obras del repertorio, de autores conocidos y de autores nuevos, era el fundamento de ese plan. Desde entonces hubo numerosas tentativas, proyectos, cambios, muchos cambios, inexperiencia, capricho, azar, desatino y, sobre todo, sometimiento a los autores de otras latitudes.

Cunill Cabanellas, alejado del Nacio-

nal Cervantes, continuó montando obras, pero se entregó a la pasión de la enseñanza. En la actualidad dirige la Escuela Nacional de Arte Dramático. A la muerte de García Velloso se hizo cargo del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Con el tiempo logró separar las especialidades. Los veinte años que lleva dedicados a la docencia, le han permitido crear un núcleo homogéneo. Los alumnos egresados pasan a ser profesores, que continúan las directivas y adoctrinan constructivamente. Se ha organizado de ese modo un núcleo que lucha por sostener una tradición. Osvaldo Bonet, Camilo d'Apassano y Néstor Nocera tienen el cargo de vicedirectores y con Cunill Cabanellas forman el Consejo Consultivo de la Escuela.

En estos momentos en que la inquietud escénica llega a todos los rincones del país; en que se organizan innumerables conjuntos de vocación y experimento; en que la juventud quiere saber qué cosa es el teatro y cómo se hace, resulta juicioso mirar hacia la Escuela Nacional de Arte Dramático, cuya organización provocó el admirado asombro de Jouvét. Los cursos están divididos en tres ciclos. Los dos primeros sirven para infundir conocimientos teóricos. Para el tercero es menester un teatro del que inverosímilmente carece. Un teatro permitiría no sólo la práctica, esencial para la dramática, sino la aglutinación de los elementos más valiosos que se destacasen en los estudios. De ese modo el país podría contar con uno de los mejores y más homogéneos conjuntos.

Esta afirmación podría ponerse en duda. Para aclararla, veamos una lista de nombres egresados de la Escuela Nacional de Arte Dramático: Inda Ledesma, Darío Garzay, Angélica López Gamio, Hilda Grousec, Maliza Zini, María

Concepción César, Roberto Durán, Diana Ingro, Patricia Castell, Zoe Ducós, Linda Lorena, María Elena Sagrera, Ariel Absalón, Susana Mara, Idelma Carlo, Dui-lío Marzio, Ernesto Bianco, Jorge Morales, Fernando Labat, Marcela Sola, Hugo Pimentel, Jorge Rivera López, Eva Dongé, Enzo Bellomo, Fernando Heredia, Fina Wasserman, Fernando Mistral, Carmen Montplet, Héctor Sturman, Berta Castelar, Martha Quinteros, Marta Arjibay, Enrique Rima y Lilian Riera. Además Francisco D'Amore que ahora dirige la Escuela de Arte Dramático de Lima, y María Herminia Avellaneda, que actúa en televisión. Nadie podrá negar que estos nombres indican una obra de incalculable valor. La mayoría de los elementos nombrados actúan dispersos, separados. Estos esfuerzos, al carecer de coherencia, se debilitan y pierden mucho de sus posibilidades.

Cunill Cabanellas empezó su misión docente aplicando el sistema de Stanislavsky, cuyo psicologismo —dice—, está en proceso de metamorfosis. Las enseñanzas útiles del ruso fueron aprovechadas al máximo. Lo que no resultaba útil, se apartó. La Escuela Nacional de Arte Dramático plantea la enseñanza como la plantearon Dullin o Copeau. El teatro actual ha superado el realismo psicológico por un problema ontológico. Por lo tanto, exige otra técnica. Los problemas del teatro actual ya no se refieren al carácter, como lo hicieron Shakespeare o Molière, sino en las esencias, al enigma del destino humano. El drama de la personalidad lleva a los temas metafísicos. Graham Greene y Claudel, como católicos, están más cerca de tales problemas: trascienden la individualidad humana. Para Sartre y Pirandello, verbigracia, la cuestión no está centrada en el hombre, sino en el contorno. El contorno —otros hom-

bres, el universo—, hacen que la medida del ser sea relativa. La medida más importante del hombre es, pues, la ética.

El adoctrinamiento del que estudia, es, en consecuencia, diferente. Cuando se contempla la lucidez, la vivacidad y el entusiasmo invariables de Cunill Cabanellas, se piensa en *Cuando se es alguien* de Pirandello. El público, aun los que más admiran, no piensa que

## PATRICIO CANTO

### VIVIR ES MI DESEO

EN una crónica pasada (*Sayonara*) creía yo reconocer el espíritu de la era rooseveltiana en una producción de Hollywood. *Vivir es mi deseo* (*Auntie Mame*) me prueba que no me había engañado, y que ese espíritu empieza a balbucear de nuevo en Estados Unidos. Esta vista de un nuevo director (Da Costa), basada en una obra de teatro de gran éxito, exalta el espíritu "abierto" y democrático de la era del *New Deal*, ridiculiza sin disimulo la mentalidad de los ricos bien pensantes de la década de la guerra fría. La historia de *Auntie Mame* (interpretada en forma chispeante por Rosalind Russell) tiene verdadero encanto, buen humor y bondad. En la figura de esta mujer burbujeante y generosa, *sophisticated* hasta el heroísmo, imaginativa e ilimitadamente curiosa, reconocemos esa peculiar elegancia de carácter que a veces tiene la

Cunill Cabanellas puede hacer más, mejor. Le basta con lo que hizo y detiene su marcha. Entonces, para continuar su tarea, debe actuar casi a hurtadillas. Por eso, en una sombra ardiente, Cunill Cabanellas se dedica a la docencia. Ya hemos visto parte del resultado. Muchas más cosas veríamos si la Escuela Nacional de Arte Dramático, dispusiera de un teatro.

TULIO CARELLA

## Cine

mujer americana, y que pocos extranjeros sabemos admirar.

En *Auntie Mame* está muy acusado el contraste entre el departamento de Mame —graciosamente decorado en los diversos y sucesivos estilos que se turnan en la preferencia de la voluble dueña— y la casa y jardín de la novia de su sobrino, con sus gnomos, sus ruelas de hilar tradicionales, su estilo "antiguo americano", su flamante patriotismo de pacotilla. Cuando Mame está en la casa de los gnomos, la dueña declara que habrá de llamarla "Mamie". Mame (Rosalind Russell) levanta las cejas, se aclara la garganta y se limita a recordarle que ella *es Mame* (en un registro de voz muy bajo, casi gutural, sin colorido, que expresa la llamada al orden de la mujer encubrada socialmente, pero cortés). *Auntie Mame* es la aristócrata excéntrica, abierta a todas las influencias, la mecenas protectora de chiflados y zánganos, algo chiflada

también ella, que siempre descubre nuevos mundos y no se permite la solemnidad. Su reciente reaparición prueba que el público americano empieza a sentir la nostalgia de los personajes "simpáticos". *Mame* es un poco Eleanor Roosevelt y centenares de otras mujeres de ese estilo y condición; la mujer de gran posición que suscita murmuraciones con sus extravagancias y liberalidades.

*Vivir es mi deseo* no es un film importante ni pretende serlo: es una comedia deleitosa. El público demostró una espesa impermeabilidad a su gracia peculiar, celebrando con un fúnebre silencio las salidas hilarantes del tenue diálogo, perdiendo todos los matices y pasando por alto toda comicidad que no fuera la proveniente de situaciones físicas. Imagino que este es el público para el cual se compagina el inefable *Noticiero Argentino*, único punto sordido de la velada, pues después vimos a la gran estrella.

#### MARLENE DIETRICH

Una luz rosada, una atmósfera expectante, unos murmullos nerviosos, la presentación que nadie oye. Aparece miss Dietrich. Sensación de una indefinible superioridad, como la superioridad de un animal. Una manera cautivante de saludar, de pararse y de mirar. Empieza a musitar una canción junto al micrófono, y la orquesta casi tapa la voz ensordecida por la impostación en el punto de mayor gravedad... No es que importe, en realidad. Su presencia ha creado en el público el estado de ánimo apropiado: una especie de arrobamiento, irónico pero real, ante la actriz que no actúa. La cantante que no canta, la belleza carnal que ha logrado vencer al tiempo, la alemana que se ha olvidado de Alemania y la americana que parece burlarse de América,

la dama que no sabe dónde está y pasea su mirada distraída por la sala, exhibiéndose triunfalmente, sin notar mucha diferencia entre Buenos Aires y Petersburg, Florida, U.S.A. Una profunda mecanización (pide disculpas por cantar *Johnnie* en "el idioma original" y no en inglés a un público que no habla ninguno de los dos idiomas, o que por igual puede saberlos), algo de esa cualidad *doll-like* de las mujeres americanas, que en ella se une a su impavidez de animal noble, a una irreductible superioridad que condesciende a dar pruebas de sí misma (porque ya ha ganado de antemano).

Lo esencial en ella es su manera de quedar por encima de lo que hace. Viéndola, se comprende mejor el hechizo que ejerció sobre su creador, el Joseph Von Sternberg que aun sigue vegetando en Estados Unidos, dirigiendo o sólo asesorando *films* de menor cuantía. El ángel azul siempre estuvo más allá de la procaz Lola-Lola de la historia, y la imagen de ese ángel se fué alcanzando desde las primeras realizaciones americanas, las más apasionadas (*Marruecos*, *Fatalidad*, *El expreso de Shanghai*) hasta la última obsesión (*The Devil is a woman*), la *espagnolade* alucinante que pone punto final a la asociación del director y su estrella. "Marlene Dietrich no es una actriz: es Astarté", escribe en alguna parte de sus enfáticos libros de arte André Malraux, un especialista en estados de ánimo sublimes y en drogas trascendentales. Más que a una dura diosa asiria, la expresión de la diva recuerda la de las Virgenes-Venus de Botticelli con el *bambino cadente*, esas gráciles mujeres jóvenes que apenas apoyan una mano sobre la criatura que resbala en el regazo, desatentas a la maternidad, a la divinidad real, y que parecen oír una secreta música que fuera aún más de-

lestial que lo que tienen sobre las rodillas: la expresión auténtica de la sirena, que lleva a los hombres a la perdición con su dulzura y su inocencia sin proponérselo. La "mujer fatal" atrae con una especie de inocencia inherente a su naturaleza, no con sus pecados (que resbalan sobre ella). Y Marlene Dietrich se impuso en *El ángel azul* por el desparpajo natural que mostraba en medio de las escenas más ríjidas, por el contraste engañoso entre sus ligas, sus medias, sus bombachas arpeolladas —el olor a cama sin hacer de *El ángel azul*— y la melancolía extraterrena de su rostro. Von Sternberg presintió su propio derrumbe y lo simbolizó en la derrota del profesor Unrat. Es posible imaginar las polarizaciones de esta relación: el judío concentrado ante la mujer gentil que sólo tiene naturaleza (desprendida e infiel), la capacidad de realización frente a la superioridad de esencia, la aspiración angustiada en contraste con el orgullo espontáneo. Hollywood es enemigo de la intensidad y la pareja Dietrich-Von Sternberg se ve obligada a separarse. El queda quebrado y no se repone; ella, con más resistencia y menos tomada por la cuestión, sigue diversos avatares, curiosamente anticipados en sus películas: la ruptura total con la antigua patria, la actuación en los frentes de guerra como incansable madrina y artista de *variété* (Lily Marlene), la adquisición de un estilo menos trascendental, de acuerdo con las exigencias del momento y de su nueva patria, la reaparición cinematográfica en la postguerra, repitiendo una versión algo ironizada de los personajes románticos de Von Sternberg y la transformación final *in a great lady of the silver screen*, famosa por sus caridades, su buen humor, su dinero ganado y gastado a raudales, su amistad con escritores y gente

de mundo. En los últimos años entronca su actividad con la que ya había practicado en el mitológico y corrupto Berlín de la República de Weimar: la de cantante de club nocturno. Así la hemos visto en Buenos Aires la otra noche, asombrosamente parecida a X-27 y a Amy Jolly, mugiendo en su contralto humorístico algunas cancioncitas nostálgicas que parecen emocionarla menos que a sus oyentes, presentando un joven amante (el pianista) al público con alguna impertinencia y excelente estilo, luciéndose y brillando sin necesidad de saber hacer nada, imagen viviente de esos ascendientes injustos que tanto indignan a Simone de Beauvoir, del triunfo de la esencia sobre la existencia. ¿Es culpa suya? Von Sternberg le enseñó la respuesta: "What am I to do? I can't help it!"

#### EL DUELO

Versión cinematográfica soviética de una novela de Alexander Kuprin. La fotografía tiene un romanticismo inspirado, grandioso, al mismo tiempo perceptivo de minucias. La vida de un joven militar en una ciudad de provincia en la Rusia zarista, sus amores con las mujeres de otros hombres (comerciantes o militares), el desenlace inesperado (la mujer de otro militar le pide que se deje matar en un duelo porque de esa manera su propia posición social y las posibilidades burocráticas de su marido se verán beneficiadas, y el joven militar acepta el sacrificio por una serie de razones que no se dicen, pero se insinúan: ironía, *spleen*, romanticismo caballeresco, desdén, espíritu de juego, piedad, (no saber qué hacer con la propia vida).

La historia está narrada con percepción y sensibilidad y revela una extraordinaria capacidad de captación del ambiente espiritual de una época. Estas

almas aquejadas del "mal del siglo" en una pequeña y perdida ciudad del imperio ruso son contemporáneas de las de Julián del Casal y José Asunción Silva, con su dolorismo theriano. La composición contrastada de las escenas, la aldea otoñal y los lugares de espar-

cimiento de los militares, con su tristeza suburbana, los pic-nics veraniegos con hombres de frescos uniformes y mujeres vestidas de muselina, entre montes de abedules, crea la atmósfera lírica apropiada a este relato de amor y de muerte marcados por la Historia.

RODOLFO ARIZAGA

## La Última Opera de Strawinsky

NADA hay más tremendo para un artista tener que llegar al fin de su carrera pegándose a sí mismo. Aquello que muchos consideran como el producto de la evolución puede convertirse peligrosamente en el más horrendo de los epitafios. La muerte, con su aparente dolor, aporta un bálsamo purificante que suaviza los errores de la fatiga y le impide seguir actuando. El artista que no ha medido su vigor intelectual y se resiste a admitir la vejez de su imaginación se asemeja en mucho a los hombres de avanzada edad que buscan tardíamente al hijo que no se atrevieron a dar cuando jóvenes. Los resultados, en ambos casos, son semejantes y por todos conocidos. La naturaleza, en su infinita sabiduría, concede plazos y dispone términos para las cosas del ser humano, y a ellos debemos atenernos rigurosamente si no queremos fracasar.

Strawinsky no debió haber escrito nunca esta ópera, porque con ella lastima a quienes le quieren de verdad, desorienta a quienes le admiran, y da pábulo a la crítica más despiadada en detrimento de sus muchas y buenas

obras. El haber caído en ella significa una concesión que denota flaqueza: síntoma por demás evidente de una decadencia deplorable. No de otro modo puede observarse este fenómeno si analizamos imparcialmente el largo recorrido de su carrera artística. En él se ha producido el caso de todos aquellos que supieron lograr un lenguaje propio y exclusivo que los identificara universalmente, llegados a la madurez sin las energías de la juventud. El resultado es simple y siempre ha sido el mismo: primero, talento; luego, talento más oficio; y finalmente: nada más que oficio. Esta última etapa es la más peligrosa de todas porque a ella se llega por lo general envuelto con la aureola de la gloria, y esto confunde al más modesto. No digamos a que grado de ceguera son capaces de llegar quienes desconocen esta virtud.

Para su última ópera, Strawinsky eligió un buen libreto en inglés hecho en base a un argumento que hubiera significado la gloria para un compositor como Berg. Pero en vez de enfocarlo dramáticamente como lo pide su acción y su movimiento, dando al teatro lo que a él

le pertenece, perfilando personajes por lo demás perfectamente definidos en el texto, eligió el inexplicable camino de la evocación histórica. En su afán de "no expresar nada", que tantas veces ha manifestado, recurrió al viejo estilo de la ópera italiana del siglo XVIII, con sus arias, sus duetos, y demás recursos, e incluso se valió de un clavicordio para subrayar armónicamente los recitativos. Como si el teatro lírico no hubiera sufrido ninguna evolución desde entonces, como si todo se hubiera detenido allí, incluso el público a quien está destinada la obra mal que le guste. El valor de las evocaciones de este tipo no es despreciable; todo lo contrario. Lo que se objeta no es la evocación en sí —como Strawinsky la emplea en tantas obras de méritos grandes como el *Edipo* y *Apollon*— sino la expresa intención de llevar a la escena aquello que no posee

en absoluto valores dramáticos. Se le objeta el destino que le ha dado a la obra, ese destino escénico que niega desde el primer cuadro al último (excepto la escena del remate) los cánones del teatro mismo. *The Rake's Progress* no es una ópera aunque su autor la denomine así.

Por otra parte, resulta insólito que Strawinsky haya preferido el lirismo italiano como punto de partida a su evocación cuando precisamente él no es ni lo ha sido nunca un músico lírico. Si al menos, en su propósito, hubiera accedido a ello, elaborando amplias melodías que guardaran parentesco con las de la época a la que él que recurre, los resultados hubieran sido otros. Pero no Strawinsky, no puede ni lo ha podido nunca, extender su línea melódica más allá de breves cédulas motivicas, muy ricas en ritmos y colores armónicos,

### AMÉRICA DE CABO A RABO

LUIS CASTILLO PUCHE. Con un estilo conciso, seco, nervioso, cargado a veces de terrible ironía, y otras de entrañable ternura, Castillo Puche nos pone en contacto con las gentes y paisajes de toda Sudamérica. 760 págs. Encuadernado en tela con sobrecubierta ..... \$ 284.—

### LO QUE ESPAÑA LLEVÓ A AMÉRICA

GARCÍA MERCADAL. Un análisis profundo del complejo problema de las relaciones entre España y América. 138 págs. .... \$ 38.—

### ITALIA CON BENJAMÍN PALENCIA

CARMEN CASTRO. Un viaje encantado por la Italia del arte. 384 págs. Encuadernado en loneta, con sobrecubierta ..... \$ 650.—

HISPANO  
ARGENTINA  
LIBROS  
S. R. L.

Pasaje R. Rivarola 130 (Ex La Rural) . T. E. 45-2051 - Bs. Aires

pero sumamente esquemáticas y escueltas (lo que desde luego no es ni delito ni pecado). ¿Cómo pues, si esta estrechez melódica constituye una de sus más entrañables características, puede abordar con éxito un género en el cual la expansión melódica es algo más que un recurso musical, es la esencia sino el alma que lo anima?

Siempre refiriéndose a la misma obra, observamos que, inalterablemente, cuando el compositor inicia un "arioso", los primeros compases del mismo prometen gran vuelo melódico y a poco de transcurridos los mismos surgen las viejas y trasnochadas fórmulas rítmicas de que se viene valiendo últimamente cada vez que no sabe cómo seguir la marcha de su invención. Si a un hombre de las posibilidades técnicas de Strawinsky le ocurre esto, ¿somos injustos al declarar que sentimos en ello la evidencia del ocaso?

La versión que ofreció el Teatro Colón en la presente temporada fué buena. No es fácil que un elenco poco ávezado en lides semejantes salga airoso de una prueba como ésta. *The Rake's Progress* es una obra con trampas y sus intérpretes deben forzosamente estar en permanente alerta para no fracasar. Por ello, resultó grato y satisfactorio tomar cuenta del esfuerzo realizado, y justamente por ello se desea dar público reconocimiento al hecho.

Por orden de acierto — a nuestro juicio — merecen ser señalados:

- 1º los decorados de Tito Capobianco y José Varona, inteligentes, sugestivos, novedosos y muy en carácter con el tema de la obra;
- 2º la "regie" de Tito Capobianco. He aquí a un curioso elaborador

de la escena, a quien si bien no tuve siempre la oportunidad de juzgarlo favorablemente por discrepancias de gusto personal, debo en cambio reconocerle esta vez que su comportamiento ha sido feliz. Fué un buen animador del escenario.

- 3º la dirección y concertación del maestro Juan Emilio Martini, que sostuvo inteligentemente el pesado discurso de la obra, con gran corrección y ponderable estilo;
- 4º la personificación protagónica del tener Marcos Cubas, que ganó con ello la mejor actuación que le conocemos;
- 5º los roles desempeñados por el bajo Victor de Narké, la soprano María Altamura y el barítono Angel Marttiello, en una buena demostración de suficiencia vocal y escénica.

Como corolario me atrevo a llamar la atención de quienes tienen a su cargo la tarea de conducir los destinos de nuestro embretado Teatro Colón. De esta ópera de Strawinsky a la fecha ha transcurrido prácticamente la anémica temporada lírica de este año. De una buena representación como es ésta, hecha a base de elementos asequibles y dignos, amparados bajo el estímulo siempre beneficioso de un estreno, a las deplorables reposiciones de obras cuya hidalguía y dignidad exigen, más que otras, el respeto y el cuidado de versiones de excepción, ya que de otro modo lucirían como lucen sus arrugas, el Colón tiene el deber y la obligación de hacer balance honesto para no volver a equivocarse el año próximo insistiendo en errores que malogran su obra.

Siegtraut  
Tesdorff

# Confidencias a una Botella

Es difícil encontrar en las letras de América otro ejemplo tan franco, tan puro y espontáneo, tan encantadoramente ingenuo. En esta novela de fondo autobiográfico, Siegtraut Tesdorff piensa en alemán y escribe en castellano. Esto da al relato de la joven escritora uruguaya un sabor exótico, y a la vez un áspero reguste de tierra nueva, dura, de tierra en laboriosa evolución.

Como toda obra de perfiles autobiográficos, *Confidencias a una botella* será sin duda una mezcla de hechos reales y de ficción pero su movimiento de acción, mezclado a cierta rigidez germánica de su estilo, le dan un sincero sello de realidad.

Precio: \$ 38.—  $\frac{m}{n}$

Editorial  
Goyanarte

Paraguay 479  
T. E. 31-3694/5163  
Buenos Aires



## Discos

ULTIMAS

NOVEDADES EN



PONCHIELLI: LA GIOCONDA. Opera completa (Anita Cerquetti, Mario del Monaco, Giulietta Simionato, Ettore Bastianini, Cesare Siepi. Coro y orquesta del Maggio Musicale Fiorentino; director: Gianandrea Gavazzeni).

EN una versión cuidadosa, realizada por cantantes que se hallan de primera fila entre los intérpretes de nuestro tiempo, se efectuó una nueva grabación de este célebre drama musical, en el que se dan la mano el tortuoso romanticismo de Víctor Hugo con el efectismo de la escuela operista finisecular italiana. Esta resuena con su estilo maduro a través de las más nobles páginas de este intrincado drama de intrigas, amores insatisfechos y muertes violentas; y el clima nostálgico de *Don Carlos* o el cromatismo expresivo de *Aida* respaldan el lenguaje no siempre muy inspirado de Amilcare Ponchielli.

Pero no cabe duda de que se trata de una partitura pletórica de efectos notablemente realizados, con papeles apropiados para acrobacias vocales, por lo que una versión musicalmente cuidada y escénicamente vistosa surge aún hoy un comprensible suceso. Las dos cantantes de mayor desempeño en esta grabación son Anita Cerquetti —diva italiana, que tuvo notoriedad internacio-

nal desde que suplantó a la Callas en la fracasada *Norma* de 1958— y Giulietta Simionato; ambas voces generosas, conducidas con efectiva autoridad técnica, y expresivas intérpretes dentro de la línea habitual de la ópera italiana. Con ellas se distingue, en cuanto a capacidad vocal y resultados convincentes, el barítono Bastianini, mientras el tenor Mónaco cae en oscilaciones de entonación muy frecuentes. Espléndidos la orquesta y los coros. Gavazzeni se manifiesta como un conductor hábil y plenamente identificado con este estilo, del que sabe aprovechar los elementos más positivos.

La grabación es espléndida y asegura una audición muy fiel en todos los aspectos. (London LLC 17880/82, 3 discos LP de 30 cms).

\* \* \*

Una novedad sumamente interesante constituye un disco con *Arias de ópera para soprano*, grabado por Renata Tebaldi, con la orquesta de la Academia

de Santa Cecilia de Roma, dirigida por Alberto Erede. Renata Tebaldi es la más seria rival de María Meneghini Callas en la lucha por el predominio absoluto en el campo de la ópera italiana. Es difícil optar definitivamente entre estas dos cantantes y establecer cuál de ambas merece realmente el cetro: la Callas tiene a su favor el brillo, la audacia, un admirable sentido interpretativo y mucha emoción; la Tebaldi parece más segura de su técnica vocal, es más homogéneamente musical. Posiblemente desde el punto de vista rigurosamente musical la Tebaldi sea preferible a la Callas, aunque ésta escapa a las reglas comunes del bel-canto.

De todos modos, la Tebaldi es una eminente cantante y su voz posee un calor y una substancia poco comunes. Es una intérprete cuidadosa a la par que expresiva. En la presente selección de arias de Mozart, Cilea, Catalani, Mascagni, Rossini y Refice se siente por supuesto más segura en las tiernas escenas emocionales de *Adrianna Lecouvreur* y *La Wally* que en las dos arias de la condesa de *Le nozze di Figaro*, en las que sacrifica la claridad de estilo a un deseo expresivo directo. Donde positivamente sobresale es la gran aria de Matilde "Selva opaca" del *Guillaume Tell* de Rossini y también en las dos grandes escenas de *Cecilia* de Refice, en las que mucho se acerca a la clásica interpretación de Claudia Muzio, cuya heredera es en muchos aspectos. Muy bien la orquesta bajo la experimentada dirección de Erede. La grabación merece un elogio muy especial por su elevada calidad. (London LLX 17876, 33 rpm. 30 cms).

En el campo de la música sinfónica merecen ser especialmente destacadas las espléndidas versiones que dirige Wilhelm Furtwängler, al frente de la fabulosa Orquesta Philharmonia de Londres, de la *Sinfonía N.º 94 en Sol mayor "La*

*sorpresa"* de Haydn y de las *variaciones sobre el Coral San Antonio, op. 56 A* de Brahms, que aparecieron en una muy equilibrada grabación de Angel (LPC 11979, 33 rpm., 30 cms). Con singular sentido de la dinámica y con una vitalidad que le es característica, Furtwängler logra realzar en estas dos notables creaciones sinfónicas toda la belleza de su mensaje sonoro, revistiéndolas de esa peculiar luminosidad del sonido sinfónico que fué una de sus más grandes virtudes. Y lo hace sin abandonar un solo instante aquella severidad en la exposición del lenguaje musical que condicionaba en él un respeto fundamental del estilo. De este modo sirve admirablemente al mundo medido y refinado de la sinfonía de Haydn y no menos a la densa arquitectura, pletórica de sombras y luces, de las maravillosas variaciones sinfónicas de Brahms, una de las obras más notables —y no obstante menos difundidas— del gran romántico. A estas virtudes de ambas interpretaciones se suma una excelente grabación, más diáfana en la sinfonía de Haydn que en la obra de Brahms, donde algunos graves resuenan con cierta opacidad.

Una versión muy atrayente del célebre scherzo sinfónico *El aprendiz de hechicero* de Paul Dukas editó Angel en una versión de 45 rpm. (SCRA/E 6577, 17 cms). Está igualmente a cargo de la Orquesta Philharmonia de Londres, dirigida en esta ocasión por Igor Markevitch, quien se manifiesta como un intérprete brillante y de un oficio musical difícilmente superable. La grabación es buena y refleja esta partitura ingeniosa y multicolor con toda fidelidad.

En el fascinante *Concierto para orquesta* de Bartók, que editó London (LLC 17877, LP, 30 cms) en una grabación cuidadosamente realizada y de sonoridades convenientemente diferenciadas, se pone de manifiesto una vez

más la singular versatilidad de *Ernest Ansermet* en beneficio de la música contemporánea, que es, evidentemente, su campo más inexpugnable. Bajo su dirección cuidadosa, hábil y conciente, la Orquesta de la Suisse Romande despliega sonoridades múltiples, matices diversificados y un "elan" pleno de nervio, logrando por lo tanto el alto grado de eficiencia técnica imprescindible para la interpretación de esta partitura tan intrincada. Quizás resulte demasiado "fría" la versión del primer movimiento, donde las sonoridades orquestales resultan un tanto contrapuestas, pero a partir de la Elegía (tercer movimiento), el lenguaje sonoro alcanza toda la hondura e intensidad necesarios. Este dinamismo y esta plenitud son conservados luego en los dos últimos movimientos, tan chispeantes y saturados de un inconfundible carácter satírico. Ansermet evidencia así su identificación notoria con este lenguaje tan admirable, en cuya difusión le tocó una participación altruista y abnegada.

*Angel* presenta un disco (LPC 11982 33 rpm, 30cms) con paráfrasis, transcripciones e improvisaciones del pianista húngaro *György Cziffra*. Desfilan ante el oyente fragmentos transcritos y arreglados de *Rimsky Korsakoff* (vuelo del moscardón), *Brahms* (Danza húngara Nº 5), *Vescey* (Vals triste), *Khatchaturian* (Danza del sable), *Rossini* (obertura de "Guillermo Tell") y *Juan Strauss* (Polka Tritsch-Tratsch y "El Danubio azul") y una larga fantasía rumana, improvisada por el referido intérprete. No sé hasta qué punto es aconsejable efectuar hoy día estas paráfrasis puramente virtuosísticas y desde ya sumamente pintorescas, ya que con ellas no se sirve ni a la obra musical, ni se sirve a sí mismo esencialmente el mismo intérprete. Desde ya es fascinante su extensa improvisación sobre temas folklóricos de Rumania, donde un intenso

carácter rítmico y una melodiosidad atrayente son expuestos con sonoridades "a la manera" del címbalon gitano. Pero las demás obras quedan desfiguradas. Ya no aguantamos más las célebres paráfrasis de Liszt y casi tampoco sus rap-sodias, y no creo que este arte de segunda mano tenga una verdadera ubicación en la práctica musical de nuestro tiempo, a no ser en el "varieté", donde los equilibrios de toda índole pueden ser prender al ávido de sensacionalismos.

Nada sea dicho contra la técnica magrosa de este pianista, ni contra su fantasía múltiple, ni contra sus posibilidades de hallar matices adecuados. Solamente creemos que todo esto es relativamente estéril desde el punto de vista de la música —tanto la popular como la culta—, y solamente puede ser valorado como un alarde. La grabación es espléndida y muy clara.

\* \* \*

La *Deutsche Grammophon-Gesellschaft* dió a conocer una serie de importantes discos, entre los cuales me merecen especial interés las excelentes versiones registradas por el violoncelista *Ludwig Hoelscher*, secundado por los Filarmónicos de Berlín (director: *Otto Matzerath*) de los conciertos de *Boccherini* y de *Saint Saëns* (op. 33). No es en vano que *Hoelscher* sea considerado en Europa Central como uno de los más importantes virtuosos de nuestro tiempo. Pone de manifiesto un extraordinario dominio técnico de su instrumento y se evidencia a través de las matizadas sonoridades que logra, como un intérprete sensibilísimo y un estilista conciente y severo. Logra versiones de ambos conciertos que pueden considerarse como modelos en su género: cautiya en el de *Boccherini* por su discreción y equilibrio en la exposición estilística, en el de *Saint-Saëns* —que más que un concierto es una fantasía sinfónica con violoncello obligado— como intérprete, expre-

sivísimo, confirmando singular cohesión a un lenguaje peligrosamente fantástico. La orquesta berlinesa lo secunda con toda eficiencia. El disco es de muy buena calidad (DGG 63-130, 33 rpm, 30 cms). Muy atrayente es también la grabación de dos sinfonías de *Haydn* (Nº 92 "Oxford" y Nº 104 "Londres), efectuada por los Filarmónicos de Berlín, bajo la dirección de *Hans Rosbaud*. Se trata de versiones muy ajustadas, realizadas con singular dinamismo, de estilo preciso, en las que la famosa orquesta se empeña con máximo acierto: es un milagro de ajuste instrumental y transparencia tímbrica. De tal modo *Rosbaud* manifiesta como autorizado portavoz de dos sinfonías definitivas del estilo clásico. A ello se suma una grabación prácticamente perfecta (DGG 63-134, 33 rpm, 30 cms).

Los wagnerianos estarán de parabienes con la aparición de dos discos con importantes fragmentos de dramas musicales de *Wagner*, incluyendo también el *Idilio de Sigfrido*. El primero (DGG 63-133) registra además del mencionado "poema sinfónico íntimo", el *Bacanal de "Tannhäuser"* y la *Cabalgata de las Walkyrias*, cuya interpretación está a cargo de los Filarmónicos de Berlín, dirigido por *Igor Markevitch*. Se trata de versiones ajustadas, musicalmente depuradas, de acertado estilo y de fascinantes resultados sonoros. Principalmente la versión del "Idilio" resulta muy atrayente, por la fiel captación de los timbres claros, la diaphanidad de los recursos orquestales, la rigurosa exposición del material temático. Puede ser considerada como una de las mejores versiones registradas en discos de esta hermosa página sinfónica. El segundo disco wagneriano (DGG 63-129) reúne las escenas finales de *Sigfrido* y *Ocaso de los dioses*. La grandeza épica y la asombrosa riqueza sonora de estos dos finales se hallan por ciento entre los puntales de



un nuevo prodigio electrónico  
creado por

**RCA VICTOR**

UNICO...

COLOSAL...

FABULOSO!..

Consulte en este catálogo la nómina  
de los Discos Estereofónicos, editados  
por RCA VICTOR, y grabados con  
el legítimo:



DISCOS

**RCA VICTOR**

INDUSTRIA ARGENTINA

la música dramática de todos los tiempos. Pocas veces fué superada esta unidad conceptual. El dúo de amor de Brunilda y Sigfrido ofrece la profunda emoción humana agigantada hacia un erotismo simbólico. Las sonoridades orquestales brillan con coloridos mágicos. El éxtasis, el paroxismo del amor, mueven aquí los más ocultos resortes de la creación artística. Aun más grande y definitivo es, a mi modo de ver, el final de *El ocaso*, especie de escena culminante a la manera de las tragedias griegas. Aquí todo alcanza el valor de lo absoluto. En ambas páginas wagnerianas la mágica hipnosis del "gesamtkunstwerk" romántico nada ha perdido de su fuerza y encantamiento. La edición discográfica local de estos dos fragmentos adquiere ribetes de acontecimiento. Además no creo que pueda lograrse hoy una interpretación más auténtica y más completa que la que

WAGNER: Preludio de "LOS MAESTROS CANTORES", Preludio y Muerte de amor de "TRISTÁN E ISOLDA", Obertura de "TANNHÄUSER", Cabalgata y Música del Fuego Mágico de LA WALKYRIA. Orquesta Sinfónica Nacional de París; director: Rafael de Cross.

EL repertorio de "Club Internacional del Disco" se amplía ahora con la inclusión de estos importantes fragmentos sinfónicos de cuatro dramas musicales de Wagner. Se trata, sin duda, de momentos ampliamente difundidos y merecedores de su inmarcesible fama y que más perviven en la sala de conciertos que en el mero recinto del teatro cantado. Fueron el tributo que el renovador del dramatismo dentro de la ópera rindió al sinfonismo exuberante y programático, de índole literaria, de su época. Nada hay en estas célebres páginas que no haya resistido la acción del tiempo y así constituyen modelos de la música orquestal romántica, imposibles de ser suplantados.

ofrecen *Astrid Varnay* y *Wolfgang Windgassen*, secundados por la Orquesta Sinfónica de Radio Baviera, dirigida por *Hermann Weigert*. Todos los elementos interpretativos y técnicos —como así también una excelente grabación— sirven positivamente a celebrar estas dos páginas tan definitivas y definitorias del arte de Wagner.

El clima sensitivamente poético, levemente dulzón y epidérmico de diversos fragmentos de *ballets de Tschaiowsky* (Suite de "El lago de los cisnes", vales de diversas otras obras) es vertido en un disco (DGG 63-139) por la Sinfónica de Radio Berlín, bajo la diligente conducción de *Ferenc Fricsay* con sobriedad, notable precisión y sonoridad bien equilibrada. Se trata igualmente de una grabación bien hecha y no dudo que hallará buena resonancia entre los aficionados a este tipo de música.

Las versiones debidas a la Orquesta Sinfónica Nacional de París son, en general, muy fieles y observan en un todo las indicaciones precisas de dinámica e intensidad fijadas por el propio Wagner. Resuenan con majestuosa amplitud y con adecuada diferenciación de los planos sonoros. No son, precisamente, versiones muy novedosas ni originales, pero revelan la pericia de su director y la capacidad técnica de una avezada orquesta. La grabación es buena, fiel, adecuada a los requerimientos de estos fragmentos, y revela un cuidadoso proceso de reproducción. (*Club Internacional del Disco CID 18, 30 cms., 33 rpm.*)

JUAN PEDRO FRANZE

HAENDEL: MÚSICA ACUÁTICA. — Orq. del Concertgebouw de Amsterdam. (Director: E. van Beinum). — (PHILIPS A 00491 - L).

EL catálogo local incorpora con este disco una de las obras más notables del siglo XVIII: la "Música Acuática" o "Música Náutica" como también se la suele llamar, de Jorge Federico Haendel. El registro comprende la versión integral de sus veinte números, lo que constituye de por sí no sólo una novedad (puesto que jamás se los ejecuta juntos) sino también un esfuerzo editorial de

verdadera jerarquía. Haendel compuso esta obra para divertimento del Rey de Inglaterra en uno de sus habituales paseos por el Támesis. Todo su magnífico contenido musical ha sido captado con deslumbrante virtuosismo por van Beinum y la excelente orquesta holandesa. Se une a estos méritos la calidad indiscutible de la placa.

MUSICA LITÚRGICA RUSA (con los oficios de la Semana Santa). — Coro de la Catedral Ortodoxa Rusa de París. (Dir.: Piotr V. Spassky). — PHILIPS A - 00402 - L).

Todo discófilo serio que desee reunir en su discoteca las mejores expresiones musicales de todas las épocas tiene aquí una hermosa pieza de colección que difícilmente podrá, en mucho tiempo, volver a hallar a mano. Este disco —perfectamente grabado— reúne una secuela de cánticos e himnos litúrgicos rusos, plétóricos de sabor bizantino, que

nos conectan sin ambages con un estilo musical que los occidentales hemos descuidado en nuestra formación. La experiencia que nos ofrece esta placa es enorme, ya que los méritos musicales que encierra son reales y positivos, de innegable calidad, lo que, a primera vista, no surge del tema en sí que los agrupa.

MENDELSSOHN: SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO. — SCHUBERT: FRAGMENTOS DE ROSAMUNDA. — Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. — (Dir.: George Szell). — (PHILIPS A - 00475 - L).

A TRAVÉS de una pulcrísima versión en la que se lucen tanto el director como ese prodigio sinfónico que es la aludida orquesta de Amsterdam, han aparecido felizmente reunidas dos de las

más tiernas expresiones del romanticismo musical. En ellas se trasluce un particularísimo encanto, de diáfana sutileza, que el disco registra aquí con claridad y perfección técnica.

LALO: SINFONÍA ESPAÑOLA. — RAVEL: TZIGANE. — CHAUSSON: POEMA. Arthur Grumiaux (violin) y Orquesta Conc. Lamoureux de París. — (Dir.: Jean Fournet). — (PHILIPS A - 00228 - L).

NEUEVAMENTE vuelve al catálogo local este gran violinista belga que se llama Arthur Grumiaux, a quien el público local está recién conociendo, a través de grabaciones. Se trata sin duda

de un valiosísimo intérprete y no menos agudo ejecutante, a través de cuyas versiones se advierte una musicalidad extraordinaria. Grumiaux ocupa ya uno de los puestos más álgidos del "ranking"

de violinistas actuales y ello obedece ciertamente a su innegable talento y a la enorme ductilidad de su temperamento. En esta placa lo oímos a través de tres famosas expresiones de la literatura francesa de su instrumento, que Grumiaux penetra con autoridad intachable y dominio estilístico sin par. Lo

PROKOFIEFF: EN GUARDIA PARA LA PAZ (oratorio). Solistas, coro y orquesta del estado de la U.R.S.S. (Dir.: Samuel Samossoud). — (VANGUARD MH 14007).

**H**E aquí una obra de un gran músico contemporáneo que hace pensar. Lleva el opus 124 y data del año 1950, es decir, que pertenece entrañablemente al último período del compositor, en el que se volcó con amplitud en favor de las corrientes estéticas que impuso el gobierno de su país. La obra podrá o no gustar, incluso podrá parecer infe-

PERGOLESI: STABAT MATER. — Teresa Stich Randall (soprano). Elizabeth Hoengen (contralto), Viena Akademie Kammerchor, Anton Heiler (órgano) y Orquesta de la Opera del Estado de Viena. (Dir.: Mario Rossi) (VANGUARD MH 14012).

**E**STE valioso aporte a la discografía local reúne en torno al "capo lavoro" del genial napolitano un equipo de óptimos valores que supera en mucho otros registros anteriores. La obra, de una exquisitez musical incomparable, surge así con sus mejores atributos expresivos a través de una de las más

MOZART: DIVERTIMENTOS Nº 1, EN RE MAYOR K. 136, Nº 2, EN SI BEMOL MAYOR K. 137 y Nº 3, EN FA MAYOR K. 139. — SERENATA EN RE MAYOR K. 239. — Los Solistas de Zagreb. — (Dir.: Antonio Janigro) — (VANGUARD MH 14011).

**C**UATRO deliciosas expresiones de la gracia mozartiana aquí reunidas, en la segunda placa local de la orquesta de cámara de Zagreb que tan inteligentemente dirige Janigro. Son páginas de

segunda con acierto el director Jean Fournet, verdadero conocedor de este repertorio. La placa ostenta los habituales méritos que le son propios al sello editor. Este registro, en su versión original, mereció por sus cualidades el Gran Premio de la Academia del Disco de Francia.

rrior a otras anteriores, pero lo que es cierto y por ello merece un elogio, es que su edición local nos pone frente al pensamiento postrero de uno de los compositores de este siglo, y quien desee tener una idea cabal sobre la música de Prokofieff debe necesariamente conocer este oratorio.

puras versiones que se conocen. El sello editor señala muy especialmente la condición de "ultra high fidelity" de este disco, queriendo destacarlo por sus óptimas condiciones sonoras, y en verdad que el aserto está en un todo de acuerdo con la realidad.

incalculable espiritualidad, que el músico de Salzburg escribió para solaz y entretenimiento de quienes empleaban sus servicios profesionales. No obstante, el genio de Mozart sabía sobreponerse

airosamente a la ingrata tarea de tener que escribir por encargo; él, mejor que nadie, se refugiaba en su íntima necesidad de expresarse y el medio, que le daba de comer a él y a los suyos, bas-

taba para incitarlo a crear. Producto de ello son estas breves páginas, de las que Janigro saca excelente partido, y que el sello editor presenta en una impecable grabación.

SIBELIUS: POEMAS SINFÓNICOS Y LEYENDAS. — Orq. Fil. Promenade de Londres. — (Dir.: Sir Adrian Boult) — (VANGUARD MH 14005).

**U**N gran intérprete de la obra del más grande de los compositores escandinavos contemporáneos, recientemente fallecido, cuyo mensaje musical, de eminente corte post-romántico, ha sido siempre captado y entendido con verdadera comprensión espiritual por los directores británicos. Boult da prueba

de ello en este disco que contiene los siguientes poemas y leyendas: "En Saga", "El cisne de Tuonela", "La Hija de Pohjola", "El Poeta" y "El Regreso de Lemminkäinen". La placa suena admirablemente bien, los surcos son silenciosos y acusan notable fidelidad sonora.

SINFONIAS EN 16 r.p.m. — (OPUS VOX. VXL - 5).

**Y**A nos hemos referido en nuestra entrega anterior a los méritos y ventajas del sistema de 16 revoluciones por minuto, señalando que el mismo permite reunir en una sola placa el contenido de dos long-playing comunes de 33, con el consabido ahorro de espacio y tiempo. Ahora, continuando su proyectada serie de grabaciones en 16 r.p.m., el sello del epígrafe ha puesto en circulación un nuevo disco que contiene cuatro de las más célebres sinfonías: la Nº 5 en do

menor de Beethoven (Orq. Sinf. de Viena. Dir.: Otto Klemperer), la Nº 8 "Inconclusa" de Schubert (Orq. Sinf. Bamberg. Dir.: H. Hollreiser), la Nº 5 "Del Nuevo Mundo" de Dvorak (Orq. Sinf. Pro Música de Viena. Dir.: J. Horenstein), y la Nº 1 "Clásica" de Prokofieff (Orq. Conc. Colonne de París. Dir.: J. Horenstein). La sola mención de obras, autores e intérpretes ya señala la calidad de esta placa, por demás excelente como registro y grabación.

SCHUMANN: CONCIERTO EN LA MENOR. — CHOPIN: CONCIERTO Nº 2 EN FA MENOR. María Tipo (piano) y Bamberg Symphony — Pro Música Orchestra, Viena. — (Dir.: Jonel Perlea). — (OPUS VOX PL 10320).

**E**L público local conoce a María Tipo personalmente a través de sus recientes visitas a Buenos Aires, en donde pudo juzgársela ampliamente como uno de los más notables valores de la nueva generación de pianistas. Su juego mecánico es rico en recursos y bien pulido; su temperamento es generoso y dúctil;

su juventud y su talento comportan una de las más hermosas promesas de hoy. Todo ello incide en las versiones que agrupa esta placa, cuya presencia es una garantía de sus bondades musicales. El disco presenta superficies sin distorsión y es de gran calidad auditiva.

RIMSKY KORSAKOFF: SHEHERAZADE. — Bamberg Symphony. — (Dir.: Jonel Perlea). — (OPUS VOX PL 10220).

EL más hermoso poema sinfónico del maestro ruso, tan difundido fragmentariamente como ballet, en un registro de calidad, que ostenta los méritos de toda buena versión. Perlea consigue con acierto traducir el mensaje impregnado de sano orientalismo de la obra. El disco es una buena prueba de la eficiencia técnica del sello editor, que ha procurado alcanzar con éxito un equilibrio poco común de la estructura

dinámica. Comporta un justo motivo de elogio la presentación de este disco, cuya tapa —como es muy frecuente en esa productora— posee verdadera calidad gráfica. Esto no debe extrañar al aficionado si se le dice que dichas tapas son habitualmente de procedencia extranjera, lo que en sí, ya comporta un verdadero lujo editorial que merece ser tenido en cuenta.

DEBUSSY: LA MER e IBERIA. Orquesta sinfónica NBC. (Dir.: Arturo Toscanini). — (RCA VICTOR LM 1833).

DESDE las más extraordinarias creaciones del músico impresionista, vistas a través del cristal interpretativo de uno de los directores más eminentes del siglo. La experiencia, sin embargo, ofrece un curioso contraste: a la increí-

ble versión de *La Mer* (posiblemente la más perfecta de todas las que se hayan grabado hasta la fecha) se le opone una versión poco sugestiva de *Iberia*. La placa es silenciosa y de calidad.

SCHUBERT: Sinfonía Nº 8 INCONCLUSA. — SCHUMANN: MANFREDO. — BEETHOVEN: CONSAGRACIÓN DE LA CASA. — Orquesta Sinfónica NBC. (Dir.: A. Toscanini) — (RCA VICTOR LM 9022).

ESTA placa agrupa tres obras desiguales del romanticismo alemán aunque no por ello deban necesariamente dejar de interesar al melómano serio. Si bien las dos obras que aquí se muestran de Schumann y Beethoven no son hijas del genio sino simples expresiones del hombre genial, atraen siempre que un

intérprete de los quilates de Toscanini decide tamizarlas, volcándolas como en este caso al disco. Sólo así interesan, cuando quien las anima lo hace con una gran autoridad musical. El disco tiene superficies silenciosas y limpias de toda aspereza.

R. A.

EXITOS EN  
DISCOS



## Discos Populares

EN UN BARCO LENTO A LA CHINA, por Hugo Winterhalter con su orquesta y coro.

UN "QUE SE YO", por Esquivel y su orquesta; NOLA y LIZA por Larry Elgart y su orquesta. (RCA Víctor ED-9, un disco de 45 r.p.m.).

EN arreglo moderno y original de la popular obra de Frank Loesser "En un Barco Lento a la China", a través de la versión de Hugo Winterhalter, brillantemente secundado por su orquesta y coro. A continuación, Esquivel, el maestro de los sonidos nuevos, nos presenta en Un "Qué se Yo", una de sus más contagiosas melodías, orquestada con una originalidad de recursos sonoros que sorprende y agrada.

La otra faz de este excelente disco de RCA Víctor está dedicada a dos clásicos del "jazz": la popular NOLA de Félix Arndt y S. Skylar —uno de los resonantes éxitos actuales en Estados Unidos—, y LIZA, obra de Kahn y George e Ira Gershwin, otro favorito de todos los tiempos, que en esta versión aparece remozada con el particular estilo de Larry Elgart, a cargo del solo de saxofón.

EL INDIÓ ÑARO (Danza-canción) y CHASCAÑAHUI (bailecito) por Juan de los Santos Amores, con sus vihuelistas cantores Hnos. García, Hego y Pilmalquen al piano. — (RCA Víctor 1A-1739, un disco 78 r.p.m. de 25 cms.).

EN la versión de su autor y un destacado conjunto, dos expresiones características de nuestra música vernácula,

vertidas con apropiado estilo y ritmo pujante

MÁS GRANDE QUE NUNCA (tango) y HASTA SIEMPRE AMOR (tango) por Juan D'Arienzo y su orquesta típica. Canta: Jorge Valdez (RCA Víctor 1A-1750, un disco de 78 r.p.m. de 25 cms.).

LA reconocida calidad de la orquesta típica de Juan D'Arienzo se hace presente en este disco Víctor de 78 r.p.m.,

con dos sentidas páginas de nuestra música popular. El vocalista Jorge Valdez se desempeña con corrección.

VENUS E HISTORIA DE MI VIDA, por Los Cuatro del Sur (R.C.A. Víctor 1A-1757, un disco de 78 r.p.m.).

Dos páginas plétoricas de ritmo y color, a las que la profusa utilización

de instrumentos percusivos centroamericanos infunde un cálido exotismo.

LAS REJAS NO MATAN (ranchera) y BALA PERDIDA (ranchera), por Tomás Méndez, con Mariachi Jalisco de Pepe Villa. (RCA Víctor 1A-1763, un disco de 78 r.p.m.).

**T**OMÁS Méndez interpreta dos rancheras de las cuales es autor, en las que expresa la romántica nostalgia característica de la canción azteca.

LA GRAN BANDA DIXIELAND DE TEAGARDEN (Wolverine Blues, Río Cansado, Rippa-Tutti, Tishomingo Blues, Doctor Jazz, Dallas Blues, Muchacho Chino, El lamento de Casanova, Walleritis, Mobile Blues y Algún día estarás triste). — (Capitol T-1095, un disco de 33 r.p.m.).

**C**ONOCIDA es por todos los cultores del "jazz" la pujante personalidad de Jack Teagarden, y la decisiva influencia que su estilo tuvo sobre los demás trombonistas de su generación. A su amplia sonoridad y generosa inventiva unió una peculiaridad en su método de emisión,

que lo asimiló de manera sorprendente al modo de tocar de los trombonistas negros. Con esta placa, el sello CAPITOL brinda al coleccionista la oportunidad de munirse de una apasionante selección de clásicos temas de Dixieland, interpretada por este celebrado artista.

OSVALDO PUGLIESE y su orquesta típica (Volumen 15; Unión Cívica, Adíos corazón, Dicha pasada, Gente amiga (tangos). — Cantan: Jorge Maciel y Miguel Montero. (Odeón DSOA/E 1729, un disco de 45 r.p.m.).

**U**NA selecciónailable de gran calidad El inconfundible estilo de Osvaldo Pugliese en cuatro exitosos títulos de

nuestra canción popular, que toman vida en la voz de los aplaudidos cantores Jorge Maciel y Miguel Montero.

YVES MONTAND con Orquesta de Robert Castella (Volumen Nº 1: La Marie-Vison: Las hojas muertas; Es tan bueno; La canción del pobre Juan) (Odeón MSOA/E-6536, un disco de 45 r.p.m.).

**L**A canción popular francesa tiene en Yves Montand uno de sus más personales traductores. En este disco de 45 rpm., ODEON ofrece un desfile de

conocidas páginas de su repertorio, que el catante interpreta con cuidada intención y buen gusto.

CUARTETO ENZO GALLO: La Carcajada del Vagabundo (fox-trot) y Chao-Chao-Chao (fox-trot). (Odeón MSOA-6039 A, un disco de 45 r.p.m.).

**E**L Cuarteto Enzo Gallo se luce en la interpretación de estas dos agradas páginas, de ágil factura y ritmo bailable.

# el mejor regalo...

UNA COLECCION  
COMPLETA DE LOS  
TRES PRIMEROS  
AÑOS DE "FICCION"  
\$ 300.- EN TOTAL

Obsequie con estos 18 números de FICCION a sus amistades, a los miembros de su familia... Ellos tendrán también así en su casa, la expresión del pensamiento vivo argentino y la evolución de las modernísimas manifestaciones de las letras y las artes en toda América y Europa.

## PRECIOS ACTUALES:

No. 1 . . . . .	\$ 40.-
No. 5 . . . . .	\$ 38.-
No. 11 . . . . .	\$ 76.-
No. 16 . . . . .	\$ 40.-
Nos. 2,3,4,6,7, 8,9,10,12,13, 14,15,17 y 18	a \$ 20.- c/u. \$ 280.-

El total de los números suekos importa \$ 474.-

Se gana, pues, en esta compra \$ 174.-

# Libros

ESTRAVAGARIO, por Pablo Neruda. Editorial Losada. Buenos Aires, 1958. 346 páginas.

Si Neruda entregara un libro de versos similar, en fondo o forma o en ambas cosas, a alguno suyo anterior, o, como se dice, "si se repitiera", no sería Neruda y nos defraudaría. Éste de ahora, que sigue a los tres volúmenes de las *Odas elementales*, es particularmente distinto; si, por ello, no nos defrauda, nos asombra en cambio. ¿Cómo decir? Es un libro de apariencia marginal respecto de la obra nerudiana: ni rico de idioma, ni vario de imágenes, ni alegre de sonidos, ni profundo de conceptos ni, por fin, sencillo de sentimientos. Tampoco es un libro combativo. Neruda político, Neruda amoroso, Neruda metafísico, Neruda trovador: no es ninguno de ellos. ¿Quedaba, pues, algún otro Neruda por conocer? Aquí está: Neruda humorista.

Pero es una catalogación precaria. La verdad es que el humor de este *Estravagario* se nutre de aguas oscuras; pero no oscuras de limo, sino de removimiento. En la existencia de rara intensidad que ha llevado el gran poeta chileno, no pocas veces propuesta como representativa de la época actual, un sinfín de hechos, personas y circunstancias ingratos lo ha herido o lo ha fastidiado; pero él ha ido callándolo. También ha habido otros, diminutos, que no han provocado su interés lírico. Tal vez por eso dijo de él García Lorca que le fallaba una de las armas con que han vivido tantos falsos poetas: la ironía. Neruda, más contundente, ha reemplazado el término "ironía" por otro de mayor justeza: "odio", y de mayor veracidad, pues la ironía no está ya ausente de su labor. Ahora la luce con un prolijo cultivo.

Como si en su existencia, digo, hubieran ido acumulándose esas pequeñas, u odiosas, o fastidiosas, o ingratas, o ridículas personas, cosas y circunstancias, hasta abarcar un espacio que ya les queda chico, el poeta ha resuelto sacárselas de encima por la vía del poema. Y nos da, para ello, un libro de sesenta y siete poemas. ¿Serán todos? No habrá un segundo *Estravagario*? Ojalá que no: 1º) porque es un libro amargo; 2º) porque es un libro, peor que lujoso, exquisito; 3º) porque es un libro egoísta; 4º) por muchas otras razones de cuño nerudiano. No es posible, sin gran dolor, hallar el resentimiento en Pablo Neruda.

"Ahora me dejen tranquilo. / Ahora se acostumbren sin mí", se disculpa, o nos previene. ¡Dejar tranquilo a Neruda! ¿Lo hemos incomodado ya demasiado con los versos de amor, de ternura, de esperanza, de vindicación a que él nos habituó y con los que fuimos criados? ¿No fué él mismo quien dijo que solamente quería vivir con la gente sencilla? ¡Desacostumbramos de Neruda! ¿Es esto posible? ¿Es posible desacostumbramos del sol, de la luna, de la tierra, del diamante, del árbol, del mar y de los hombres libres? ¡Para cuántos de nosotros, pobres lectores pediguños, sencillamente cargosos, la libertad y Pablo Neruda se nos han presentado como un solo cuerpo! ¿Era una mala costumbre?

Si la inteligencia se demostrara, por ejemplo, con la capacidad de penetrar cualquier hecho con el bisturí de la ironía, aun del sarcasmo, caiga quien cayere, habría que decir que *Estravagario* es un libro inteligentísimo. La paradoja espelnde allí sin atenuantes;

## Libros

Oscar Wilde lo celebraría. Tanto don poético posee Neruda, que hasta los sentimientos feos los convierte en poesía. Pero si la inteligencia es, por ejemplo, la capacidad de vivir limpiamente, altivamente, amorosamente, y en lucha sin cuartel contra todas las potencias atentatorias del bien, de la libertad, de la alegría y del porvenir venturoso, como ha vivido hasta hoy Pablo Neruda, *Estravagario* es un libro torpe. Debemos, pues, escoger. No digo que este libro sea, en sí mismo, una obra frustrada. ¡Todo lo contrario! Está perfectamente realizado. El maestro que es su autor, impecablemente informado de la lírica

LAS HERMANAS, por Pedro G. Orgambide. Editorial Goyanarte. Buenos Aires, 1959. 96 páginas.

ANA y Rosa, dos hermanas de un pueblo de la campaña, consiguen radicarse en Buenos Aires. Tal había sido su ilusión a lo largo de muchos años; como si en ella estuviese implícita la libertad. ¡Buena libertad la que les da Buenos Aires! Claro que la culpa no reside solamente en la frustración congénita de la Capital, sino también en la psicología de las hermanas. Ilusiones que van y que vienen, también como los desengaños; en unas y otras, el ser humano que se juega con cuanto puede o con cuanto es, sin olvidar, por cierto, esa parte del cuerpo llamada sexo y que no sirve para mayor cosa cuando su alimento proviene de la brutalidad, o de la mediocridad, o de la pobreza, o simplemente de la tristeza y el hastío, y no de los frutos que debían haber madurado en el corazón y en la realidad de la alegría.

Este libro de Orgambide es, antes que una novela, un relato. Y es un buen relato, escrito ágilmente, sinceramente, con mucha observación psicológica y ajustado dominio de la realidad por-

inglesa se revela en todo momento; huelga, por consiguiente, la nómina de aciertos. Digo que lo encuentro una frustración dentro de la obra nerudiana, si por nerudiano se define, junto con todas las características formales ya sabidas y hoy en general explotación, la voluntad del amor, el deseo del bien y el júbilo de la alegría.

La edición, aunque muy bien impresa, tiene características gráficas heterogéneas, insolubles, y está ilustrada con dibujos que son, excepción hecha de una "calavera" de Guadalupe Posada, de un gusto atroz.

HUGO ACEVEDO.

teña, en especial de esa realidad que domina en la población venida del campo y que, antes que vivir en Buenos Aires, sobrevive en esta mezcla de selva cementada y fragilidad espiritual. Hace el autor buen uso del "racconto", pero sin imponerlo. Sin detenerse en galanuras formales, lleva la descripción y el diálogo con ritmo preciso y en eficaz armonía. Claro que, al cerrar el libro (digo el libro, no el relato, ya que éste puede continuar ad infinitum), queda el lector con una impresión pesosa: la amargura de los personajes, impregnados de ella a través de Buenos Aires, es también trascendencia del propio autor. ¿Aquí termina la historia? No puede ser. Orgambide, ahora que ya tiene bien asimilado este fenómeno de sociología y psicología colectiva (antes expuesto, con otras miras, por Roberto Arlt, cuya influencia el joven autor disimula muy pulcramente), está obligado a darnos las partes de la historia posterior; obligación que se le impone con toda naturalidad ante la calidad indudable de su trabajo.

H. A.

PAPINI, por Roberto Ridolfi. Trad. Jesús López Pacheco. *Ediciones Cid*. Madrid, 1959. 330 páginas.

NO seré yo quien le reproche (a Papini) el haber tratado más del hombre que de las obras, porque las obras salen del hombre. Hay que restablecer de vez en cuando el equilibrio: se anatomiza demasiado los escritos sin preocuparse de los escritores; y a mí se me hace el efecto de oír hablar de niños traídos por las cigüeñas."

"Ciertos críticos le reprocharon que ha retratado en el hombre Carducci al hombre Papini, pero se equivocaron: el amor y las afinidades ayudan a entender, y el mirar en sí mismo sirve siempre de ayuda. Si fuera promulgada (esperemos que no) una constitución de la república literaria, debería establecer como obligación para los biógrafos el retratar sólo a hombres afines o semejantes a ellos en algún aspecto, o, por lo menos, entendidos humanamente por ellos; se evitarían así tantos libros débiles y falsos" (pág. 131).

Así piensa Roberto Ridolfi. Este hombre que conoció como pocos a ese compendio de humanidad que es Papini. Ridolfi es un florentino cabal. Hombre erudito y severo investigador, tuvo como muchos la gracia del influjo papiniano. El fué quien lo impulsó a escribir sus más grandiosas obras biográficas: el "Savonarola" y el "Maquiavelo." Pero su amigo Papini, no dejó de insistir hasta su muerte para que completara la trilogía con la vida de Guicciardini. Pero el destino ha querido que la trilogía se completa con la vida de Giovanni Papini.

Y aquí está este libro estremecido de amistad sincera; una biografía que nos revela el Papini *distinto*. Mucho se ha escrito sobre el gran escrito italiano, muchos son los puntos de vistas parciales sobre su existencia de escritor y de hom-

bre, pero tal vez ninguno pudo tener más a mano el documento vivo, el hombre vivo. Esta es la ventaja de Ridolfi.

El biógrafo va a la búsqueda de lo más profundo, de lo muchas veces oculto tras el gesto hosco, la frase hiriente, el concepto tajante, la actitud decepcionante. Porque, dice Ridolfi, "pocos hombres fueron tan mal conocidos como él; aunque es cierto que pocos hicieron tanto por serlo". Y él quiere rescatar, a poco de la partida definitiva de su amigo, un Papini reverso de aquel "como-lo-conoce-la-gente".

Al leer, pues, el trabajo de Ridolfi no se puede menos que compartir la vibración de esa alma potente, de envidiar sanamente ese espíritu vivo hasta el último instante, de esa potencialidad vital no debilitada por nada, de ese cerebro lúcido persiguiendo una síntesis total del hombre.

Ridolfi toma a Papini desde que entra a la vida con un canasto lleno de libros encontrado en la bohemia de su casa natal. Y vemos cómo esos "volúmenes innobles, sucios, desecudados, incompletos, con telas de araña entre las hojas", leídos en un desván abierto sobre la ciudad y el cielo, pusieron una marca indeleble en su espíritu. Y ese niño feo y esquivo, candente su corazón de amor no manifestado, será el prólogo de toda una vida.

Ese hartazgo de textos y doctrinas, de conceptos y filosofías, bulleron en su cerebro virgen. Mucho le costó luego a Papini encontrar la senda de su pensamiento propio. Pero de allí salió esa preocupación febril por descubrir la verdad. Preocupación que conmovió constantemente su intelecto y que quiso dejar manifestada en una obra que lo abarcara en su totalidad; una obra a la

que dedicó casi toda su existencia y que quedó inconclusa: "Informe sobre los hombres."

Este es sólo uno de los aspectos importantes de la obra de Papini. La sola enumeración de todo lo que hizo: sus revistas siempre resucitando de entre las cenizas, los libros numerosos, las colaboraciones innumerables, su Centro de Estudios sobre el Renacimiento, dan un poco de vértigo frente al poder creador y la voluntad de trabajo del hombre. toda esta obra es seguida paso a paso, con rica documentación de primera agua por el biógrafo.

Pero, al mismo tiempo, no deja jamás de lado cada uno de los momentos del hombre, de sus detalles reveladores, de su lucha, sus sufrimientos, sus pocas satisfacciones. Esos detalles que muchas veces descuidan los biógrafos y que son en definitiva lo que explica muchísimas cosas que se escapan de los textos estudiados con frío análisis erudito.

Papini y su Giacinta Giovagnoli, la esposa fiel y callada, trabajando en el se-

gundo plano humilde las redes para pescar el alma inmortal del genio rugiente; Papini y las guerras, muchas guerras con diferentes rostros; Papini y Mussolini; Papini y su mente proféticamente atroz; Papini y su reintegro a la Iglesia; Papini y su lucha feroz contra la ceguera y la parálisis; Papini entero y desnudo frente a la amistad, el amor y la muerte que venía demasiado rápido—tan corta la vida para tan largo pensar—, es la imagen que nos deja Ridolfi en su obra magistral.

Y la última frase de esta biografía es el recuerdo del amigo entregado a un "largo, irrefrenable, desconsolado llanto". Nosotros, que no podíamos imaginar llorando a ese furibundo italiano de hirsuta cabellera, ojos ocultos tras inconcebibles cristales, gesto agresivo, frente combativa, lo comprendemos luego de haber tenido íntimo contacto con su vida a través del relato de Ridolfi.

Realmente, la lectura de esta historia de una vida es una lectura estimulante.

DAVID ALMIRÓN

LA RESACA, por Alberto Borges. *Editorial Goyanarte*. Buenos Aires, 1959. 132 páginas.

El novelista, puede ser perfectamente y mientras no se demuestre lo contrario, una criatura que expía su vida en las diferentes vidas de sus personajes. La novela moderna, desde que la aurora novelística de Dostoiewski dió la pauta, es fundamentalmente expiación. Las experiencias de los personajes de Alberto Borges en Guayaquil, El Havre, Nueva York, San Sebastián y Budapest, no tendrían toda la importancia conseguida, si no se nutrieran del dramático arrepentimiento que en definitiva las informo: O si el escritor español que con sus cuatro relatos y un propósito dramático comienza en el libro una vasta labor realizada como periodista y crítico de

arte, no expiase mientras la comunicación literaria se alcanza, las experiencias fundamentadoras de sus relatos llenos de interés.

El mejor de los que componen *La resaca*, quizá sea el que da nombre a este libro. "El océano" transmuta lo documental indudable, en un relato angustioso con algo de página de diario y de confidencia difícil de expresar. Una rectificación de actitudes ante la vida y el hombre, se evidencia con directa necesidad en "El viento" y "La comarca". Encontrándonos en los trabajos citados, al igual que en el titulado "La costa", con un novelista para quien narrar expiatoriamente lo vivo y lo imaginado,

supone *anudar* agudamente en la peripécia esencial de sus relatos un pasado angustioso, con el fin de presentir por encima de "los acantilados del odio" las playas de la salvación y de la dicha.

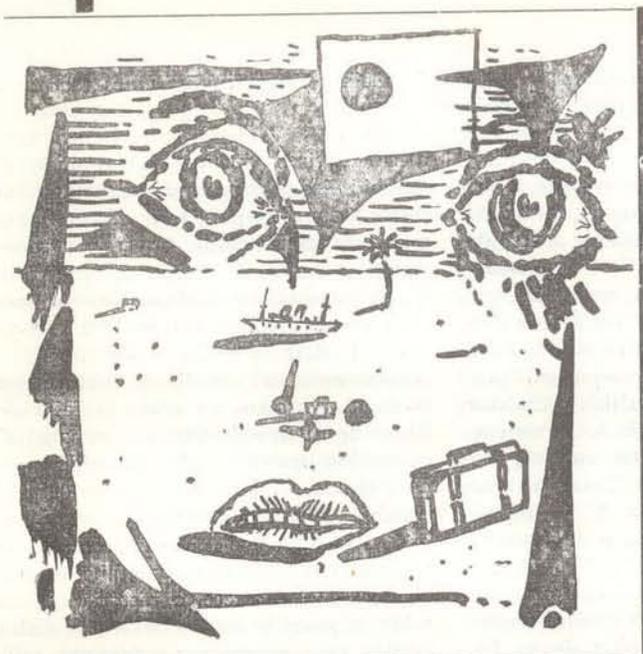
El pulso literario cortado, ceñido, preocupado de sintetizar y por tanto de no desmedir problemas y peripecias, vitaliza de manera indudable los relatos de este guipuzcoano. El planteamiento directísimo de las preocupaciones esenciales de sus relatos dramáticos, penetrados de las mayores angustias de nuestro tiempo, acercan en forma heridora el desarrollo de los mismos, tatuándonos en los mejores momentos de este libro, lo que en sus comarcas se potencia con destreza e intensidad. Alberto Borges no acepta la desesperación de David Embil, de Sergio o de Darruspe al crearlos, para caer en el abismamiento negativo de tantos novelistas contemporáneos. La preocupación intelectual determinante de su obra —en el mejor sentido de la palabra—, le salva de perderse en el melodramatismo superficial al que son tan aficionados muchos de sus compañeros de generación. Sus relatos buscan un equilibrio difícil entre la fluencia natural por la que se legitima su desarrollo y la vigilancia mental a que la personalidad de Borges los somete. Convirtiendo lo que podrían ser simples estampas dramáticas en construidos aguafuertes, animados en su dramatismo por una difícil tonalidad esperanzada; por una luz derivada de sórdidas ruinas; por ese aliento machacado por la vida estéril, cáusticamente denunciada por el novelista, contra la que el mismo reacciona en la implícita protesta de sus personajes.

Con *La resaca* le nace a España un novelista auténtico por dos cosas: por su capacidad objetivadora —poco frecuente en escritores muy cargados de preocupaciones y de heridas—, y porque

hacer novela para él no es planear más o menos diestramente temas distintos. La unidad de los cinco trabajos que componen el volumen de este escritor español residente en Guayaquil hace años, evidencia la tensión de una actitud vital que necesita crear algo así como ejemplos, y la capacidad expresiva de quien no se contenta con hacer novelas ricas en tensión. Los problemas de Alberto Borges, sin entorpecer el desarrollo temático, engrandecen el tejido de sus relatos consiguiendo para los mismos una proyección importante. Porque el autor español, salvado por su capacidad creadora de "La resaca" producida por la guerra civil española y la última guerra europea, denuncia lo que nos brinda, teniendo buen cuidado de que las narraciones de su libro no se abismen en la monotonía literaria derivada de ordinario del testimonio personal.

La experiencia se expía en la transmutación determinante de la creación novelística, dinamizándola. La ficción, carente de ese arranque gratuito y por tanto poco válido, estructura en el ritmo expositivo de Alberto Borges, lo que aunque sabe a autobiografía, carece de la falsa crudeza de la confidencia elemental. En *La resaca*, el escombros se convierte como consecuencia de un realismo lírico en algo parecido a las brasas. Y la vida, sufrida por el novelista en los lugares de la angustia sin salida y del fracaso, supera llameando su propia sordidez. Como es lógico, para que el documento no concluya en sí mismo, no nos abisme en sus límites dramáticos y sin horizonte, se somete a un tratamiento crítico-narrativo, nada complaciente. Con el fin de que los "no puede ser" de estos personalísimos relatos, aterren a quienes los conozcan, sin aficionarlos al terror.

ENRIQUE AZCOAGA.



Tulio  
Carella

## Cuaderno del Delirio

Las narraciones de viaje constituyen un género definido: desde antiguo se atienen a normas que han llegado a ser clásicas. Tulio Carella introduce una variante original, tomada, por lo demás, de la realidad. Describe el viaje de un individuo —él mismo— con cuarenta grados de fiebre. El delirio, que distorsiona las dos realidades, interior y exterior, es lo que da a estas páginas un tono diferente. Proust anota con prolijidad las sensaciones de la propia agonía; Cocteau detalla el avatar de la desintoxicación; Carella se preocupa de transcribir todo cuanto le dicta el desvarío.

Precio: \$ 60 m/n

ASI SON LAS MALVINAS, por Hipólito Solari Yrigoyen. Ediciones Hachette, Buenos Aires, 1959, 184 páginas.

LA preocupación mayor del autor del presente trabajo se cumple, pues el mismo —concebido bajo la forma de relatos periodísticos— encuadra dentro de los lineamientos de un libro de impresiones de viaje, por un territorio que “de visu et in situ” los argentinos desconocemos: las Islas Malvinas. Hipólito Solari Yrigoyen no hace aquí (ni pretendió hacerlo) un análisis histórico jurídico sobre a qué país le corresponde la posesión de esas Islas, aunque, por otro lado, no deja de manifestar en todo momento su opinión (la de los argentinos todos), fundada, acerca de nuestros derechos sobre ese Territorio. Tal posición la dejó sentada el autor en cada controversia impuesta por las circunstancias y dentro de los límites de su incursión, netamente privada.

El texto —cuidado y sencillo— abarca distintos aspectos de su viaje, arrancando la crónica con las peripecias para obtener la visación correspondiente que le permitiera viajar (a raíz del derecho que particularmente se arrojan Argentina y Gran Bretaña), siguiendo la mención de una interesante bibliografía recopilada por el viajero, hasta la verificación pasmosa de que allí no aparece desde hace varios años periódico alguno. Interin, encontramos, entre otras, referencias de este tipo: temor de los residentes de que la posible (?) restitución de las Islas

a su legítimo dueño, les implique el despojo liso y llano de sus bienes; las dificultades que en tal caso tendrían para girar sus ganancias a Inglaterra; reiteración e hincapié acerca de que ellos quieren también a la Argentina; no hay en todo el archipiélago oculista alguno (el viaje data de 1957); el casi total desconocimiento del castellano, hablado por contadas personas, así como la falta de libros de nuestra lengua, sin embargo el campesino malvinero ha recogido muchos términos criollos que son de empleo común; la escasa cultura de la población, donde hay (entre poco más de 2000 mil habitantes) muchos analfabetos; tergiversación que ofrece la historia inglesa sobre la posesión de Las Malvinas, única versión que conocen sus habitantes; latifundio y monopolio a cargo de la Falkland Islands Company (F. I. C.), empresa comercial de gran poderío que es vista con poca simpatía por los malvineros, y, en muchos casos, hasta por los mismos funcionarios del gobierno británico. Cabrían otras acotaciones de interés, pero las mencionadas son bastante elocuentes.

En general, estamos frente a un trabajo serio y objetivo, que alcanza un rango superior al de la simple curiosidad. Acompañan al texto, fotografías y algún otro material de información.

DANIEL BARROS

PEQUEÑO DICCIONARIO DE LA DESOBEDIENCIA, por Luis Franco. Editorial Americalee. Buenos Aires, 1959. 280 páginas.

Conocida es la personalidad de Luis Franco en materia de ensayo, esa percepción crítica que se acrecienta en cada trabajo suyo. El autor de *Biografía Patria* nos brinda aquí una serie de

experiencias que lo erijen —una vez más— en un agudo buceador del devenir cotidiano. Por otro lado, estamos frente a un creyente nato, pero ni dogmático ni sectario, el que aún en aque-

llos planteos pesimistas, reales en cuanto vigentes y sin aparente salida, brota su afán constructivo, de combate.

Las materias o motivaciones que se incluyen en este *Pequeño Diccionario* son tanto de índole personal (individual) como colectiva, siendo tan variadas y heterodoxas como aquellas que lleva y trae una vida. Así, salta de la “acción, actividad” a la “política de clase”, de la “biografía del último dios” a la “vejez de la poesía ultramoderna”, de la “comida del hombre” a la “antología sacra”; todo ellos girando —siempre— dentro de un marco polémico, que da margen tanto para el asentimiento que termina por complementar la idea de su autor como para la divergencia fundada, crítica también. Pero lo más destacado de este trabajo estriba en su vitalidad conceptual, de lucha, que impera de principio a fin, viéndose en el mismo redimidos espécimen tan caros y de todos los días (que abofetean a cada rato) como el amor, la existencia, la libertad, la amistad y fraternidad, el trabajo, en una palabra: el hombre, causa y efecto de su continua “desobediencia”.

En ningún caso los planteos de Franco pueden confundirse con ciertas versiones alocadas, de efecto, o bien de desgano o ramplonería, así como tampoco devienen expresiones recogidas por un analista con microscopio o termómetro.

TATABOMBA, por Ariel Canzani D. Ediciones Botella al Mar. Buenos Aires, 1959. 59 páginas.

LA poesía es un género tan sencillo como difícil, por lo que se puede prestar muchas veces a equívocos su interpretación, sus verdaderos méritos. Ahora bien, cuando además de una filosofía poética (imprescindible como condimento), encontramos una síntesis formal y expresiva, tal manifestación literaria resulta esencial, cierta: se justifica. Y ello

Hay en este “manual” tanto objetividad crítica como profunda vocación poética, cualidades bien caras a cualquier ensayista. Estamos frente a un libro que se puede abrir en cualquier página, y en el que no nos será difícil —de inmediato— encontrar toda una filosofía nacida de la búsqueda (encuentro) permanente del hombre, de la acción y del trabajo “liberado”. Entonces sí, podremos decir como Demócrito a sus visitantes: “Adelante, que aquí también están los dioses”. Bien puede referir este “religioso” que es Luis Franco que “Los Evangelios non son fundamentalmente hablando el producto de un espíritu o de varios espíritus individuales; sino una creación colectiva y anónima, operada a lo largo de muchas décadas y enteramente emanada de los factores económicos, políticos y espirituales de la época y las circunstancias”. Profundo conocedor de los Evangelios, se revelan sus “verdades” a través de un gran caudal de vida.

En fin, serían innumerables las citas aquí, correspondiendo agregar que no estamos precisamente ante un “Pequeño” Diccionario, sino ante una obra madre, elaborada por un espíritu fino y estudioso. Estamos frente a una verdadera biografía del hombre, fruto de un ocio fecundo.

D. B.

ocurre con *Tatabomba*, puesto que el autor de *Viaje al gris* ha sabido conjugar esos elementos —como utensilios de búsqueda y de aplicación urgente— que fluyen del quehacer poético, que lo definen. Y hoy, como siempre (como en toda expresión del hombre), hace falta una legitimidad creadora, la que, al devener como tal, no podrá quedar sujeta

ta a calificaciones encontradas. Podría hablar —también en poesía— de una objetivación del sujeto: su definición.

Con todo, hace falta deslindar aquí dos aspectos de la creación poética: la síntesis formal y la conceptual. Así, en lo que respecta a la primera, Canzani D. cae en algunos "estiramientos" en la construcción, los que, sin llegar a invalidar el poema, le acuerdan cierta caprichosidad y ligereza. (Sin embargo, hoy, la síntesis constructiva procura un hueco muy importante en poesía: su salubridad). Pongamos algún ejemplo: "Ustedes / Y las hienas / Serán los / Gobernantes / Del estado / Naciente, / El resto / Será número / Para seguir / Probando / Alguna / Nueva forma / De macerar / Al hombre." Por otra parte, no siempre la síntesis conceptual desempeña una función primordial en la poesía de Canzani D.; así, por momentos, pareciera que el autor se despreocupara de esa *sobriedad* vital y cara tan imprescindible, pero en ningún caso llega a caer en vaguedades, muy por el contrario. "Sobre / El río / Hermosos / Grá-

EL NIÑO DE LA FLOR EN LA BOCA, por Castillo Navarro. Edición Pareja y Borrás. Barcelona, 1958. 150 páginas.

**P**UEDEN imaginarse palabras más hermosas para un niño que tenía labio leporino? Castillo Navarro, integrante de la más nueva generación literaria española, con una prosa magnífica, escueta, dura, dolorosa y a la vez dulce, nos narra la tragedia de un matrimonio de labriegos que pierde el hijo después de una operación en la flor de la boca, allí lejos, en la ciudad que ellos sólo conocían de palabras.

El esqueleto de la obra es el siguiente: El padre lleva al hijo a la ciudad, comenzando la narración cuando Gines, el padre, retorna sólo al pueblo donde habían quedado la mujer y sus hoscos habitantes que no querían la operación

neos / Blancos / Flotaban / Como / Victorias / Regias."

Queda —entonces— por referirnos a algunos de los versos más logrados de este poemario, los que se encuadrarían dentro de los lineamientos óptimos de este medio de expresión. "Matar / Y luego matar / Hasta el delirio / El resto / De vida / Que hubiera / Quedado / En el erial / Yacente" (nos trae aquí el recuerdo de cierto poema de *La vida disgregada*, de Elisabeth Azcona Cranwell); o "Los hombres / Con el alma / Reseca...".

Como acertadamente lo manifiesta Arturo Cuadrado, "Sus viajes (los de Canzani D.) no son hacia el mar, ni al cielo, ni a la tierra: van directamente al hombre"; lo descubre, y —generalmente— de tanto soterrarlo en *el* suyo. *Tatabomba* es un dios nuevo, de momentos (como está hecha la vida) en los días, en fin: un dios amigo y necesario, un complemento nuestro.

Canzani D. pisa bien y fuerte en este poemario, por lo que se hará fácilmente esperar. D. A.

del niño. Allí, en sus tierras y en el pueblo, debe soportar los ataques de sus compañeros de labrantíos y, por último, el consejo del "amo" de las tierras que le dice abandone la parcela que tenía arrendada, para evitar la ira en aumento de los extraños habitantes del pueblo.

La narración de estos episodios sencillos, humanos, desgarradores, en la prosa de Castillo Navarro se transfiguran y adquieren proporciones de maravilla. Los capítulos en los que Gines conversa con la madre son de increíble poesía y mi mente al leerlos asoció dichas palabras a trozos de la Biblia, con prosa moderna.

El volumen se completa con otros ocho

relatos en los cuales el escritor murciano con su prosa breve, cortante, lleva al lector a gozar imágenes llenas de poesía. El cuento "El transparente", aquel que tan seco le pusieron ese nombre, es buenísimo. "Cuando la hormiga sueña", retrato magistral de la envidia, nos desorienta y en él el lector no sabe si admirar más la descripción del pecado en sí o la temática para mostrarnos el diagnóstico.

Castillo Navarro, premio de novela de la Ciudad de Barcelona en 1957 por su libro "Las uñas del miedo", tiene

libros traducidos al francés y al rumano, además de otros cuatro títulos en España. Este trabajo fue publicado por la Editorial Pareja y Borrás (magnífico grupo de jóvenes comandados por José María Pareja y Rafael Borrás) en la colección "Reloj de Sol" y en la cual hay títulos de Ramón Eugenio Goicochea, Elisabeth Mulder, Mercedes Salisachs, José Cruset, Ana María Matute, Mariano Tudela, Francisco Candel y otros que forman hoy, en la península, un grupo magnífico de avanzada.

ARIEL CANZANI D.

CANTI DELL'INTRUSO (Cantos del Intruso) por Carlo Galasso. Edizioni Cinzia. Firenze, 1958, 50 páginas.

**S**E inició con este trabajo en Italia una serie poética titulada "Los poemas del puerco-espín" (I poeti dell'Isatrice).

Carlo Galasso, nacido en Florencia en 1912, director de la Fundación Literaria "Cinzia", poeta por sobre todas las cosas, novelista, crítico, ensayista, que desde su reducto florentino realiza una loable tarea de vinculación intelectual con diversos países, nos entrega veinticinco poemas de sentida y profunda sensibilidad. La introducción del poemario la da una estrofa de su libro "Prigione di Cristallo" que dice: *Uomo, / vecchio pagliaccio, / piega le ginocchia / sul marmo corroso e freddo / della solitudine...* (Hombre, / viejo payaso / dobla tu rodilla / sobre el mármol mohoso y frío / de la soledad...), y en ese ritmo se suceden todos los versos de este "Canto" de Galasso donde con profundas palabras se pinta la esperanza y la desesperanza de un alma colmada de parábolas.

*Adesso (A h o r a)* breve composición, perfectamente lograda, reafirma la categoría del poeta: *Umanità, / batte sopra i tuoi chiodi / rossi di sangue / il martello dei troppi secoli / e l'aria ristagna*

*/ sulle tue braccia in croce...* Lo mismo podemos decir de *Strada* y de *Italia 1943*, pero donde la palabra se transfigura y nos seduce es en el poema *Soldati* (Soldados) en la cual se pinta el descarnado sentir de un hombre como Galasso que vio y vivió la guerra, la política y tantas cosas más que hunden a los hombres en la duda y lo llevan a pretender vivir en su torre de marfil, que tal vez sea la única escapatoria ante la terrible realidad que nos cubre. Veamos algunas estrofas de *Soldados*: *Siamo passati su tutte le strade, / senza cavalli bianchi, / Su asfalto, su fango / abbiamo scritto / il canto della nostra fortuna; / sulle rovine, raminghe, / sulle sofferte rocce, / Ed ora siamo le gocce / traboccate dei calice. / Han riso di noi / Como di meretrici ebbre...* (Hemos pasado por todas las calles / sin caballos blancos. / Sobre el asfalto, sobre el fango / hemos escrito / el canto de nuestra fortuna; / sobre las nubes fugitivas, / sobre la sufriente piedra, / Y ahora somos la gota / desbordada del caliz. / Se han reído de nosotros / como de meretrices ebrias...)

Esto en cuanto al fondo del libro. Con respecto a la impresión, Italia se mues-

tra en este maravilloso volumen, cuyo tamaño de nueve centímetros por doce, su papel, su diagramación de tapa y la tipografía interior nos permite compren-

Siete Sainetes Porteños, introducción y noticias biográficas de Luis Ordaz. Ediciones Losange. Buenos Aires, 1958. 253 páginas.

No es cosa fácil compilar una antología del sainete. Menos fácil es una compilación del sainete porteño. Esa voluntad discriminatoria implica una limitación. El sainete en la Argentina tuvo tres ambientes preferidos: la ciudad, el arrabal y el campo. Hubo autores que lo practicaron con exclusividad de otros géneros teatrales. Pero muy pocos autores no escribieron sainetes. Los reclamaba el público, lo imponía la época. Se estrenaron miles de sainetes. Aún aceptando la denominación de los autores, es fácil ver que, bajo el rótulo, se deslizan muchas piezas que le son ajenas. Desde el vamos adquiere un acento nuevo, trágico, sombrío. Nemesio Trejo fué el primero en dar a sus pécitas un final amargo que contradice la preceptiva. Esta orientación es respetada por los continuadores más conspicuos. Hay más. El sainete es, por definición, un género breve. Pues bien: se han estrenado muchos sainetes en tres actos. Soplan vientos de renovación. En España ocurre lo mismo. Los sainetes de Arniches son extensos. Las *astracanadas* de Muñoz Seca también. Los *Caballeros del Attilio* se dió como sainete pero tiene cosas de astracanada. Es decir, no pertenece a ningún género; es algo innominable, que sirve para hacer reír.

Los sainetes que se ajustan a las reglas técnicas no abundan. Género chico es la denominación que les cuadra con más exactitud. El género chico admite sainetes, zarzuelas, comedias, dramas, farsas, bocetos, esbozos, grotescos, aguafuertes, etcétera. Si se las llamara ge-

der con qué poco se puede realizar una colección de jerarquía, en lo que a arte de presentación se refiere.

A. C. D.

néricamente género chico, se terminaría de una vez por todas con la confusión actual, y facilitaría el estudio de esa enorme cantidad de obras.

Este volumen de *Siete Sainetes Porteños* sigue a la *Antología del Sainete Criollo*, que publicara la editorial Hachette en 1957, y corrobora su intento de dar, al menospreciado género, una posibilidad de reivindicación. En *El Sainete Criollo* se sugería la necesidad de proceder al estudio monográfico de autores antes de una revisión, antes de un juicio, que no serían tanto definitivos como de valoración provisional. Clausurada una época, debía procederse a un análisis objetivo. El material es tan abundante que acobarda a cualquiera. Es necesario leerlo todo. En el género chico se encuentran anticipaciones y coincidencias que pasman. De pronto se anuncia a Sartre en *Cual Copa de Cristal*, de Linning; de pronto en un sainete se descubre algún procedimiento de Tennessee Williams. El estudioso se queda absorto y se pregunta por qué razón parecen admirables escenas en un autor francés o norteamericano y no en un autor local. A la primera dificultad de la abundancia, se suman otras muchas, cuya enumeración estaría de más en esta breve nota.

Luis Ordaz es un escritor serio. Ama el pensamiento profundo, las concepciones sólidas. No es un espíritu ecléctico. Esta virtud se convierte aquí en defecto. No se resigna totalmente a compilar sainetes, que son obras menores, intrascendentes, risueñas. Ordaz piensa siempre en el fruto, en la semilla, en la raíz o

en el tronco; pocas veces en algo tan frívolo como la flor. El sainete es sólo una modesta flor. A veces, por un raro designio, resulta una flor maravillosa. Pero, como sigue siendo una flor, no siempre atrae la atención de Ordaz. Por eso las dos últimas piezas de la antología no son sainetes, sino una pieza grotesca y un misterio moderno, de Armando y Enrique Discépolo y Defilippis Novoa respectivamente. Esta dificultad se presentará hasta que no se decida utilizar el más amplio cobijo de género chico, como hemos sugerido.

Desde luego, esta objeción es esclare-

LA COPLA, por Andrés Fidalgo. Ediciones Tarja. Jujuy, 1958. 64 páginas.

La copla, arte popular por excelencia, es, quizás, arte de decantación y de colaboración. Si el atractivo del romance reside en que se trunca, el de la copla en que concreta o finaliza un tema. Tiene misteriosas razones, y tiende a limitar la cultura de los pueblos, ya que reduce el horizonte. El romance se desgaja del conjunto de una gesta y toma sustantividad y vida aparte. El relato desaparece en gran parte o por completo para dejar lugar a la intuición rápida y viva de una situación dramática. El acierto en el corte brisco aparece así como una verdadera creación poética. Así opina Menéndez Pidal; suyos son estos conceptos.

Si el fragmentarismo es el proceso estético que caracteriza el romance, lo acabado, lo completo es inherente a la copla. Es un verdadero epigrama, pequeño, dulce, punzante, como quiere Juan de Iriarte. Y como es breve, consonante, perfecta, la copla queda en la memoria con facilidad. Eso explica la abundancia de copleros, preciosa fuente de información. La vida, en todo su acontecer está en ella. Algo tan sencillo, ha provocado cataratas de erudición, con aparato crítico, citas, variantes, explicaciones y toda clase de exégesis y antecedentes.

cedora y no reprobatoria. La antología tiene aciertos como el rescate de Enrique De María, uruguayo incorporado a la escena porteña. En esta segunda antología sainetesca, se lamenta la falta de colaboración. Repite nombres de la primera y omite a Chiarello, Berrutti, Fontanella y otros, cuya lectura hubiese completado el panorama con aspectos curiosos.

El prólogo y las noticias biográficas son sustanciosas y analizan y recuerdan obras y autores, con laudable concisión.

T. C.

Luis Alberto Franco afirma que la poesía popular argentina es, en su totalidad, de origen hispánico. Con no menos valederas razones, Juan Alfonso Carrizo sostiene que muchos versos tradicionales entre nosotros, son simples traducciones del italiano, francés, inglés o griego. Miguel Ángel Gómez en su libro *Cancionero*, transcribe una copla popular anónima como primera estrofa de las canciones. Bernardo Canal Feijóo muestra en *Silverio Leguizamón* el proceso formativo de la copla por aportación sucesiva.

En *La Copla*, Andrés Fidalgo presenta dos partes. La segunda trae coplas de las que es autor. La mayoría son totalmente originales. En algunas practica la recreación o el uso de versos de estancias anónimas. La lectura permite comprobar algunas reiteraciones. En la pág. 50, se lee: Tan buen mozo que era yo / Y tan fiero que me he vuelto. / Debí nacer patroncito / Y no peón tabacalero. En la pág. 46: Tan buen mozo que era yo, / Tan fiero que voy quedando. / Me ha de componer la muerte; / Sólo falta cuándo. Y en la pág. 56 está tautología: Tan buen mozo que era yo / Y tan fiero que me he vuelto. / Estoy feo por fuera, / Pero peor por dentro.

Si fueran variantes populares, se justificaría la repetición. No se justifica porque son —o intentan ser—, creaciones. Por lo demás Fidalgo transforma la poesía oral en poesía escrita, y un género popular en género erudito o artificioso, con imágenes modernistas. Defecto en que no cayeron Eliseo Montaine, Luis Cané, Machado, Lugones y los demás, que son todos.

La primera parte del libro es un ensayo lleno de interés y defectos. Le ha faltado madurar, a Fidalgo, tan atractivo material. El conjunto carece de matices, gradaciones, ponderación y fusión de los elementos. Salta sin transición —y sin sentido del humor—, de Manri-

ESPAÑOLES ANTE LA HISTORIA, por Claudio Sánchez-Albornoz. Editorial Losada. Buenos Aires, 1958. 283 páginas.

CUANDO apareció este libro, Don Claudio estaba en Estados Unidos explicando Historia Medieval en varias Universidades. Sánchez Albornoz es Don Claudio para todos los que le conocemos, y cuando escuchamos que alguien se dirige a él por su apellido, ya sabemos que no frecuenta su amistad. La lectura de *Españoles ante la historia* durante la ausencia de su autor, sirvió para actualizar su presencia, porque este breve volumen de la Biblioteca Contemporánea constituye, a mi juicio, su obra más cabal y representativa. El conjunto de los temas tratados, su variedad y el polémico final evocan cada uno y construyen entre todos, otras tantas facetas de la personalidad de Don Claudio. Son él.

El libro consta de una advertencia del autor y de nueve ensayos. El primero describe la conformación social de la Castilla primitiva, la de la Reconquista, con sus pequeños labradores libres con alma fronteriza, medio guerreros, medio agricultores, totalmente distintos de los caballeros feudales de la Francia o Ale-

que a Caminos, sin tener en cuenta que pertenecen a civilizaciones alejadas en el tiempo y en el espacio. Dispone, y lo demuestra, de una rica información, que se remonta hasta las coplas incaicas. Pero le ha faltado el rigor del método, para dar a esa copia de materiales fluidez y equilibrio.

En 1951 se dió a la imprenta en Salta un volumen de coplas para cantar con caja. Ahora en San Salvador de Jujuy aparece este tomito que no deja de ser un aporte al estímulo que necesitan las provincias para formar centros culturales independientes.

T. C.

mania de entonces. Don Quijote y Sancho, demuestra el autor tras un fino análisis social y humano de la época, traían el ímpetu ancestral, al que Cervantes dio forma, de aquellos medievales caballeros villanos de la frontera con el moro, mezcla de hidalgos rurales y de labradores itusos.

El ensayo más extenso es una biografía de Gaspar Melchor de Jovellanos, historiador y político español de comienzos del siglo XIX, encuadrada en una pintura de su época. Señala el autor el parecido de aquella hora con la actual de España, dividida en bandos, y la necesidad de recoger el eco de la voz de Jovellanos que, ya entonces, pedía para su trágica patria, paz y libertad. Llenas de emoción de recuerdo son las páginas dedicadas a Eduardo de Hinojosa, historiador eminente que goza de merecida fama entre los medievalistas. Hombre de vida trabajosa y difícil, llena de labores ingratas para poder vivir y ejemplo de riguroso método científico.

Dos ensayos giran figuras hispano-

árabes. El más interesante está dedicado a Ibn Hazm o Abenházam, poeta, teólogo, filósofo, moralista e historiador cordobés, que puede emparejarse con los más grandes pensadores y poetas medievales. Pudo alcanzar su talla y madurez por su condición de árabe español, ya que la pobre cultura europea de entonces (primera mitad del siglo XI) no habría permitido el desarrollo de su genio. Analiza los estudios de los arabistas Asín y García Gómez, dedicados principalmente a una de las obras de Ibn Hazm, titulada *Libro del amor* o *El collar de la paloma*. El estudio de Don Claudio aporta singulares apreciaciones y juicios sobre el armazón hispano de las ideas del poeta, su quijotismo y orgullo. Lo vincula no sólo con Cervantes, sino con Quevedo y Unamuno. La otra figura hispanoárabe referida en este libro es la del jurista Mahmud al-Mahbú, cuya obra *Vicaya* constituye la más completa recopilación, clara y precisa, sobre el derecho de guerra. Lo señala como precursor del dominico burgales y gran jurista, Francisco de Vitoria.

PUERTA DEL SOL, por Ricardo Bastid. Editorial Losada. Buenos Aires, 1959. 299 páginas.

EN literatura es posible —y no infrecuente— que una suma de aciertos desemboque en un fracaso. El estilo lírico, brillante o terso, la técnica perfecta, sea ella convencional o revolucionaria, la trama verosímil o imprevista, el personaje viviente de realidad o simbolismo, en síntesis, todo lo que forma el ropaje de un libro, puede constituirse en lamentable despilfarro de elementos positivos, si falla el nexo interno, el hilo conductor, la idea. En cambio, cuando la suma de aciertos está al servicio del "algo que decir", los resultados suelen ser excelentes. Tal es el caso de *Puerta del sol*, novela de "estreno" de Ricardo Bastid.

El canciller Pedro López de Ayala fue un hombre-época. Una de las figuras representativas de su tiempo, como lo fuera Cellini en el Renacimiento. En su personalidad concidían y se reunían todos los caracteres y la atmósfera vital de Castilla en los reinados de Don Pedro el Cruel, Enrique II y Juan I. Su obra como historiador, de singular trascendencia y modernidad, son objeto de ameno ensayo. Por último nos referiremos al ensayo dedicado al obispo y señor de Santiago de Compostela, Diego Gelmírez. En él se traza un cuadro vivo, animado, del camino de Santiago y de su influencia como vía de transfusión cultural y un interesante paralelo entre el Cid y el combativo obispo gallego.

Los dos últimos ensayos se dedican a la polémica de Don Claudio con Américo Castro. No vamos a entrar en ella ni a tomar partido, pero sí diremos que son interesantísimos. A través de los comentarios del autor trasciende la seriedad y el riguroso método científico con que se han estudiado y preparado los argumentos aducidos.

JOSE JULIO CASTRO

Juan Fernández Vignon, el personaje, sufre unos días de arresto. Ignora la causa. La cárcel no es experiencia nueva para él: ya cumplió una larga condena. ¿Motivos de temor? No, hace mucho que se desvinculó de la acción política y la suya es, en la actualidad, una existencia sin ocultos repliegues, sin trastiendas comprometedoras. Entonces el prisionero aprovecha esos días robados al trajín habitual y piensa, recuerda, fantasea, sueña.

El monólogo interior que configura toda la novela da una inmediatez vital, carnal, al relato. Ningún elemento exterior está explicado, sino vivido. Juan Fernández Vignon no nos cuenta que

se acuesta a dormir: nos hace escuchar el suspiro de satisfacción del hombre fatigado que por fin se instala en la horizontalidad. El frío, la lluvia, el miedo o la esperanza, nos llegan a través de ese método, que logra un sorprendente impacto sensorial. El clima de cárcel está dado mediante ínfimos detalles: la observación obsesiva de dos arañas en el cielorraso, la avidez con que el prisionero, ya saciado el hambre con las provisiones que le manda su familia, atisba los ruidos y olores del rancho, que jalonan la abrumadora rutina carcelaria. El encierro, el ahogo, la opresión, saltan al cuello del lector con una eficacia que los adjetivos difícilmente alcanzarían. La pericia técnica del autor nos permite, sin superfluo peritaje verbal, identificar —y compartir— de inmediato experiencia presente, evocación, meditación, fantasía o alucinación onírica.

Me agradaría comentar extensamente la noble calidad de la solidaridad humana que pulsa en el libro, el tono virilmente poético de ciertos episodios (la licencia en Madrid, el encuentro con el perro "Niebla"), pero el espacio me obliga a interrumpir el inventario de la suma de aciertos; después de todo, más me interesa ocuparme del "algo que decir".

Ese algo es, en la novela de Bastid, nada menos que el proceso de maduración de un hombre. Siguiendo una línea de pensamientos desordenada y sabiamente reiterativa, el protagonista nos conduce a través de su abigarrado laberinto vivencial. Juanito, el de don Paco... más tarde, el romántico Amadís... el que "se lió" con Nati en un amor adolescente, sospechosamente matizado de complicidad política... Arturo, el nombre de guerra del militante comunista... el que no se perdona el haber defraudado a Toni, el correligionario a quien no osó confesar que el partido había dejado de interesarle...

distintas etapas, diversos "yoes", diferentes modos de ver al mundo y verse en el mundo. Juan Fernández, en la soledad de la cárcel, mira hacia atrás y se encuentra con una imprevista, con una embarazosa multiplicidad. Y entonces, ¿quién? ¿cuál? Y entonces, Juan Fernández. Reconocido paulatinamente, casi a desgano. Con la resistencia con que se abandona el juego de existir para entrar en la responsabilidad de ser. Integrado. Total. Causa de sus efectos y efecto de sus causas. Motor, energía y movimiento. Juan Fernández: un hombre. Quizás todos los hombres: de ahí ese nombre anodino, ese nombre que no identifica a nadie en particular. No obstante ¿cuán viviente es Juan Fernández!

Mientras se devana los sesos conjeturando sobre el motivo de su arresto, Juan Fernández rechaza molesto y asustado, la idea de que pueda ser "aquello". Es lo único que verdaderamente le espanta. Sus demás miedos son los corrientes en un hombre de coraje: teme por su familia, sus amigos, su puesto, la seguridad. Pero "aquello"... A pesar de que ocurrió antes de su primera condena, Fernández Vignon prefiere pensar en cualquier motivo más actual, incluso más corpóreo. Todo menos "aquello". Y sin embargo, ya debería darlo por purgado, después del largo encierro anterior...

¿Qué es "aquello"? ¿Cuál es ese pecado original del que el castigo no logró exculparlo? ¿Cuál el crimen sin redención de Juan Fernández? ¿Será "aquello" la insoslayable condición humana, la finitud? No lo sabemos. Hay preguntas a las que ningún buen novelista intentaría dar respuesta definitiva. Y la novela se abre hacia una perspectiva trascendente, y "aquello" empieza a dolernos a nosotros también, a preocuparnos, "aquello", se nos va haciendo escalofriante y abismal...

Debo agregar que, pese a las innúme-

ras coincidencias entre la vida de Bastid y la de su personaje, me niego a aceptar que *Puerta del Sol* lleve lastres autobiográficos. No. Esa novela, plena y madura, tiene, en todo momento, una especie

de verosimilitud exacerbada que no pertenece a la vida real, que sólo la creación puede inventar.

CARMEN da SILVA

LOS TEMAS ESENCIALES DE LA LITERATURA, por José Edmundo Clemente. Editorial Emecé. Buenos Aires, 1959, 117 páginas.

EL título y el breve prefacio de este libro incitan a hojearlo saltando páginas para atisbar lo que encierra cada uno de los ensayos sobre tan sugestivos temas, uno de los cuales da nombre al volumen. Temas dispares, en los que el pensamiento varía de motivo y, si aparece dedicado a uno, es para mejor interesarse en lo que de propio contiene el otro.

Pero ahuyentando la tentación de embarrarnos en el capítulo que más nos atrae nos sujetamos al orden del libro.

Se inicia con un trabajo "Sobre la originalidad". Analiza Clemente diversas definiciones de la originalidad, conviniendo en que no hay ninguna que pueda encerrarla. Porque —en verdad— la originalidad es eso, una inadaptable a las formas dadas. Un vivir fuera de las leyes pero dentro del equilibrio, de la gracia. "Tiene ángel", dicen los españoles. Y se entiende lo que significa o se pasa sobre ese halo sin comprenderlo por falta de antenas para captarlo. Estamos en el clima de los imponderables.

Dice Clemente que Ticiano escamotea el sentido "Del amor sagrado y del amor profano" al pintar desnudo al primero y vestido al segundo, para confundirnos o hacernos interpretar con fidelidad el concepto platónico de que los dos amores coinciden en nosotros.

Pensamos que el amor sagrado es amor en sí y tiene que estar desnudo; la vestimenta es la forma que adopta, y habrá tantas como direcciones persiga.

Con la anécdota de Goya, enfoca Cle-

mente al artista en su situación trascendente y en los acontecimientos circunstanciales o inmediatos que pinta.

Clemente comprende el problema y lo expone sin demasiada prolijidad. Para muchos su exposición no será suficientemente clara. Es lamentable, pues su punto de vista debería divulgarse entre los que abogan por el arte exclusivamente social. Dice Clemente describiendo el cuadro: "Abajo, la vida perentoria y anecdótica de todos los días; arriba, la permanente, la noche metafísica, y la religión que también es noche porque es misterio."

Disentimos con Clemente cuando dice: "La imaginación es una facultad y la originalidad, una actitud." La originalidad es una facultad que se posee o no. Adquirirla no es posible. Por eso más adelante, Clemente opina: "viene de adentro, del fondo de cada hombre." Luego, al hablar de la metáfora, expresa: "No es síntesis, símbolo apretado, sino infinito, imaginación libertada, continua invención."

La conocida frase *el estilo es el hombre* ayuda a demostrar que el ser humano está ligado a su expresión y que ésta es distinta en cada uno de ellos. El estilo saca a luz lo que el hombre es. Y por supuesto la metáfora no es ajena al estilo, entra en juego, lo embellece e inmaterializa.

Las imágenes y metáforas pueden ser originales, o lugares comunes, repeticiones adocenadas. Y entonces el estilo es vacío. Lo que no deja de representar a su dueño.

Clemente, por último, define la originalidad como "capacidad individual de expresión metafórica", sea en la vida o en cualquiera de sus vehículos: palabras, sonidos, colores.

Cabría añadir que la originalidad es un estado de gracia, o mejor, un equilibrio en que la gracia está presente. Pero aún así notamos que la originalidad posee componentes inasibles.

En "Meditaciones sobre el tema", Clemente expone el ahínco con que se propone detener y examinar el íntimo motivo, oculto o no, dentro del entramado de la obra de arte.

Después de un ligero pasaje sobre la pintura (tema y motivo), Clemente acude a la música para mejor explayarse sobre el asunto. Y hace una interpretación personal, inteligente, del Concierto Nº 2 de Rachmaninoff. Luego, pasa a la escultura en la que el tema no pesa —dice— sobre la creación no obstante lo que podría suponerse de ese arte figurativo por excelencia. También la arquitectura, de apariencia utilitaria trasunta —manifiesta Clemente— la inquietud artística de sus creadores.

Por último, llega Clemente a la literatura: "La palabra —asegura— nace del fondo del hombre, de su aliento vital." Y a causa de sus proyecciones sin límites sensoriales la elige como sujeto de meditación.

Aquí se centra Clemente en lo fundamental de su trabajo. Hace diferencia entre el argumento y la intención del autor. La trama es, en realidad, el pretexto o la construcción necesaria e inevitable para contener la visión interna del mundo, o de los seres, que el autor quiere comunicar.

Luego, vuelve Clemente a la pintura para demostrar cómo el escenario circunstancial del tema puede convertirse en plano vivo para expresar la intención del autor.

Pasa, después, Clemente a "Los dos temas de la realidad". Abarca en este

ensayo diversas formas del tema y desliza el *deber* entre lo que pertenece a zonas afectivas, cuando es, pensamos, en las zonas conceptuales donde debe incluirsele.

Y con sutileza y profundidad de poeta, dice Clemente: "Creo que si alguna vez hiciéramos memoria de las cosas perdidas en los sueños haríamos la historia universal de la noche. Porque la historia no trata, como se cree a menudo, del tiempo perdido sino de las cosas perdidas en el tiempo. La historia del tiempo pertenece a la nostalgia."

Cuando Clemente arguye que la ficción puede también ser real, recordamos, para corroborarlo, la copla de Machado: *Se miente más de la cuenta / por falta de fantasía: / la verdad también se inventa.*

*Las metáforas son maneras de ser de la realidad.* Esta definición explícita demuestra la sagacidad del autor del libro comentado para penetrar en el sentido de las cosas, de las expresiones. Da con la realidad auténtica que late en lo íntimo de las palabras y encuentra, a su vez, otra realidad: la que le pertenece y le es propia. Hay palabras cuyo sentido se puede aprehender pero no traducir.

El recuerdo de García Morente extraordinario y poco recordado pensador, recorre el contenido de este libro.

A veces, la comprensión de los párrafos se oscurece por palabras que no calzan exactamente en la intención del mismo. Se diría fueran una sustitución del término exacto, suprimido por exigencias eufónicas o quizás elegidas con premura. Aunque se desprende de la obra que su autor es capaz —como todo artista de la pluma— de perseguir un vocablo en noches de insomnio.

A través de las páginas van quedando temas, cosas y palabras. Hay quien cree que definir es hacer frases. Creemos, por el contrario, que definir es apresar

la realidad de algo, adueñarse de ella, penetrándola y comprendiéndola.

Clemente define el destino como aquello que no podemos controlar de manera personal, como lo hacemos con nuestras acciones y pasiones. Es lo que da "paso a una verdad trascendente que nos reclama desde la inmortalidad". O desde la intemporalidad —aducimos.

El estudio sobre la temática de Martín Fierro, moderno en su exposición y antiquísimo en su esencia, demuestra la unidad o identidad de los seres en sus distintas formas y en las diversas circunstancias. Por lo tanto, sus episodios si bien formados, también nos forman y transforman.

Hace Clemente la distinción entre argumento y tema. El primero constituido por episodios; el segundo, viga maestra que los sostiene.

En "El tema de la esperanza", tratado bajo la hegemonía de una frase de Heráclito, *sin esperanza nunca se encontrará lo inesperado*, Clemente aborda el tema de Don Juan y del donjuanismo.

Es un estudio profundo sobre la aspiración frustrada siempre. Fué "muje-riego como pudo ser hombre de ciencia o artista", alega. Es decir —acotamos— dió su vida, la entregó. Y añadiríamos que pudo también haber sido monje. Distintas expresiones para su fuerza, ya que experimenta, en última instancia, el profundo deseo de unirse a la Vida en una de las formas del amor, aunque primaria. Es la necesidad de arrancar a la pasividad —una de las formas de la muerte— lo que lo incita al vino, a los alcaloides, o a las prácticas religiosas: trascender la materia.

En "Para una definición literaria del amor", Clemente discurre sobre lo que el amor fué para Platón, San Agustín, Stendhal, Freud, Scheler; y, por último, expone el simbolismo del mito caldeo que cerraba la gran verdad: si se destruyeran las leyes del amor se destruiría todo lo creado.

A continuación, señala Clemente el sentido que el amor adquiere en algunas de las novelas más conocidas y, a su vez, lo relativiza o limita dentro de los cánones que rigen las relaciones de los hombres.

Pero la religión y el amor son, en sí mismos, ajenos a la ética. La persona que ama puede unir su ética, es decir, su manera de comprender la existencia, al amor; del mismo modo que la religiosa puede añadir sus buenas costumbres a la religión. Pero el amor es uno: Dios, Vida. Por eso se dice Dios es amor, Dios es Vida. Las direcciones que toma el amor, son múltiples: amor a Dios, amor a un ser humano, amor al estudio, amor al arte, a la ciencia, etc. La capacidad de amor varía en cada individuo. Los grandes amores pueden no realizarse en el contacto humano y crear en el arte o en la ciencia. Se puede amar para ayudar a vivir (a realizarse), o para recordar (que es una forma de pervivencia).

También la ilusión es una forma de amor, imponderable, pero no por eso menos fuerte. Decía Rilke que los grandes amantes no necesitaban respuesta para su amor porque ellos eran el reclamo y la respuesta.

Sócrates —recuerda Clemente— confiere, por intermedio de Platón, "no saber cosa alguna fuera de cosas de amor". Y el lector podría preguntar: ¿Hay alguna otra manera de conocer? Es, en verdad, la forma directa y profunda. La mente, —el intelecto— necesita agudizarse y su conocimiento queda en un plano determinado. El amor, en cambio, va a lo profundo del ser, a su unidad.

En el último capítulo "Fases del tema número uno", Clemente medita diversos aspectos del amor: iluminación, flechazo, simpatía, oportunidad. Trata del amor compartido, del rechazado y su salvadora transferencia o catarsis por el arte, la religión; o en un plano más ad-

tesible pero menos eficaz, viajes, deportes, etc.

Clemente circunda el amor, para analizarlo, dentro de una de sus manifestaciones, la más difícil de tratar por arandeada: la relación hombre-mujer.

Siguiendo el pensamiento de Ortega y de Mauclair, manifiesta Clemente que siempre es necesario el *ingrediente* sexual para el enamoramiento. Suena su frase a concesión (pequeñas dosis), como la fase de Mauclair (acción magnética) es simplificación, y las palabras de Ortega (fuerza bruta) cobran un excesivo color. Más cabal sería definirlo —cual reza en párrafos anteriores— como Dios, Vida, proyectándose en expresión anímica o somática.

Cree Clemente que Cupido es eternamente niño porque simboliza la juventud, ya que ésta, como tal, inspira y siente el amor. Pensamos que si los griegos representaran a Cupido niño es por lo que el niño es en sí mismo: incauto, espontáneo, ajeno e ignorante de las convenciones, dócil —e inapresable en última instancia—, voluntarioso, instintivo, inquieto, sin más ley que la que nace dentro de su organismo.

Habla, luego, Clemente, del amor no correspondidos son los más grandes, los ama se siente enriquecido aunque no le correspondan. Añadiríamos que el que ama es superior al amado pues posee la fuerza, la luz. Y los amores no correspondido. Y recuerda que el que que llenan toda la vida. Los otros, literariamente —y sabemos que la literatura compendia la vida— cuando llegan al zenit viene la muerte a auxiliarlos salvándolos del decaer pues nada vivo puede mantenerse en equilibrio, estable como una columna.

El amor —hombre o mujer— tal como lo discrimina Clemente es un sentimiento lleno de delicadeza, de sutiles detalles, de enriquecimiento anímico, de belleza sugerido por el ser amado, de confiada

seguridad que actúa "con el ímpetu con que se hacen las cosas para siempre". Este sentido de la permanencia —que entraña o vislumbra lo eterno— reúne lo antedicho, lo comprende en sí, sin necesidad de estipularlo. De esos ingredientes nace. O está por ellos conformado.

En su afán de fijar todos sus aspectos o caminos, o de acosar el pensamiento hasta sus últimos escondrijos, Clemente encara la situación de los amantes en el tiempo y considera el *riesgo* como única regla del juego: "el amor es una constante y hermosa aventura", —advierte—. Y sigue dentro del circuito de la pareja, con felices hallazgos de expresión, razonando las incidencias de la vinculación amorosa.

Los pormenores de la convivencia tienen menos interés que el ahondamiento del proceso vital. Es ya la conducta frente a las circunstancias. Después Clemente menciona la frase de Platón "en amor no valen juramentos" parra acordar que el amor no puede estacionarse en un plano convencional.

En la última parte de su obra Clemente habla del amor ontológicamente, conectándolo, luego, a sus manifestaciones terrenales. De estas últimas, se aparta el amor en sí, al que no conciernen *bien* ni *mal* porque estos no son atributos del Uno, de Dios.

A partir de estas páginas el decir de Clemente es claro, definitivo.

"Los temas esenciales de la literatura" es una larga meditación que sigue un orden a pesar de los vuelos originados por el copioso caudal imaginativo y el afán de transmitir conocimientos y experiencias múltiples.

Deja la evidencia de que el amor es acción —momento hallado en el tiempo— apresable en una obra o en el hijo que continúa la vida.

CELLA de DIEGO

# FICCIÓN

La Revista-Libro de América  
T. E. 31-3694  
31-5163  
PARAGUAY 479

BUENOS AIRES

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 cualquier número EXTRAORDINARIO que edite la Revista. Quedo a la vez asegurado contra cualquier SUBA que pueda tener el precio del ejemplar.

## Suscripción Argentina y países limítrofes:

1 año: \$ 120,- m/n  
2 años: " 200,- m/n  
3 años: " 270,- m/n

## Brasil (en cheques sobre cualquier ciudad brasileña)

1 año: 280 cruzeiros  
2 años: 500 cruzeiros  
3 años: 700 cruzeiros

## Otros países

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

Nombre .....

Calle y número .....

Localidad .....

Adjunto cheque por \$ 120.-, \$ 200.- ó \$ 270.- m/n  
orden REVISTA-LIBRO FICCIÓN.

Existe actualmente el obsequio-aniversario de un libro de \$ 38.- m/n por un año de suscripción, \$ 76.- m/n de libros por dos años y \$ 114.- m/n por tres. Este obsequio se mantiene tanto para los nuevos suscriptores como para las RENOVAACIONES.

En la suscripción por dos o tres años, sírvase elegir en la lista al dorso los libros que desea, cuyo total represente \$ 76.- y \$ 114.- 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:**

AMORIM, Enrique: <i>Los Montaraces</i>	\$ 48
ASTURIAS, Miguel Ángel: <i>Week-end en Guatemala</i>	\$ 60
BARBIERI, Vicente: <i>El intruso</i>	\$ 30
BARKER, R. E.: <i>Tendencia a la corrupción</i>	\$ 58
BHATTACHARYA, Bhabani: <i>El que cabalga un tigre</i>	\$ 80
BORGES, Alberto: <i>La resaca</i>	\$ 46
BROOKE, Jocelyn: <i>El chivo emisario</i>	\$ 28
BULLRICH, Silvina: <i>Teléfono ocu- pado</i>	\$ 28
CALDWELL, Erskine: <i>Gretta</i>	\$ 38
CANTO, Estela: <i>El estanque</i>	\$ 35
CAPOTE, Truman: <i>Se oyen las musas</i>	\$ 52
CARELLA, Tulio: <i>Cuaderno del de- lirio</i>	\$ 60
COHEN, Albert: <i>El libro de mi madre</i>	\$ 30
CHANG, Eileen: <i>La canción del arroz</i>	\$ 35
CHICHILNISKY, Salomón: <i>La ver- dad</i>	\$ 28
DA SILVA, Carmen: <i>Setiembre</i>	\$ 45
DE ELIZALDE, Fernando: <i>El cam- mino</i>	\$ 38
DE MONTEYS, Rafael: <i>El mundo en venta</i>	\$ 70
DEL VASTO, Lanza: <i>Judas</i>	\$ 48
DERVAL, Paul: <i>Folies Bergère</i>	\$ 30
DES CARS, Guy: <i>La impostora</i>	\$ 60
FAULKNER, William: <i>Luz de Agus- to</i>	\$ 85
FERNÁNDEZ SUÁREZ, Álvaro: <i>Se abre una puerta</i>	\$ 25
FERRO, Hellen: <i>Los testigos</i>	\$ 38
FISHER, Vardis: <i>Los salvajes</i>	\$ 48
GIONO, Jean: <i>Viaje por Italia</i>	\$ 30
GÓMEZ BAS, Joaquín: <i>Oro Bajo</i>	\$ 40
GONZÁLEZ LEÓN, Adriano: <i>Las ho- gueras más altas</i>	\$ 38
GOYANARTE, Juan: <i>La Quema- ción</i>	\$ 30
GOYANARTE, Juan: <i>Lunes de Car- naval</i>	\$ 30
GOYANARTE, Juan: <i>Fin de se- mana</i>	\$ 38
GOYANARTE, J.: <i>Kilómetro</i>	\$ 64

GOYANARTE, Juan: <i>Lago Argen- tino</i>	\$ 50
GOYANARTE, Juan: <i>Tres muje- res</i>	\$ 30
GOYEN, William: <i>La casa del alien- to</i>	\$ 38
GUNTHER, John: <i>Rusia por dentro, hoy</i>	\$ 240
LASTRA, Bonifacio: <i>El prestidigitador</i>	\$ 38
LEÓN, María Teresa: <i>Juego lim- pio</i>	\$ 78
LUSSEYRAN, Jacques: <i>Y la luz se hizo</i>	\$ 50
MAILER, Norman: <i>Los desnudos y los muertos</i>	\$ 180
MARCEAU, Félicien: <i>Carne y cue- ro</i>	\$ 45
MAROTTA, Giuseppe: <i>San Jenaro nunca dice no</i>	\$ 28
MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: <i>Tres cuentos sin amor</i>	\$ 38
MOORE, Pamela: <i>Chocolates for Breakfast</i>	\$ 50
NATHAN, Robert: <i>El tren en el prado</i>	\$ 29
NICOLE: <i>Se le soltaron los leones</i>	\$ 48
NOMA, Hiroshi: <i>El gran vacío</i>	\$ 76
ORGAMBIDE, Pedro G.: <i>Las herma- nas</i>	\$ 28
PAVESE, Cesare: <i>Entre mujeres so- las</i>	\$ 40
PAVESE, Cesare: <i>Allá en tu aldea</i>	\$ 32
PAVESE, Cesare: <i>El hermoso ve- rano</i>	\$ 35
RIZZO BARATTA, Domingo: <i>Pasión y muerte en Nicaragua</i>	\$ 50
ROSEMBERG, Fernando: <i>Los carpi- dores</i>	\$ 28
SAROYAN, William: <i>Cosa de risa</i>	\$ 30
SAROYAN, William: <i>El tigre de Tracy</i>	\$ 30
SECONDARI, John: <i>La fuente del deseo</i>	\$ 50
TESDORFF, Slegtraut: <i>Confidencias a una botella</i>	\$ 38
VERBITSKY, Bernardo: <i>Un noviaz- go</i>	\$ 48
VERISSIMO, Erico: <i>Noche</i>	\$ 35
VIDAL, Gore: <i>El juicio de Paris</i>	\$ 70
WAKEMAN, Frederic: <i>El liberti- no</i>	\$ 40
WILLIAMS, Ben Ames: <i>¡Estamos en un país libre!</i>	\$ 35
WEBSTER, Elizabeth Ch.: <i>Ceremo- nia de inocencia</i>	\$ 38
WIGHT, Frederick: <i>Visperas de glo- ria</i>	\$ 88

**Libros**

RADIACIÓN Y RADIOACTIVIDAD, por Jack Schubert y Ralph E. Lapp. Trad. de Mario Muchnik. Ed. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1959. 334 páginas.

HIROSHIMA, agosto de 1945, es el lugar donde comienza este libro. Su contenido no consiste en un simple agregado de unos miles de palabras más a los millones que se han escrito sobre lo sucedido en la ciudad japonesa, en aquella mañana de sol. A todas las descripciones anteriores este libro no agrega nada. No pinta ningún cuadro dantesco de la ciudad destruída y el terror humano. La obra de Schubert y Lapp asciende a la nube que como una mortaja se extendió sobre Hiroshima, penetra en ella, investiga su composición y, sobre todo, se propone seguir su curso y consecuencias. En una palabra radiación, se concreta el objeto del libro. El estudio y examen de los residuos invisibles de esa nube nos lleva a otro concepto, el de radioactividad, asesino y perturbador silencioso.

El lector recibe, a través de las informaciones de la prensa, noticias fragmentarias, incompletas y a veces contradictorias acerca de las explosiones atómicas y los efectos de las radiaciones. Esta confusión induce a despreocupación en unos y a reforzar el interés de otros. Los segundos acuden entonces en busca de obras especializadas o a trabajos aparecidos en revistas también especializadas, en los cuales tropiezan con un vocabulario arcano, de palabras técnicas, y con fórmulas y enunciados científicos cuyo sentido no alcanzan a desentrañar.

Radiación y radioactividad reúne una sistemática, ordenada y veraz información, carente de sensacionalismo, que al público desinteresado del problema de la radiación puede reavivar su interés. Al mismo tiempo, con lenguaje sumamente claro y ágil, exponer conclusiones y explicaciones que emanan de fuentes rigurosamente científicas,

capaces de mantener e incrementar el incipiente interés de los que desean saber más y se asustan por el carácter abstracto de las demás obras consultadas. Incluso se cuentan en las páginas de este libro situaciones y hechos nuevos y sorprendentes, hasta ahora ocultos bajo la denominación de *secretos profesionales* y que constituyen verdaderas primicias hasta para los lectores más versados en el tema.

No sólo se estudian los efectos de las radiaciones procedentes de las experiencias atómicas, sino aquellas derivadas del empleo de los rayos X, de los productos radioactivos usados en algunas industrias y las existentes en las capas que rodean la tierra.

La acción de las radiaciones sobre los tejidos vivientes constituye uno de los capítulos más interesantes, sobre todo por el planteamiento del problema de la leucemia, enfermedad de la sangre, caracterizada por la superproducción de glóbulos blancos, cuyo incremento parece hallarse relacionado con la mayor sobreexposición a la radiación. Otro aspecto interesantísimo es el estudio de las perturbaciones de la creciente radioactividad atmosférica sobre la herencia.

Al final, tras un cuadro expositivo del nuevo carácter de la guerra por la intervención de las armas atómicas, el libro informa sobre las garantías para el futuro de la humanidad. En este aspecto se narran los trabajos realizados para rebajar la contaminación atmosférica debida a la detonación de armas atómicas, o sea lo que vulgarmente se llama la "bomba limpia". Además de una amplia bibliografía el volumen contiene un glosario de términos técnicos, muy útil para el lector medio.

Los autores son el biólogo y químico norteamericano Jack Schubert, catedrático de la Universidad de Chicago y el físico Ralph E. Lapp, jefe de la División de Física Nuclear de las Oficinas de Investigaciones Navales y asesor del

LA CAMPESINA, de Alberto Moravia. Trad. A. Dabini. Editorial Losada. Buenos Aires, 1959. 326 páginas.

LA extraordinaria difusión de Alberto Moravia, su abundante producción y la influencia que ha ejercido en las letras italianas primero y universales después con las traducciones de sus libros, vuelven superflua toda referencia a su personalidad de escritor. Pero su fama internacional apuntalada en once títulos, la filmación de sus novelas y la apenas contenida marea de escándalo que provocaron algunas de sus obras—recordemos ahora *La Romana* que fue algo así como una pedrada en el centro de los convencionalismos más intocables—parecería haberlo condenado ya como a la mayoría de los talentos consagrados, al triste destino de repetirse.

Afortunadamente, en *La Campesina* se supera a sí mismo. Siempre con su estilo narrativo característico, en primera persona, trazando un monólogo chispeante, salpicado aquí y allá por los diálogos de la protagonista con otros personajes, vuelve a ocuparse de la guerra, pero desde un plano inédito: la espera vegetativa de los refugiados en las montañas.

Verano 1943. Roma. Huida de Mussolini. Y los alemanes usando Italia como su propia casa. El mercado negro y la avaricia relegan a un plano secundario la catástrofe. La buena venta de un jamón preocupa más que los bombardeos y el dinero corre como agua sucia, ensuciándolo todo. Son muchos los que calculan sus ganancias según el tiempo que se prolongue esa guerra medida en carne de cañón y en desgracias.

Cesira, la *ciociara*, que da nombre a

Departamento de Guerra de los Estados Unidos. La traducción de Mario Muchnok es excelente, ha sabido agilizar lo abstracto y conservar todo el contenido serio y constructivo de la obra original.

ELIAS DE LA TORRE

la novela, es una campesina ignorante y dura, cuyas únicas preocupaciones son su hija Rosetta y su almacén. Vive sin complicaciones éticas de ninguna clase. "Ruega a Dios —le dice un día a la muchacha— que la guerra dure un par de años más... entonces no sólo tendrás tu ajuar y tu dote, sino que serás rica". Pero precisamente esa guerra que ha aprovechado en beneficio personal, se volverá contra ella, como un arma de doble filo. Tendrá que dejar su tienda y su casa romana y con su hija empezará a rodar. Conocerá la angustia del contacto con seres indeseables y después en el pueblito de las montañas, Michele, Filippo, Tommasino, el invierno y el hambre. Su soberbia decaerá a medida que el dinero merme, privándola de lo único que respetaba y quería. Pero su indiferencia y su egoísmo permanecerán firmes. En medio de la carestía y de las muertes construirá alrededor de ella y de su hija una caparazón que las aísla y protege. La guerra pasará. No las marcará siquiera con un recuerdo y cuando Rosetta se case, ella, Cesira la campesina, se dedicará a envejecer apaciblemente, con un nieto en los brazos... Pero esta vez sus cálculos fallan. El dolor la espera en las vueltas oscuras de los caminos y la atrapa justamente cuando llegan los aliados con su abundancia transitoria. Los marroquíes violan a Rosetta y más que este dolor vence a Cesira el cambio que se produce en la muchacha. Porque Cesira es un ser fuerte y elemental, que aguanta el dolor físico

con los dientes apretados y suda, como un caballo o como un bucy, sin soltar una queja. Pero que carece de las fuerzas espirituales necesarias para soportar el espectáculo de su hija convertida en un ramera, intentando comprenderla y ayudarla. Empujada por esta humillación ella también llega al delito: cuando matna a Rosario los bandidos, en la carretera, se guarda su dinero. Rosetta la ve. Y Cesira comprende que su hija la desapruera.

Las fricciones de su orgullo y su humillación encienden la chispa que le per-

mitirá ver el verdadero alcance de su indiferencia. Comprenderá que se es humano mientras se es capaz de sentir piedad hacia los demás y hacia uno mismo. Y el regreso a Roma no será el regreso de una ladrona y de una prostituta. Sino de dos mujeres que han padecido y vuelven a su vida, *la cual quizás fuera una pobre cosa llena de oscuridad y de errores, pero era sin embargo la única que debíamos vivir...*

Muy buena la traducción de Attilio Dabini.

MARGOT DE SEGOVIA

EL BIOMBO DEL INFIERNO Y OTROS CUENTOS, por Ryunosuke Akutagawa. Editorial La Mandrágora. Buenos Aires, 1959. 64 páginas.

RASHŌN, *La Nariz*, *En el Bosque*, *Kesa y Moritō* y *El Biombo del Infierno* integran este libro de Ryunosuke Akutagawa, considerado dentro de la literatura japonesa "el maestro del cuento de todos los tiempos". Están precedidos por una semblanza y una cronología de su vida por el traductor de las obras: Kazuya Sakai.

Realmente Ryunosuke Akutagawa, muerto en 1927, a los treinta y cinco años de edad, después de realizar una vasta obra literaria, merece esta traducción a nuestro idioma, ya que constituye un exponente de valor de las letras no diré ya de su país, sino de su época. Estos relatos, escritos respectivamente en 1915, 1916, 1922, 1919 y 1918, poseen esa sencillez y esa precisión que son la meta de los escritores de nuestro tiempo. De ahí su frescura, su inmarcesible lozanía.

En *Rashōmon* el protagonista es el egoísmo humano; en *La Nariz* se satiriza la mediocridad de un hombre incapaz de superar su defecto físico y aún más incapaz de sobrellevar su curación; *En*

*el Bosque* enfoca de una manera completamente actual (fué escrito hace treinta y siete años) lo relativo acerca de la veracidad de los acontecimientos; en *Kesa y Moritō*, Akutagawa analiza el complejo de culpa de una adúltera que llega a la destrucción de su amante y a la autodestrucción para salvarse de los remordimientos. Finalmente, en *el Biombo del Infierno* nos presenta la locura del genio, arrastrado a todos los excesos con tal de satisfacer las exigencias de su arte de una manera inhumana, que concluye atrayendo sobre sí el inevitable castigo.

En todos, riqueza imaginativa, fiel reflejo de la psicologías y ambientes, y sobre todo, una vez más, la prueba de que el talento auténtico supera al espacio y al tiempo, sublimándose en un bien común de la humanidad, eternamente joven, actual eternamente.

Digno de destacar el trabajo que Kazuya Sakai ha realizado con evidente fervor.

M. de S.

LA ENSEÑANZA DEL BUDA, por Max Ladner. Trad. Hermann y Virginia María Erhart. Editorial La Mandrágora. Buenos Aires, 1959.

CON un largo prólogo de Max Ladner, que sintetiza con bastante concisión y claridad las doctrinas fundamentales del Buddha, Gilberto Lachassagne presenta una antología de textos escritos originalmente en idioma pali, donde se conservan las enseñanzas más antiguas del budismo primitivo o Theravada o Pequeño Vehículo.

La versión castellana es hermosa; supongo que provendrá de la ya clásica traducción inglesa del pali debida a Rhys Davids, porque no difiere sensiblemente de ella. Dejando de lado los datos biográficos, más o menos legendarios, se han elegido sólo algunos fragmentos que explican la doctrina: el famoso sermón de Benares, donde el Buddha expone las Cuatro Nobles Verdades acerca del dolor, su origen, su extinción y el Octuple Sendero que conduce al Nirvana; algunos bellísimos pasajes del Dhammapada y otros textos del Canon pali en los que se habla de la inexistencia del Yo, de la ignorancia en el sentido espiritual y los medios para superarla, del karma que lleva a las encarnaciones sucesivas en la rueda de la existencia y de otras enseñanzas básicas del budismo. Hay, finalmente, un extenso glosario con la explicación de los términos sánscritos y palis.

Lo único que puedo lamentar en este libro es su brevedad; habría preferido la inclusión de un número mucho mayor de textos, ya que son tan escasas las obras en nuestro idioma sobre esta religión admirable y apenas conocida por el lector común de habla hispana. "Resulta curioso comprobar" —dice Max Ladner en su prólogo— "que precisamente la más sobria y diáfana de todas las religiones aún sea considerada por muchos occidentales una idolatría, un

misticismo exótico, al que a lo sumo se le puede dispensar algún interés desde el punto de vista histórico-religioso, pero nada más. Sin embargo, se pasa por alto el hecho de que el budismo es mucho más realista, más tolerante, más objetivo y desapasionadamente lúcido que, por ejemplo, el cristianismo, como también de efectos mucho más directos en el individuo. Puesto que no conoce la fe ciega, ni compulsión o venganza, tampoco supone fanatismo ni persecución de heterodoxos. Sólo admite raciocinio lógico y contemplación profunda, y de ellos extrae amor y bondad infinita hacia todos los seres, y fuerza para emprender ese camino maravilloso que conduce a la extinción de todo sufrimiento".

Por su ausencia de dogmas y su lógica rigurosa, el budismo es, a mi juicio, la religión más atrayente para la inteligencia; su herencia hindú le ha dejado una tolerancia tal y un pensamiento metafísico tan elevado, que nos llena de admiración a quienes estamos habituados a las religiones derivadas del judaísmo ninguna de las cuales ha logrado trascender su fanatismo primitivo ni la mayor parte de sus tradiciones más pueriles. El budismo no es una teología sino una disciplina espiritual; no aconseja la fe sino la comprobación; no intenta explicar lo inexplicable, sino conducir al discípulo a la extinción del deseo que le liberará del dolor. Para tantos hombres y mujeres de nuestro siglo, ansiosos de vida espiritual y privados de ella porque no consiguen forzar su inteligencia a aceptar dogmas poco verosímiles, el budismo, con su altísima prédica moral, su austera disciplina del espíritu y su depurada metafísica, puede ser el camino que los

salve de aquellos tres fuegos que consumen el alma —el deseo, la ignorancia y el odio— para combatir los cuales el príncipe Siddharta abandonó sus palacios y tomó el hábito amarillo de los

monjes. Esperemos que la Colección Asoka continúe difundiendo textos de esta índole, con un número creciente de páginas.

ALICIA JURADO

POESÍA DE LA CIRCUNSTANCIA, por Rosa Chacel. Ed. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1958.

ESTE breve libro, que forma parte de las publicaciones de extensión cultural de la Universidad Nacional del Sur, consta de dos conferencias sobre temas literarios, tituladas respectivamente *Poesía de la circunstancia* y *Cómo y por qué de la novela*.

La primera, como pretexto para desarrollar su tesis, elige la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz. "*Un tema cualquiera*" —dice al comenzar— "tratado con rigor y profundidad, nos llevará, indefectiblemente, a los temas más vivos, más actuales, más llenos de urgente interés. Esto, en cuanto a lo general. Y, en cuanto a lo particular, podemos decir igualmente: *un tema cualquiera*, expuesto por un autor con honestidad absoluta y perseverancia exhaustiva, servirá, sin la menor duda, a ese autor para expresar u ofrecer lo más suyo, lo suyo genuino, lo que cada autor tiene que decir a su público, que, casi siempre, es una cosa singular, aunque no sea de una originalidad sorprendente". Y me parece importante que señale este hecho, fundamental en la literatura; porque es verdad que así como en su escritura está contenido íntegro el carácter de una persona y en el iris de sus ojos hay quienes diagnostican cualquier enfermedad, también es cierto que un autor se halla entero, con todo lo que es, en cada cosa que escribe por breve que sea y en cada tema que desarrolla por limitado que parezca.

Rosa Chacel hace una defensa de Sor Juana Inés en las llamadas *poesías de circunstancias*, generalmente desdeñadas

por los críticos, que encuentran superficial o falta de autenticidad un poema nacido de una imposición exterior, escrito para celebrar el cumpleaños de un virrey o una fiesta de la corte. Pero en el caso de Sor Juana —nos dice perspicazmente la autora— este género de poesía es tan convincente y lleno de gracia como cualquier otro, porque en ella la circunstancia creaba la inspiración; tal era su capacidad poética que bastaba ponerle un tema, por convencional que fuese, para que en ella brotara la inspiración auténtica y revelara en ese tema su originalidad, su finura, su personalidad genuina. La biografía de la talentosa monja, breve pero sin omitir ningún aspecto importante de su carácter —la frustración, la caridad, los desengaños, el amor al mundo que la rechaza y calumnia— y algunos hermosos ejemplos de su poesía, completan este ensayo.

En el siguiente, la autora se refiere a una novela suya, *Teresa*, que nació en España por indicación de Ortega y debió pertenecer a la colección *Vidas extraordinarias del siglo XIX* ideada por él. Teresa es la mujer amada por Espronceda, que éste raptó al marido y llevó a vivir consigo hasta que, a su vez, se le marchó con otro. Para hacer una biografía novelada, los datos de que dispone son ínfimos; entonces, resuelve meditar sobre el *Canto a Teresa* y deducir de allí la personalidad entera de aquella mujer casi desconocida, así como también la vida que debió llevar junto al poeta. Espronceda, más grandilocuente

que sincero y mucho más preocupado por sí mismo que por la mujer que aparenta llorar, debió ser un amante bastante objetable; más de una vez, sin duda, la pobre Teresa lamentó su imprudencia mientras vivía a la sombra de aquel ser egocéntrico y altisonante.

Una de las grandes ventajas que tienen los españoles sobre nosotros, pienso con melancolía, es su prosa. Ellos manejan la riqueza y la gracia de su idioma con todo el respaldo de una sólida tradición literaria; nosotros, sus herederos legítimos, hemos pagado tal impuesto a la herencia en el Río de la Plata que no nos queda sino pobreza para crear un estilo propio. No podemos escribir

DONDE LA PATRIA ES UN LARGO GLACIAR, por Nicolás Cócara. Editorial Emecé, Buenos Aires, 1958.

SI los historiadores de la literatura argentina compendian con riguroso entusiasmo que Esteban Echeverría es el iniciador del cuento, que el teatro público fué creado por Vértiz y que el primerísimo escritor fué Ruy Díaz de Guzmán, no podrán pasar por alto el hecho de que un paisaje distinto se haya incorporado a la geografía poética de la patria.

En feecto, Nicolás Cócara resume en sí ese mérito nada despreciable, ya que su navegación en la Caleta Potter ha traído al poema las inusitadas presencias de petreles y cormoranes, en la difícil tentativa de "atar el viento polar".

El paisaje "que se cubría de nieve / destruído, violado / por este hombre nuevo "actúa como una caja de resonancia. Frente a los glaciares, skúas y "la enloquecida colonia de pingüinos" el poeta transporta su hondura metafí-

como ellos, bajo pena de parecer afectados e insinceros, y no nos queda otro remedio que elegir entre las formas menos incorrectas de nuestro lenguaje local, para construir una prosa sudamericana que exprese fielmente nuestro modo de pensar y de vivir. En medio de esta indignancia verbal luchamos, tratando de no tomar de prestado y de no incurrir en demasiados desatinos, los escritores rioplatenses.

Rosa Chacel es española y no tiene tales problemas. Su prosa es excelente y su inteligencia indiscutible; a nosotros, los parientes pobres del idioma, no nos toca sino admirar y envidiar.

A. J.

sica y su problemática. Así, cuando siente "purificarse de tanta ruina / en la onda musical y serena que sueña el glaciario" o intuye "la conducción de la pobreza terrestre", alude al paisaje, sí, pero en una exteriorización de lo que hay en él de más auténtico.

La emoción del ámbito nuevo domina a Cócara, pero no hay en él grito, desborde o desequilibrio: un tenue compromiso de soledad y sentimiento se añan para dar razón a este mundo nuevo que surge. Aunque la vibración emocional ha sido intensa, el poeta guarda el deseo de permanecer fiel a la realidad que describe.

Este libro, donde se confiesa "si te abrazo Antártida en los glaciares, / es a la patria que abrazo" se sigue con el doble interés de avanzar por un paisaje y un poeta.

INES MALINOW

PROFECIA DEL HOMBRE, por Martiniano Bracho Sierra. Ediciones Cuatro Muros. Caracas, Venezuela, 1958.

YA desde el siglo xv se conoce bajo el rubro de "romance de prisioneros" a aquellas composiciones poéticas surgidas desde la añoranza del encierro. Parecería que el hombre en tales circunstancias se amparara en lo más puro de sí como una necesaria salida —la única— de ese recinto sombrío desde donde apenas "ve una avecica que le cantaba al albor".

Martiniano Bracho Sierra retoma el antiguo género porque con el correr de las centurias se repiten las desesperanzas: desde la opresión y la cárcel de "El Obispo", este hombre encerrado eleva la premura de una voz que procura llamar los "cuatro muros" espesos. Poesía llena de significado, se refiere en épicos versos "a la hora del ocaso del tigre y la pantera". En efecto, el poeta, víctima de la dictadura de Pérez Jiménez, padeció dieciocho meses en uno de los recintos carcelarios más temidos de su patria. Como señala el prologuista Juan

Liscano, "estos cantos poseen sabor evangélico y honda raigambre humana. Como nunca, la poesía vino a cumplir aquí la tarea trascendente de libertar el espíritu, de rescatar la dignidad humana, de transmutar las realidades inferiores en visión redentora de una realidad superior".

Los poemas acusan la lectura y el lenguaje del Nuevo Testamento; así como la inclusión del ámbito de su patria. El poeta sabe que para construir se debe "desterrar el odio de los puños" y "si la noche nos cubre de naufragio los besos / sembremos el amor junto a su orilla". Poemas de esperanza y de fuerza, el símbolo del alba —como el "albor" del romance— preconiza lo mejor del hombre en el momento en que la afirmación es tan necesaria como el aire. El jilguero, el jagüey y el acendrado coraje viven en este libro, ilustrado por Mateo Manaure.

I. M.

UN LARGO DIA EN UNA VIDA BREVE, por Albert Maltz. Trad. Floreal Mazia. Editorial Platina, Buenos Aires, 1958.

EL autor del inolvidable *El viaje de Simón MacKeever*, nos lleva esta vez a una cárcel de los Estados Unidos, donde un puñado de transgresores, blancos y de color, aguarda sentencia. Como en el "Viaje", el tema principal es el de la solidaridad humana, ya anticipado en la inapelable afirmación de uno de los acápites del libro: "Tú tienes derecho, yo tengo derecho. Todos tenemos derecho al árbol de la vida", (de un *Spiritual negro*).

Con su arte singular, Maltz nos pone en contacto con la vida, sentimientos y pensamientos de cada uno de sus hombres —encarcelados o carceleros— hacién-

donos partícipes de sus angustias, dudas y alegrías, de magnificada resonancia dentro de esa caja de ecos que es la cárcel, la celda dentro de la cárcel y el hombre dentro de esa celda. Pero ni siquiera en el tenebroso claustro del "hoyo" —celda de castigo— está solo el hombre, como descubrirán, por muy distintas razones, tanto Huey Wilson, una de las innúmeras víctimas de la segregación racial (cuya violencia y crueldad parecen recrudescer en lo que esperamos sean sus postrimerías), como Art Ballou, uno de sus victimarios. Pero mientras en el forzado monólogo del confinamiento, Wilson encuentra su vocación

definitiva: ser hombre íntegro, Ballou retrocede a su infancia sórdida, sintiéndose encerrado dentro del ropero donde fermentaran sus primeros odios.

Manteniendo un suspenso que no decae en momento alguno, Maltz se identifica y nos identifica de tal manera con los personajes, que en más de una ocasión sentimos el aliento fétido de un "pudo haberme sucedido a mí" rozándonos la cara, o nos acongoja el muy humano vacilar de Tom McPeak, fluctuando entre la posibilidad de quedar libre de inmediato —a cambio de abandonar al muchacho Huey, cuya vida salvara— o ser fiel a su credo de solidaridad hasta las últimas consecuencias. Pasando continuamente de fiscal a defensor y a acusado, y moviéndose en un tiempo que es un personaje más, el autor hace girar la vida y circunstancias de cada preso bajo todas las luces: impulsos, mezquindad, generosidad, fantasías, miedo. Todo juega y matiza en equilibrada trabazón: no hay personaje completamente "bueno" ni hijo de mala madre que no pue-

EL DESAMOR, por Luise de Vilmorin. Trad. Rosa Dáneo. Editorial Rueda. Buenos Aires, 1959.

**H**AY varias maneras de vivir: vegetar, enfrentar la realidad, tratar de desentrañar su sentido. O evadirse. Dejando de lado la gama casi infinita de recursos ideados por el hombre en este último respecto, la lectura es uno de los más accesibles. A su vez se multiplica en numerosos géneros, cuya eficacia varía con la idiosincrasia de cada lector. Este librito, elegantemente frívolo, constituye una suerte de símbolo de la literatura ingeniosamente inocua. Como además está muy bien escrito, y correctamente traducido, merece ser recibido con el mismo respeto que una novela policial, por

da enmendar su nacimiento. Y en ese lugar donde no rigen las franquicias de la libertad, cada uno de sus transitorios habitantes es un exponente de insobornable individualismo, y simultáneamente a la atroz maldad que crece como un hongo al primer hálito de impunidad, florecen virtudes tan trascendentales como el desconocimiento de las barreras raciales y el respeto al derecho de cada cual, hasta cuando se trata de poner fin a la propia vida.

En la última página, la inesperada y bellísima flor de una imagen poética: mucho tardará el silencio de la noche en adormecer el obstinado crepitar de las ansias y angustias que la repentina e inexplicable aparición de una luciérnaga —símbolo de todo cuanto perderán, transitoria o definitivamente— despertara, al final de ese largo día, en los habitantes de este libro.

Muy correcta y fluida la traducción de Floreal Mazia.

ANA O'NEILL

ejemplo. Ambos tipos cumplen la misma finalidad: distraer, aunque se valgan de distintos recursos. Y puesto que hay lectores a quienes la lectura de *El Desamor* —¿por qué se ha querido mejorar la plana a la autora cambiándole el título?— proporcionará grato solaz, su finalidad habrá quedado plenamente cumplida. Que no ha de ser su autora —sagaz, hábil y muy talentosa— quien aduzca otra intención. De ritmo cinematográfico, lleva además la ventaja de ser un juego jugado por quien conoce muy bien las reglas. Y sabe que es un juego.

A. O'N.

PALABRA Y SANGRE, de Agustín Pérez Pardella. Editorial Emecé. Buenos Aires, 1958.

**E**s *Palabra y Sangre* un verdadero mensaje, la obra de un auténtico poeta, de un poeta que en tan bello y difícil campo —su actividad alcanza también al teatro y la novela—, que nos lleva de sorpresa en sorpresa, pues sus poemas componen un conjunto sólido y compacto donde cada imagen gravita nitidamente por sí misma y con fuerza propia. En base a ello imaginamos —y podemos hacerlo— que quien produce poéticamente como Agustín Pérez Pardella probablemente aún no ha mostrado totalmente el inmenso humanismo que en su interior encierra. Pero es ya una innegable realidad que su visión poética de complete eficazmente y

lo muestran como un infatigable buscador de la perfección artística.

Destaquemos su importancia como poeta católico —a semejanza de Claudel—, diciendo que es propio e íntimamente original: "Creo en Dios Padre Todopoderoso / y en el Hijo, víctima del hombre. / Asesinado con pecado y lanza; / con saliva mortal, / martillo y clavo. / Con incienso y palabra. / Con mueca de perdón, / con voz y carne..." / (Oración desde la culpa) o juzguemos su crudeza profunda y humana de investigador sobre el futuro del hombre: "Sobre qué cieno se agitará el horror buscando / vientre para nueva cida" / (La hora del angel).

editorial

talía

DE TEATRO

•

Juan Carlos Ferrari

LAS NUEVE TIAS DE APOLO

•

Rodolfo Kusch

TANGO y CREDO RANTE

•

Juan Carlos Ghiano

NARCISA GARAY, MUJER PARA LLORAR

El ejemplar: \$ 24.-  $\frac{m}{n}$

LAVALLE 1282 T. E. 35-6806 Bs. Aires

55 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 sólo peso de interés. Y a través de 55 años, siguió demostrando con nuevas y valiosas ventajas que el Carnet de "La Piedad" es una auténtica facilidad para comprar al contado!

EL CRÉDITO

LA PIEDAD

ES EL CRÉDITO Nº 1

Bmé. Mitre y Cerrito

*Palabra y Sangre* es un testimonio puro de lucha por una fe de la que es imposible desprenderse, en plena época de frías negaciones. Hay en sus poemas un sano mensaje a la meditación, un mensaje al hombre; significativo mensaje, en todos los aspectos, a esa inmensa criatura que creó Dios y que tanto influye y atrae en la obra de Agustín Pérez Pardella. En tal sentido es dable destacar que nuestro poeta está perfectamente encuadrado en las palabras de Luc Estang, en su "Invitación a la Poesía", donde sostiene: "No es la repetición del nombre de Cristo en un poema quien hace de éste un poema cristiano, sino la religión del artista frente a no importa qué asunto, su manera personal de vincularse a los hombres y a Dios". Prueba de estilo y contenido puro, de sencillez artística, de descripción foto-

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ESPAÑOLA (1957-1958). Editorial Aguilar, Madrid, 1958. 342 páginas.

EN su cuarto volumen, nos ofrece esta *Antología* —que viene publicándose desde 1955—, un panorama selectivo de la producción poética más destacada de los escritores españoles contemporáneos, aparecida en libros y periódicos literarios de la península, desde octubre de 1957 hasta octubre de 1958.

Jiménez Martos, el recopilador de esta última entrega, asiduo participante de las revistas *Agora* y *La Estafeta Literaria*, ha mantenido el criterio antológico de las series anteriores, a cargo del poeta Rafael Millán. Como lo advierte en la *Nota Editorial* con que se inicia el tomo, su propósito ha sido realizar la tarea seleccionadora sin excluir ninguno de los perfiles estilísticos en vigencia, a fin de alcanzar de esa manera "un cometido temporal que sirva para tener una idea clara y conjunta del movimiento poético" surgido en el transcurso de cada doce meses.

gráfica, podemos admirarla y considerarla en "La muerte del capitán", uno de los más humanos y emotivos poemas que componen la obra: "Lo encontraron después, en una orilla; / en un poco de whisky, en algún puerto. / Su boca sigue envejeciendo pipas / para historias de mar y buques nuevos."

Y así, cuando los versos responden auténticamente al alma del poeta creador, estamos frente a la verdadera poesía, aquella que lógicamente habrá de trascender porque es arte. Es por ello que *Palabra y Sangre* —obra ya madura de un poeta joven—, es una realidad sorprendente en esta época de tristes aventuras poéticas, donde los movimientos "artísticos" se prestan en gran escala a las más desvergonzadas e inverosímiles mistificaciones.

ALFIERO PELLECCIA

Cumpliendo ese objetivo, el presente volumen agrupa, en forma quizá excesivamente panorámica —se incluyen ciento dieciséis autores—, la creación lírica de las más recientes promociones poéticas españolas. En algunos casos, los autores están representados por composiciones sueltas aparecidas en diversas publicaciones literarias; en otros —aunque muy contadas veces—, se han escogido los poemas más sobresalientes de las obras editadas en el curso del último año. Se logra de ese modo una visión satisfactoriamente ecléctica de las variadas tendencias que integran la poesía española joven y que, según Jiménez Martos, "confluyen en el empeño de dar a la lírica una dimensión al par religiosa y colectiva".

Junto a estas expresiones novísimas, y a veces minoritarias, aparecen nombres ya consagrados dentro de la literatura hispánica contemporánea, como los de

Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Miguel Hernández, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y hasta Salvador Rueda, por momentos tan distante de nuestra actual vibración poética. Podría objetarse como arbitraria la inclusión de escritores, de tan vasta y reconocida notoriedad, dentro de una muestra de la producción lírica más próxima, pero es evidente que se los ha incorporado con intención de evidenciar la preferencia que por ellos manifiestan estas promociones jóvenes al incluirlos tan asiduamente en las páginas de sus revistas.

Todo ello contribuye —como lo expresa el propio compilador— a que esta selección antológica sea "un conjunto

ORDINARIO DE LA MISA SOLEMNE SOBRE TU CORAZÓN... por Arturo Cuadrado. Librería Letras, Buenos Aires, 1958. 201 páginas.

EN una curiosa edición impresa en mimeógrafo —con minuciosidad digna de elogio—, nos ofrece el entusiasta propulsor de la colección *Botella al Mar*, esta inesperada muestra de su ingenio y de las preferencias estéticas que conmueven su dimensión más íntima. Siguiendo en forma ordenada los diversos pasajes de la misa y con originalidad no exenta, a veces, de irreverencia, reúne así este desconcertante poemario que, entre parafraseos y dedicatorias numerosas, deja vibrar no obstante la plenitud entrañable de su auténtico lirismo.

A modo de centón poético, el autor ha ido engarzando, entre sus propios versos, fragmentos literarios o breves composiciones de la más variada y dispar procedencia. De esa manera se alternan, entre otras, citas de Juan Evangelista, del Salmo 22 según David, de Santa Teresa de Jesús o de Miguel de Molinos, junto a palabras de César Vallejo, Rainer María Rilke, Antonio Machado, Paul Valéry, Oliverio Girondo, T. S. Eliot o Rosalía de Castro quienes,

de generaciones poéticas abarcando medio siglo de constante fluir, resumen ejemplificado que lleva implícita una crítica objetiva con suficientes muestras para escoger".

Se completa esta informativa serie de la última labor poética española, con una bien documentada nómina de las actuales revistas literarias de la península y de sus correspondientes direcciones. De tal modo, se añade una interesante innovación a esta entrega periódica de la poesía hispánica contemporánea que, con un criterio tan entusiasta como encomiable, viene realizando, desde hace casi un lustro, la Editorial Aguilar en su Colección Literaria.

NELIDA SALVADOR

a través de la densidad ahincada de sus voces, van conformando el acacer desamparadamente humano de esta obra.

Los temas esenciales —tiempo, soledad, muerte— que desgarran el dialogar profundo del poeta, se anuncian ya en el diáfano soneto con que se inicia el libro y reaparecen, con insistencia casi febril, en sucesivos poemas para cerrarse, por fin, en la dulce parábola del *Evangelio Final*: "Y sea en tu espíritu. / Mar azul. Cielo azul. Blanca vela. / Ese afán imposible de la triste y alborozada / misa solemne sobre su corazón" que brinda parte del título a este singular volumen.

Aunque la intención, entre sorpresiva y empeñosa, de estas páginas se aleja por momentos de aquella depurada y vehemente poesía de *Soledad imposible*, hay aciertos —"Señor, cómo tiembla de sed mi mano en tu mano"; "Tierra prometida / párpado de piedra en piedra"; "Tu herencia fueron ríos, llanuras, campanarios"— que siguen ratificando al obsesivo escrutador de sueños que es Arturo Cuadrado.

ALVEAR, por Félix Luna. *Editorial Libros Argentinos*. Buenos Aires, 1958. 334 páginas.

BIENVENIDA esta biografía de un hombre que concitó en su momento la siempre fácil expectativa popular. Nada mejor para los argentinos que conocerse en el espejo de sus delegados más representativos. Es una manera de *interpretarse* mutuamente, de sentirse más hermanos, de comunicarse ese calor tibio de la piel a quien no hace mucho nos entregó su mano limpiamente. Y mejor aún que este trabajo explique una figura política cuya estela todavía se palpa en tantos contemporáneos. Porque Marcelo T. de Alvear es una imagen que la mayoría —aun aquellos que eran adolescentes en el lapso de su gobierno— reconoce como no desahuciada por la Historia, por la erosión de otras ejecutorias —mejores o peores que las suyas— y de una validez cálida, simpática.

¿Quién no recuerda aquellas sabrosas caricaturas de Don Marcelo en revistas hoy desaparecidas, en las que campeaba un humor sano, levemente agrídulce, pero sin ofensa ni menoscabo alguno? ¿Quién no tiene grabada en su retina su corpulencia precisa, ya castigada por los años, aunque dinámica y, en ocasiones, dotada de creciente parsimonia, de solemnidad desprovista de retórica, cuando platicaba, en grata compañía, frente al mar relampagueante de sol, en aquella familiar rambla del sur atlántico, con su sombrero de ala vibrátil, golpeada por el viento salobre, escudriñando, sacrástico, al interlocutor que le oponía un argumento? ¿Quién no lo recuerda —como lo asienta Luna— en las horas más amargas de un destierro querido, incapaz de zaherir al adversario lejano, ciñéndose a un silencio apto de dignidad, de sosegada penitencia moral? ¿Quién no trae a la memoria, al recorrer estas páginas, escritas por al-

guien que sólo lo ha conocido a través de la fotografía amarillenta, el paladeo gustoso de antiguos camaradas, la fría exactitud de documentos, la palabra inexcusable, más no por ello menos justiciera de sus enemigos, su fidelidad a normas éticas que pocos en iguales circunstancias hubiesen respetado; su ligereza en otorgar permanencia al venturoso azar económico que siempre siguió sus pasos de criatura mimada por la fortuna y el vuelco de los sucesos? ¿Quién no fantasea con álaque melancolía en esos años en que fue presidente, y en los cuales Don Marcelo encontró allanados los caminos del mando y la comprensión? ¿Quién no lo ve manteniendo en alto la sin-doctrina de Hipólito Yrigoyen, la acumulación macarrónica de sus términos, comprometido —si bien en pie y con voz alerta— por las torsiones de un partido que, justamente, carece de teoría, de sistema, de objetivos cumplidamente seleccionados? ¿Quién, a la distancia, y merced a esta biografía entusiasta, y muchas veces injusta con otras figuras sacrales de nuestra patria, no asiste, por sobre el vaivén de los hechos y las postergaciones, al enjuiciamiento de aquello que es sólo hombre, desnudo de oropeles, con sus miserias y complacencias, con sus vagarosos afanes en pos de un nivel definitivamente inalcanzable, como lo es el de la equidad sobre la tierra?

Félix Luna ha compuesto un trabajo que debemos agradecerle por dos razones: expurga el terreno de la certeza y desbroza la selva de ciertas dudas que prevalecen en el alma de los hombres, por ejemplo, aquella de si Marcelo T. de Alvear merecerá, con el platillo de la posteridad, idéntica comprensión a la que obtiene por parte de su exégeta. A fuer de veraces, vacilamos en suscribir

algunas aserciones de Luna. Así, no creemos que Don Marcelo circunscriba algo decididamente *importante* en los cuadros de nuestra historia cívica. Carecía del empaque del caudillo; era blando en la elección de sus compañeros de equipo; se resistía al golpe bajo; su liberalismo basábase —nos referimos al período presidencial— en un “dejar hacer” intuitivo y regalón. Su fisiología lo inclinaba al sibirismo; su cultura a una admiración por cuanto trasuntaba el auro europea. Fue argentino porque su sangre se lo exigía, pero su espíritu tejió su trama más dichosa en la ciudades y paisajes situados allende el océano. Su dedicación a los humildes fue más bien escasa; su ponderación para con el pueblo fue una suerte de refinada sublimación de cierta orilla plural de su temperamento.

¿Supo, por otra parte, alguna vez, qué era pueblo? No confundamos el calor, el quehacer, la vitalidad orgánica, espesa, de una manifestación popular —gritos, sudores, la ósmosis del empellón—, con lo que explicita la inapelable intimidad de un pueblo.

Se sabe que *masa* —como lo reitera con gratuita irresponsabilidad más de un dirigente, o con el engaño a flor de diente de aquel otro— no es equivalente de *pueblo*.

Generalmente, y en los tiempos que andamos, suele confundirse al “desclasadado” con el pueblo, y los políticos, aquellos que se encaraman a los escaños de un Parlamento manoseado por el escepticismo de los mejores y la genuflexión de los ineptos, unos por incompetencia para el asombro, y otros por inoperancia moral, esgrimen las palabras *masa*, *pueblo*, con la irritante y contumaz hipocresía del Mal Ladrón.

Porque, sepámoslo de una vez, no es pueblo el que se resigna; no es pueblo el que por unas monedas vende su libertad; no es pueblo el que acepta en hipoteca su porvenir y el de sus hijos;

no es pueblo el que asiste con porosa indiferencia o sentimiento de culpable egoísmo, al despojo de lo que otros hermanos —suyos— en comunidad han ganado áspidamente en años de sacrificio; no es pueblo el que hoza en mesa suculentamente servida y, tras la pitanza opipara, se arrastra hasta un oscuro rincón a perfeccionar su holganza. No, nada de esto es pueblo. Y ello, para fortuna suya, lo sabía Don Marcelo. Pues para él el pueblo era algo abstracto, ideal, excelente, colector de sublimes virtudes, de una infabilidad inextinguible. Por eso, Don Marcelo gobernó como lo hizo; generosa y desaprensivamente, ayudado por una época de irreverente prosperidad económica. Para ese pueblo abstracto y remoto gobernó Don Marcelo. Y el pueblo —el otro, el que no conoció— le perdona sus desaciertos porque advierte que si torció la senda verdadera, no fue a causa de paladino gesto, sino por un exceso de confianza en la bondad del universo.

Félix Luna dedica un apartado de su libro al asunto CHADE, y en el mismo radiografía “la condición humana de Alvear, tironeado desde diferentes flancos, agobiado por un pesado lastre de mentalidad y origen, buscador de una salida nacional que cada vez aparecía como más lejana, en la medida que no era buscada por caminos rectos sino a través de compromisos y concesiones”.

No se trepida en convenir que Alvear fue uno de los principales actores del drama CHADE, pero tampoco cabe ocultar la responsabilidad enorme que el sector yrigoyenista tuvo —y tiene— al sancionar las ordenanzas respectivas. (Lo curioso es que ahora —1959—, a 33 años de esa singular operación político-financiera, el mismo partido cometa semejante traspie, como si el tiempo no existiese, como si el ensimismamiento se hubiese hecho carne en la sensibilidad colectiva). Pero, según anota Luna, Don

Marcelo necesitaba dinero para el partido, y en aras de un horizonte que pretendía más claro, cedió ante el desborde de un poder que lo avasallaba desde el "vamos". ¿Debilidad? ¿Impotencia? ¿Astucia? Lo cierto es que el pueblo fue escamoteado —¿burlado o postergado?, subestimado o sublimado?— en una de sus aspiraciones más caras. O, a la inversa, el pueblo acaso quiso ser tan sólo becado para probar que Don Marcelo tenía razón, y que aquél se trascendía con el yerro de éste.

Variadas inferencias pueden extraerse del análisis de cada capítulo de este *Alvear*, tanto en lo que respecta a la ecuación "individuo-Alvear" como en la referida a "política-radicalismo". Y en

EL MUNDO DE SUZIE WONG, por Richard Mason. Trad. Ada Emma Franco. Editorial Kraft. Buenos Aires, 1958. 336 páginas.

DESDE *La dama de las camelias*, la vida de las cortesanas ha cobrado un interés en modo alguno desdeñable como materia literaria. Es cierto que media un abismo entre aquella figura ya clásica del romanticismo y la muchacha china que practica su penoso comercio en la cosmopolita Hong Kong, sitiada muy de cerca por el ejército rojo. Sin embargo, esa presencia no inquieta el regular comercio que practican Suzie y sus compañeras, con los marineros ingleses y americanos, que en oleadas sucesivas, recalán en lo que a las muchachas se refiere, en el hotel Nam Kok.

Vida nocturna, lupanares, opio, la pululante vida asiática, surcada de carteles de neón, calles sucias y abarrotadas de vida germinal, cruzada por el trote veloz de los *coolies*, que cubiertos de harapos y mostrando los homóplatos, arrastran los *rickshaws*. Este es el telón de fondo.

La historia verdadera es la de Suzie Wong, la prostituta y Robert Lomax, el

cada una cabría establecer ricos matices, si bien configurando todas una sola aserción: sobrevivencia de lo argentino a través de la dicotomía de su alma, simbolizada en dos fuerzas polares: la que tira hacia adentro y la que se vierte hacia afuera. Lo íntimo-nacional; lo coparticipante-universal. Sobre ello apunta Félix Luna algunas fintas, aunque con pálida insistencia. Y es lástima, porque de ocurrir lo contrario hubiéramos obtenido algo más que un enfrentamiento perspicaz de individuo y contorno: la definición de una realidad política partidaria grotesca e ininteligible y la segura perspectiva de un pueblo que anhela asumirse sin fraudes y desde la vigilia.

F. J. SOLERO

bohémio pintor inglés, a quien una vocación súbita, arroja a ese lugar de la China de hoy. No por snobismo, ni "por estudiar las costumbres" —es decir, por un impulso más o menos turístico—, es que se aloja en el Nam Kok. Un error, el destino, lo llevan. El conocimiento íntimo de las muchachas que allí comercian con el amor, le permite pintar, más con la pluma que con el pincel, una admirable galería de frescos. Desde la mujer corrompida por su oficio, a las verdaderamente puras. Y de todas éstas, es Suzie la primera. Salvaje y delicada, espontánea siempre, tierna, poco a poco va rindiendo el corazón de Robert, quien descubre en ella la pureza de un niño y hasta una virginidad preservada en el alma, en el espíritu. Porque Suzie es redimida por un amor puro, vehemente, que se superpone a su pasado y a las acechanzas de un medio corrompido. Suzie llega a los más sublimes renunciamentos, por amor.

No es solamente a ella a quien "descubre" Robert Lomax. Descubre que el mundo occidental —que allí subsiste en las colectividades coloniales— ha llegado en su frivolidad a hacer del amor un

juego carente de pasión y brío, en un mundo aséptico y rutinario, donde los sentimientos y el arte verdaderos están muertos.

ATOLS TAPIA

EL MUNDO DE LOS FALSIFICADORES, por Fritz Mendax. Trad. Jorge C. Lehmann. Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1959. 360 páginas.

NO es esta una crónica con implicaciones policiales, como podría hacernos suponer el título. Aunque en buen número de casos, la falsificación de obras de arte era considerada delictuosa y fue castigada, realizar las imitaciones y copias, sobre todo desde la Edad Media hasta el Renacimiento, fue una actividad corriente y lícita, que contaba con el beneplácito de los más encumbrados personajes. Leonardo, Miguel Ángel y Rafael la practicaron. Durero también figura en la nómina, pero como víctima y no como victimario. Sus xilografías, que tan pingües beneficios le dejaron, eran codiciosamente perseguidas por los imitadores. Una de las maneras que Durero tuvo para defenderse, fue su sigla. Las siglas inventadas por el genial artista, se convirtieron, a su turno, en motivo de imitación.

El autor de este libro que podría ser una "pequeña historia de las falsificaciones artísticas" —ameno, aleccionador, anecdótico—, se pregunta cómo la alta estimación por la copia puede concordar con nuestras ideas que sobre el individualismo y el concepto de la originalidad, tenemos de los hombres del Renacimiento. Quizá para ellos, dice, una forma hallada poseía todavía tanto valor

objetivo que fuera lo decisivo, mientras no estimaban en la misma medida el matiz individual que nosotros reconocemos al artista.

Trata de manera pormenorizada las vicisitudes que la imágen de Cristo y sus réplicas, tuvieron en el sitio de la ciudad de Edesa por los persas. El tráfico y comercio de las reliquias sagradas —huesos de santos— patentizados en una historia llena de interés y matizada de ironía. La famosa falsificación que Andrea del Sarto hizo del retrato del Papa León X, pintado por Rafael, en una lucha de argucias e intereses, de las que fue protagonista el propio Papa Clemente VII. El engaño que practicó Macpherson, haciendo pasar como sagas antiquísimas los poemas que atribuyó al bardo caledónico Osián, que confundieron a Herder y se posesionaron, ¡nada menos!, que del alma de Goethe, hasta el punto de hacerle proferir "¡Osián ha desplazado a Homero de mi corazón!".

Un mundo proteico, en el que al hilo de los falsificadores y las falsificaciones, desfilan santos, papas, artistas, mercaderes, ocupados y preocupados por este reverso de la medalla del arte...

A. T.

ALCANCES DE LA AUTOMACIÓN, de David O. Woodbury. Trad. de Carlos Viola Soto. Ediciones La Isla. Buenos Aires, 1959, 328 páginas.

El actual es un siglo de inquietud. La ciencia ha contribuido en igual grado a facilitar nuestras actividades y magnificar el nervosismo que nos caracteriza. Vivimos urgidos por la velocidad, e ignorando el silencio. El vuelo alcanzado por las investigaciones atómicas desde 1945 acrecentó la zozobra cuando advertimos que las nuevas armas lesionarían irreversiblemente esta civilización. Se trataba de instrumentos distintos a los ya existentes, pero todavía asimilables a ellos en la imaginación popular, que fácilmente imaginaba un proyectil mil veces, o un millón de veces más potente que los conocidos. Pese a la conmoción que se produjo, a las cotidianas explosiones de posguerra y a la posibilidad más o menos inmediata de realizar vuelos siderales, otras son las cuestiones que hoy provocan particular ansiedad en el público lego y en científicos serenos.

Se ha hablado con insistencia desde hace algunos años, de mecanismos capaces de reemplazar al cerebro, al principio en limitado grado, pero susceptibles de rápido desarrollo, como ha ocurrido. Ya en los diarios leemos que la máquina podría superar al entendimiento, sobreviniendo el caos. Al aparecer rivales de la organización inteligentemente humana, ¿debemos admitir que *las máquinas piensan*? Por lo que implica para la existencia del alma, y por la contribución que significa para la comprensión del aún complejo mecanismo del pensamiento, esta pregunta preocupa a filósofos, psicólogos y estudiosos de las ciencias biológicas. Se descarta el interés de matemáticos y físicos, para quienes la

*cibernética*, nombre de la nueva ciencia, puede transformarse en su quehacer habitual. El término fué introducido por Norbert Wiener, autor del primer libro sobre la materia, aparecido hace diez años.

Tales apasionantes cuestiones —que materializan y probablemente han de superar, con el transcurso del tiempo, la fantástica visión de los libros de *science-fiction*— sólo están brevemente tratados en *Alcances de la automación*, deteniéndose su autor, en cambio, en la descripción de las posibilidades prácticas que tiene para la industria la aplicación de máquinas que poseen "conciencia" de sus errores y ejercen autocontrol sobre su funcionamiento. Interesará a industriales y técnicos de variadas especialidades, quienes podrán informarse en estos capítulos sobre una novedosa forma de planificación de fábricas, de explotación de productos, del trajinar con la materia prima, energía, informaciones, etc.

Tanto el estilo como el vocabulario son accesibles, pero el tono monocorde y superficial, y la extensión del libro, conspiran contra su éxito. No satisfará a quien busque una versión del problema científico o filosófico implicado. Por eso, *Alcances de la automación* queda destinado a proporcionar informaciones generales sobre las posibilidades ofrecidas al progreso industrial y a la simplificación de la burocracia, como a sus posibles implicaciones sociales.

Es correcta la traducción de Carlos Viola Soto.

ALEJANDRO TARNOPOLSKY.

EL BUQUE DE LA CALLE DE LA AMARGURA, por Mario Jorge de Lellis. Editorial Stilograf. Buenos Aires, 1958. 96 páginas.

ESTE tomo de cuentos de Mario Jorge de Lellis, autor ya de varios libros de poemas, de un ensayo sobre Neruda y un testimonio de sus viajes, es el símbolo de los seres marcados por la fatalidad, de seres a los cuales una dentada polea de adversidades va triturando sin salvación.

La estructura de su desarrollo forma una pluralidad de tiempo y hechos. En el destino de sus protagonistas se encierra una densa yuxtaposición, una perspectiva donde el método circunstancial toma la energía humana como elemento de soluciones imprevistas. Esa amargura que flota en el buque corresponde al hilo que va insinuándose en la reveladora descripción de los tiempos; ya en su manera de estar, transparente un fracaso, una división microfísica que interviene decididamente como potencia racional de los sucesos.

La vida surge en su gran mural de instintos, escrúpulos y dramas, reflejando un centro espiritual donde las criaturas se mueven como elementos generadores de las más diversas circunstancias. *El plomero, el mecánico, el profesional, el mozo, el paraguayo, el bañero, el capellán, el médico, el foguista, Albina, el desertor, el buque*, transmiten en la multiplicidad de los sucesos, una formación cruel e insatisfecha. La sen-

sación interna de los hechos que lentamente van desembocando en su propio centro espiritual, no son otra cosa que el testimonio de las inquietantes fugas, el rechazo a la tolerancia impuesta, la crisis en la integración de los conflictos que exaltan los diversos matices por el que cruzan los personajes.

De Lellis trata de inyectarles una fuerza afirmativa, pero fatalmente los valores humanos se diluyen en su propia contemporaneidad dramática. El círculo se cierra sobre ellos con una ternura lastimante. Y la penetración de las experiencias no serán, en suma, más que la irremisible transcendencia de su propio fracaso.

La simplicidad de la expresión en el narrador, el tratamiento de la sabiduría popular, la modalidad expresiva de ciertos barrios porteños, el gran mundo de los bajos fondos, el despiadado aprendizaje de las frustraciones, la geografía física y espiritual de diversos países, agilizan la lectura de este libro. De Lellis nos hace vivir su realidad, las hondas corrientes de ese mundo que su temperamento creador ordena en el equilibrio de su pasión y su inteligencia. Y esto es mucho decir frente a tantas cosas huecas que leemos a diario.

FRANCISCO TOMAT-GUIDO

LOS TECHOS, por Héctor Miguel Angeli. Editorial Tirso. Buenos Aires, 1959. 80 páginas.

EN la difícil, ardua y repetida lectura de libros de poesía que pesa abrumadoramente sobre las redacciones y sus ocasionales comentadores, *Los techos* es algo diferente, algo que, por sí solo,

debería escapar a esta ley fatal de la crítica. Su calidad, la hondura vital con que se impone le señalan otro lugar en el quehacer crítico dentro del cual se improvisa tanto la consabida gaceti-  
la.

Su autor, Héctor Miguel Angeli, se coloca —o mejor, confirma— una actitud que lo mantuvo disperso en publicaciones de diarios y revistas, pero que hoy, gracias a la editorial Tirsó, logra su unidad, el cuerpo fundamental de libro que permite su más completa apreciación.

Conviene, de paso, decir que la editorial Tirsó ha publicado antes de *Los techos* dos libros de poemas: *Poemas con caballos*, de Héctor Viel Temperley, y *La vida de siempre*, de Horacio Armani, libros señalados por su calidad y, sin abusar de nacionalismos ni mucho menos, por el reconocimiento de cierta poesía argentina, hecha de esencias y de trascendencias de nuestra realidad.

No es el deseo de Héctor Miguel Angeli el de problematizar la realidad, su realidad, sino el de plantear, cuestionar y expiar —si se me permite— su existencia. La trabada continuidad de los poemas, que ni la disparidad de los temas ni la ruptura de la forma logra quebrar, son un signo de la integridad poética, del tiempo-espacio-materia dentro del cual se instaura. (Esta persecución de lo absoluto ha sido denominada en nuestro tiempo *existencial*; es, y ha sido, por otra parte, la actitud constante de los verdaderos poetas.) Hay en *Los techos* una línea evidente de condenación, de admonición de la existencia, y, paralelamente, una línea soterrada, subterránea, de expiación y absolución. Las dos, que se mueven a igual distancia como para probar que dentro del alma a grandes alturas corresponden grandes profundidades, confluyen única, exclusivamente, en la existencia. Todo este material sufre el arrastre de cierto romanticismo, que no lo deforma, sino que lo embellece, y parece señalar el

punto de arranque de la creación del poeta.

Los poemas de *Los techos* están fraguados a altas temperaturas; es esta otra condición que los coloca en un plano diferente al habitual en que se escriben entre nosotros. Rechazan la forma preconcebida y son su propio sostén y su equilibrio. No es de extrañar, por lo tanto, que la tensión dentro de la cual el idioma es sometido a la fuerza interior, violenta a veces la expresión. Sin embargo, no es la gramática la que hace la poesía, sino la poesía la gramática. Lo importante es el resultado: la comunicación con el idioma, las posibilidades dramáticas de todas las palabras, la sustitución de lo académico por la belleza.

El tono de rebeldía muestra por contraste la distorsión del mundo: se inicia en la familia, prosigue en la vecindad, se proyecta en la ciudad. Es la pérdida de la inocencia, la implantación de la costumbre, la consumación del aislamiento dentro de la soledad. Cómo desde un barrio pueden darse las notas fundamentales de una ciudad y de un país, es un mérito que no puede regatearse a la poesía de Angeli. En este aspecto, seguramente, la piedad y la ternura cuentan entre las primeras notas.

Más allá de los términos abstractos, *Los Techos* sugiere (una vez más) que lo individual no está reñido con lo colectivo, con lo social; que cuando de autenticidad se trata el dolor de uno es el dolor de todos; que una metafísica y una continuidad en la lírica argentina pueden ser una práctica; que la belleza es condición inherente de lo humano y de la poesía.

OSCAR HERMES VILLORDO.

NARCISA GARAY, MUJER PARA LLORAR, por Juan Carlos Ghiano. Editorial Talía. Buenos Aires, 1959. 56 páginas.

LA lectura de *Narcisa Garay, mujer para llorar* confirma, primero, su condición de obra de teatro; segundo, las excelencias de la interpretación de Hilda Suárez, que tuvo a su cargo el papel de la protagonista durante la representación. La primera comprobación, adelantada, desde luego, por la pieza, es una experiencia del poder del diálogo "vivo" de un escritor que, convertido en autor dramático, observa, mide y calcula, casi en complicidad con su auditorio, las formas del habla pretenciosa de una clase social; la segunda, el resultado a que puede llegar una actriz con intuición y "tipo".

Se ha dicho que para que una obra de teatro logre su consagración definitiva debe resistir a su lectura. *Narcisa Garay* no sólo la resiste, sino que la prolonga. El lector se siente tentado de continuar esos diálogos cursis, tan breves y certeros; de llevar más allá la carcajada, con la adición (que es un recuerdo) de formas semejantes; de participar del disparate, que no es copia de la realidad sino su imitación hila-

rante y piadosa, irreverente y seria, y que se parece, por ejemplo, en las conversaciones de las dos solteronas, al diálogo de dos "femmes savantes" de arrabal.

Hay que agregar, para que no se sospeche de limitación al diálogo, que sirve espléndidamente a la intención dramática. Su actitud joco-seria no resta espontaneidad a la tragedia, que surge por sí sola, precisamente por contraste con la realidad que sus criaturas se niegan a ver. El sainete no ha sido satirizado sólo en sus formas externas, sino también en su sentido más hondo, con una independencia que hay que anotar en favor del autor y que va infiltrando, poco a poco, el elemento poético que es síntesis y fin de la tragicomedia.

Hacia tiempo que la escena nacional no respiraba con esa salud. A *Narcisa Garay, mujer para llorar* (y a Juan Carlos Ghiano) habrá que agradecerle este acierto, esta obra que, en cierta medida, nació clásica.

O. H. V.

# NOTICIAS

## ELECCIONES EN LA S. A. D. E.

El 29 de agosto tuvieron lugar en la Casa del Escritor las Asambleas Extraordinaria y Ordinaria y, luego, el acto electoral para designar las nuevas autoridades que desempeñarán su cargo en el bienio 1959-61.

En ambas asambleas se discutieron diversos puntos que, al ponerse en claro, demostraron la rectitud y laboriosidad que caracterizó a la Comisión Directiva saliente. Los asambleístas dieron un voto de aplauso a la misma y de inmediato se dió comienzo al acto electoral.

Triunfó con 365 votos la lista Unión de Escritores Democráticos integrado en la siguiente forma:

Presidente	Vocales	Vocales Suplentes
Fermin Estrella Gutiérrez	Florencio Escardó	Abelardo Arias
Vicepresidente	Eduardo González Lanuza	Jorge Calveti
C. Córdoba Iturburu	Juan Carlos Lamadrid	Elias Carpena
Tesorero	José Luis Lanuza	César Rosales
Horacio Esteban Ratti	Ricardo E. Molinari	María Elena Walsh
Secretarios	Norberto Silveti Paz	
Alicia Jurado	Luis Emilio Soto	
Samuel Tarnopolsky	Leonidas De Vedia	

Contó con 183 votos la lista Acción Gremial presidida por Ulises Petit de Murat, y con 162 la denominada Lista Democrática encabezada por Jorge Luis Borges.

Fermin Estrella Gutiérrez después de elogiar la actuación de Carlos Alberto Erro, como presidente de la Comisión Directiva durante el periodo 1957/59, dijo que continuará la tradición democrática de la entidad, gobernando para todos los socios sin distinción de ideologías.

## PRO - ARTE

La Asociación Pro-Arte nació gracias al impulso de un grupo de personas unidas en un solo propósito de beneficio común: acercarse a las diversas manifestaciones de la cultura y, a través de ello, colaborar solidariamente con los artistas que la hacen posible.

Auspicia conferencias, exposiciones, conciertos, difusión cultural cinematográfica y teatral, contacto con las artes plásticas en los lugares de su creación, lectura de obras inéditas, visitas mensuales a las colecciones particulares y toda otra función que resulte útil al objetivo impuesto.

Esta difícil tarea, que se complementa con la adjudicación de becas y ediciones (v. g. el Premio Shell al mejor cuento corto; el Premio Esso al mejor cuadro y un Premio Gravenhorts, sobre el tema "Sin educación y cultura no hay derechos humanos", y la publicación de "Juan Ramón Jiménez, maestro de poesía" de Rosa Chacel) se financia con el solo aporte de los socios, contribución que se reduce a la módica cuota de \$ 120 anuales y con la entusiasta colaboración de todos.

## Papel y tinta

169

Los componentes de los diversos jurados para la adjudicación de premios han sido: Alicia Giangrande, Héctor Basaldúa y Alfredo Bigatti (Pintura); Rosa Chacel Jorge Luis Borges y Augusto Mario Delfino (Letras) y Sebastián Soler, León Dujovne, Juan Valmaggia, José Sartorio y Roberto T. Alemann (Premio Gravenhorst).

La actual Comisión Directiva tiene su sede en Las Heras 3790 (T. E. 71-4342 y 42-9075) y está integrada por: Sara Diehl Ayerza de Moreno Hueyo (Presidente), Ernestina R. de Cánepa (Vicepresidente), Delfina Bunge de Rosa (Secretaria), Ercilia B. de Ozarán (Tesorera), Sara Kriner de Haines (Secretaria de Prensa) y Luisa Mercedes Levinson de Klappenbach y Elsie K. de Rivero Haedo (vocales).

C. de D.

## PAPEL Y TINTA

*El mundo ha sido hecho para llegar al libro.*

MALLARMÉ.

LA vida literaria argentina se mide por la lista de obras que presentan las editoriales y por las páginas que publican los domingos algunos diarios incluyendo cuentos, ensayos y poemas. Como es de suponer existe mucha labor inédita. Apenas un libro ve la luz, el escritor tiene otro sobre el escritorio. Este es el trabajo palpitante que lo atrae y en el que concentra su atención. Vive de él y para él. Sueña con su contenido, y la vida real desaparece mientras corrige, agrega o quita palabras. Es el verdadero material viviente. De él se hablará en esta hoja que *FICCION* añade desde hoy a sus secciones habituales.

- Fryda Schultz de Mantovani cuya disposición para el meditado ensayo corre pareja con la imaginación que le dicta poéticos cuentos infantiles, da fin a una obra de carácter social: *La mujer en la vida nacional*.
- Abelardo Arias que alcanzó con *Alamos talados* tan justificado éxito, es uno de nuestros más laboriosos escritores. Después de otros libros bien aceptados por la crítica y el público, está dando los toques finales a dos novelas: *La viña estéril* y *Limite de clase*. La acción de esta última, transcurre en un trasatlántico.
- Renato Pellegrini, el joven novelista que dió muestras de talento con su primera novela *Siranger*, trabaja en una nueva obra de imaginación, cuyo título será *La Columna*.
- Arturo Cerretani es uno de los novelistas más prolíficos. Es así que pronto verá la luz su novela *La viaraza*.
- Jorge Masciangoli, de quien se oyen interesantes reportajes por Radio Municipal, tiene ya lista una novela: *El profesor de inglés*.
- Adela Grondona ha terminado dos nuevos libros de cuentos. Los ha titulado: *La Biblioteca* y *El escalón*, respectivamente.

- Miguel Alfredo Olivera, escritor de cuentos a los que el "humour" da sabor y originalidad, ha entregado a la Editorial Emecé su drama escénico *Camila O'Gorman*. Aparecerá en breve.
- Josefina Cruz, cuyas interesantes novelas guardan la tónica del país, ha puesto punto final a otra: *Doña Mencía, la adelantada*. Esta vez la acción transcurre en el Paraguay, durante la Conquista, y el estilo en que ha sido escrita conserva relación con la época.
- José Donoso, escritor chileno residente en Buenos Aires, cuya novela *Coronación* obtuvo crítica encomiosa, tiene una serie de cuentos para integrar un volumen. No ha decidido aún si lo titulará *Paseos o La perra blanca*. El último responde a un cuento largo leído en la Revista "Señales". Si los restantes tienen la calidad de éste, será, a no dudar, un libro de importancia.
- José P. Barreiro ha puesto punto final a dos obras. Una se titulará *Los tres jefes*, e interpreta la política a través de Hipólito Irigoyen, Juan B. Justo y Lisandro de la Torre. La otra, *Conflictos y armonías de la generación política de 1937*, trata los temas que su título indica.
- Oscar Bietti publicará un volumen sobre *Literatura argentina contemporánea*.
- Noemí Vergara de Bietti da fin a su *Caleidoscopio Europeo*, que involucra notas sobre paisajes, libros y escritores del viejo mundo.
- Marcos Victoria cuyos libros de ensayos son reconocidos como muestras de sus conocimientos científicos y de su aguda capacidad de observación, ha entregado a la Sudamericana una serie de cuentos para formar un volumen.
- Lucrecia Sáenz acaba de publicar una novela de ambiente porteño —recomendada por Emecé— que se llama *Victoria al 400*.
- Dalmiro Sáenz, que con su primer libro *Stenta veces siete* alcanzó singular éxito, ha terminado un conjunto de cuentos con los temas de su predilección. Se llamará *No* y lo editará Goyanarte.
- Alicia Jurado, conocida por la justeza y penetración de sus cuentos y ensayos, ha abordado el género novela. Es así que *La Sed* nos dará un nuevo atisbo de su personalidad.
- Nora Lange, a quien fué otorgado el Gran Premio de Honor de la S.A.D.E. trabaja en una nueva obra de imaginación con el talento y la disciplina que la caracterizan.
- Carlos Prelooker expresa su inquietud no sólo en sus obras —entre las que recordamos un extraño, original y profundo libro de cuentos— sino en un pequeño periódico titulado *En soledad* que reparte generosamente. En él habla del quehacer de sus colegas y anota impresiones propias sobre temas relacionados con la pluma.
- Entre tanto pronóstico favorable para la vida literaria argentina debemos mencionar como adverso la ausencia de la Página que publicaba semanalmente *La Gaceta* —de Tucumán—. En ella tenían cabida escritores que daban una visión nerviosa y clara de ese mundo artístico que no debe anquilosarse en nombre ya conocidos por su larga trayectoria. Sin ser excluyente, *La Gaceta* presentaba un panorama de distintas tendencias y promociones que hacía que los lectores esperaran esa página con interés. Hacemos votos por su reaparición.

## Libros Recibidos

### AGUILAR:

Miguel de Unamuno: *Autodiálogos*.

### ALTAMAR:

Alejandra Pizarnik: *Las aventuras perdidas*.

### CASTELLVI (Santa Fe):

Jorge A. Antolini: *Ellos también están en la tierra*.

### COLUMBA:

Nestor R. Ortiz Oderigo: *Orígenes y esencia del jazz*.

Julio H. G. Olivera: *La economía del bloque colectivista*.

### COMPANIA GENERAL FABRIL EDITORIA:

Albert Ducrocq: *La lógica de la vida*. Trad. Ana P. de Bonfanti.

Paul Häberlin: *Guía de la Psicología*. Trad. Jorge Echeverría.

### COOPERATIVA IMPRESORA Y DISTRIBUIDORA ARGENTINA LIMITADA:

Lisa Griskan: *Teatro* (El herrero caprichoso; Lluvia y hollín).

Margot de Segovia: *De cal y de esperanza*.

José de Thomas: *Isla interior*.

### CUADERNOS JULIO HERRERA Y REISSIG (Montevideo):

Alba Roballo: *Canto a la tierra perdida*.

Generoso Medina: *Poesía y profecía*.

Rubén Vela: *La caída*.

Luis Pastori: *Aire de soledad*.

Cipriano S. Viturera: *La poesía de Basso Maglio*.

### DESLINDE (Montevideo):

Saúl Ibagoyen Islas: *Pasión para una sombra*.

### EDICION DEL AUTOR:

Enriqueta Posco: *Tiempo de presencia*.

Lorenzo Giusto: *Cristal que se enturbia*.

José Rexach: *Siete cuentos*.

Rodolfo Alonso: *Duro mundo*.

Luisa Edelson: *Flores de papel*.

### EMECE:

T. S. Eliot: *Su hombre de confianza*. Trad. Miguel Alfredo Olivera.

Manuel Gálvez: *El novelista y las novelas*.

Bonifacio del Carril: *Estados Unidos y la Argentina*.

### FONDO DE CULTURA ECONOMICA:

Sergio Galindo: *La justicia de Enero*.

## GALATEA — NUEVA VISION:

Elton Mayo: *Problemas humanos de una civilización industrial*. Trad. Ana María Elguera.

Ernst Cassirer: *Mito y lenguaje*. Trad. Carmen Balzer.

Sam Lilley: *Hombres, máquinas e historia*. Trad. Luis Fabricant.

Georges Gurvitch: *Tres capítulos de historia de la sociología: Comte, Marx y Spencer*. Trad. Horacio Crespo.

## GLEIZER:

Julio César Silvain: *El tiempo es un barrio*.

## GUADARRAMA (Madrid):

Pia Laviosa Zambotti: *Origen y destino de la cultura occidental*. Trad. José Manuel Gomez Tabanera.

## HACHETTE:

Varios: *El drama rural*. Selección, estudio preliminar y notas de Luis Ordaz.

Daniel Hammerly Dupuy: *Por tierras de gorilas, antropófagos y Mau Mau*.

Marcel Brion: *La resurrección de las ciudades muertas*. Trad. Mario Calés.

Domingo Faustino Sarmiento: *Viajes III* (Estados Unidos).

Romain Rolland: *Teatro completo* (Tomo I). Trad. Amparo Alvarar.

Irving Louis Horowitz: *Sociología científica y Sociología del conocimiento*. Trad. Hernán. Rodríguez.

## JI:

Boris Pasternak: *Sin temor de castigo*. Trad. Raúl Galer.

## KRAFT:

Ernest Hemingway: *El viejo y el mar*. Trad. Lino Novas Calvo.

Renée Pereyra Olazábal: *Ahora no es tiempo para tener hijos*.

Arthur Rimbaud: *Una temporada en el infierno*. Trad. Nydia Lamarque.

Varios: *Presencia y sugestión del filósofo Francisco Suárez*.

Melvin J. Lasky: *El libro blanco de la Revolución Húngara*. Trad. Luis Echavarrí.

## LA ISLA:

Ernst Schnabel: *El sexto canto*. Trad. Bernardo Capdevielle.

## LA MANDRÁGORA:

Armando Alonso Piñeiro: *Breve historia del imperio bizantino*.

Eugen Herrigel: *Zen y el arte de los arqueros japoneses*. Trad. Carlos Viola Soto.

## LAUTARO:

Armando Giménez: *Sierra Maestra*. (La revolución de Fidel Castro).

## LOHLE:

Enrique Araya: *La jaula por dentro*.

Cecilia Pérez: *La casa donde termina el mundo*.

Geertz Snyder: *Bajo el polvo de los siglos*. Trad. José Rovira Arancibia.

## LOSADA:

Antonio Buero Vallejo: *Teatro* (En la ardiente oscuridad; Madrugada; Hoy es fiesta; Las cartas boca abajo).

Francisco Valle de Juan: *Aquí yace*.

Esteban Salazar Chapelá: *Desnudo en Piccadilly*.

Christiane Rochefort: *El reposo del guerrero*. Trad. Miguel de Hernani.

Jacinto Grau: *Teatro II*. (En el infierno se están mudando; Tabarin; Bibi Carabé).

Manuel Lamana: *Los inocentes*.

Ricardo Bastid: *Puerta del sol*.

Mariano Mikats: *Las aventuras de Moritz Schwarz*.

## LOSANGE:

Henri Lemaitre: *El cine y las bellas artes*. Trad. Alberto Oscar Blasi.

## NADIR:

Juan Carlos Federico Gorbea: *Para sostener una esperanza y otros poemas*.

## NOVA:

Victorio Franchini: *Papini íntimo*. Trad. Josefina Martínez Alinari.

Fryda Schultz de Mantovani: *Sobre las hadas*.

Carmelo M. Bonet: *En torno a la estética literaria*.

Marcos A. Morinigo: *Programa de filología hispánica*.

Federico A. Daus: *Fisonomía regional de la República Argentina*.

## OLDANTAY:

Alberto Claudio Blasetti: *Diosma*.

## PERLADO:

Walt Whitman: *Obra poética*. Trad. E. M. S. Danero.

Dr. Enrique Miranda: *Visitantes del espacio*.

## PEUSER:

Raúl Bustos Berrondo: *Huellas en los Mares del Sur*.

Carlos Molina Massey: *El prófugo*.

Paul Codos: *Rutas del cielo*. Trad. Carlos Mico España.

Alan Moorehead: *La revolución rusa*. Trad. Luis Echavarrí.

## PLATINA:

Albert Maltz: *Un largo día en una vida breve*. Trad. Floreal Mazía.

Marius Magnien: *El Tibet sin misterio*. Trad., prefacio y notas finales de Alfredo Varela.

## PROCYON:

Héctor P. Agosti: *Nación y cultura*.

## TALIA:

Juan Carlos Ferrari: *Las nueve tías de Apolo*.

Juan Carlos Ghiano: *Narcisa Garay, mujer para llorar.*  
Rodolfo Kusch: *Tango y Credo Rante.*

## TAURUS:

Leopoldo Rodríguez Alcalde: *Hora actual de la novela en el mundo.*  
José Bergamín: *Fronteras infernales de la poesía.*  
Domingo Medrano Balda: *Este muerto es un pelmazo.*  
Lucien Duplessy: *El espíritu de las civilizaciones.* Trad. Jasés López Pacheco.  
Manuel Villegas López: *Arte, cine y sociedad.*  
Francisco Ayala: *Tecnología y libertad.*  
Georges Bataille: *La literatura y el mal.* Trad. José Vila Selma.  
Alfred Foucher: *Las vidas anteriores de Buda.* Trad. Luis de los Arcos.  
Juan Antonio Gaya Nuño: *Entendimiento del arte.*  
Américo Castro: *Origen, ser y existir de los españoles.*  
Currin V. Shields: *Democracia y catolicismo en América.* Trad. Julio Aguilar.  
Mírcea Eliade: *Herreros y alquimistas.* Trad. de la Editorial.  
George S. Carter: *Cien años de evolución.* Trad. María Luis de Villalobos.  
Lili Alvarez: *El seglarismo y su integridad.*

## TEZONTLE:

Tomás Segovia: *Luz de aquí.*

## TROQUEL:

Michele F. Sciacca: *Platón.* Trad. Luis Farré.  
Varios: *El pensamiento de Michele Federico Sciacca.* Homenaje (1908-1959).  
Paul de Kruif: *Un hombre contra la locura.* Trad. Luis Echavarrí.  
Claude Damians: *La reina del impresionismo.* Trad. J. L. Muñoz Azpiri.

## UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR:

Ezequiel Martínez Estrada: *Discurso en la Universidad.*

Este  
número de  
FICCIÓN se  
terminó de im-  
primir el día 25  
de noviembre de  
1959 en los talleres de  
Impresora Oeste, Marcos  
Sastre 5065, Buenos Aires.

## TRES AMERICAS LIBROS

SOMOS REPRESENTANTES DEL  
INSTITUTO DE SOCIOLOGÍA  
DE MÉXICO

### NOVEDADES Y REPOSICIONES

- Germani Gino:** La Sociología Científica \$ 170  
**Young Pauline:** Métodos Científicos de Investigación Social \$ 360  
**Sorokin Pitirim:** La Revolución Sexual en los EE.UU. de América \$ 160  
**Moraes Filho:** La Sociología de los Opúsculos de Augusto Comte \$ 145  
**Agramonte Roberto:** Sociología de la Universidad \$ 100  
**Alba Víctor:** El Líder (ensayo sobre el dirigente sindical) \$ 120  
**Álvarez Andrews:** Las Fuerzas Sociales \$ 190  
**Ayala Francisco:** Ensayos de Sociología Política \$ 70  
**Cuvillier Armand:** Las ideologías (a la luz de la Sociología del Conocimiento) \$ 210  
**Guerreiro Ramos:** Las Relaciones Humanas del Trabajo \$ 140  
**Meadows Paul:** La Tecnología y el Orden Social \$ 175  
**Mac-Lean y Estenos:** Presencia del Indio en América \$ 150  
**Mac-Lean y Estenos:** La Crisis Universitaria en Hispano-América \$ 190  
**Mendieta y Núñez:** La Universidad Creadora \$ 145  
**Mendieta y Núñez:** Las Clases Sociales \$ 140  
**Nicéforo Alfredo:** Líneas Fundamentales de una Sociología \$ 80  
**Poviña Alfredo:** Decálogo y Programa del Aprendiz de Sociólogo \$ 80  
**Roura Parella:** El Mundo Histórico Social \$ 75  
**Salvadori Massimo:** Elementos Económico-Sociales del Capitalismo en los Estados Unidos de América \$ 130  
**Uribe Villegas:** Causación Social y Vida Internacional \$ 220  
**Uribe Villegas:** Técnicas Estadísticas (para investigadores sociales) \$ 400
- Cheques o giros a la orden de:

TRES AMÉRICAS

San Martín 1015 - T. E. 31-5630

Buenos Aires (Argentina)