

NOVEDADES

LEON FELPE: Obras completas.

Edición ordenada por Adolfo Ballano Bueno y cuidada por Andrés Ramón Vázquez; prólogo de Guillermo de Torre. Bibliografía completa e índice de primeros versos. Numerosas ilustraciones. Encuadernado en piel. 7.080 páginas en papel biblia. (Colección Cumbre.)

RENATA DONGHI HALPERIN: En la noche oscura.

Trágica historia de amor, iluminada por un tema recurrente en la narrativa contemporánea: la inexorable soledad a la que nos condenan nuestros sentimientos más profundos. (Novelistas de Nuestra Época.)

JORGELINA LOUBET: El biombo.

Jorgelina Loubet, cuya primera novela —La breve curva— apareció en esta misma colección en 1961, ha sido saludada como una de las voces más promisorias y personales de la joven literatura argentina. (Novelistas de Nuestra Época.)

MIGUEL OTERO SILVA: La muerte de Honorio.

Novela radicalmente novelesca. La muerte de Honorio es el relato escalofriante de los sufrimientos padecidos por cinco prisioneros políticos que "no hablaron". (Novelistas de Nuestra Época.)

Relación varia de hombres, hechos y cosas de estas Indias meridionales.

Selección y notas de Alberto M. Salas y Andrés Ramón Vázquez.

Una originalísima antología de documentos, pintorescos o sobrecogedores, sobre el Descubrimiento y la Conquista. Encuadernado, con numerosas ilustraciones. (Colección Nuestro Mundo.)

JEAN-PAUL SARTRE: Crítica de la razón dialéctica (2 vols.)

Libro imprescindible para todo estudioso de la filosofía, de la sociología y del pensamiento contemporáneo. Por su actualidad es también un libro que deberá leer todo hombre culto e interesado por los problemas de su época. (Biblioteca Filosofía.)

EDUARDO S. CALAMARO: La comunidad argentina.

Visión simultánea, pormenorizada y cabal de la Argentina; obra no sólo interesante y sin precedentes sino también necesaria. (Panoramas.)

RAFAEL ALBERTI, MANUEL MUJICA LAINEZ, JULIO E. PAYRO, ENRIQUE AMORIM y ROMUALDO BRUGHETTI: Raúl Soldi.

Críticos, poetas, amigos, dicen su admiración en las páginas primeras de este libro. La corroboración viene inmediatamente después: en otras de grabados que atestiguan la línea ascendente de Soldi en el último cuarto de siglo. 60 ilustraciones, encuadernado en tela, sobrecubierta en colores. (Colección Arte.)

Solicite **NEGRO SOBRE BLANCO**, nuestro boletín literario-bibliográfico.

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131
URUGUAY

CHILE

PERU

BUENOS AIRES
COLOMBIA

Correo
Argentino
C. C.

Tarifa Reducida

Concesión N° 5623

Registro Propiedad
Intelectual N° 730.822

\$ 100.- m/n

TALLERES GRAFICOS LUMEN
Tucumán 2926 — T. E. 87.4646/7

FICCIÓN

REVISTA
LITERARIA

45
46
47

45 - Revista de las letras y de las artes

46
47

F
I
C
C
I
O
N



Septiembre
Octubre
Noviembre
Diciembre
1963
Enero
Febrero
1964

Archivo de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

IBER-AMER ARGENTINA

NOVEDADES SEIX-BARRAL

**LA
CIUDAD
Y LOS
PERROS**

**DE
MARIO VARGAS LLOSA**

*La mejor novela
en lengua española
de los últimos
treinta años
José Ma. Valverde*

**PREMIO
BIBLIOTECA BREVE 1962**

Infórmese en
Bolívar 260 - 30-4036 - Buenos Aires



EN CONFORTABLES BUQUES ARGENTINOS

SERVICIO RAPIDO DE PRIMERA CLASE

A LONDRES Y HAMBURGO

SERVICIO DE CLASE UNICA

A VIGO • LE HAVRE • HAMBURGO

Y

A LISBOA • BARCELONA • NAPOLES • GENOVA

SERVICIO DE PASAJEROS A ESTADOS UNIDOS Y EUROPA
EN BUQUES CARGUEROS DE "PRIMERA LINEA"

TARIFAS ECONOMICAS

Consulte a su Agente de Viajes o a

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

Corrientes 389 - T. E.

31 - 2493 / 3181 (Europa)
32 - 8111 (EE. UU.)

Agentes Generales de la OSAKA SHOSEN KAISHA

*No hay
otro sello*



mejor...

OBSERVE

la calidad de los materiales,

FIJESE

en la exactitud de los registros,

EXAMINE

la terminación de sus trabajos y verá que se trata de un impreso que lleva el "sello" inconfundible de LUMEN

TALLERES GRAFICOS

L U M E N

NOSEDA y Cía.

TUCUMAN 2926

TEL. 37 - 6646/47

BUENOS AIRES — REPUBLICA ARGENTINA

Atlantic Paper Co. S.R.L.
Capital \$ 1.000.000

Papeles y Cartulinas Importadas
y Nacionales

Av. Corrientes 2763 - 7° of. 1 - T. E. 87 - 4409

FOTOGRAFADOS FRANZOLINI

- ◆ FOTOCROMOS
- ◆ AUTOTIPIAS
- ◆ CLISES
- ◆ HUECO OFFSET

- RAPIDEZ
- CALIDAD
- SERIEDAD

Avda. Pavón 4201 - Lanús
T. E. 241-3442

IMPRESA MAXWELL

LIBROS
FOLLETOS
REVISTAS
ENCUADERNACION
ORGANIZACION
MODERNA Y AGIL AL
SERVICIO DE LAS
EDITORIALES
Pido: PRESUPUESTOS

Coronel Seguí 553 - Lanús
T. E. 241-2745

ARTES GRAFICAS CHIESSINO

UNA ORGANIZACION AL DIA CON LA
TECNICA GRAFICA

AMEGHINO 838

T. E. 22 - 3522

AVELLANEDA

Tres Américas Libros

Distribuidora

Más de 120 editoriales argentinas
en distribución

Representantes y agentes en todo el país
Extensa red de distribución en las tres
Américas

Departamento de microfilmes

Proveemos libros nuevos y agotados a: Librerías, Biblio-
otecas, Instituciones Públicas y Privadas, Bibliófilos.

Solicite el envío gratuito de nuestros informativos biblio-
gráficos:

LIBROS DE ARGENTINA (trimestral). NOVEDADES
DE TRES AMERICAS (mensual). SUPLEMENTO DE
LIBROS ESPAÑOLES (anual).

TRES AMERICAS

ES LA LIBRERIA DE LIBREROS
Y BIBLIOTECARIOS DE ARGENTINA Y AMERICA

Casa Matriz:

Ventas, Depósito y Despacho:
SAN MARTIN 1015 - BUENOS AIRES
Tel. 31-5630/1729

Administración:

Departamento Internacional,
Serv. de Información Bibliográfica
Av. SANTA FE 2083 - BUENOS AIRES
Tel. 80 - 7260

NOVEDADES

DOS EXITOS DE LIBRERIA EN LAS LETRAS NACIONALES

VICTOR SAIZ: <i>Verano Inmoral</i>	\$ 180.—
(En prensa la tercera edición)	
JOSE CHURNOVSKI: <i>Dios Era Verde</i>	\$ 180.—
(Con un prólogo de M. A. Asturias)	

OTRAS NOVEDADES NACIONALES

CELIA DE DIEGO: <i>El Forastero</i>	\$ 150.—
MARIO LANCELLOTTI: <i>La Casa de Afeites</i>	\$ 120.—
ATOLS TAFIA: <i>Tres Cruces</i>	\$ 120.—
JULIO ARDILES GRAY: <i>El Inocente</i>	\$ 120.—
MARTHA GAVENSKY: <i>Tiempo Presente</i>	\$ 200.—
ANTOLOGIA DE CUENTOS: <i>Después de Hora</i>	\$ 120.—
ANTOLOGIA DE CUENTOS: <i>Tiempos de Puñales</i>	\$ 50.—
(pocket-book, 120 páginas)	

AUTORES EXTRANJEROS

DAVID GARNET: <i>Un Tiro en la Noche</i>	\$ 60.—
(pocket-book, 160 páginas)	
MATILDE LADRON DE GUEVARA: <i>Diario de una mujer en Cuba</i>	\$ 80.—
(Tercera edición reducida)	
(pocket-book, 310 páginas)	
MIHAIL SADOVEANU: <i>El Hacha</i>	\$ 120.—
MIHAIL SADOVEANU: <i>Los Cabañeros</i>	\$ 80.—
(La mejor pluma rumana contemporánea)	
CESARE PAVESE: <i>Entre Mujeres Solas</i>	\$ 120.—
(Premio Strega)	
CESARE PAVESE: <i>El Diablo en las Colinas</i>	\$ 120.—

DOS NUEVAS OBRAS DE GUY DES CARS

<i>La Señorita de la Opera</i>	\$ 200.—
<i>La Dama del Circo</i>	\$ 200.—

REEDICIONES

GUY DES CARS: <i>La Corruptora</i>	
WILLIAM FAULKNER: <i>Luz de Agosto</i>	
ALICIA JURADO: <i>La Cárcel y los Hierros</i>	
GORE VIDAL: <i>El Juicio de París</i>	
NICOLE: <i>Se le Soltaron los Leones</i>	

POESIA COLECCION POETICA VERTELOS

Nº 4 — ESTEBAN PEICOVICH: <i>La Vida Continúa</i>	\$ 120.—
Nº 5 — HENZO D'ALESSIO: <i>Mujerhombre</i>	\$ 120.—

Nº 6 — RAFAEL GUILLEN: <i>El Gesto</i>	\$ 80.—
Nº 7 — IRENE DE ALZUA: <i>El Devorador del Tiempo</i>	\$ 50.—
Nº 8 — HORACIO ARMANI: <i>Días Usurpados</i>	\$ 120.—
Nº 9 — HORACIO CLEMENTE: <i>El Ojo</i>	\$ 80.—
Nº 10 — JORGE M. CASAS: <i>Extra Muros</i>	\$ 120.—

Colección dirigida por Ariel Canzani D.

REVISTAS DE LA EDITORIAL

FICCIÓN

Fundada por Juan Goyanarte
Dirigida por Victor Sáiz y Rodolfo Seijas

CORMORAN Y DELFIN

REVISTA INTERNACIONAL DE POESIA
Dirigida por Ariel Canzani D.

SEIJAS Y GOYANARTE EDITORES

(Editorial Goyanarte S.R.L. — Cap.: 3.000.000)

Tucumán 3349 — T.E.: 86-3034 — Buenos Aires

REPUBLICA ARGENTINA

LIBRERIA

FIorentino

LIBROS DE ARTE
EXTRANJEROS

PSICOLOGIA

LITERATURA

RIVADAVIA 5061

BUENOS AIRES

GALERIA

Van Riel

FLORIDA 659

Buenos Aires



EL AHORRO
BIEN ENTENDIDO
EMPIEZA POR
CAJA NACIONAL
DE AHORRO POSTAL

GALERIA

Bonino

Pintores Argentinos y
Extranjeros

MAIPU 962 - 31-2527

Buenos Aires

CORMORÁN Y DELFIN
REVISTA INTERNACIONAL
DE POESIA

Dirigida por Ariel Canzani D.
Presenta en su primera entrega
trabajos inéditos de:

ANDRIC (Yugoeslavia); VAN-
DERCARMEN (Bélgica); ISLAS (Uru-
guay); MACEDO (África); NAIDU
(India); S. MARQUES (Portugal);
ECHEVERRIA (Venezuela); GRASS
(Alemania); FAZ (México); HUGHES
(E.E.UU.); ANTONIO (Angola); ROSA
HITA (España); SINISGALLI (Italia);
SZABO (Venezuela); BENDER (Ale-
mania); HOMEN (Brasil); MACNEI-
CE (Inlaterra); VOZNESENSKI (Ru-
sia); CERVERA (España); ACCROC-
CA (Italia); ZLOBEC (Yugoeslavia).

SEIJAS Y GOYANARTE Editores
Tucumán 3349 — Buenos Aires
Argentina

REVISTA - LIBRO FICCION
Tarifa de Suscripciones

1 año (Argentina) \$ 360.—
(seis números)
2 años (Argentina) \$ 700.—
(doce números)

Precios de los números sueltos a
partir del número 48 inclusive:
Número simple: \$ 60 (100 pag.)
Número doble: \$ 100 (150 pag.)
Número triple: \$ 150 (200 pag.)

Números atrasados, precios con-
vencionales.

IMPORTANTE: LOS SUSCRIPTORES
DE FICCION TIENEN UN DES-
CUENTO DEL 25 % EN LOS LIBROS
EDITADOS POR SEIJAS Y GOYA-
NARTE EDITORES.

Precios en el exterior:
1 año USA 3,00.—
2 años USA 6,00.—

FICCION

REVISTA DE LAS LETRAS
Y DE LAS ARTES

DIRECTORES:

VICTOR SAIZ - RODOLFO SEIJAS

Jefe de circulación: ALFREDO SEIJAS

Fundador: JUAN GOYANARTE

Redacción y Administración

TUCUMÁN 3349 — T. E. 86-3034

BUENOS AIRES

SUMARIO

Pág.

- 3 — *Las voces*, por Víctor Saiz.
13 — *El hijo de Kermaria*, Luisa Valenzuela.
22 — *La cama de jacarandá*, por Alicia Jurado.
31 — *De los consejos militares a Tanizaki*, por Pilar Bescós.
37 — *Poesía japonesa*, por Osvaldo Svanascini.
44 — *Las geishas del mundo actual*, por Matilde Ladrón de Guevara.
50 — *La arquitectura vinculada al hombre*, por H. Rotzait.
56 — *La escultura o el individualismo nipón*, por Edith Desaleux.
61 — *La estampa: arte sutil*, por J. Pereyra-Kafer.
66 — *De la anterioridad como criterio*, por Rodolfo Seijas.
90 — *El origen de los araucanos*, por Dick Edgar Ibarra Grasso.
101 — *Andlisis de la vida argentina*, por Emilio de Matteis.
105 — *Los Cabaños*, por Mihail Sadoveanu.
140 — *Vuelvo a inventarme historias*, por Ariel Canzani D.
147 — *Biografía del héroe*, por Martha Di Mattei.
148 — *Masificación*, por Agustín Pérez Pardella.
149 — *Amarla es difícil*, por Francisco Urondo.

SUMARIO

Pág.

- 150 — *Soneto*, por Lilian Novelli.
151 — *Azul sin casa*, por Francisco José Figuerola.
152 — *Unidad y sentido en la obra de Aldous Huxley*, por Celia de Diego.
157 — *Negritud*, por Janheinz Jahn.
163 — *Romeo y Julieta* (comentario teatral), por V. S.
165 — *Después de "El Silencio"* (comentario de cine), por Rubén de Luca.
169 — *La censura en el cine*, por M. B. D.
174 — *35 preguntas, 35 infinitos* (Reportaje a Bernardo E. Korembli).
179 — *Rubén Cavallotti, director de cine, contesta*
183 — *La libertad, tema de Stefan Strocen*
185 — *Canción para mi caballo muerto*, por Víctor Sáiz.
187 — *Poesía latinoamericana en Rumania*, por Héctor P. Agostí.
191 — *Verano inmoral, paradoja de Víctor Sáiz*, por Francisco Valle de Juan.
194 — *Estudios*, por V. S.
202 — *Crónica de cuatro libros*, por Luciano Luján.
204 — *Noticias de novelas y cuentos*.

LAS VOCES

Antonio Sabatiero era un sastre intuitivo. Su historia es minúscula y en seguida la explico. Una tarde amarilla del último verano, mientras revisaba las costuras hilvanadas por sus dos aprendices que charlaban como cotorras, al ver, por las largas ventanas a ras del suelo, que la gente se atropellaba por la calle, Sabatiero se preguntó qué podía suceder. Había leído los diarios de la mañana y los periodistas afirmaban que los militares permanecían quietos. En la calle la muchedumbre profería endiablados gritos y corría hacia la Plaza de Mayo; los comerciantes salían como desfavoridos de sus negocios y se unían a la turbamulta. Algo grave pasaba. Si no hubiese sido por el temor de dejar solos a los dos aprendices, Sabatiero se hubiese lanzado detrás de los que corrían.

Al cerrar la sastrería y comprar un diario vespertino, fue cuando se enteró de lo que había ocurrido aquella tarde, desde poco después de las tres y media. Los grandes titulares registraban, no sin cierta jocosidad, que en la calle Reconquista esquina Bartolomé Mitre, no lejos de la sastrería, en las excavaciones que se hacían para un edificio de cincuenta y tantos pisos, los peones encargados de abrir los subsuelos habían oído unas voces que provenían, al parecer nadie lo dudaba, del centro de la tierra; eran unas voces ininteligibles pero audibles. El diario abundaba en informes y concluía declarando que reinaba interés y confusión en torno a ese acontecimiento.

—¡Qué extraordinario! —pensó Sabatiero con una vaga sonrisa; no creía en ciertas cosas; es decir, le dolía creer en ciertos misterios porque los hombres como resultado suponían una obra deleznable que en nada favorecía la idea anterior de una cosmología irrevocable. Con otras palabras, lo cual no cambiaba el sentido de su pensamiento, creía que el destino humano se reducía a una victoria dialéctica posterior al hombre.

Sabatiero vivía en el Barrio de Belgrano en casa de una alemana que le alquilaba una pieza en el altillo. Cenaba cualquier

cosita en el centro y volvía a su habitación cuando le parecía; es decir, a pesar de fornicar semanalmente con la alemana, no le daba cuenta de sus pasos, así es que sin inquietudes de tiempo resolvió acercarse al solar de la calle Reconquista.

Al doblar la esquina, descubrió una gran multitud. Era difícil aproximarse al solar, iluminado por enormes focos eléctricos. Urgido por la curiosidad, a duras penas, metiéndose por entre los cientos de curiosos, logró llegar al cerco policial, pues la policía ya estaba allí. Los agentes, muy serios, con las manos enlazadas, formaban un cordón y gritaban:

—Sores, trás, trás, no s'puede psar...

Pero, desde lo alto y por encima de los hombros de los agentes, pudo echar un vistazo a la excavación que abarcaba casi media manzana: de aquellas hoyas brotaban las voces. Se descendía a los innumerables planos de las cavidades por rampas de madera; la profundidad era considerable; no obstante la profusión de bombillas eléctricas no se divisaba el fondo de la hondura: sólo se veían los bordes negros por donde se sumían las galerías subterráneas y se sepultarían los pilares que habrían de sostener la armadura del edificio; en las hoyas más profundas, se utilizaban escalas para bajar y subir. Alrededor de los agujeros se veían varias figuras humanas: no eran obreros, sino gentes bien vestidas. De pronto, de una de las simas, por una escala, emergió un sacerdote.

Abundaban los comentarios de quienes habían pasado allí casi toda la tarde. Una señora que parecía bien informada le dijo:

—Las primeras voces se han escuchado a las tres y cuarto de la tarde. Ese sacerdote que usted ve, es un enviado del arzobispo. Ha venido a enterarse personalmente, pero desde hace media hora, justamente desde que él llegó, no se ha vuelto a oír nada.

—Pero —dijo Sabatiero en medio de los apretujones—. ¿Qué dicen esas voces?

—¡Ah! —exclamó la señora bien informada—. ¡Son voces de ultratumba!

—No obstante... —objetó el sastre incrédulo—, deben de decir algo.

La señora miró al sastre de arriba abajo y le volvió la espalda, dispuesta a informar a otros recién llegados.

Desde el fondo de la sima treparon a la superficie los periodistas y unos caballeros; todos ellos sonrieron escépticos. A las preguntas que se les formularon, dijeron no haber oído nada. Sin embargo, varios peones, con voz firme, aseguraron que desde las tres

y cuarto hasta casi las siete y media, sin interrupción, habían oído voces, que provenían de lo más hondo de la tierra. Uno de ellos, el primero que había oído las voces, estaba intensamente pálido y se negaba, como ungido por una gracia especial, a dar informes a cualquiera e inclusive adoptaba una actitud mística frente a las cámaras de los fotógrafos.

—Pero —preguntó Sabatiero—, en definitiva: ¿qué dicen esas voces?

—Son voces confusas —replicó un periodista—. Hablan un idioma que no es el nuestro...

Se respiró con alivio; infundió una suerte de alegría el hecho de que en el infierno no se hablase nuestro idioma.

Uno de los señores que acababa de subir del abismo, posiblemente un miembro del Senado a juzgar por sus aires de persona importante y bien alimentada, dijo:

—Sería demasiado pedir que el idioma oficial del más allá fuese el nuestro. A mí ni siquiera me ha parecido francés...

En ese momento se advirtió la callada y oscura presencia del sacerdote. La muchedumbre se le aproximó. Todos querían oír sus comentarios y tan sólo dijo:

—Yo no he oído nada —como el gentío quisiera más detalles, luego de una acongojada cogitación, el sacerdote añadió—: Descendí a lo más profundo..., realmente el calor era insoportable..., permanecí largo rato allí donde estos hombres oyeron las voces —agregó señalando a los peones y a los periodistas—, pero no he oído nada.

Parecía un hombre sincero. En verdad tenía el rostro encarnado, como cocido por el calor de los laberintos abisales.

Sabatiero se marchó pensando que él no creía en laberintos configurados por demonios o dioses. Había leído que ya en el siglo VIII, el pensador árabe Ashar-eb-Raih, dijo que estamos hechos de polvo y volvemos al polvo. Al sastre le gustaba asegurar que nunca había estado tan de acuerdo con un criterio emitido por otra persona: tal parecía emitido por él mismo.

Al día siguiente, martes, las voces volvieron a ser oídas por los peones. Y los diarios repitieron los titulares, pero esa vez realmente alarmados. Los trabajos de excavación fueron suspendidos, pues los obreros, creyéndose a un paso del más allá aterrador, se negaron a manejar las excavadoras que de un instante a otro podían abrir las puertas de lo inexplicable. Ellos no querían ser los primeros.

La obra quedó cercada por la policía que únicamente permitía el acceso a personas provistas de una autorización visada por el propietario y por las autoridades policiales. Durante el día y parte de la noche, la esquina estaba concurrida por un ejército de hombres, mujeres y niños llegados de los suburbios y hasta de localidades del interior del país. Se escuchaban las más diversas conjeturas y, en general, se temía que las voces fuesen una advertencia tanto más terrible cuanto que nadie era capaz no ya de interpretarla sino de intuir su mensaje, lo cual sirvió para que los exégetas imaginaran una nueva condenación del hombre, castigado por los siglos de los siglos a depender de un logogrifo más.

Ese martes, al caer la tarde, luego de despedirse de los aprendices, Sabatiero cerró precipitadamente la sastrería y corrió por Cangallo arriba, hacia Reconquista. Presenció como sacaban de uno de los hoyos al arzobispo de Buenos Aires, un hombre entrado en carnes y en años. Con harta dificultad lo habían introducido en el agujero valiéndose de una grúa, pues hubiese sido aventurado permitirle el descenso por la escala. Luego de infinitas maniobras, la masa purpúrea fue elevada por el aire y descendida en la calle, donde los acólitos habían preparado un cómodo sillón; una vez el arzobispo en su asiento, le dieron un azucarillo y le secaron el sudor con finos pañuelos de seda. Acuciado por la curiosidad general, el arzobispo dijo:

—He pasado más de media hora allá abajo y... en efecto, quedados en Cristo..., he oído voces... Es innegable —repitió—. Innegable.

A las preguntas de un periodista, Su Eminencia, contestó:

—Nada puedo conjeturar. Debo meditar el caso en la soledad. Es innegable que se escuchan voces, que... parecen llegar del fondo de la tierra..., no obstante esta apreciación humana es insuficiente. Necesito meditar bajo la inspiración divina. La mente de Dios es absoluta y transita caminos infinitos para llegar al lenguaje de los hombres.

—Entonces... —sugirió el periodista—, ¿las voces son un mensaje de Dios? Hace siglos que Dios no habla a los hombres.

—Yo no soy más que un hombre al servicio de ese Dios que, según usted, no habla a los hombres y digo que no es posible hablar con los hombres porque viven encarcelados en sí mismos. Nacen y mueren, pero yo diría que mueren sin nacer. Quizá por eso —añadió pluralizando y abarcándose—, no podamos entender la palabra genérica de Dios, al hablarnos cada día.

Sabatiero que escuchaba atentamente al arzobispo pensó: "Una estéril e infinita concatenación de palabras".

Empero, cuando el arzobispo hubo desaparecido en su silla, transportado por los acólitos, un senador socialista, afirmó que él no había oído ni media palabra. Y añadió:

—Toda esta historia de las voces es un enigma y no me sorprendería que, aunque la iglesia lo afirma con desconfianza, sea obra de la curia para hacernos creer en un más allá que, a lo sumo, es un sueño enjendrador de sueño. Los curas han tratado con carneros durante siglos y... etcétera, etcétera. Algunos, contados, aplaudieron más que por haberlo entendido por su no menos malentendido socialismo.

Antonio Sabatiero se retiró con una firme resolución: oír las voces y formar su propio juicio. Conocía un importante funcionario, portero en un ministerio, a quien le habló por teléfono desde un bar de la Recova, pidiéndole que le consiguiera un permiso para escuchar las voces. El amigo le dijo que pasara por el ministerio al día siguiente, alrededor de las dos, que tendría el permiso listo.

—Esas voces —le dijo—, se escuchan desde las tres, más o menos, hasta eso de las siete.

Sabatiero planeó abrir el negocio un poco más tarde y acercarse, cosa de media hora, a escuchar las voces. Esa noche estuvo con la alemana hasta las dos de la madrugada; se limitaron a hablar, pues él no estaba para galanuras eróticas. De vuelta a su pieza no pudo dormir, asaltado por sus calientes pensamientos. Solo consigo mismo se confesó que, resueltamente, no creía en nada que implicase sumas de tiempo; ni aún cuando alguien le hubiese dicho "vase a morir ahora mismo" hubiese creído. El alma inmortal era una multiplicación de los ricos para sacarles el jugo a los pobres y tenerlos en un puño por si alguna vez se les ocurría sentarse a multiplicar rebaños. En el interminable laberinto de polvo, el hombre era una obra casual sin otra trascendencia que la esperanza que implicaba el propio polvo. Hasta ahí la carne sofocante de sus pensamientos. Pero, ¿por qué no podía dormir? Esa cansada metafísica era anulada por un recuerdo cifrado: la gravedad reflejada en el rostro del arzobispo al afirmar que había escuchado las voces. ¿Y si realmente había vivido en un círculo, sin percibir la gratitud de su negación...? ¿Y si algo, al margen de su pensamiento, existía?

—Mañana saldré de dudas —pensó con una sonrisa irónica—. Sería curioso que esas voces logren convencerme, en un momento, de lo que no han podido convencerme todos los libros o todos los

hombres... Que absurdo es el hombre: ergo, vive en un universo sin designios.

¡No podía dormir. Encendió la luz y se puso a leer el diario que dedicaba páginas enteras a las voces misteriosas. Los cronistas comentaban que eran las excavaciones más profundas que se habían hecho en el mundo, pues los obreros debían descender protegidos con complicados trajes de amianto. Se hacían comparaciones con los cimientos de otros altos edificios y las cifras de la calle Reconquista resultaban totalmente superiores. En las noticias de último momento se mencionaban las palabras del arzobispo... Se omitían las del senador socialista.

Al día siguiente, provisto con su autorización, Sabatiero fue de los primeros entre los que deseaban descender al abismo, quizá a las ardientes puertas del más allá. Todos estaban emocionadísimos, aunque a eso de las tres y cuarto, hora en que hasta ese día se empezaban a escuchar las voces, cundió la noticia de que no se oía nada. A las cinco y media de la tarde, la tierra se mantenía callada.

Sabatiero preguntó si la autorización serviría para el día siguiente y un soldado le replicó, de mal talante, que no. Se calculaba en más de setenta mil el número de personas autorizadas para cada jornada y no se podía sumar a tantos curiosos otros tantos porque sería cuestión de volverse locos.

En realidad, no era Sabatiero sólo quien se lamentaba; a su lado, dos mujeres, una de ellas parálitica en una silla de ruedas, habían llegado de Pehuajó atraídas exclusivamente por las voces y se quejaban:

—Imagínese usted que mala suerte... si el permiso no nos sirve para mañana... Pagamos por él más de diez mil pesos; sin contar el viaje, el hotel...

—Nosotras —dijo la parálitica—, tenemos muchísimo interés. Dirigimos una agencia de turismo y quisiéramos no defraudar a nuestros clientes.

Pero los policías que mantenían el orden, aseguraron que de no haberse oído, posiblemente ya no se oirían. Lo curioso es que desde hacía tres días no habían fallado ni una vez.

Eran las siete y diez, cuando desalentado, Sabatiero abandonó la fila y corrió a su sastrería. Súbitamente pensó que su desventura era un proceso infinito, que era la sombra de la sombra de una sombra todopoderosa de la cual las voces eran la evidencia; no se dejaban oír porque entre la gente llena de fe estaba él que no tenía la dicha no ya de creer sino de imaginar.

Varias personas y los dos aprendices se encontraban a la puerta de la sastrería construyendo fórmulas sobre la ausencia del sastre. Luego de dar a todo el mundo la explicación pertinente, Sabatiero aprovechó hora y media de luz para salvar parte de la tarde perdida. Entre una cosa y otra y los dos aprendices que en su rincón hablaban sin descanso en su jeringoza habitual, se le levantó un insoportable dolor de cabeza.

Por último, al filo de las ocho, luego de cerrar el negocio, se encaminó a la calle Reconquista. Consternado se enteró de que poco después de haberse ido él, las voces habían empezado sus zumbidos.

Por Reconquista, Sabatiero salió a las proximidades de la catedral; desde la plaza observó la gran cruz sobre la cúpula; el atrio; las puertas enormes; y cerradas; las escaleras... las esca... Inició un acercamiento sin darse cuenta de lo que hacía. Salvar las escaleras; empujar las puertas; avanzar por la gran nave central hasta el prebisterio; arrodillarse; hundir la frente en las manos y susurrar: "Creo". Pensó en su soledad; él como todos los hombres, estaba solo: necesitaba acercarse a un Dios; necesitaba creer para poder tener una razón de ser en este caos de cosas... Dios era una pura referencia al psiquismo humano.

Dio un paso. Era ya muy tarde y las puertas estaban cerradas. Apoyó la frente en el muro, cansado de llamar a las altas puertas. Vio, como en el laberíntico corazón de una rosa, en la borra de café, los orígenes del hombre que brotaba de una voz hecha de agua; que brotaba de la piel de un lagarto adormecido en el fango; que brotaba de un descomunal fruto semipodrido; que brotaba de un esplendor. Vio infinitos procesos, todos casuales. Y pensó, apabullado, que quizá los dioses no tuviesen cara y de ahí que fuese imposible verlos ni en la rosa ni en las borras de café. Pensó que la inmortalidad era solo la felicidad de imaginarse inmortal: por eso no eran inmortales ni el perro ni las montañas.

—Es absurdo —pensó—, estamos hechos de agua y de polvo; esas voces, tal vez obedezcan a una cámara secreta de aire, un pasadizo, una bóveda antigua y subterránea donde resuenen las voces de la ciudad... —y, como del interior de la catedral surgió una pregunta que lo estremeció: pero, ¿por qué se oyen las voces, exactamente, desde las tres a las siete de la tarde?

Por un costado de la plaza vio subir el ómnibus que lo dejaba a la puerta de la pensión; rápidamente echó a correr, cruzó la plaza y ascendió al vehículo.

Al día siguiente, antes de las tres, para ser de los primeros, Sabatiero se presentó en la calle Reconquista con un nuevo permiso. Quedó sorprendido al encontrar el lugar transformado: un amplio sistema de altoparlantes ayudaba a escuchar las voces sin necesidad de bajar a los subterráneos; una muchedumbre colmaba la calle y las avenidas próximas. El tránsito había sido cortado en la Avenida 9 de Julio. Se habían colocado, frente al solar, protegidos de los fuertes rayos del sol por lujosas sombrillas, estrados donde se sentaban las más conspicuas personalidades de la ciudad: miembros del Poder Ejecutivo, de la Corte Suprema, escritores de la Sade, artistas: casi todo el mundo importante se hallaba allí. Por entre el gentío los vendedores de café y los fotógrafos circulaban con dificultad ofreciendo sus servicios. Desde un cielo secamente azul caían con fuerza los rayos del sol. El reloj del Cabildo dio las tres, las cuatro, las cinco... A las siete de la tarde los altavoces permanecían mudos. Ni el más leve susurro. En principio se sospechó en un desperfecto del sistema eléctrico; pero los técnicos dijeron que los hilos andaban bien y que en realidad eran las voces que permanecían sumidas en las tinieblas.

A las diez de la noche la gente empezó a marcharse fastidiada; el silencio era absoluto.

La sexta edición de los vespertinos esperó hasta las once de la noche para anunciar con oscuros titulares que no se habían escuchado las voces. ¿Fin de semana inglés en el infierno? No obstante, la ciudad se mantenía como en pie de guerra. Era un viernes, el día siguiente sábado y al otro día domingo, las voces no salieron de su prodigiosa prisión.

La noticia de las voces misteriosas que se escuchaban en un solar de la ciudad de Buenos Aires había trascendido allende las fronteras. De países lejanos y agnósticos llegaron corresponsales, así como toda índole de curiosos. Buenos Aires se convirtió en un centro de la fe y de la mala fe: los hoteles habían dispuesto camas hasta en las azoteas y se cobraban precios astronómicos: la carne ostentaba los precios del caviar. Felizmente el verano no podía ser más cálido y en los bancos de los parques públicos se veían dormir a los extranjeros mano a mano con los linyeras. Las cercanías de la calle Reconquista y Bartolomé Mitre habían sido alquilados por la municipalidad a un concesionario que tuvo la idea de cobrar una cantidad que, a pesar de los altoparlantes, variaba de acuerdo con la proximidad del manadero de voces.

En medio de este caos, Sabatiero continuó elaborando su drama personal: no poder oír las voces y sentirse como desgarrado por fuerzas que lo acercaban y lo alejaban de su propio cuerpo. El laberinto tenía una salida y le restaba encontrarla, y si el hombre son sus circunstancias la salida suponía el despertar de un sueño o, sencillamente continuar dormido en la oscuridad. Lo importante no era la clase del resultado sino el mismo resultado; ser tiniebla o luz, paño o piedra: pero ser.

En las quemantes semanas de su metamorfosis, el fenómeno de las voces continuó estancado y si bien se había creado un comercio sumamente productivo, nadie había podido dar una explicación verosímil de las mismas aunque se esperaba la palabra del arzobispo, todavía recogido en su meditación. Los periodistas, por afán de notoriedad, pensaron en la posibilidad de que uno de los peones fuese ventrilocuo, hipótesis que hubo que descartar pues al alejar a los obreros las voces no cesaron de oírse. También se habían consultado a expertos en cábala, incluso a algunos extranjeros por si los del país estaban vendidos, pero nadie podía descifrar el enigma.

Diez días después, en medio de un país completamente alterado, Sabatiero había encontrado por fin la llave del laberinto. Cierta tarde, convertido en un hombre capaz de confiar en sus semejantes que ya no sólo eran su semejanza sino la semejanza de los dioses, luego de dar a los dos aprendices las órdenes oportunas para que no fuesen a prender fuego, inundar el sótano o cometer otro disparate, salió dispuesto a acercarse unos instantes a la calle Reconquista y escuchar por fin las voces que había oído toda la ciudad menos él, voces que, Dios se lo perdonara, le resultaban caras en perdidas horas de trabajo.

En realidad, al cabo de dos o tres semanas, en las proximidades del solar ya nadie escuchaba las voces; cada uno conversaba de sus cosas o iba allí para mostrarse, para que lo viesen, pues era de buen tono tener alquilado un palco o sencillamente concurrir y pasear por el borde de los precipicios. Los vendedores de bebidas sin alcohol; de helados; de sombrillas de papel; de abanicos; de sándwiches y los fotógrafos importunaban como moscas.

—Las voces... Las voces... —susurró Sabatiero, al escuchar los altoparlantes; con unción, en medio de la indiferencia general, cayó de rodillas. Bendijo las sombras y bendijo la luz por hacerle oír las voces.

Guardó un profundo recogimiento. Quedó pensativo. De repente escuchó con atención; ¿con qué asociaba él aquella jeringoza...? ¿Dónde había oído antes aquellas voces...?

Se levantó. Con los puños se golpeó en la frente. Lívido de rabia hacia sí mismo, pensó en el viejo Buenos Aires con sus conventos, sus pasadizos secretos... y en voz baja susurró:

—¡Idiota!

Al volver a la sastrería, Sabatiero encontró a los dos aprendices charlando en su jeringoza indescifrable; los dos muchachos no entendieron por qué el sastre cogió la escoba y la emprendió a escobazo limpio con los dos: si era cierto que charlaban no era menos cierto que...

VÍCTOR SÁIZ

EL HIJO DE KERMARIA

Las risas de los chicos llegaban hasta el camino principal y tres viejas vestidas de negro que por allí pasaban se persignaron. Eran risas agrías, de hombres agotados, de demonios. Y todas las viejas del caserío, idénticas, enjutas, enlutadas, que no se estremecían ante nada, se estremecían ante las risas chirriantes de los chicos.

Pero ellos no interrumpían sus juegos por una señal de la cruz más o menos:

—Yo soy el médico...

—Yo soy la muerte...

—Yo soy el rico...

—Yo soy la muerte...

—Yo soy la muerte...

—¡Pajarón! Sabes muy bien que no puede haber dos muertes seguidas. Tienes que ser el pobre, o el carnicero, o lo que se te antoje. Pero no, claro, justo se te ocurre ser la muerte cuando no te toca el turno.

—Yo puedo ser siempre la muerte si me gusta —insistió Joseph—. Al fin y al cabo fui yo el que inventó el juego, el que les mostró a todos ustedes la pintura que está en la capilla, fui yo...

No lo dejaron terminar, claro está. Eran chicos muy rápidos en irse a las manos y tenían una idea muy personal de lo que debía ser la justicia. Al grito de "otra que favoritismos" se lanzaron sobre el pobre Joseph obligándolo a huir con toda la velocidad de sus cortas piernas de once años. Como si no hubiera sido él quien había propuesto ese juego imitando a la ronda de gentiles y de muertos que estaba pintada desde hacía setecientos años en la capilla de Kermaria... Su abuelo siempre lo llevaba a verla a la hora de la siesta. En esos días de verano que aplastaban a los granjeros en sus camas. Y en el silencio de la capilla gris el niño le describía al viejo ciego los descascarados contornos de la Danza Macabra:

—Hay un esqueleto —le decía— que lleva de la mano a un hombre de capa larga y sombrero negro, muy chato...

—El hombre es el abogado —le aclaraba entonces el viejo—, y va de la mano de la muerte. Cada cual tiene su muerte privada, nadie se salva y ella te hace bailar y bailar y no te suelta ni por broma.

Y luego se entusiasmaba:

—Sigue, sigue contándome... —y bailaba sobre el piso de baldosas gastadas de la capilla y chocaba contra las sillas de paja y los reclinatorios.

El viejo sí que sabía imitar bien el fresco y bailar como debían de bailar ellos, porque él estaba más cerca que nadie de su muerte y debía sentir esa mano de huesos aprisionando la suya. Por eso Joseph admiraba a su abuelo, aunque éste pasara todo el santo día hamacándose en su mecedora en medio del patio frente al galinero, cantándose canciones incomprensibles y sin música. Y porque lo admiraba fue a buscarlo cuando necesitó alguien que lo consolara del ataque de los chicos y que aplacara la humillación de la huida, pero el viejo no lo oyó llegar sumido como estaba en sus habituales ensueños:

“La deben estar lavando. Oigo el chasquido del agua sobre sus flancos; ella debe estar fresca, tensa, sonrosada, y yo quisiera desvestirme y revolcarme sobre las losas frías y lavarme estos malditos ojos con el agua que ha corrido por su cuerpo y que debe estar renovada y bendita...”

—Abuelo —Joseph lo tomó del brazo y lo sacudió—. ¡Abuelo!

La mecedora se detuvo:

—Joseph, ¿eres tú? Ve rápido a ver si la están lavando, quiero saberlo en seguida. Ahora oigo la escoba que corre por sus carnes rosadas...

—Sí, la están lavando, no es para menos. Anoche, Constantín, el jorobado, entró por una ventana y se quedó a dormir bajo el tapiz del altar. ¡Hijo de la gran perra! La debe haber llenado de pulgas a la pobre.

—Constantín, el jorobado, Constantín, el jorobado, y a mí ni me dejan acercarme a ella porque esas viejas del demonio ponen el grito en el cielo en cuanto me ven y ni siquiera me dejan tocarla, y todo porque una vez hundí la cara en la pila bautismal y después me refresqué los labios en los labios de la Virgen. En Kermaría, justamente, como si Ella no estuviese allí en su casa y yo con Ella en la casa de todos.

—Esas viejas son todas una brujas, te digo —lo consoló Joseph mientras acariciaba la bolsita de sal gruesa que le colgaba del cuello y lo preservaba de los maleficios. Luego rió íntimamente, recor-

dando aquella vez, tres años atrás, cuando los chicos sacaron los apóstoles policromados del atrio de Kermaría, las gigantescas tallas cándidas de madera, y se instalaron en los nichos: doce niños de caras sucias con los trapos que habían encontrado en sus casas colgándoles de la ropa, inmóviles, esperando ansiosamente la llegada de las viejas que habrían de acudir a la primera misa del alba...

—Son una brujas, claro —retomó el abuelo—. Si no lo sabré yo, que bien las podía ver de chico. Son siempre las mismas, esmirriadas y negras, nunca cambian, ni mueren. Son ellas las que hicieron conjuros para que me quedara ciego, porque yo era el único hombre que iba a la capilla para verlas arrodilladas, rezando las oraciones al revés frente a la imagen de la Virgen con el Niño, ese Niño que no quiere saber nada del gran pecho redondo que le ofrece la Virgen María y que pone cara de asco. Y ellas allí, rezando para que toda la leche en todos los pechos de madre se vuelva agria, para que todos los hijos se conviertan en lechuzas, o en lobizones, de noche.

El viejo calló.

—Son unas brujas —insistió Joseph, para incitarlo a seguir hablando. No quería escuchar el silencio porque acababa de ver a su madre atravesando subrepticamente la tranquera del fondo y temía oír sus pasos alejándose hacia un destino que debía ser terrible y misterioso. Sin embargo ella no era como las otras, era joven y hermosa todavía y sólo se vistió de largo y de negro varios años atrás cuando murió su marido, y nunca usaba la cofia blanca.

—Todas unas brujas, eso es, y me hicieron quedar ciego. Pero lo que no saben es que ahora puedo pasar la lengua por las ásperas paredes de Kermaría y sentirla más que nunca dentro de mí aunque las piedras me arranquen el pellejo.

Joseph, sentado sobre el piso de tierra apisonada del patio se clavaba las uñas en las manos preguntándose dónde habría ido su madre, pero nada lo retenía tanto en su lugar como las palabras del viejo, y prefirió quedarse y hacer acopio de recuerdos cálidos para las frías noches en el internado, cuando su imaginación lo traería de vuelta a Kermaría a pasar la lengua por sus rugosas paredes, o a revolcarse en su piso, o a beber toda el agua bendita para purificarse. Sin embargo cuando llegaban las vacaciones la lengua se le destrozaba al correr por el granito, el piso resultaba demasiado duro, el agua bendita tenía gusto a vieja; y eso cuando tenía suerte y el padre Médaed no lo veía y lo echaba de allí a escobazos.

—Faltan pocos días para la peregrinación... —comentó el abuelo, interrumpiendo los pensamientos del chico.

La peregrinación marcaba el apogeo anual de la capilla de Kermaria en Ifkuit, olvidada en medio de la maleza bretona, lejos del mar, lejos del aire, tan solo aferrada a la tierra con sus pobres casas aisladas, hechas de adobe y buen techo de paja ennegrecida. Pero el grupo de chicos salvajes que vivía pendiente de ella no podía compartir la alegría y se sentía desposeído por esa gente que llegaba desde los más lejanos confines de la Bretaña para pedir, en la humilde capilla, la salud y la fortaleza física que no podían brindarle ninguna de las otras catedrales de afiladas agujas... Por eso los chicos se preparaban con muchos días de anticipación para estar bien presentes y poder defender el honor del pueblo con alguna de sus fechorías, ya que sus madres, las mujeres de los labradores, se mantenían aparte y no entraban en Kermaria cuando llegaban las otras, las mujeres de los pescadores que se balanceaban como las olas y que parecían acunar un hijo, constantemente. Es que junto con las mujeres de la costa llegaba el recuerdo de un mito lejano, la antigüedad de una raza que vivió a merced de las corrientes, y las mujeres de Kermaria aspiraban hondo para llenar sus pulmones con el olor salobre que las otras traían del borde del mar. Pero los chicos eran insensibles al olor a sal y lo único que ansiaban era estar lo más cerca posible del padre Médaed durante la misa para marearse con el olor a incienso que sólo se derrochaba en los días de peregrinaje.

Sólo Joseph, quizá, sabía algo del mar y del misterio de la espuma. Por las noches de este último verano su madre, más callada que nunca, le enseñaba a tejer después de las comidas, sentados frente a la mesa familiar. A la cabecera, el viejo canturreaba y se entretenía con su vaso de aguardiente. En general molestaba poco antes de que lo llevaran a acostar.

—Tejan, no más, hijos míos. Tejan calcetines para mis pies que deben estar abrigaditos en invierno —decía, a veces. O si no—: La bufanda, larga, la quiero, larga. Nada de escatimar la lana, que este invierno va a ser muy crudo y el pobre viejo necesita calor...

Madre e hijo trabajaban en silencio, sin escuchar las palabras del abuelo, sin preocuparse por contestarle. Todo era paz en esos momentos hasta que una noche el viejo decidió estirar la mano para tocar la lana suave pero se encontró con que sus dedos penetraban en el tejido y sintió que por esa trama abierta se colaba todo

el frío del mundo, porque su nuera y su nieto estaban tejiendo redes.

Tejiendo redes Joseph se distraía. Además tenía a su madre cerca y eso le hacía olvidar que algunos días ella desaparecía a la hora de la siesta para volver hacia el atardecer. Los preparativos para la peregrinación también lo entretenían. La capilla de Kermaria cobraba poco a poco un halo brillante de limpieza y el cielo largaba sin descanso una llovizna suave que le lavaba los flancos. Los chicos endiosaban al abuelo en esos momentos porque sentían que la capilla se les estaba escapando y que sólo él podía devolverla intacta. Entonces venían por las tardes de lluvia, todos embarrados, a sentarse sobre el piso húmedo del cobertizo para escucharlo hablar, como si fuera un profeta, de esa Kermaria que para ellos estaba viva y con alma.

El padre Médard pasaba y repasaba frente al cobertizo y no perdía oportunidad para amonestar a los chicos:

—Hijos míos, volved a vuestras casas. El ojo de Nuestro Señor está fijo en vosotros y sabe lo que tramáis...

Era él quien sabía lo que le esperaba cuando los chicos de su parroquia se juntaban con el viejo, y no estaba tranquilo. Pero los chicos se limitaban a reír con sus risas agrias y hablaban en voz baja, desacostumbrada en ellos.

Hasta que el día de la peregrinación llegó por fin. Minutos antes de la misa vespertina el hijo del herrero trajo un frasco lleno de mojarritas vivas y lo colocó en la pila de agua bendita. Los demás chicos entraron en la capilla con expresiones hoscas y se quedaron en los bancos de atrás, mirando de reojo y con furia, esperando la llegada de los primeros peregrinos.

Junto con un grupo de desconocidas entró la madre de Joseph. No puso los dedos al descuido dentro de la pila sino que vio los peces, pero su rostro no reflejó asombro alguno. En cambio tomó una mojarrita entre sus manos y con esa mirada triste que se había posado en sus ojos en los últimos años salió en puntas de pie, tratando de no hacerse notar. Joseph la vio, sin embargo, y se escabulló tras ella sin esperar la diversión que le brindarían las viejas al llegar y poner distraídamente los dedos dentro de la pila de agua bendita repleta de pequeñas formas escurridizas.

Quiso salir corriendo pero en el umbral del atrio un sol repentino le hirió las pupilas y, acostumbrado como estaba a la penumbra de la capilla y a la persistente llovizna gris de su región, tuvo que detenerse cegado. Cuando volvió a abrir los ojos una forma blanca

desaparecía tras las matas espinosas del otro lado del camino principal, frente a Kermaria.

Joseph pasó casi una hora dentro del monte enmarañado, buscándola a su madre. Los matorrales se estiraban hacia él como dedos y le arañaban las piernas y le desgarraban la ropa. Cada árbol, cada mata, cada planta rastrera tenía sus espinas diferentes, largas o cortas, blancas, negras o naranja, y él las podía ver en detalle y al mismo tiempo no las veía, turbado como estaba por la desesperación de buscar a su madre. "Tengo que encontrarla" se decía. Y después "Ojalá no la encuentre nunca..." por no ver confirmados sus temores. No sabía exactamente por qué tenía miedo, él que había atravesado mil veces el círculo de demonios que rodeaba a la capilla. Sin embargo ahora estaba en juego algo mucho más vital para él, algo que formaba parte de su carne y de su sangre, y si su madre había querido buscarse un nuevo marido (de eso al menos estaba seguro) lo había traicionado vilmente al no elegir a uno de los apóstoles del atrio o a una de las figuras del fresco que eran sus verdaderos amigos.

—Para amar hay que ser maduro y sabio y lleno de piedad... — le había dicho su madre una vez.

—Cuando yo ame —le había contestado él— mis hijos tendrán la cara del Niño de cera que está frente al altar.

Su madre, seguramente, no pudo darse cuenta en aquel momento de que ella debía mantenerse a la altura de tanta grandeza. Y por no haberse dado cuenta Joseph le guardaba un amargo rencor mientras la buscaba por el monte.

La sangre de sus raspones ya le corría por la cara y por los brazos y en las piernas ya sentía el fuego de todas las ortigas cuando por fin la encontró. La adivinó, más bien, por el resplandor blanco de su vestido en el fondo de la hondonada. Se acercó un poco, con toda cautela, para asegurarse de que estaba sola, y pudo ver la mojarrita que ella aún conservaba en la palma de la mano abierta y que ya no latía.

Joseph se sentó en lo alto de la colina, oculto entre los matorrales, dispuesto a esperar. Sabía que algo iba a suceder, su madre nunca hacía nada porque sí, sin razón. En ese momento, a lo lejos, la campana de Kermaria rompió el silencio para señalar el final de la misa vespertina.

La espera se dilataba aún y a Joseph empezó a invadirlo una inmensa emoción. Quizá, después de todo, su madre no lo había traicionado. Quizá el hombre al que esperaba pertenecía en realidad a

la capilla y era nada menos que el padre Médard... Pero en seguida supo que no debía hacerse ninguna ilusión: por un sendero abierto entre los espinillos el que apareció, muy grande, muy alto, muy rubio, era un desconocido. Sin embargo, Joseph reconoció en su manera de andar al único pescador que se adentraba en la tierra, el que todos los viernes venía a vender pescado en la parroquia de Kermaria.

Desde donde estaba Joseph sólo podía ver la espalda de su madre, pero por la manera que vibraban sus hombros y su alto rodete adivinó en sus ojos esa mirada tan suya, honda y triste, fija en el hombre que se iba acercando.

Cuando el pescador llegó hasta donde estaba la mujer la tomó por los hombros con sus manos amplias muy abiertas y ella empezó a incorporarse, lentamente. Joseph no quiso esperar el encuentro de esos labios ávidos y llamó:

—¡Mamá!

Y después del grito deseó revolcarse sobre las espinas, y sobre todo que le pegaran, bien fuerte, para que ese dolor que sentía tan adentro se le saliera afuera, confundido con el sano y conocido dolor de la carne. Pero los golpes no llegaron, y cuando por fin levantó la vista encontró a su madre sola frente a él, con los brazos colgándole al costado del cuerpo como vaciados.

Volvieron a la chacra juntos, en silencio, y allí se quedaron encerrados durante varios días, madre e hijo, y ella sólo hablaba para preguntarle:

—¿Qué sabes tú del mar? —y a veces lo sacudía hasta hacerlo llorar. Joseph a penas atinaba a lamerse las lágrimas repitiéndose que esa era la única agua salada que existía en el mundo.

Mientras tanto el abuelo vagaba por el camino principal bajo la lluvia, y en cuanto oía pasos se acercaba al caminante y le pedía algo de comer, porque a él lo habían dejado abandonado. Y aunque los vecinos se apiadaban de él no podían olvidar las afrentas hechas a Kermaria y le lanzaban pullas y lo insultaban:

—¿Por qué no vas a la capilla a comerte los cirios y a indigestarte con hostias? ¡Degenerado!

—Más de una vez te tomaste el vino de la misa... ¿Por qué no vuelves a hacerlo en lugar de mendigar el que está sobre nuestras mesas?

Y el abuelo rogaba, como una letanía:

—Piedad para un pobre ciego...

—No! No es piedad lo que necesitas, son palos!

Sin embargo lo dejaron dormir sobre la paja fresca de sus graneros y le pintaron de blanco el bastón, y fue huésped de muchas mesas mientras su nuera se mantuvo encerrada sin querer ver a nadie.

—¿Qué sabes del mar? —gritaba ella por las noches para no llamar al hombre y Joseph con los ojos desmesuradamente abiertos trataba de verla en la oscuridad mientras mordisqueaba un pedazo de pan seco, rancio casi, que había logrado esconder en su bolsillo.

Una mañana, por fin, amaneció con sol. Era aquel mismo sol de la tarde de peregrinaje que había desaparecido hasta ese momento oculto tras la capa gris de la llovizna. Entonces la madre hizo un paquete con los últimos embutidos que quedaban en la alacena y obligó a Joseph a vestirse rápidamente para salir.

Llegaron a Ploumanac'h con las últimas luces del atardecer, no porque el camino fuera largo sino porque les había resultado difícil encontrar quien los llevara.

—¡Este es el puerto, no puede ser, no puede ser! —exclamó la madre de Joseph mordiéndose la palma de la mano y mirando desolada ese puerto seco, abandonado por la marea, donde las barcas panzonas de los pescadores yacían recostadas sobre la arena dorada.

—No puede ser —coreó Joseph, pero íntimamente se alegraba—. No puede ser pero es... Y ya sus labios estaban por esbozar una tímida sonrisa de triunfo, la primera desde hacía muchos días, cuando a lo lejos vio acercarse a un hombre y reconoció al pescador de su madre y notó que él también los había reconocido y se dirigía hacia ellos. Entonces se soltó bruscamente de la mano que lo tenía sujeto y echó a correr hacia el otro extremo del camino.

—¡Joseph, Joseph, vuelve, no te vayas! —gritó la madre.

Y luego:

—Ay, Pierre, ay, haz que me vuelva el chico. Que no se me vaya...

Empezaron a correr tras Joseph. La madre jadeaba y sin embargo no podía dejar de gritar:

—Quería volverte a encontrar, Pierre, pero no para perderlo a él. Vine a buscarte, te lo juro; alcánzalo, por Dios, alcánzalo.

El pelo le caía a Joseph sobre los ojos mientras corría, pero era la desesperación la que le impedía ver claro. Quería huir de ese hombre desconocido y al mismo tiempo no quería alejarse de su madre. Pero ella estaba en el bando de ese hombre y no le quedaba más remedio que correr, con todas sus fuerzas. Por momentos creía tener las voces de ellos casi encima y se asustaba, más aún porque le parecía

que el sonido de su nombre cuando lo llamaban se hacía cada vez más lejano y ya no podría recuperarlo más.

Por fin divisó el portón del recinto de una iglesia y decidió entrar. Pisó terreno amigo cuando tuvo bajo sus plantas las piedras del camposanto y pudo detenerse para aspirar, hondamente, y luego largar un prolongado suspiro que tuvo su eco en el campanario. Pudo también comprobar, al detenerse, que la noche acababa de caer y que las últimas luces violetas se esfumaban tras la cruz de granito del calvario. A pesar de la penumbra creciente también llegó a distinguir el osario con sus finas columnas. Sin lugar a dudas ese era el mejor refugio, allí donde nadie pensaría en ir a buscarlo. Como tenía apenas once años se pudo escurrir por entre la angosta separación que dejaban las columnas y sentarse sobre la enorme pila de huesos humanos, grises y careados, desenterrados a lo largo del tiempo para dar lugar en el pequeño cementerio a los huesos nuevos, a la carne muerta, a los gusanos.

Y como tenía apenas once años, todo el terror que por allí flotaba se adueñó poco a poco de él y el frío le clavó sus filos y habría aullado como los perros si no hubiera temido que lo confundieran con un alma en pena.

Para defenderse lo único que podía hacer era cerrar los ojos, con los párpados muy apretados, para no ver fantasmas ni luces malas. Podía también taparse los oídos con los brazos para no escuchar los quejidos de los muertos... Pero se hacía trampa a sí mismo y a veces aflojaba la fuerza de sus brazos para tratar de oír si aún lo llamaban a lo lejos y otras veces espiaba por entre los párpados para tratar de descubrir alguna silueta humana.

Pero cuando salió la luna sólo vio las cuencas vacías de las calaveras fijadas en él y mucho más allá de las columnas la cruz del calvario y el perfil negro de la iglesia.

Para ese entonces el miedo ya se había hecho carne en él, ya así no le molestaba. Tenía sueño, eso sí, mucho sueño. Agotamiento por el largo viaje, y la huida, y la tensión... Pensó que después de todo no estaba tan mal que su madre se fuera con un hombre que estaba bien vivo y que no pertenecía a ese maldito mundo de los muertos. Pensó, mientras le caía la cabeza sobre la pila de huesos terrosos, que el cariño que él necesitaba no era su madre quien podía dárselo sino esa otra mujer que había en su pueblo, tan vasta, tan cálida, tan generosa en el altar de la capilla de Kermaria.

LUISA VALENZUELA

LA CAMA DE JACARANDÁ

For in that sleep of death, what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause.

A Susana Bombal

Hamlet, III, I.

El azar, señor de la vida y de la muerte, quiso que yo viniese a pasar una temporada en la casa de mi tía Amalia. Una serie de circunstancias imprevistas lo dispusieron así: primero, se rompió un caño en el departamento vecino al mío, dejando la pared y parte de mi techo en estado deplorable; consultados los albañiles y el pintor, resolví que era la mejor oportunidad para renovar la pintura de todo el piso, que lo requería con bastante urgencia. En segundo lugar, debí buscar un alojamiento temporario durante los trabajos, pues aquél estaría inhabitable; imposible salir de Buenos Aires, porque necesitaba vigilar de cerca a los obreros (yo era muy exigente en lo que se refiere a detalles) e imposible mudarme a casa de mamá, que acababa de alquilar su departamento para viajar a Europa. Ninguna amiga mía, que yo sepa, dispone de un cuarto de huéspedes. Ya había resuelto ir a un hotel, cuando me vino a la memoria que la casa de mi tía Amalia estaba desocupada desde hacía más de un año, a partir de la muerte de su dueña, mientras se tramitaba la sucesión. Seguía intacta, completamente amueblada; su situación, en pleno barrio norte, no podía ser más conveniente. Abajo vivía un antiguo portero y otra criada vieja iba tres veces por semana a hacer la limpieza y a lustrar la platería.

Recordar esto y llamar por teléfono a mis primos fue todo uno; consintieron en que fuese y yo preparé mis maletas.

Ahora bien: es imprescindible explicar qué estilo de casa es esta, donde vine a vivir sola porque mi cocinera quedó al cuidado

de la mía. Nosotros descendemos de una familia de coleccionistas: mi abuelo se dedicó al arte precolombino, mi madre a los marfiles medievales, mi hermano a la numismática. Yo misma tengo, lo digo con cierto orgullo —porque lo único que heredé de mis mayores fueron sus afiliciones— una colección pequeña pero nada desdeñable de perfumeros de Chelsea que, como nadie ignora, fue la primera fábrica inglesa de porcelana, establecida en el siglo dieciocho.

Mi tía y su marido coleccionaron muebles coloniales, además de cuadros, porcelana y platería de la época. Desde la entrada, los altos bargueños y los sillones de coro dan la tónica de austeridad y iobreguez que caracterizaron aquel período, no exento, por cierto, de valores estéticos. La sala da a la calle y es el lugar menos oscuro de la casa, pero nunca se usó como *living* porque su asiento más cómodo es la alfombra, ancha, tupida y adornada con el escudo de la familia. Las paredes, revestidas de damasco color oro, llevan retratos de antepasados; dos vitrinas despliegan un conjunto admirable de mates de plata, sahumadores, yerberas y algún peinetón en el que todavía se enreda la cinta punzó con la ya desteñida leyenda referente a los salvajes, inmundos y asquerosos unitarios. Una espantosa cabeza cercenada de San Juan Bautista, que aterrorizó mi infancia, cuelga en efígie frente al canapé y los sillones de respaldo rígido y mira de soslayo las dos sillas peruanas enchapadas en plata. El comedor está en penumbra, tenuamente iluminado por un oscuro patio contiguo revestido de azulejos sevillanos. Aquí el damasco de las paredes es rojo y sólo las bandejas y jarras de plata lanzan destellos débiles entre los muebles espléndidos y severísimos, mientras las porcelanas isabelinas dibujan en el fondo indecisos resplandores, como si fuesen los espectros de jícara y de soperas.

No fatigaré al lector con la descripción completa de la casa. Baste decir que abundan las puertas de notable artesanía, los escafofrientes Cristos españoles que refulgen en medio de sus tormentos, los relicarios, las custodias, los pálidos espejos, las lámparas votivas de plata maciza que difunden una luz suave y siempre insuficiente. Pero no puedo pasar por alto el dormitorio, porque en él se desarrolla la acción de este relato, de cuya veracidad muchos podrían dudar si no terminara como concluye. El dormitorio da a una terraza que descende a un jardín, pero la cortina metálica que protege el ventanal está baja y el mecanismo eléctrico que la levantaba, al oprimir un botón, no funciona. Como resultado, la habitación se vé sumida en la más perfecta tiniebla, que sólo reparan parcialmente la luz del velador y la de otra lámpara pequeña, junto a una me-

cedora colonial. El mobiliaje está de acuerdo con el resto: mesitas ratonas, una cómoda que necesita de cuatro hombres robustos para desplazarla, sillas de alto respaldo delicado y sinuoso, una mesa de tocador con patas de cabra graciosamente arqueadas. Pero lo más extraordinario es la cama: un enorme lecho de jacarandá con dosel y cuatro columnas, cuya exquisita talla tiene tal belleza que me hizo olvidar los pavores acumulados durante la media hora en que recorrí la casa, estudiándolo todo, el día en que llegué. Había visto esa cama a menudo y, sin embargo, nunca reparé en sus detalles como aquella noche en que me acosté a dormir en ella por primera vez. Colcha, dosel y cortinas son de seda amarilla, apenas desteñida por los años. A los pies, dos curvas convergen hacia el centro para alzar allí una especie de abanico hecho de cinco lazos, pero en la cabecera el diseño se lanza a la fantasía de un barroco profuso y ligero a un tiempo, con algo de hoja invólil y de llama endurecida. La madera enmarca un medallón tapizado con la misma seda de la colcha y forma tres triángulos imprecisos, más pequeños y redondeados los laterales, mayor y tendiendo a isóceles el central. El vértice superior se encorva hacia adelante y tiene el contorno de la cabeza de una cobra irritada y también el de un pétalo; a uno y a otro lado se abren formas que podrían ser elefantes o simples volutas inofensivas, según la iluminación. Y las cuatro esbeltas columnas se dilatan a mitad de camino, con una leve torsión como la de la falda de una bailarina que gira, antes de continuar su ascenso y rematar en un penacho de plumas lignificadas.

En aquella cama, digna de una virreina, no fue fácil conciliar el sueño. Un enorme rosario de cuentas de madera, colgado junto a mi cabeza, tintineaba con cada movimiento; lo puse sobre la mesa de luz, pero quedaba aún la agitación de velamen en tormenta que se producía en el dosel, al menor cambio de posición que intentase. A las dos de la mañana comenzó un extraño gemido, seguido de palpitations rítmicas, que resultó ser de la bomba automática que proveía de agua a la casa. A las tres me dormí, sin nuevos incidentes.

Fue después de una semana, cuando ya me había acostumbrado a vivir en aquel museo, cuando advertí el primer síntoma de un fenómeno extraño: me desperté una mañana con una sensación rarísima, una curiosa exaltación que me hacía mirar las cosas como si nunca las hubiese visto. La cama tenía una gracia deslumbrante; el tocador me sobrecogió con su elegancia; el sol se derramaba como una canción por la ventana del cuarto de roperos, el único a que tenía pleno acceso, donde yo había instalado una de las sillas menos

incómodas para leer durante el día. Salí a la calle y la calle era íntima y misteriosa como una magia no compartida; las flores de los puestos de las esquinas me daban ganas de gritar con su hermosura. Tardé un rato en percibir que lo que estaba sintiendo era, sencillamente, la felicidad.

¿A qué podría deberse ese estado insólito? Hacía mucho que no me ocurría nada parecido; hacía años que la vida era uniformemente gris, matizada por insignificantes disgustos y triviales alegrías. **Dolor pequeño y dicha diminuta.** Empecé a reconstruir el soneto de Banchs que acababa de citar, quizá imperfectamente. ¿De qué hablaba? Del estado que precedió al amor. El amor. Y de pronto comprendí, con cierta zozobra, que la felicidad que me invadía se parecía muchísimo a la ya olvidada felicidad del amor.

A la tarde se disipó el hechizo y desapareció durante tres o cuatro días. Entonces, volví a despertar con la misma sensación, aun más vívida, de angustia e intensa alegría. Encendí la luz: eran las nueve de la mañana. El dosel, plegado con delicadeza como una tienda de seda, parecía un sol amarillo, indeciblemente gozoso. Cerré los ojos, con el afán de atrapar los retazos de algún sueño que explicase mi emoción, pero fue inútil: ya lo había olvidado. El día transcurrió con el mismo desasosiego dichoso de la vez anterior, como si estuviese a punto de ocurrirme un milagro.

Después llegó el fin de semana y me fui al campo, donde recobré la normalidad; pero el lunes, en Buenos Aires, se reprodujo el estado ya conocido. Había, sin embargo, una novedad: comprendí claramente que era provocado por un sueño y que sólo en lo hondo de mi subconsciente hallaría la clave del enigma. Pero ese sueño desaparecía con la lucidez sin dejar rastros y yo quedaba a oscuras, distraída, melancólica, sensibilizada, con ganas de reír y de llorar por cualquier cosa.

Pasaron dos noches antes de que lograra llevarme una imagen a la vigilia. Era una figura humana, tan borrosa que no se distinguían en ella ni las ropas ni los rasgos y no sé si habló, porque no recuerdo ninguna palabra que pudo haberme dicho. Yo sabía, no obstante, que era un hombre. Durante todo el día pensé en él con el temor y el deseo de recobrarlo; tuve que leer hasta muy tarde para poder dormirme otra vez. Al amanecer regresé y sé que vi su cara; desperté sobresaltada y luego imploré al sueño que volviese, apretando los párpados, escondiendo la cabeza bajo las mantas, pero fue inútil: aquel rostro, que debió de ser hermoso a juzgar por el efecto que me produjo, había naufragado por completo en los abismos de

la memoria. Pero lo que me obsesionaba no eran los rasgos físicos del desconocido, sino la tensa, dolorosa felicidad que dejaban en mí, sólo comparable con la que siente el enamorado en los momentos que siguen a la separación.

Empecé a preguntarme si el período de castidad que sobrellevaba desde hacía un tiempo no se estaría prolongando demasiado: esos sueños eróticos, por platónicos que fuesen, eran claro indicio de que debería tomar alguna medida al respecto. ¿Qué hacer? No es fácil, para una muchacha sentimental, buscarle soluciones prácticas a este problema complejo. Pensé, también, que quizá convendría vigilar las comidas por la noche y abstenerme de beber vino, profilaxis indicada contra las pesadillas. Pero ¿cómo calificar de pesadilla esa visión en que no participaban los sentidos —o si participaban de algún modo, nada quedaba en el recuerdo— y que no me producía terror sino deleite?

La visita —llamémosle así— comenzó a repetirse noche a noche, sin intervalos ya. No cabía duda de que fuese un hombre y de que esos misteriosos coloquios (porque hablábamos, y hasta pude guardar a veces el eco de su voz, tierna y grave y próxima como un contacto) tenían una pasión inconfundible. Yo no sé por qué tardé tanto en advertir que me hablaba siempre en inglés.

Mientras esto ocurría, mi vida continuaba su ritmo acostumbrado. Iba a mis ocupaciones habituales, visitaba a mis amigos, no faltaba a la peluquería ni a los remates interesantes, donde solía perseguir alguna pequeña pieza de Bow o de Derby al alcance de mis medios. Pero un halo de encantamiento se me adhería, como un perfume, durante horas enteras. Me sorprendía a menudo mirando el reloj, calculando cuánto faltaría para la noche. Más de una vez, me pregunté si me estaría volviendo loca, o por lo menos si sería víctima de una neurosis aguda. Lo curioso es que aquella alucinación se vinculaba directamente con la cama, porque en las oportunidades en que dormí fuera de ella —una vez durante un fin de semana en San Isidro, en casa de amigos, y otra en una cuja que hay en mi cuarto de vestir, bastante dura, utilizada a título de experimento— no apareció el fantasma nocturno.

De pronto, la dulce tensión se agravó hasta sofocarme. Me desperté temblando, con la seguridad de que nos habíamos abrazado. Recordaba nítidamente el calor, la solidez, la firme presión de aquel espectro que en nada se parecía a las sombras comunes, inasibles según todos los testimonios. Durante la vigilia sufrí, llamándolo, y antes de la medianoche fui a la cama como a una fiesta, después

de peinarme largamente delante del enorme espejo con marco de plata que me devolvió una imagen radiante, apenas reconocible. Si estaba loca, era infinitamente mejor que estar cuerda; líbreme Dios, pensé, de perder mi felicidad en manos de algún psiquiatra.

Así me dejé hundir, maravillada, en la insólita aventura. Era patente que yo estaba enamorada, con todos los síntomas del trastorno: obsesión, angustia, sobresalto, lírica beatitud e implacable sufrimiento. Pero ¿de quién, Dios mío? En el momento de despertar, parecía que una mano despiadada me pasase una esponja por las imágenes que acaba de percibir, dejando sólo un recuerdo de emociones. Algún fragmento insignificante persistía a veces: una palabra, una camisa entreabierta en la que advertí inexplicablemente el temblor de unos encajes, una mano de largos dedos donde me pareció ver el oro de un anillo antiguo. Y el último beso —¡ay, sólo el último!— capaz sin embargo de iluminar el día entero durante la espera impaciente del nuevo sueño. No me cabía la menor duda de que mis relaciones con el fantasma eran de una intimidad total; aunque no recordase los sucesos que la originaban, la languidez feliz de los sentidos colmados era inconfundible.

Un día, aquel en que logré retener el vivo rojo de una chaqueta arrojada a los pies de la cama, no pude más. Resolví dar comienzo a lo que debí hacer desde un principio: averiguar el origen del mueble que producía las visiones. Mis primos me dieron informes poco concretos; lo recordaban desde que eran chicos y nunca habían visto dormir a sus padres en otro. Después, uno de ellos aseguró que pertenecía al abuelo paterno y dijo que quizá supiese algo la hermana de éste, que aún vivía. Llamé entonces por teléfono a la tía abuela de mis primos y confirmó lo dicho: esa cama, que pasó a poder de su hermano, había sido de los padres y, según entendía, perteneció a la familia desde antes. Allí concluyeron mis investigaciones, ya que de la generación de los bisabuelos no sobrevivía nadie. Las viejas familias, sin embargo, tienen la ventaja de la documentación, y no me fue difícil dar, en el *Nobiliario del Antiguo Virreinato del Río de la Plata*, de Carlos Calvo, con las fechas correspondientes al nacimiento y la muerte del bisabuelo de mis primos, primer dueño confirmado de la cama: 1798-1865. Si el mueble ya estaba en la familia, es probable que hubiese entrado en ella a fines del siglo dieciocho; desde entonces, según el *Nobiliario*, todos sus dueños habían muerto casados y a una edad respetable. Ninguno de ellos podía ser el joven y apuesto fantasma que me abrazaba clandestinamente bajo el dosel.

Comencé otra línea de investigaciones, que me mantuvieron horas revisando láminas y textos en historias del mueble colonial sudamericano; comparándola con modelos similares, me pareció haber acertado con la época de mi cama. Esto quiere decir que era muy difícil que hubiese pertenecido a otros antes de ingresar a la familia de mis primos; el fantasma de chaqueta roja, si alguna vez vivió en este mundo, debió de ser huésped de alguno de ellos y era prácticamente imposible descubrir su identidad, irremediablemente sellada bajo el polvo de la historia.

A medida que progresaban la pintura y el empapelado de mi departamento, aumentaba también nuestra pasión. Las sensaciones físicas se volvían cada vez más intensas y memorables; solía despertar extenuada, casi sollozando. Andaba pálida y ojerosa, la mirada ausente, y ni siquiera pestañeé cuando vi que el pintor, por equivocación, había dado un matiz aceitunado al verde de mi dormitorio, que debió tender al turquesa. Al mismo tiempo, se me planteaban insolubles problemas de índole metafísica. ¿Podría decir, verdaderamente, que un hombre poseído en sueños fuese mi amante? ¿En qué plano, material o inmaterial, se verificaba nuestra unión? ¿Era yo quien había engendrado un incubo en la locura, o era una fuerza extraña a mí la que me tomaba mi cuerpo (o sólo mi alma) como pretexto para manifestarse y amar? Como es natural, no me atrevía a confiar a nadie mis perplejidades; no era cuestión de que se comentase en todo Buenos Aires que se me había aflojado un tornillo. Me bastaba la certeza de que cada noche me estaban prometidos ese cuerpo, reconocido ya y único, y ese rostro del que sabía que sus rasgos, olvidados cada mañana, eran aquellos por los que aceptaría morir.

Una tarde, hace apenas una semana, vagaba por la biblioteca leyendo los títulos de los libros cuando percibí un paquete envuelto en papel madera, calzado en el espacio de un estante vacío. Algo que no fue el azar me guió hasta él, porque sentí que mi impulso no provenía de mí misma. Lo desenvolví con cuidado. Era una carpeta de cuero, llena de correspondencia muy antigua; algunas cartas estaban fechadas en la primera década del siglo diecinueve. Comencé a revisarlas despacio, descifrando trabajosamente la borrada escritura. Vi que había varias dirigidas al tatarabuelo de mis primos, padre de aquel que yo consideré el primer dueño de mi cama. De pronto, vi una escrita en inglés; cuando la alcé, me temblaban las manos.

Era del año 1807. Traducida, decía poco más o menos lo siguiente:

“Muy Señor mío:

Acabo de recibir su carta, en la que me informa sobre la muerte de mi hijo George, caído en el cumplimiento de su deber en la ciudad de Buenos Ayres. La gran pena que sufrimos por su pérdida tiene un solo consuelo: saber la generosidad con que sus enemigos lo recogieron, herido, y lo cuidaron en su propia casa hasta el último instante.

Quiera Dios que tenga alguna vez la oportunidad de testimoniarle la amistad y el reconocimiento de su agradecido servidor,

Arthur Brooke, esq.”

Esa noche lo llamé por su nombre, a gritos, en el umbral del sueño. Cuando llegó llevaba puesta la chaqueta roja; vi los encajes de su pechera y sus serenos ojos grises que ya no podría olvidar en la vida y espero no olvidar en la muerte. Entonces reconocí el uniforme militar y lloré de tristeza hasta que lloré de dicha.

Estos últimos días fueron terribles y maravillosos. Me habla y recuerdo sus palabras; lo veo, y perduran en mí su mirada y su sonrisa. Y ahora que el fantasma se ha vuelto casi real, que mis noches tienen la terrible hermosura de un incendio y mis días se han convertido en un vagar sin fin, en medio de dulcísima fatiga, por las estancias recubiertas de damasco, acariciando sin sentirlos el jacarandá y la caoba de los muebles —menos palpables, menos materiales que esa piel que me ilumina las manos en el sueño— sin saber cuál es de veras mi vigilia, si sueño de sol a sol con una casa espectral llena de muebles de otro siglo y sólo despierto de noche bajo el trémulo dosel y la encorvada garra o serpiente o pétalo que se inclina sobre mi desvarío; ahora, que río de gozo en la penumbra porque se acerca la vida y lloro en el alba, que me la entenebrece y aleja, ha sucedido la definitiva catástrofe.

Uno de mis primos habló por teléfono para preguntarme hasta cuándo necesitaría la casa. Más o menos una semana, le menté (creo que hace mucho que se terminó la pintura de mi departamento, aunque no estoy muy segura); me contestó que avisaría entonces al Museo Fernández Blanco para que fuese a retirar los muebles después de esa fecha, pues iban a ofrecer en venta la vieja casa deshabitada y hacía meses que, después de celebrar un consejo de familia, habían donado a la municipalidad la colección entera.

Tardé unos minutos en comprender la inmensidad de mi desventura. Había perdido mi cama en forma irrecuperable. Era inútil desesperarme, rogar, ofrecer por ella cualquier precio —todo estaría inventariado ya y donado, inexorablemente, y me destrozaría la vida

sin sospecharlo siquiera. El hechizo está, no cabe la menor duda, unido a esa cama, pues fuera de ella no puedo conjurar el fantasma que la habita desde las invasiones inglesas. Esta será la última noche que dormiré en ella, con él.

Quisiera que mi familia, que es tan católica, se consolara pensando que estoy loca; acaso lo esté. Por eso dejo sobre la cómoda, en sitio visible, esta historia que he escrito de mi puño y letra. Di orden al portero para que mañana, a las nueve, suba a retirar mi equipaje. También le toca venir a limpiar a Calixta; lo he calculado todo.

Dejo mi colección de porcelanas a Alicia Jurado, mi íntima amiga, que las admiraba tanto, rogándole que publique estos papeles cuando le sea posible, para que no se pierda la relación de hechos que tal vez interesen a los estudiosos. Para facilitarle la tarea, les he dado esta forma de cuento.

Tengo preparado ya el vaso de agua y las pastillas que no me dejarán despertar. Sé el riesgo que corro; pero mayores riesgos se han corrido por el amor de un hombre, por el amor de una mujer. No quiero detenerme a preguntar, como Hamlet, qué sueños podrán sobrevenir cuando hayamos arrojado este mortal despojo. Creo, espero, ansío desesperadamente que en mi caso sólo será uno, para siempre.

ALICIA JURADO

Cultura Japonesa



DE LOS CONSEJOS MILITARES A TANIZAKI

La literatura japonesa es tan antigua como su pueblo. Laberíntica su maraña de autores, escuelas y formas ha sido dividida, para mejor entenderla, según los períodos de sus gobiernos imperiales, aunque no siempre fueron los monarcas quienes marcaron una época de dominio en el país nipón; tan importante como sus reyes y, acaso con mayor autoridad sobre el pueblo, fueron los Shogunatos o Consejos Militares.

En el año 1868 Japón inicia su occidentalización. El paradisiaco mundo de los Shogunos se conmueve. Hay cambios fundamentales y están en todas partes. Son órdenes del Emperador Meigi, fanatizado en su mística de transformar el país en potencia asiática. Para tal logro, es imprescindible copiar los adelantos de Occidente. Nada detiene a este hombre decidido. Envía sus más capaces jóvenes a esa Europa —que, por cierto, no ama—, pero cuyo avance debe reflejar para dominar mejor a sus vecinos.

La más atrevida técnica industrial es introducida en Japón y el modelo a copiar es el de la Alemania prusiana con su duro corsé militarista. La literatura queda excluida. Los escritores, considerados inútiles parásitos, no tienen sitio en ese mundo nuevo, industrial y guerrero.

Kafú Nagai, uno de los grandes de la época, expresa dolorosamente la situación de la literatura de entonces: "Los poetas son las verbas venenosas que crecen con la lluvia y a las cuales, el Estado en vano trata de arrancar con la guadaña de la ley". Es éste un franco estado de rebeldía y no otra cosa fue la literatura nipona de aquellos años. Tal clima de incompreensión hace que los hombres de letras se aíslen entre sí, formen un exclusivo mundo liberal desde el que observan cuanto llega de Europa en materia literaria. Grandes grupos de rebeldes éstos de la época Meigi —iracundos diríamos hoy— gritando protestas frente al antiguo mundo feudal, todavía no abolido.

De entre estos rebeldes se destacan Sōyo Tsubuchi, Simei Futabatei, Ogai Mori, Doppo Kunikita y Toson Shimaaki quienes, para posteriores generaciones, serían indiscutibles maestros.

Sōyo Tsubuchi escribió sólo dos novelas, dos piedras de escándalo: "Los estudiantes actuales" y "La verdadera esencia de la novela". Este autor conocía a fondo la literatura occidental y le dolía el marcado atraso que, frente a ella, tenían las almibaradas letras niponas. El género novelístico japonés, con temas pulcramente blancos, dedicados a mujeres ociosas, estaba lejos de significar arte de ninguna especie. Tsubuchi reflejó en sus dos novelas la áspera verdad del mundo, en toda su desnuda crudeza. Es, sin duda alguna, el iniciador del movimiento novelístico japonés contemporáneo. Lo continúa, en primer término, Simei Futabatei, el audaz autor de "Ukigono" o "Nube flotante", novela tan cabalmente lograda que ella sola consagra a su autor. Obra de crítica, punza y desgarras a la recién nacida civilización materialista japonesa. Pero no es éste el único mérito de Simei Futabatei. Además de "Nube flotante" está su obra de traductor. Fue él quien dio a conocer, en un japonés purísimo, los grandes maestros de la novela rusa, hizo que su pueblo los comprendiese. Junto con Ogai Mori —otro de aquellos grandes rebeldes— autor éste de "Bailarina" novela profunda en la que ya apunta lo psicológico, funda la revista "Shigarami", cuyo exclusivo fin es el de presentar obras extranjeras traducidas al japonés. Ambos escritores son considerados, en la literatura nipona, como clásicos.

Finaliza el pasado siglo. Japón comienza a ser, dentro de Asia, gran potencia industrial. Los escritores continúan despreciados y hasta perseguidos, razones éstas que les multiplican y robustecen. Mucha gente joven se agrupó en círculos literarios; publicaron revistas y soñaron con la otra cara de Europa. Toson Shimazaki es uno de esos jóvenes. Publica una novela "Apostasía", fustazo para la sociedad nipona de entonces. En páginas verdaderamente dostowiescanas pinta el dolor de un maestro, simple educador de escuela primaria que pertenece, por su origen, a una especie de raza considerada como infra-humana. Toda la injusticia de esa sociedad grita rebeldía. Toson Shimazaki crea, con esta obra, la primera novela social.

Otro de los compañeros de la revista "Mundo Literario", Doppo Kunikita, vuelca su resentimiento en varios libros: "El diario de quien fue engañado", "Aullidos del mar", "Planicie Mushahino"; todos esos libros son de idéntico corte realista.

Ya está creado el clima para los grandes escritores que pronto habrían de llegar. En primerísimo término, Akutagawa, cuya in-

fluencia entre la juventud nipona es, aún hoy, inmensa (el premio que el Estado Japonés otorga a los nuevos valores literarios se denomina premio Akutagawa). Este autor —que sólo escribió cuentos— poseía tal fuerza narrativa, tan espléndida imaginación unida a una gran cultura, que fue el primer escritor japonés traducido a lenguas extranjeras. Su cuento "Rashomón" recorrió las salas cinematográficas y teatrales del mundo entero. Neurótico, complicado e hipersensible. Akutagawa marchó siempre fuera de las rutas normales. Se odió a sí mismo tan profundamente que varias veces intentó suicidarse, haciéndolo efectivamente en el año 1927. La incompatibilidad entre su poderoso cerebro y sus nervios delicados, fueron la causa de ese desastroso final.

Con el advenimiento del fascismo japonés, los escritores enmudecen. El país asiático ha emprendido la gran aventura de declarar la guerra a la mitad del continente asiático y sus expansiones de dominio no tienen límite. La gente de letras, perseguida por el omnimodo poder militar, no puede elevar su voz de protesta. Así y todo son muchos los escritores que, en diversas publicaciones semi-clandestinas, levantan su indignación y señalan los peligros que se avecinan. Desde el círculo "Kōdo" se lanzan verdaderos golpes de fusilería y son Seishe Funabashi, Saburo Toyoda, Rintaro Takeda y el filósofo Kyoshi Miki, sus principales ejecutores. Tomoju Abe, el gran autor de "Viento y Nieve" enfoca el momento como una maldición del destino y Tamio Hoyo grita su propia lepra en "La Primera Noche de la Vida", como símbolo de tan tremenda hora.

Cuando, declarada ya la guerra en Europa y constituido el eje Roma-Berlín-Tokyo, el Gobierno Japonés anula los partidos políticos y los sindicatos obreros, crea la era "Shintashei" o "Nueva Orden". El círculo de las prohibiciones estrecha, entonces, sus anillos. Aparecen decretos y más decretos, todos ellos restrictivos. En primer lugar, el decreto que silencia la prensa. Una literatura franca no puede florecer en clima semejante. Callan los mejores, aguardando... Pero no deja de existir, aun en tales horas, gente que se preste a colaborar. Poquísimos, por cierto. Cuando las sombras cubran por entero el dulce país de los crisantemos, aun ellos enmudecerán. Este reducido grupo de escritores hace surgir un movimiento nacionalista que se resuelve por el renacer del antiguo romanticismo nipón. Este grupo de autores nacionalistas adopta un lenguaje sentimental, llamando a los lectores al culto de las antiguas tradiciones. Esa literatura no encuentra eco en los intelectuales ni tampoco en el pueblo, acostumbrado a otro tipo de lecturas.

Y llega el momento en que el Estado Japonés convoca al primer Congreso que, pomposamente, denomina "La gran Asia del Este". Primera medida: racionalización del papel. Consecuencia: parálisis de lo vital en materia de cultura. No obstante, el poder policíaco necesita caldear la opinión pública para concluir su tremenda aventura guerrera. ¿Para qué están los escritores, gente enemiga de las armas y que todavía se atreve a criticar los actos del fastuoso poder militar? Pero aquellos hombres de letras resisten. Ni uno solo de entre ellos, y son centenares, colabora con "La gran Asia del Este". Más aún, Karuko Osokawa se atreve a publicar, en ese preciso momento, cierto artículo nada grato al gobierno. Lo hace en la revista "Kaizo". El autor es violentamente detenido y encarcelado. La revista, cerrada y, tomando el hecho como pretexto, se encarcela a gran número de inocentes reporteros. En seguida, importantes imprentas son invitadas a cerrar definitivamente sus puertas.

Ya no se escribe. Ya no se lee en el Japón tradicional, país de los poquitos que, en el mundo, cuenta con índice cero de analbetismo.

En el devenir de la humanidad, nada es eterno. A la euforia de los pasados triunfos nipones, sigue la más aplastante derrota militar. El Japón que, orgulloso paseara su dominio por medio continente asiático, es ahora un triste país vencido. Pero el impacto de esta humillación, no golpea a todos por igual. Los escritores, en su mayoría, no lo experimentan. Al contrario, es el nuevo, un clima de libertad, clima en el que pueden expresarse con holgura. Nace la llamada literatura de post-guerra con una verdadera pléyade de autores, excepcionales algunos de ellos.

Shohei Ooka es un hombre joven. Al finalizar la guerra, publica su libro "Hogueras en la llanura", en el que relata las amargas experiencias de un soldado. El ha sido uno de entre muchos miles que lucharon en el frente de Filipinas. Cayó prisionero en 1945, pero lo curioso es que el verdadero dolor no lo experimenta cuando prisionero sino cuando soldado, un soldado que se resiste a matar y no comprende por qué tiene que hacerlo. Es esta obra un frío análisis de la psicología del hombre frente a la muerte. La emoción en ningún momento desvirtúa los perfiles de sus personajes y el autor no se permite ninguna clase de concesiones. "Hogueras en la llanura" logró para Shohei Ooka los premios Jomiuri y Jokomitsu. Muchas otras novelas ha escrito, todas impregnadas de esencia poética, clásicamente oriental, pero realizadas según la mejor técnica

de Occidente. Son obras fuertes, vigorosas, que hacen de su autor uno de los grandes escritores mundiales de la hora actual.

Entre el grupo de contemporáneos, está Osamu Dazai cuya vida alucinante se epiloga, como la de su admirado Akutagawa, en suicidio.

Shuji Tsusjima —su verdadero nombre— pertenecía a la aristocracia japonesa. No obstante y quizá por eso mismo fue, en cierto tiempo, afiliado al partido comunista. Relata en sus memorias de infancia las irritantes injusticias de ese dorado mundo para con los desposeídos de todo, "hasta de amor". Apenas llegado a la adolescencia, Shuji Tsusjima, inteligente y sensible, rompe con tanto absurdo. Abandona no sólo a su familia, sino a esa sociedad que le repugna. Años después, también lo hará con el Partido, pues también encuentra dentro de él idénticas injusticias e irritantes desniveles.

Revolucionario, cristiano, vicioso y santo, Osamu Dazai es figura con perfiles de extraño dramatismo. En sus relativos breves años —se suicidó en 1948 cuando contaba treinta y nueve— escribió más de sesenta novelas, algunas de ellas como "La infame", "La mujer de Villon", "El sol que declina", esta última llevada al cine.

La vida de Dazai es la muerte de su elevada casta social que, en el Japón de su infancia y adolescencia, adquiría contornos verdaderamente dramáticos. Guerra y derrota trajeron, como consecuencia, la casi total anulación de esta casta privilegiada: tema de "El sol que declina".

En esta sintética reseña de escritores nipones, no se puede silenciar a una mujer poco común, Fumiko Hasyashi que, con sus novelas "Diario de una Vagabunda", "El libro de la pobreza honesta" y "La ciudad del acordeón y del pescado", alcanzó una gran popularidad. Fumiko Hayashi fue una revolucionaria de su mundo femenino, esclavizado en el Japón de pre-guerra. Gracias en buena parte a ella, las mujeres de su país —verdaderas protagonistas de todas sus obras— crearon una conciencia nueva frente al hombre. También aquí la derrota de las armas niponas tuvo insospechadas derivaciones. "La mujer ganó la guerra" —se dice hoy en Japón—, efectivamente, el mundo femenino está hoy allí en pie de igualdad frente al masculino. Fumiko Hayashi, ayudada por el travieso destino, había triunfado. Sus libros no tenían ya razón de ser. Por eso, quizá, los últimos que escribió antes de su muerte ocurrida en 1951, no tienen la fuerza de sus anteriores producciones.

Llegamos ahora al más joven de los escritores famosos de Japón, Jukio Mishima. En la actualidad cuenta treinta y siete años. Mis-

hima, niño precoz, abogado más tarde, funcionario y escritor por sobre todas las cosas, ha producido libros extraordinarios, además de piezas de teatro representadas con éxito en los Estados Unidos, Alemania, Suecia y Gran Bretaña.

La cultura de Mishima es occidental, influida poderosamente por el método psicoanalítico francés. Ha sido llamado en su país el Mauriac sin Dios. El mundo de ficción de este autor es el de la generación que representa: guerra y derrota; orgullo militar y aristocrático; en lo moral, tremendo caos y, en lo filosófico, nueva concepción del vivir cotidiano. Leer a Mishima es conocer a la juventud japonesa actual.

A esas nuevas formas de vida no se acomodó Junichiro Tanizaki, el más tradicional de los actuales escritores de Japón. Para muchos, el más grande de todos ellos; para los jóvenes, un viejo reaccionario sentimental. Lo indudable es que Tanizaki representa aquello de más genuinamente oriental de las letras niponas. Preciosista de la lengua, fecundísimo en su producción —entre los años 1914 a 1926 publicó miles de cuentos y decenas de novelas— fue propuesto para el Premio Nobel de Literatura. Es el único escritor japonés que ha obtenido la condecoración al Mérito Cultural, otorgada por el Emperador Hiroito y es miembro de la Academia Imperial de Letras.

Cuando Junichiro Tanizaki era ya traducido al inglés y al alemán, emprendió el inmenso trabajo de escribir, en japonés actual, "El cuento de Genji", primera novela que apareció en el mundo y que consta nada menos que de treinta y tres tomos.

Imposible siquiera nombrar los libros de Tanizaki, pues abruma su número. Aquí se ha conocido la versión cinematográfica de "La Llave" o "Pasión extraña", obra audaz, cuyo enfoque es el hombre de edad avanzada que pretende hacer sobrevivir su agonizante mundo sexual. Tanto este libro como otros de Tanizaki, han provocado controversias mundiales. Se dice de él que es un amoral, un anarquista, un revolucionario de las buenas costumbres. Indiferente a los problemas sociales de nuestro hoy, empeñado en resucitar un pasado muerto definitivamente es, por encima de todo, un novelista prodigioso. Su obra carece totalmente de influencias occidentales y, a pesar de ello, es, con Mishima, el escritor más traducido a lenguas de Occidente. Su obra asciende a más de cien libros publicados —sin contar sus cuentos— y, en la actualidad, trabaja una obra que lleva por título "Memorias de un viejo maniático".

PILAR BESCÓS

POESIA JAPONESA

Tal vez una transcripción de un viejo poema chino, hecha por el sacerdote japonés Kukai, conocido especialmente como Kobo Dhaisi, pueda dar la clave del sentimiento de adaptación y re-creación implícito en la poesía nipona. El poema, en forma de himno, puede traducirse de esta manera:

Este mundo aparente es inconstante
Y esta vida el primer escalón de la nada.
Donde ella termina por completo, empieza el absoluto reposo,
Único que concede la verdadera bendición.

La versión del poeta japonés es la siguiente:

Lo que tan voporosamente florece debe desaparecer pronto,
¿Qué puede ser constante en este mundo?
Tras el último monte de la tierra
No hay sueño fugitivo ni embriaguez.

En contraste con lo que ocurre en algunos países asiáticos, el Japón alude a los pequeños elementos de la naturaleza, incluso los más simples, para proyectar esa atmósfera contemplativa, sugerente. Todos los principios del mundo parecen convergir, para un japonés, en la naturaleza. Por ello no vacila en fundirse en ella, entregado a su silencio, buscando repetir en el fondo de su alma las leyes armónicas que aprehende, inquiriendo y contestando, integrado a su misma sentencia efímera, como cuando señala:

Oh mundo, oh suelo, vacío como la cáscara
Que guarda la forma misma de la cigarra:
Pasas veloz como la flor caída
Del cerezo mientras duermo.

Henri Michaux anotó: "El japonés no sólo se empequeñece ante Dios, o ante los hombres, sino ante la ola más pequeña, ante la hoja encogida de la caña, ante una lejanía de bambúes que apenas ve. La modestia sin duda tiene su recompensa. Pues a nadie, en ninguna parte, se le manifiestan hojas y flores con tanta belleza y fraternidad". Para expresar los descos y los estados anímicos, esta recurrencia a la naturaleza y a la poesía son sinónimos. Un conmovedor ejemplo los constituye el poema de Sugavara Mijizame, personaje que vivió en la corte del siglo IX y al que un ardid preparado en su detrimento

lo sumió en el destierro. A través del tiempo y la distancia el poeta siente que su corazón no puede continuar indiferente frente al recuerdo de los seres queridos. Sin embargo no encuentra nada mejor para expresar su dolor, que referirse al símbolo que agrupa la idea de dicha, de posesión y de conformismo para su propia familia. Así escribe un poema dedicado a su ciruelo:

Cuando sopla la brisa del este
Envíame, amado ciruelo, tu aroma.
No te olvides de la primavera,
Aunque tu señor no esté contigo.

Una síntesis de la poesía japonesa puede iniciarse con los cantos y rituales shintoístas, recogidos en los anales *Kijiki*, *Nihongi* y los *Norito* o liturgias del Shinto. Hacia el siglo VIII aparece una corporación de *Kataribe*, o recitadores que tenían a su cargo los poemas históricos. La poesía japonesa estaba compuesta por una cantidad muy breve de versos, especialmente los narrativos, no existiendo entonces los de tipo didáctico, político o filosófico. Los cuatro estilos poéticos más conocidos son el *nagauta* (gran poema), que alterna versos de cinco y siete sílabas; el *dodoitsu*, de veintiséis sílabas; el *tanka*, de treinta y una, y el *haiku*, con un total de diecisiete. El *tanka* es un poema corto formado por cinco versos de cinco, siete, cinco, siete y siete sílabas, que hacen un total de treinta y una sílabas.

La primera antología de poesía publicada con el auspicio Imperial fue el *Man'yōshū* o *Colección de las diez mil hojas*. Esta colección reúne 4.496 poemas en un total de veinte volúmenes, incluyendo poemas escritos entre las épocas del Emperador Nintoku (313-399) y el Emperador Junnin (758-764), dentro del periodo de Nara, aunque seguramente fue terminado hacia fines del siglo VIII y comienzos del IX. La mayoría de los poemas incluidos son *tankas*, aunque algunos de ellos —alrededor de 300—, son *nagauta*. Esta extensa colección agrupa a poetas, princesas y cortesanos, y fue recopilada por Otomo No Yacamochi. De esa colección puede desglosarse bastante claramente, a los conocidos como "Cinco grandes del *Man'yōshū*" (*Man'yōshū No gōtaika*), es decir, Kakino-moto No Hitomaro (681-729), Yamabe No Akahito (hacia 720-750), Yamanoe No Okura (660-733), Otomo No Yacamochi (718-785) y Otomo No Tabito (665-731). Véanse algunos poemas (*tankas*):

Que el ser humano,
Termina por morir,
Es una evidencia.
¡Mientras vivamos
Regocijémonos!
Otomo No Tabito

En la cima de los árboles
Del Monte Kisa, en Yoshino,
Se escuchan los pájaros
Que turban el silencio
Con sus cantos sin reposo.
Yamabe No Akahito

En el jardín primaveral
Roja, exhala su perfume
La flor del duraznero:
Y en el sendero que ella ilumina
Una joven inmóvil.

Otomo No Yacamochi

Otra gran colección de poesía es el *Kokin Wakashū*, más conocida como *Kokinshū* (*Antología de poemas antiguos y modernos*), compilada en el año 922 por Ki No Tsurayuki. Los veinte libros que forman la colección reúnen 1100 poemas, cuya mayor parte son *tankas*, separados en temas de amor, viajes, primavera, otoño, congratulaciones, etc. El *Kokinshū* está, además, dividido en tres partes: la primera reúne poemas anónimos; la segunda, poemas de los *Rokkasen* o "Seis maestros —genios— de la Poesía", tales como Ariwara No Narihira (825-880), Ono No Komachi (834-880), Sojo Henjo (810-890), Otomo No Kuronushi; Fun'ya No Yasuhidé y Kisen Hoshi; y la tercera, poemas de Ki No Tsurayuki (883-946), Oshikochi No Mitsune y otros. El prólogo de esta antología, publicado en versiones china y japonesa, y debido al propio Tsurayuki, está considerado como el primer gran ensayo a la manera de un "Arte poética", y en él se analiza el origen, la esencia, clasificación y concepción histórica de la poesía japonesa. Algunas versiones de los poemas incluidos son las siguientes:

El color de las flores
¡Ay de mí, se ha desvanecido,
Mientras que, vanamente,
Sobre mi cuerpo envejecido
Leo mi pasaje por este mundo.
Ono No Komachi

En la palma de mi mano
Un poco de agua (sólo un instante)
Ha reflejado la luna.
¿Era ella realmente?
Así fue mi paso por este mundo.
Ki No Tsurayuki

El género poético más famoso del Japón y tal vez más conocido por occidente es el *haiku*, compuesto de tres frases con un total de diecisiete sílabas, separadas en líneas de cinco, siete y cinco sílabas. Los primeros ejemplos de esta poesía aparecida hacia el siglo XVII, partirían del monje budista Yamazaki Sokan, y del poeta Arakida Moritake, que escribió este estupendo *haiku*:

Yo pienso: las flores caídas
Retornan a sus ramas.
¡Pero no! ¡Son mariposas!

Matsunaga Teitoku escribió otro poema hermoso:

Para todos los hombres
He aquí la simiente de la siesta:
La luna de otoño.

El más grande poeta del *haiku*, reconocido igualmente como el más grande de Japón, fue Basho. Estos ideogramas de Basho, están impregnados de un singular amor a los seres y las cosas, de los principios budistas que él mismo alentara. Basho sabía que en los seres inanimados, en la naturaleza, iba a encontrar fórmulas de intensa piedad poética. Nacido en Ueno en 1644, su padre estaba al servicio de un Daimio, quien tenía un hijo bondadoso y culto. Este, prefiriendo la amistad de Basho, le había enseñado el arte de la poesía. Inesperadamente el amigo muere y este dolor acelera en el poeta su determinación de ingresar como monje budista. Estudió humanidades, zen, viajó a Kyoto y se perfeccionó en Edo. Basho encontró en el zen la solución contemplativa del mundo que le rodeaba. Para ello se ha dado el ejemplo de un poema en donde alude a un silencio casi petrificado, que una rama quiebra al hundirse en el agua:

Sobre el estanque muerto
Un ruido de rana
Que se sumerge.

Recuérdese, para llegar a su comprensión, el principio zenista de la contemplación. El poeta se halla hechizado casi, en mitad del bosque, junto a un lago presumiblemente iluminado por la luna. Ha huido de toda sensación humana. De improviso, una rana cruza el aire y se hunde, destrozando toda la atmósfera de soledad. Basho retorna a la vida. Y con ella vuelve a recobrar la piedad necesaria para enfrentar al mundo. Veamos otros *haiku* de este poeta:

¡Qué van a morir
Nada descubre el canto
de las cigarras!

Sobre el tejado
Flores de castaño:
El vulgo las ignora.

¡Inmensa calma
Penetrando las rocas
El grito de las cigarras!

A cada brisa
La mariposa cambia de lugar
Sobre el sauce.

Viaje de ancianos,
Cabellos blancos, bastones,
Visita a las tumbas...

En esta noche
Nadie puede acostarse:
Luna llena.

El zen es también sinónimo de *haiku*. En éste, el elemento intelectual se halla ausente. El estado mental que deriva del *haiku* agrupa trece diferencia-

ciones, las principales de las cuales son el humor, la libertad, la simplicidad, la soledad, la abnegación, la gratitud, el amor, el coraje, etc. Para un estado de soledad, el poeta Gonsui escribió:

¡Cuán lastimoso!
Entre los insectos muertos
Un solitario pájaro picotea.

En cambio el sentido del humor prevalece en este poema de Sokan:

Un mango
sobre la luna:
¡Qué espléndido abanico!

Este otro *haiku* del poeta Sanin, simboliza la respuesta crítica a la vanidad, a lo gratuitamente solemne, a todo lo superficial involucrado en lo humano:

Caminando conmigo
Como yo camino,
Un espantajo en la distancia.

Otro de los grandes poetas fue Issa, conocido como un maestro de la piedad. Blyth señala: "La poesía de los versos de Issa yace en una inespresada pero indirecta profundidad de piedad hacia la imperfección de la palabra necesaria para la religión y la poesía mismas". Issa asiste al espectáculo del mundo sin pretender enmendar o deducir. Le basta amar con un medido humor, con toda la humana simpleza que descubre en los insectos, a la manera de un símbolo que recuerde al hombre sus alcances, sus dudas y sus reservas. Issa nació en la aldea de Kashiwara, Prefectura de Nagano, el 5 de mayo de 1763 y tres años más tarde perdió a su madre. Su vida fue una serie ininterrumpida de calamidades y sufrimientos. Murió en pleno invierno, en el año 1827, en la casa en donde había un almacén sin ventanas, a la que se había mudado después del incendio de su hogar. Desde su lecho seguramente veía caer la nieve mientras sus pensamientos jugaban con los espectros de la luz a la manera de un enano surgiendo del sueño. Bajo su almohada se encontró, luego de su muerte, este poema:

Hay que dar gracias:
Esta nieve sobre el lecho
Pertenece también al cielo.

Algunos de sus mejores poemas son los siguientes:

Mirad: contra su madre
Al resguardo de la helada se abriga
El niño que duerme.

La luna brilla,
¡Y no hay pequeña zarza
Que no sienta la fiesta!

¡Caracol,
Dulcemente, dulcemente,
Escala el monte Fuji!

¡Cuando muera
Ven a guardar mi tumba,
Grillo!

Cuando retornes
No olvides mi casa,
Golondrina que emigras!

Duerme y luego se despereza
Y con gran bostezo,
El gato sale a cortejar.

Regalos de año nuevo:
Hasta la niña en el lecho
Saca sus pequeñas manos.

Dolor de este mundo:
¡Igual que cuando florecen las flores
A pesar de ellas!

Buson, otro gran maestro del *haiku*, no tiene la sabiduría de Basho ni la piedad de Issa, pero en cambio resulta más inteligente y siempre minucioso en lo concerniente a los problemas de estilo. De su vida se conoce bastante poco. Nació en 1715 y murió en 1783. En algunos templos de Kyoto se conservan algunas pinturas que lo colocan en un lugar importante dentro del arte japonés, pero principalmente se le recuerda como un creador de una escuela que volvía a "retomar la atmósfera de Basho", como se ha señalado. La dificultad de la traducción de los *haiku* es aún mayor cuando se trata de los de Buson, quien escribió cuidando el estilo y realizando lo que sus biógrafos llaman "poemas idiomáticos". A pesar de colocárselo dentro de esa torturante búsqueda técnica, escribió poemas impregnados de inmensa ternura, tal como el que dice:

Lluvia de primavera que cae
Y empapándose en ella, sobre el tejado,
La pelota de trapo del niño.

Veamos algunos otros poemas de Buson:

Yo me marchó
Tú te quedas:
Dos otoños.

Aire mañanero:
Se mueven
Los pelos de las orugas.

Siento un agudo frío:
En el embarcadero aún resta
Una brizna de luna.

Faisán de la montaña,
El sol primaveral
Pisa su cola.

El luchador, a la vejez,
Cuenta a su mujer el combate
Que no debió perder.

Llegado para ver las flores,
Bajo ellas dormité,
Sin sentir el tiempo.

La larga serie de poemas y poetas japoneses haría enumerativa esta introducción. Estos ejemplos, pueden, sin embargo, conceptuar sus principales virtudes. El poeta japonés se siente fuera del tiempo, aún cuando como Issa, sepa que el dolor del mundo no es ficticio. Esa intemporalidad es, no obstante, aparente, en lo que a su validez se refiere. El poeta puede sentir la vinculación con su corporeidad huidiza, con su manera de hallar las aves de una partida, y sin embargo caminar entre los mismos senderos de piedra y agua que la luna vigila. Por eso, lo único permanente es la poesía, tal como la entienden los japoneses, ya que al juzgarnos, sólo por ella sabremos si vale la pena haber vivido.

OSVALDO SVANASCINI

LAS GEISHAS DEL MUNDO ACTUAL

Se habla con cierto misterio de las geishas. ¿Son misteriosas en realidad? Veamos. Para llegar a una casa "distinguida" de geishas, en Tokio (porque las hay de varias categorías), se necesita estar en relación con la dueña de la casa donde viven. Dicha "señora" -llamémosla así- debe conocer al visitante. De lo contrario, obtener la recomendación de algún amigo que lo presente. Es decir, ellas no se exponen a abrir su casa a desconocidos. Manera de evitar intenciones equívocas. Porque la verdadera existencia de esta especie de Institución, está destinada a entretener amable y eficazmente. ¿Nada más?

Una noche de lluvia, salimos de la periferia de Tokio, metrópoli de arquitectura ultra moderna, mezclada con construcciones orientales, a conocer geishas. El automóvil, después de mucho rodar, se detiene. Estamos en un barrio netamente japonés y frente a casitas-pagodas de dos pisos. Elaboradas con maderas frágiles, rodeadas de jardín. Jardines típicos japoneses, en los cuales el arte impone con maestría dimensiones, coloridos y formas. Sauces llorones, esconden arbustos. Y flores cuyo corazón estalla en la expresión más plástica que cabe imaginar. Suspendidos en el silencio tiemblan acordes de guitarras, melifluos y monótonos.

Nos abre la reja del jardín un nipón que se desliza y nos deja en el pórtico de la casa. Allí nos espera la Señora. Edad vaga. Viste kimono de colores discretos. Amabilísima. Sus venias, sus gestos suaves, y su sonrisa hermética e inmóvil, aligeran su silueta que también se desliza. Ante ademanes tan aterciopelados, y escuchando su voz asordada (sin comprender nada de lo que dice) comenzamos a sentirnos invadidos por el exotismo oriental.

Primera costumbre desconocida para nosotros: calzar babuchas. Las ofrece la Señora. Son algo como para hollar parajes imaginarios. Cruzamos un corredor taciturno, pulidísimo, cubierto con esteras de bambú. La Señora abre con cortesía las puertas de corredores y mi-

ramos las paredes de maderas crudas. Aquéllas se deslizan desde su base, sin ruido. Cofres mágicos. Recorremos otros pasadizos, semi-iluminados con farolillos de sencillez tradicional. Lo que más asombra es la absoluta limpieza, característica esencial del Japón y sus gentes.

Seguimos por salones apenas adornados. Nos quedamos en uno, al cual llegan risas escapadas de otro vecino. Son risas adecuadas a al atmósfera que crea el rumor de la lluvia, los tañidos de guitarras y la voz de una geisha que canta viejas canciones del folklore de su tierra. La Señora se encarga de ordenar cojines alrededor de una mesa baja.

El paisaje que miramos, después de correr una ventana que de ligera parece papel satinado, muestra los árboles agitados por el viento. La cerramos y acudimos a la invitación. No es fácil para los occidentales acomodarse con las piernas dobladas frente a la mesa rectangular. Está vacía. Brilla la laca rojiza de su pulida superficie. Hace su aparición la primera geisha: menuda, sonriente, ataviada de kimono lujoso. Se inclina reverentemente y espera nuestra invitación antes de tomar asiento. Trae una guitarra extraña. La deja a su lado, mientras dialoga con moderación, sirviéndose del intérprete. Milagrosamente se deslizan, tres mujeres más, con pisadas imperceptibles y pasos menudos. Cubren la mesa con platos, tazas y muchos objetos pequeños de porcelanas preciosas. La Señora explica: lo que creíamos pequeños floreros, son botellitas para el "saké" (vino de arroz). Está caliente y se brinda con ritual reservado. Los vasos (parecen dedales) son llenados continuamente, por esas sirvientas que van y vienen en forma fugaz.

¿El menú? Sopa transparente con una flor de cerezo (simbólica), en seguida la variedad más estupenda de peces y langostinos, trozos de gallina y carnes variadas. Sazonado con salsas aromáticas y curiosas semillas. Uno de los huéspedes, embebecido frente a una taza colmada de langostinos, sorprende una especie de tela de cebolla. La levanta y prueba una pepa negra como sandía. Trata de masticarla. Pregunta qué es.

—Oh —responde una geisha, sonriendo casi hasta la risa— esas son las piedrecitas que calientan los camarones. Son negras para combinación armoniosa con el purpúreo color de los langostinos.

Nuestro amigo, la saca de su boca. La mira y la guarda para que le crean lo que pronto se transformará en anécdota. Perplejo. Al lado está la taza de arroz que difícilmente podemos comer con los palillos. Suple al pan que ellos no usan.

Por fin, al final de los manjares, entra otra geisha: la bailarina. Está maquillada en forma singular: los cabellos rígidos, cuidadosamente laqueados y brillantes. Son de una peluca negrísima, compleja y milenaria. Pero... todavía entre las modas actuales. El rostro cubierto con polvos muy blancos, permite mostrar las mejillas como porcelana rosada. También los lóbulos de las orejas y las sienes. Sus cejas ennegrecidas con pincel y los labios en forma de corazón, la metamorfosean. Una hermosa máscara movable. Kimono espléndido. Oro. Azul. Amarillo.

—¡Qué bella y joven! —exclama un invitado.

La geisha se inclina y repite: "Arigató... arigató". (Gracias, gracias). Ríe encantadoramente. Conversan cautelosas. Con voz plena de sugerencias. La primera explica, riéndose ya, que no es la primera vez que le han dicho que se asemeja a las mujeres occidentales. Y nos confiesa que se siente feliz. Ella admira la belleza de los ojos grandes y pestañudos, la nariz, proporcionada, las piernas largas, la cintura estrecha y los pechos ceñidos. Cuenta que algunas japonesas se hacen operaciones estéticas para alargar su nariz. Observa, cambia opiniones y ofrece "saké", sin beber. Apenas moja sus labios. Más de un chileno quiere enseñarle a tomar un "trago al seco". Ella se excusa. Debido a su obligaciones debe cuidarse para seguir por los otros salones en los cuales deberá cantar también. Alguien le pregunta discretamente su edad (si es que cabe discreción en tal acto). Contesta:

—¡Más de treinta y menos de cuarenta!

Admiramos su piel. Una flor de azucena. Aparenta veinte. A la otra, la bailarina, al reírse le relumbran los dientes albos. Sus ojos, una línea oblicua perfecta. Sólo tiene diez y nueve años. Ambas se esmeran en demostrarse encantadoras, finas. Y más amistosas, a medida que corre el tiempo. Saben de todo un poco y les gusta aprender más.

La habitación está iluminada indirectamente. El lugar más destacado se destina para el mayor lujo japonés: una entrada que dejan los muros de la pieza, más alumbrado que el resto. Luce un rico kakemono (cuadro colgante), pintado con mano maestra. Representa un paisaje difuso. Los bordes de tela de oro terminan en un trozo cilíndrico de madera. Bajo el kakemono, en una gran mesa que abarca todo el espacio, hay un pebetero. Joya antiquísima. Arden granos de incienso. Y en el extremo opuesto, un plato con orillas altas sirve de búcaro. ¡Qué ramo! Y qué arte en su composición: una vara con cinco largas flores pálidas. Dos especies de orquídeas

azules. Cayendo hasta más abajo de la mesa, hojas rojizas y pequeñas frutas color naranja.

Al lado de las geishas, bajo sus normas, bajo su techo, nos parecen irreales y raras. Después de contar románticamente y haber retrocedido trescientos años para recordar las legendarias canciones del norte o del sur, una de ellas nos refiere la danza que ejecuta la otra. Son versos que cantan al amor. Al viento. A la flor. A las estrellas. Y a todo lo bello que puede expresar el sentimiento humano frente a la naturaleza enamorada.

Emerge la voz plañidera. Tan pronto como un llanto, tan pronto como un placer. Voz seductora, misteriosa. Sonidos imprevisibles, abiertos a toda la posibilidad de nuestra fantasía: "Sazoya otsuki san kemuta karo... sa no, yoi, yoi"...

Movimientos rítmicos de manos girando en las muñecas. Expresiones alegres o dolorosas en el rostro blanqueado de la joven geisha y en el desgarrado acento que se torna en alegre melodía final.

Han intimado lentamente con nosotros y se han contagiado con la espontaneidad. Es que son tan humanas como cualquier mujer del mundo.

—¿Desde cuándo toca la guitarra? —inquirimos.

Acaricia el instrumento y contesta:

—Desde pequeña. Añade: estas guitarras no son como las españolas. Señala un cuero muy blanco y dice: está hecho de piel de gata.

Nos reímos y no creemos. Ella sigue: "Piel de gata virgen y por favor, no se extrañen. Debe ser así. De lo contrario, la piel estaría arañada y rota. No originaría el sonido tan limpio." Hace sonar la cuerda limpiamente. Nos quedamos en silencio para dejarla terminar su enseñanza: —Esta otra parte es de piel de perro. No duden. Así es.

Quedamos perplejos. Así es, en verdad.

Las geishas tienen interés en conocer todo lo de la vida de Occidente, la de los países lejanos de nuestra América. Indagan. Interrogan. Aducen y sonríen siempre, complacientes. También cuentan su historia humana: En esa profesión han querido encontrar la independencia económica. Generalmente son muchachas con tendencias artísticas. Oriundas de pueblos o campos. Una es hija de un "samurai", es decir, de señor aristócrata. Venido a menos. Los parientes permitieron su éxodo debido a las dificultades pecuniarías. Conocían a la Señora. Ella las educó, las instruyó. A su lado fueron bien vestidas, bien relacionadas y mejor tratadas de lo que

podrían ser frente a la dura vida del agro. O en el rincón de su vieja aldea. Han aprendido el arte de conversar. De literatura, de música. Conocen el arte de entretener.

Son una mezcla de la demi-mondaine occidental, aficionadas al lujo, a la comodidad. Piensan remotamente en el matrimonio que, en Japón, es vida doméstica ardua y lo aceptan siempre y cuando les reporte conveniencia. Una vida holgada. Pocas se casan de no encontrar un gran amor o ese porvenir brillante que anhelan. Se quedan para vestir santos, de otro modo.

Hasta antes de la guerra a la mujer se le vedaba la participación en la vida social y política frente al hombre, en igualdad de condiciones. Y como al hogar japonés tienen acceso sólo los amigos muy íntimos, las mujeres evitan las complicaciones y permiten que esta institución de las geishas, les evite el recibir en su casa. Los hombres, de esta manera, llegan a esas casas a tratar asuntos de negocios, a comer, a hacer vida social un tanto libre. Uno de los japoneses que nos acompañaba confesó sin rubor, ser asiduo de sus amigas geishas sin haberle sido jamás infiel a su mujer. En diez años de matrimonio.

Empero la geisha siente que su mundo de leyenda se achica. A la directa pregunta que le hacemos sobre su estabilidad en el futuro, para la vejez, bajando los párpados enmudecen. Sólo la Señora que es hábil responde: —¡Todo puede ser en la existencia! A estas chicas las queremos y las respetamos. Estudian y se dedican a su belleza. Si bien es cierto que estas pelucas —señala a la bailarina— requieren un verdadero arte y de mucho tiempo para su compostura, ahora no es fácil conseguirlo, porque los peluqueros no quieren dedicarse a ellas... Hace una pausa y sonríe. Agrega: —¡Bueno... si los peluqueros desaparecen, entonces tendremos que modernizarnos, obligadamente!

Inteligente ha dado la respuesta de un valor simbólico. El Viejo Japón y con él las pelucas negras de sus geishas. Es que ahora en Japón hay mujeres de cabellos cortos, cuidadosamente peinados, en ropa de cóctel o de noche. Estas se hacen pagar la conversación de manera más moderna. Nuevas geishas que harán rememorar a las que nos hicieron pasar una noche incomparable. En un clima de su gestión, mientras la lluvia se deslizaba persistentemente.

En este siglo, la mujer japonesa entra a las profesiones liberales. Trabaja en la vida pública y ejerce derechos ciudadanos que antes les eran prohibidos. El avance y el despliegue de la mujer de hoy hace tambalear el cetro de las lindas geishas. Es que las circuns-

tancias van cambiando en Japón y las mujeres juegan un papel trascendental. La mujer de post-guerra, culta y espiritualísima no tiene más ante sus ojos el dilema de ser esposa sacrificada o geisha. A menudo, más sensible que el hombre, se la encuentra practicando funciones de alta jerarquía en la sociedad actual. Actúa en el Senado y en las Cámaras de diputados.

¿No son superiores éstas a aquellas mujercitas dulces y sumisas que aún prefieren el lujo o la comodidad a la verdadera libertad espiritual de su legítimo sexo?

MATILDE LADRÓN DE GUEVARA

Santiago de Chile.

LA ARQUITECTURA VINCULADA AL HOMBRE

El poderoso atractivo y la tremenda incidencia de la arquitectura japonesa en la cultura occidental y especialmente en nuestra arquitectura, hacen imprescindible la divulgación en nuestro medio, de las realizaciones de la misma.

No pretendo enfocar, el tema, como la puesta en contacto con una arquitectura exótica de un país remoto. Nada menos cierto. La arquitectura tradicional japonesa, es una de las fuentes más frescas de la que se nutre la arquitectura moderna universal tanto por sus principios estructurales como por su criterio estético.

Pocos son los países, además, donde la incidencia de la arquitectura sobre la vida del pueblo fue más poderosa y viva.

Al hablar de la arquitectura japonesa nos referimos a las construcciones de madera, que ejemplifican las técnicas tradicionales cuya evolución a través del tiempo no registra variantes apreciables en oposición a la arquitectura representada por los edificios realizados, siguiendo las técnicas e influencias occidentales a partir de la Era Jeji. (1868 - 1912).

Los principios constructivos, difieren fundamentalmente de los de la arquitectura occidental, por la naturaleza de los materiales empleados, siendo su principal característica, la independización de la estructura portante del cerramiento lateral. Criterio similar al utilizado en la más evolucionada arquitectura del Occidente.

Además del empleo tradicional de la madera, por ser ésta muy abundante en las islas, deben tenerse en cuenta los terremotos frecuentes que determinan el empleo de la madera, por ser este el material de mayor resistencia y flexibilidad.

Otro de los elementos constructivos, de primera categoría, que contribuye a caracterizar la arquitectura es el techo, cuyas cuatro formas fundamentales son: Kirizuma - Hogyo - Schichu e Yrimoya.

Además de la gracia de sus líneas, nos llama la atención la amplitud de sus aleros, cuya finalidad primordial es alejar las aguas de la lluvia. El sistema de soporte de dichos aleros es un verdadero alarde de estabilidad.

El color, evidentemente constituye una de las características primordiales a la par que el sabio juego espacial. El color es empleado con parquedad, salvo razones convencionales o religiosas.

A pesar de nuestra descripción general de las características de la arquitectura, no debemos omitir los cambios sufridos por la misma a través de sus trece siglos de historia, con toda su evolución, política, social y religiosa. Ningún país ha reflejado dichos cambios con mayor nitidez en su arquitectura.

Los tres grandes períodos, determinan los estilos y sus características: Edad Protohistórica (hasta 551 D.C.). Falta de diferenciación entre casas, palacios y templos la madera, el bambú y la paja cortada como cubrimiento.

El segundo período, abarca del año 552 al 1867. Comienza con la introducción del Budismo hasta los últimos años del Shogunato de Tokugawa.

El tercer período (1868. Comienzos de la Era Meiji). Introducción del "Art Nouveau" y de las tendencias arquitectónicas occidentales finiseculares.

La casa tradicional japonesa, se realiza en madera, papel, bambú y junco. Aparentemente, desde un punto de vista netamente constructivo, puede considerarse primitiva, no obstante posee virtudes peculiares que incidieron hondamente en la arquitectura moderna occidental. Algunas características podríamos resumirlas así:

- 1) Íntima vinculación de la casa con el jardín.
- 2) La amplitud de las aberturas permite la conexión estrecha del interior de la casa con el exterior.
- 3) La flexibilidad de la planta, otorga una gran libertad en la vinculación de los ambientes y el destino de los mismos.
- 4) La simplicidad y claridad en el agrupamiento de los ambientes con el Tokonama, al centro.
- 5) El empleo de las maderas y otros elementos naturales, bambú y papel, dan una gran armonía al conjunto, tanto en su estructura como en su color.
- 6) Los muebles en su mayoría se incorporan a la arquitectura y crean una impresión de espacialidad característica.
- 7) La estandarización es llevada hasta los más ínfimos detalles.

Un análisis somero de la casa, establece zonas perfectamente diferenciadas. Una zona elevada cubierta de tatamis en los recintos habituales; una zona entarimada y una pequeña zona a un nivel inferior, sin cubrir. Todas las partes habituales pertenecen a la primer zona, la galería y los corredores. La segunda es ocupada por el hall de entrada, la cocina y pieza sanitaria. La tercera, pertenece al baño y parte de la cocina.

La planta general de los ambientes, se modela de acuerdo a la distribución de los tatami (1,82 x 0,91 m), siguiendo trazados convencionales de acuerdo al destino de cada ambiente.

La falta de muebles fijos, que caracterizan la casa japonesa, hace que los ambientes de la misma posean una gran diversidad decorativa. El living, sirve a la vez como dormitorio, y posee generalmente una veranda, siendo el *tokonoma* el elemento que más lo caracteriza, elemento destinado a recibir una obra de arte, un *kakemono* o un adorno floral.

A un lado del *tokonoma* se halla el *tana*, o placard con varios estantes.

La única habitación, la del té, llamada *ghanoma* es esencialmente el comedor de la familia, nunca se usa como dormitorio.

El Santuario de Ise es la máxima expresión arquitectónica cuya originalidad da un sello inconfundible a toda la arquitectura del Japón, de todos los tiempos.

Encontramos en él algo totalmente diferente de las más hermosas catedrales, mezquitas, templos o pagodas. Únicamente la idea del Partenón se aproximaría a la del santuario.

La absoluta simplicidad de técnica con que las maderas se ensamblan es mantenida en toda su pureza.

Los techos, con un corte prolijo de la paja, carecen del musgo y se conservan como nuevos.

Únicamente las protecciones de oro de los cabrios cortos permanecen viejas, pues son los únicos elementos que acompañan la reconstrucción del santuario. El fresco verdor de los cedros encuadra todo el conjunto, haciendo más dorada la madera natural de las construcciones. Cada veinte años, el templo es desmontado íntegramente y sus materiales son distribuidos como reliquias.

En un lote adyacente los carpinteros edifican un templo idéntico en todos sus detalles al anterior. Es así como se considera el Santuario de Ise como la más pura expresión de la arquitectura autóctona. Su pureza de forma es únicamente comparable a la de los templos dóricos. Es arquitectura pura. Únicamente los seres sensibles

a la armonía de las proporciones captan de inmediato el profundo encanto que emana de Ise.

Toda la estética del conjunto, crea un ambiente de paz y calma, con su simplicidad extrema armoniosamente proporcionada.

Esta trascendencia de Ise obedece fundamentalmente, a mi juicio, a la razón de ser el único templo que vive con el pueblo a través de su reconstrucción periódica y al absoluto respeto a los cánones constructivos y arquitectónicos.

El Palacio Katsura, en Kyoto (mediados del siglo XVII). Fue construido inicialmente como residencia de un príncipe imperial, sobre el río Katsura.

Consta de una serie de pabellones y una residencia principal, en el estilo de Shoin-Zukuri. Esta obra se atribuye a Kobori-Enshu, famoso maestro de ceremonias del té y diseñador de jardines de la época. El origen del palacio remonta al siglo IX. El Príncipe Toshihito inicia las construcciones en el siglo XVII, continuado por el Príncipe Toshitada.

Castillos: 645 D.C. Reforma Taika. El sistema político se afirma con la autoridad del Emperador.

En este período la raza de los Ainos, es desplazada por la Yamato. Los repetidos ataques de los Ainos dan origen a la construcción de numerosos castillos y baluartes defensivos.

Durante el siglo IX (último período Heian) tienen lugar sangrientas guerras civiles. Da origen a fortalezas y castillos, construidos con técnicas arquitectónicas más depuradas. Los castillos de Chinaya y Akasaka construidos por Masashige Kusunoki (1330). Período Yochino marcan en la historia de la arquitectura japonesa un ejemplo de funcionalidad de dichas construcciones para fines defensivos.

El período que abarca entre los años 1480 (Epoca de la guerra civil) hasta 1620 (primer Período Tokugawa) se han construido más castillos que en cualquier época de la historia del Japón. En esta época el castillo adquiere, al margen de su destino militar, un gran ascendiente político. En 1867, con la restauración de la dinastía Meiji, se produce el derrumbe del sistema feudal y los castillos pierden la razón de su existencia. Las guerras civiles cesan y las guerras de tipo racial no se deriven en los campos de batalla. En este período reaparecen los castillos ubicados estratégicamente para repeler invasiones extranjeras. Un excelente ejemplo lo constituye el castillo de Goriakaku, en Hokkaido.

Cronología de los Castillos

En la antigüedad: (Era de la Administración Imperial). Primer Período: 645 A.C. Antes de la reforma Taika. Se construyen en la frontera contra las invasiones del exterior. Originariamente eran construcciones simples, pero bajo la influencia de los chinos adquieren gradualmente mayor complejidad.

Segundo Período: 645. Después de la reforma Taika hasta mediados de la Era Heian. Los castillos se modifican fundamentalmente bajo la influencia Coreana, siendo su exponente guía el Castillo Hozan. El castillo adquiere el carácter de la gran mansión rodeada por defensas de tipo estratégico.

Edad Media: (Primitivo Período de la Edad Feudal). Primer Período 1140-1330. Entre la última Era Heian hasta el final de la Era Kamakawa.

Las luchas entre los señores feudales dan origen a la construcción de gran número de fortalezas de estructura provisoria, en las montañas mansiones fortificadas o bien grupos de torres independientes.

Segundo Período: 1330-1570. Era Yoshimo hasta los fines de la Era Muromachi.

Aparecen las ciudades castillos. Aumenta el tamaño y la complejidad de los castillos independientes. Aumenta la importancia de las torres incorporándose a la complejidad del conjunto. Ejemplo: Castillo de Edo.

Epoca Pre-Moderna: (Final de la Era Feudal). Primer Período: 1570-1640. Era Momoyama hasta el final de la Era Edo. La construcción de los castillos obedece a la necesidad defensiva entre los señores feudales. Aparece la influencia europea. La introducción de las armas de fuego afecta las técnicas defensivas, y consecuentemente el diseño de los castillos. En esta época proliferan los castillos. Las nuevas tácticas defensivas los mueven de los emplazamientos montañosos a la llanura. Las poblaciones colaterales se incorporan a los mismos transformándose así en ciudades, fortificadas. Las formas de la torre principal o **Tenshukaku** se perfecciona. Ejemplo: Castillo de Osaka. Castillos Matsumoto - Himeji - Akashi - Gifu.

Segundo Período: 1640-1850. Mediados del período Edo.

Los castillos son utilizados contra disensiones internas. Los dictadores Tugukawa introducen las prohibiciones contra los nuevos castillos de los señores feudales. Se ordena la demolición de los castillos menores. Los castillos pierden su valor militar.

Epoca Moderna: Primer Período: 1850-1869. (Del último período Edo a la restauración Meiji).

Se adaptan criterios constructivos europeos. Declinan los castillos transformándose en monumentos venerables de las glorias pasadas.

H. ROTZAIT

LA ESCULTURA O EL INDIVIDUALISMO NIPÓN

En 1930, en el cuarto volumen de las *Civilizaciones del Oriente*, el gran orientalista, René Grousset, director del Museo Cernuschi de París, comenzaba un estudio consagrado al Japón con esta frase: "El Japón recogió los beneficios de la experiencia adquirida por los "pueblos de Hoang-Ho, Yang-Tseu (en China), del Indus y del Ganges (en la India)". Pero más lejos agregaba unas líneas: "la insalubridad creó el individualismo nipón".

Este doble aspecto de una civilización abierta a las influencias exteriores, pero que no tardó en adaptarlas según su genio propio, ha sido la característica principal del Arte del Japón y aún más de su escultura, que mucho le debe a la China.

A estas líneas del especialista francés hace eco esta apreciación del maestro japonés Yukio Hashiro, vicepresidente de la dirección gubernamental de los Tesoros, Monumentos y Museos Nacionales de su país y autor del maravilloso libro titulado *2.000 años de arte japonés*: "La Pintura es el Arte que, antes que ningún otro, más aún que la escultura, responde siempre mejor a la expresión de la sensibilidad japonesa".

Reconocer esa influencia de la China sobre la escultura del Japón y reconocer igualmente que la pintura responde mejor a la expresión de la sensibilidad japonesa, no quiere decir de ninguna manera que se desprecia la escultura japonesa.

Todas las civilizaciones han "pedido prestado" a sus vecinos sin que ello desmereciera la intención, y cada país se reveló preferentemente en un arte determinado sin que esto impidiera a los artistas de otras especialidades ofrecer obras de arte, y de hecho, la escultura japonesa a lo largo de una historia milenaria, nos va a ofrecer algunas de las expresiones más notables de la escultura mundial.

Hay muchas maneras de abordar el estudio de la escultura japonesa, pues se pueden distinguir las estatuas en barro cocido, en madera, en bronce, en tela barnizada con laca (una de las especialidades de la técnica japonesa) y las estatuas en piedra, aunque éstas son mucho más raras que las de madera, pues este material es el más específicamente japonés; se podría igualmente estudiar este tema, dividiendo la escultura y siguiendo la corriente idealista y la corriente realista, haciendo resaltar justamente que la corriente idealista corresponde a la escultura budista llegada de Corea, punto de unión entre la China y el Japón en el siglo VI, y que la corriente realista se desarrolló a partir del siglo VIII al lado de la primera, tomando en el fondo mismo, la naturaleza de los habitantes del Japón. Así vemos aparecer una escultura impregnada de calma, de serenidad, y de espiritualismo, y otras veces una escultura humorística y hasta demoníaca, llena de vigor y de significación.

Pero estudiar la escultura japonesa siguiendo el material empleado o su simbología es un riesgo muy fuerte que puede llegar a dar un resumen superficial y a veces aun engañoso, pues muchos elementos exteriores de este arte explican las transformaciones sucesivas. Teniendo la escultura japonesa 2.000 años de antigüedad, me parece más interesante y sobre todo más verídico, seguir su evolución indicando para cada período el contexto de las influencias de todos los géneros que se ejercen sobre ella.

La escultura es, por así decirlo, anterior a la historia, pues las primeras muestras aparecen en la época protohistórica bajo la forma de estatuillas de barro cocido, de formas groseras.

Estas pequeñas figuras de una época que llamamos *jomon* por el nombre de pueblo que pudo ser el antepasado de los japoneses actuales, tenía, probablemente, una significación religiosa o mágica. Arte de un pueblo aún nómada, que vivió de la caza y de la pesca, proviene seguramente del fetichismo, con todo lo que éste comporta de angustia y de temor, incluso sus expresiones ingenuas tienen un encanto particular.

La vida más estable, consecuencia de la introducción de la agricultura, condujo al sentido de la belleza y al gusto de la decoración, y a las burdas representaciones del cuerpo humano del período *jomon*, suceden las figuritas en arcilla destinadas a decorar las tumbas que representan a los acompañantes del difunto.

Con el siglo VI un profundo cambio se introduce en el pensamiento y la sensibilidad japonesa. La escultura budista que penetró en el Japón, refinada tanto en sus materiales como en su técnica

era profundamente espiritualista. La asimilación de esta cultura fue la base de todos los desarrollos ulteriores de la civilización japonesa. "La penetración del arte budista durante este primer período fue casi una completa migración cultural".

Este despertar de la gran escultura japonesa que se produjo con la llegada del budismo se realizó durante el período **Asuka** desde el año 552 hasta el 645 después de Cristo.

La obra más representativa de este período es el célebre monasterio de Horyu-ji con sus soberbios edificios y los tesoros que ellos contienen, que forman parte de las antigüedades consideradas como las más preciosas del mundo. Entre estos tesoros se encuentran justamente las culturas que muestran con qué magnificencia el Japón adopta y asimila los estilos coreanos y chinos. Sus esculturas están realizadas en bronce y en madera.

Al período Asuka sucede el período de Nara (645-794) llamado "la edad de oro" de la escultura japonesa.

Durante este período el Japón adopta en una vasta escala las artes de la China "Susi" y "Tang", es decir, un arte llevado por los chinos hacia su máxima expresión. Además, como el budismo se afirmaba definitivamente como religión de estado, el Japón conoció entonces una floración del arte budista sin equivalente en su historia.

Las esculturas condensan la unidad perfecta del cuerpo y del espíritu, pero **contrariamente** al arte ideal y de la imaginaria que florecía en la época Asuka, su belleza "es de este mundo". El Gran Buda de Nara que representa el Maestro del Universo, el Protector de la Nación, es una perfecta imagen de la nobleza y de la majestad del arte de esa época.

Un sentimiento de vida pasa a través de la estatuaria y el escultor da más importancia a las formas anatómicas destacando ligeramente la amplitud del pecho y dando volumen a los muslos, dotando con un soplo de vida a todo el personaje.

Nuevos factores intervienen: en el gran período Heian (794-1185): bajo la influencia de las sectas "Tendai" y "Chigon" la iconografía se complica; las divinidades están provistas de numerosos brazos y son solamente símbolos; su aspecto humano no es más que una convención.

Esta transformación coincide con el traslado de la capital de Nara, al pie del Monte Hici en donde se funda una nueva ciudad, la llamada Heian-Kio; "Capital de la paz", la futura Kyoto.

Estas estatuas religiosas en madera presentan una extraña mezcla de belleza sensual y de profundidad mística de un gran interés en la historia del arte religioso. Ellas tratan de imponer una impresión muy poderosa de éxtasis místico.

Pero una vez más, se produce un vuelco, y la nobleza y el sentimentalismo de la corte Heian fueron borrados por la ascensión al poder de una nueva clase de guerreros que impusieron un gobierno militar (Baku-fu) dirigido por un Shogun. Este nuevo gobierno que se había apoderado del poder por la fuerza, no quiso establecer su residencia en la vieja capital de Kyoto, antiguo centro de la vida de la Corte, de las tradiciones y de las costumbres.

La estableció pues en Kamakura, a 800 kilómetros al noreste, lo que originó nuestro quinto período llamado: **Período de Kamakura (1185-1392)**.

Al revés del período Heian, el espíritu del régimen fue vigoroso y realista, a semejanza de las costumbres militares de los nuevos dirigentes.

A fines del siglo XII se introduce en el Japón una nueva secta, la del Zen (Tchan en chino, Dyana en sánscrito) que modifica el pensamiento japonés y ejerce influencia en la escultura. El arte tomó una orientación completamente diferente a la del idealismo, del lirismo y de la decoración. El realismo estricto del período Kamakura es una nueva partida absoluta y en pintura como en escultura surgieron hermosísimos retratos.

El impulso dado a la época **Kamakura** se prolonga en la época **Mouromatchi (1338-1573)** pues no estando ya alimentada por nuevos influjos, las obras son de valor bastante desigual; la escultura religiosa se vuelve convencional y de un aspecto más recargado. Por ejemplo la Kwannon del Museo Imperial de Kyoto. La estatuaria profana, sin embargo, continúa su progreso hacia las búsquedas cada vez más humanas e individuales.

La sensibilidad de la época, su profundo sentimiento humano se manifiesta de una manera muy realista en las máscaras de madera que empleaban los protagonistas de los dramas líricos Nô. Sin embargo, se siente que el sentido religioso ha perdido su fuerza. Esta impresión se hace más clara en la época Momoyama (1673-1610).

Esta decadencia de la escultura no significa que este período Momoyama esté también en su ocaso, de ningún modo, pero los artistas se interesan por otras formas del arte: arte de suntuosidad en el cual la escultura se integra mal.

La escultura se eclipsa pues ante las demás artes, por el contrario la pintura y el grabado conocen una hermosa floración en la época Tokongawa, llamada también época de Edo.

Quizás el futuro de la escultura japonesa esté en los nuevos materiales, esos materiales livianos, flexibles, más dentro de la línea del genio de su raza.

Podemos concluir pues que, si la pintura responde más a la sensibilidad japonesa, y la estampa representa su creación más original, la historia de la escultura japonesa tiene sin embargo páginas muy hermosas.

EDITH DESALEUX

LA ESTAMPA: ARTE SUTIL

En el siglo XVII, durante el shogunato Tokugawa que gobernó desde 1603 hasta 1868, surgió en el Japón el arte de la estampa popular. El Japón desde fines del siglo VII estaba gobernado por los shogunes, funcionarios hereditarios semejantes por sus poderes a los primeros ministros o presidentes-dictadores de nuestra época, mientras que el emperador era una simple figura decorativa. Desde 1638 hasta su caída en 1868 los Tokugawa prohibieron toda relación del Japón con el extranjero; en esas condiciones los artistas debieron buscar la inspiración en la temática exclusivamente local y hacia mediados del siglo VII algunos pintores comenzaron a ejecutar obras con motivos no tradicionales, es decir, ni religiosos ni caballerescos. Se especializaron particularmente en la llamada pintura de género: escenas de la vida diaria, los oficios, los trabajos domésticos, escenas callejeras, extendiéndose paulatinamente a todos los motivos posibles, las mujeres del barrio de Yoshiwara, de las mansiones verdes, las casas de té, actores y escenas del teatro popular: kabuki, representación de plantas, flores, animales y paisajes y por último, también temas legendarios e históricos, combates y torneos. Surgió así la escuela pictórica llamada ukiyo-e o "del mundo flotante". Podemos decir que, por sus motivos, fue enciclopédica, abarcando todo lo que puede interesar al hombre, es decir todo.

Este arte satisfacía los gustos de una naciente burguesía y de las clases populares pero las pinturas, por su precio, no estaban al alcance de todos. Hishikawa Moronobu, notable artista instruido en el arte de las escuelas tradicionales, se dedicó a este nuevo tipo de pintura y para abaratar su costo, multiplicó los ejemplares mediante el grabado en papel con tacos de madera, es decir la xilografía que, con fines religiosos, se utilizaba en el Japón desde el siglo VI y que había sido introducida desde China en el siglo VI, empleándose allí para la impresión de la escritura.

La estampa xilografiada adquirió rápidamente amplia difusión, la escuela ukiyo-e estuvo al alcance de todos, no sólo por sus temas que abarcaron todos los aspectos del mundo real e imaginario de la época, sino, como ya dijimos, también por su precio. Y los grandes maestros produjeron, salvo excepciones, cantidades impresionantes de originales.

En un principio la impresión se hacía sólo en negro; se imprimía sólo el diseño, el contorno y algunas estampas eran luego coloreadas a mano. En 1740 se creó la cromoxilografía usándose sólo dos tintas de colores además del contorno en negro, un verde pálido y un rosa claro. En 1764 Suzuki Harunobu multiplicó los colores, introdujo la policromía. Hacia 1760 se aplicó el estampado en relieve y al final del siglo XVIII se agregaron para los fondos impresiones en oro, plata y mica.

Derivado del arte caligráfico, el dibujo se efectuaba exclusivamente a pincel, desde el trazo más grueso hasta el más fino y tenue que se creería realizado con pluma, pluma que los artistas japoneses nunca usaron. Los colores son planos y en general vivos. No emplearon el claro-oscuro para dar idea del relieve. Los objetos, salvo rarísimas excepciones, no proyectan sombras. Utilizaron estos pintores la perspectiva isométrica china; las líneas paralelas al alejarse no se aproximan entre sí para unirse en un punto ideal como ocurre en la visión normal o en la fotografía o en el arte occidental tradicional, pero los objetos alejados fueron dibujados más pequeños que los próximos y las líneas al alejarse se elevan o inclinan sugiriendo la tercera dimensión. Las caras de los personajes a veces aparecen de frente o de perfil pero en la gran mayoría de los casos fueron dibujadas en tres cuartos lo cual da idea de profundidad a pesar de faltar el sombreado.

El pintor del ukiyo-e no trabajaba al aire libre para pintar un paisaje ni llevaba el pincel a la calle o al teatro para captar las imágenes de la realidad. Observaba y a veces efectuaba algún esbozo. Todo su trabajo lo efectuaba en el taller recreando la realidad de acuerdo con sus conceptos artísticos, su técnica y sus sentimientos.

Reproducen las estampas los elementos fundamentales del paisaje y con cierta minucia caligráfica los detalles y adornos de personas y moblajes; se detiene el artista en el vestido, su diseño y su color, en el peinado y sus adornos, pero las facciones son genéricas, indiferenciadas. Las actitudes corporales, los gestos son, en cambio, muy expresivos e individuales. El movimiento, el esfuerzo, se expresa energicamente. En las mujeres las líneas onduladas marcan

las características y acentúan las gracias femeninas. Lo dicho vale como fondo o denominador común del arte de la estampa japonesa pues cada artista calificado, siempre sobre ese fondo común, se destaca por su estilo particular, personal, que permite su identificación.

El artista realizaba el dibujo en papel de corteza de morera. Luego intervenía el grabador quien, en una plancha o taco de madera, en general de cerezo silvestre, pegaba el dibujo, anverso contra la madera y desgastaba el reverso hasta que el dibujo se hacía bien aparente. Entonces, con un cuchillo manejado con increíble destreza, dejaba todos los trazos en relieve y en hueco lo que no debía imprimirse. Este trabajo efectuado sobre el taco a través del papel supone, como se comprende fácilmente, la destrucción del dibujo original. Terminada la plancha pasaba al impresor quien, sobre la misma previamente entintada, colocaba la hoja de papel en cuyo reverso frotaba una muñeca de cáñamo con lo cual lograba el grabado. Obtenida así la primera estampa, la estampa madre o patrón, con el contorno negro, el artista señalaba en ella los colores en sus respectivas ubicaciones y el grabador tallaba entonces tantas planchas como colores debían utilizarse. Terminado esto el impresor confeccionaba las estampas aplicando sucesivamente un mismo papel sobre los distintos tacos con sus correspondientes colores. Las mejores estampas suelen ser aquellas en que el artista pintor ha vigilado la tarea de grabadores e impresores. Un cuarto y muy importante personaje de este equipo era el editor quien, en numerosas ocasiones sugería motivos, estimulaba o corregía.

Dentro de la gran variedad temática de la estampa tres motivos se destacaron netamente en la preferencia del público japonés: las hermosas mujeres del Yoshiwara, los actores en roles masculinos y femeninos del teatro popular, kabuki, y los paisajes.

Moronobu, quien dentro del ukiyo-e, del arte del mundo flotante, introdujo la estampa, dibujó mujeres cuya estatura y desarrollo corporal guardan las proporciones corrientes en la mujer japonesa común, más bien baja y de cuerpo lleno pero, la altura de la cabeza, que normalmente representa un séptimo aproximadamente de la total, resulta un poco mayor lo cual da a sus figuras un cierto aspecto infantil. Mujeres de contornos redondeados pero de proporciones normales entre la cabeza y el cuerpo se ven en las estampas de Dohan. Tori Kiyomasu las diseñó de aspecto más imponente aunque con la misma excesiva proporción cefálica que Moronobu lo cual les da un aspecto de fuerte robustez. Okumura Masa-

nolu obtuvo efectos de mayor altura al prolongar hacia abajo los pliegues del kimono. Suzuki Haronobu pintó figuras femeninas delicadas, frágiles, delgadas, esbeltas, de cabeza pequeña, de miembros gráciles y exageró la altura mediante el calzado elevado. Todas sus mujeres tienen el aspecto de delicadas adolescentes. Con Shigemasa, Masanobu y Buncho la figura femenina adquiere proporciones de gran esbeltez pero con tendencia a disminuir la relación cabeza-altura total y esta esbeltez y característica de proporciones llega a su mayor plenitud con Kiyonaga, cuyas figuras son realmente estatuarias.

El segundo gran motivo temático de la estampa japonesa está constituido por los actores del teatro popular, kabuki, surgido también a comienzos del siglo XVII. Es una representación en la cual se mezclan el drama, la danza y la poesía. En vez de las danzas rituales del teatro tradicional llamado Noh, el kabuki presenta cuadros más afines con el sentimiento popular. Los actores, en los roles masculinos y femeninos, visten brillantes ropajes y las escenas solían ser heroicas, violentas, con exaltados parlamentos declamatorios que entusiasman al público. En un principio había actrices y actores afeminados en los papeles femeninos pero, posteriormente, el shogunato les prohibió actuar por razones morales. Los rostros solían estar notablemente maquillados para darles un carácter acentuadamente terrorífico, patético, de vileza, etc., según los roles. No se usaban máscaras como en el teatro Noh. Las estampas de actores fueron muy solicitadas y pocos artistas ukiyo-e dejaron de realizarlas. Generalmente las estampas representan un solo actor, ocasionalmente dos. La escena por lo común es diseñada de modo sumario pero a veces adquiere gran importancia. Debemos mencionar aquí a un pintor excepcional que fue una estrella fugaz, si bien de primera magnitud, en el cielo del ukiyo-e: Sharaku, que surgió bruscamente del anonimato, actuó durante unos diez meses en 1794, produjo unas 130 obras maestras y desapareció de un día para otro. Pintó casi exclusivamente retratos de actores en la escena y lo hizo con gran verismo, procurando darles un carácter personal, individual, quizá exagerando los rasgos personales. No agradó, ni a los retratados ni al público. Hoy sus estampas se buscan, cotizan y conservan como verdaderos tesoros.

El tercer gran motivo fue el paisaje. El Japón es de una extraordinaria belleza. Islas montañosas cubiertas de bosques y con numerosos cursos de agua que se precipitan en torrentes formando rápidos, saltos y cascadas; lagos; nieves en las alturas. Todo ello muy

apretado, en escaso desarrollo superficial, ha hecho que el japonés sienta una verdadera adoración por la naturaleza y haga de ella un culto fervoroso. Ya en la pintura o estampa de personajes el paisaje solía constituir un fondo más o menos interesante pero, con Hokusai, Hiroshigé y Kuniyoshi, adquiere personalidad independiente. Aparece la estampa dedicada exclusivamente al paisaje, si bien puede haber seres humanos como un elemento más del mismo paisaje. Hokusai vivió desde 1760 hasta 1849, Hiroshigé desde 1797 hasta 1858 y Kuniyoshi nació también en 1797 y murió en 1861, vale decir que es en la primera mitad del siglo XIX que se desarrolla y alcanza su culminación el arte paisajista en la policromoxilografía. La obra de Hokusai es enciclopédica, cubre todos los temas y su producción, siempre de gran calidad, alcanzó una extensión inimaginable, destacándose nítidamente la pintura de género. Introdutor del paisaje en el ukiyo-e, supo expresar de modo notablemente vigoroso los aspectos de la naturaleza. El mar, las montañas, los ríos y los bosques, las vistas del Fuji, el famoso volcán cuyo nombre significa incomparable; por los sabios contrastes de colores, por el escalonamiento de los planos, Hokusai sugiere siempre un intenso dinamismo, a veces tremendo o catastrófico. Por excepción, en sus paisajes falta el elemento humano, sea importante o apenas esbozado o sugerido. Las estampas de Hiroshigé no son, en general, exponente de fuerza como las de Hokusai, sino de suavidad, de dulzura y aún de melancolía, no sólo por sus temas y composición sino también por el colorido con gran predominio del azul en todos sus cuadros. Kuniyoshi fue también paisajista pero, en sus paisajes los seres humanos tienen gran importancia, especialmente en las escenas guerreras, heroicas y caballerescas.

La restricción de la libertad en los últimos tiempos del shogunato, la persecución a los artistas populares, la ausencia de nuevos artistas de genio, la introducción del arte occidental y de los colores de anilina con la revolución de 1868 que abrió definitivamente las puertas del Japón y lo puso en relación con todos los países del mundo, fueron todos factores que contribuyeron a la decadencia y prácticamente a la desaparición del ukiyo-e y de la estampa que lo difundió y que representa uno de los momentos culminantes del arte universal.

J. PEREYRA-KAFER

DE LA ANTERIORIDAD COMO CRITERIO

La metafísica es la ciencia de la anterioridad y lo que podríamos llamar "criterio metafísico de la anterioridad", es algo que se halla implícito, al través de toda la historia de la filosofía, en el pensamiento de los filósofos. Tal criterio es muy importante y el que llega a dominarlo logra también el poder valorar la obra de los filósofos. Pero, ¿qué es el criterio de anterioridad? Trataremos de explicarlo con algunos ejemplos clásicos. El análisis del Ser que hace Heidegger en su obra fundamental *EL SER Y EL TIEMPO* es un paradigma de anterioridad metafísica, porque el filósofo se planta en medio de nosotros y nos dice: "Señores, estamos hablando desde los griegos del Ser, es decir, estamos hablando basándonos en el Ser, las ciencias avanzan suponiendo su existencia, nuestro mismo lenguaje está soportado por esa existencia inevitable, nuestra ciencia humana es como un enorme rascacielos y nosotros suponemos que ese rascacielos posee un cimiento real, pero nunca los examinamos. Puede no existir y nuestra humanidad no tendría sentido metafísico. Mucha gente actúa ya como si tales cimientos no existieran, otras como si fuera imposible suponer que no existieran. Como se notará nos encontramos en pleno terreno problemático existencialista. Lo cierto es que el filósofo, el auténtico filósofo, no puede integrar ninguno de aquellos dos bandos. La inquietud es su oficio. Cómo es posible, empieza a preguntarse, que vivan en tal edificio sin preocuparse por averiguar si tiene cimientos. De la misma manera y en el orden moral, ante la ira, el filósofo pensará que es una fuga ante la anterioridad moral la debilidad que nos impulsa a no analizar los fundamentos de nuestra problemática moral y que nos sumerge en la angustia, en la desesperación. Quizá sea bueno que todos los hombres no dominen el criterio de anterioridad. Y, sin quizá, es bueno que la mayoría no lo aplique. La inquietud es el oficio del filósofo, pero es la enfermedad del que no lo es.

¿Por qué existe el Ser y no más bien la Nada?, se pregunta Heidegger y esa pregunta representa un magnífico ejemplo de anterioridad metafísica, porque esa pregunta es la pregunta fundamental, es la pregunta más descarnada y más cargada de sentido, de sublime sentido. Es una pregunta que hasta el propio Dios acogería con respeto, es el sumo secreto que busca conocer el filósofo: ¿Por qué existe el Ser y no más bien la Nada? Heidegger, pues, es un ejemplo de filósofo con criterio de anterioridad en su grado más profundo porque ese criterio lo llevó a plantear la pregunta más fundamental, la pregunta anterior por excelencia. Lo novelístico y el teatro sartreano no son más que la aplicación

moralmente errónea de los alcances de esta pregunta fundamental. Diré por qué la considero a dicha aplicación moralmente errónea. El hecho de que el hombre sea el ente que indaga por el ser, señala su preminencia con respecto a los otros entes y aquella indagación no es gratuita. La conciencia humana rescata al ser de su gratuidad. Deducir de todo ello un pesimismo, decir que el hombre es libre para nada es, precisamente, trasgredir el criterio de anterioridad, es decir, tomar como último la propia condición moral y hacer de esa condición moral particular una condición general del hombre. Todo pesimismo reposa en la conciencia de nuestra finitud, pero si analizamos profundamente vemos que esa finitud es la condición de la conciencia. Es el caso del avaro que se siente pobre porque no puede poseer todo el oro del mundo. Para que poseamos algo es necesario que no lo poseamos todo. La conciencia es necesariamente una limitación. Debemos considerar un milagro esta limitación que nos salvó de la generalización inconsciente. Es por eso que Dostoiévski amaba su condición de desesperado, sabía que sin ella su individualidad no existiría. Representa un sublime milagro que la cuna de la conciencia se encuentre en nuestro espíritu, que seamos nosotros los que rescatamos del anonimato a las cosas, que seamos nosotros los actores que encarnan la epopeya del Ser. Nuestro ser puede estar limitado, pero no es gratuito.

La pregunta de Heidegger es, pues, la pregunta fundamental, la pregunta anterior. Si queremos valorarlo con la medida de nuestro criterio, veremos que el filósofo del Ser y el Tiempo no filosofa sin fundamento, no se da a la creación de un sistema, o a la exposición de una ideología, sino que se hace la pregunta fundamental que interroga por el Ser y por su sentido. Hay filosofías, o modos de pensamiento que pasan por encima de muchas cuestiones. No es imposible que obtengan ciertos resultados positivos, pero no son realmente filosofías, sino especialidades. Hay que admitirlo. Así como es conveniente que todos los hombres no dominen el criterio de anterioridad, también lo es que la mayoría de los sabios investigadores no lo apliquen. El progreso inevitable, los problemas que plantea el progreso hace necesario que muchos hombres y muchos sabios vivan en el edificio en que viven sin interrogarse por sus cimientos.

Quizá sea la hermenéutica griega el más acabado ejemplo de profunda y correcta aplicación del criterio de anterioridad, es por ello que la filosofía griega es históricamente el fundamento de nuestro filosofar. No olvidemos que el propio análisis de Heidegger, es en el fondo una investigación semántica del progresivo enturbamiento del término Ser desde los griegos. Si recordamos los diálogos platónicos encontraremos en la dialéctica socrática una continua definición de términos y una continua aplicación del criterio de anterioridad.

Kant aplicó asimismo el criterio de anterioridad con respecto a la gnosología que le precedió. El problema del conocimiento empieza a ser analizado con profundidad por Locke, Berkeley y Descartes, pero los dos primeros filósofos se detienen más en los contenidos del conocimiento que en el conocimiento en sí y el filósofo francés se preocupa por el método. Fue Kant quien positivizó la cuestión gnosológica preguntándose por el entendimiento mismo, es decir, y continuando con nuestro símbolo, investigó los cimientos de la razón. Esto no quiere decir, en absoluto, que el análisis de los contenidos o el análisis del método carezcan de valor, significa que la crítica de la razón pura es anterior al análisis de los contenidos o del método.

El empiriocriticismo de Mach y Avenarius también plantea el criterio de anterioridad en lo referente al mecanismo del conocimiento tomado desde el punto de vista empírico, así como la microfísica de Planck y de Broglie radicalizan el análisis con respecto a la física clásica. Watson también anterioriza la problemática psicológica partiendo de la conducta. Todo filosofía crítica nace de la aplicación del criterio de anterioridad. La crítica parte necesariamente de lo actual, es decir de un análisis de la actualidad para llegar al fundamento. En este trabajo pretendemos radicalizar la problemática sociológica con un análisis de la actualidad social y del hombre. Lo social es una manifestación humana, el mundo histórico del hombre es la objetivación de su acción. No se puede seguir realizando ecuaciones sociales si antes no definimos al hombre como ente social y a los objetos sociales como objetivaciones humanas. La cultura y la civilización sobreviven al hombre porque éste se trasciende en los objetos sociales que crea. El estudio del hombre como creador de objetos sociales nos puede llevar a la captación de una dinámica social absolutamente científica, sin necesidad de apelar a la teoriticidad dialéctica.

OBJETOS SOCIALES

En nuestra vida cotidiana actuamos en un ambiente determinado y presuponemos la existencia de círculos existenciales cuya experimentación es posible. Nuestra acción influye en el ámbito social y recibe de este ámbito su influencia, existiendo para cada individuo un radio de acción real y un radio de acción potencial. El conjunto de las acciones reales de los individuos que constituyen una sociedad es el que define esa sociedad¹. Las imperfecciones de una sociedad son la consecuencia de los actos imperfectos de los individuos que la componen. Pretendemos señalar la plena responsabilidad moral del ente social que llamamos "hombre" y afirmamos que no existen pequeños actos que puedan pasar inadvertidos. Un acto, por intrascendente que sea, influye en el conjunto de la vida social.

Lo que nosotros llamamos "hombre" es un trozo de experiencia cósmica, una "zona experiencial". Cada hombre es lo mismo y cada uno construye un círculo alrededor de su conciencia y abarca según su situación y su conformación. Estos círculos de experiencia coexistiendo forman la estructura social. La relación social será la coincidencia parcial de los "círculos experienciales". ¿De qué manera los "círculos experienciales" se relacionan? Poseo mi "círculo experiencial", pero no lo poseo realmente puro: estoy dentro de una situación y, en cierto sentido, hasta puedo dudar de la posesión de tal "círculo experiencial". Es posible, incluso, que el símbolo "círculo" sea completamente inadecuado, porque inmediatamente nos colocamos en el centro del "círculo", imaginamos un centro de existencia "per se", incontaminable, individual, impenetrable, y

¹ Dicho conjunto de acciones reales configuran la actualidad histórico-social y contiene todos los actos anteriores. El pasado ha trascendido y se halla implícito en la actualidad. La actualidad, vital y consciente, no es trascendente, se hace trascendente, se inmortaliza objetivamente, se fija en el plexo de la evolución cuando se define y muere.

caemos en la trampa Sujeto-objeto. Claro que se puede admitir que la sociedad es la suma de los "círculos experienciales" de las criaturas que la componen, pero ¿qué es una "criatura"? No haremos, por ahora, más que consignar nuestra conciencia del espinozo dilema metafísico y nuestra desconfianza hacia la hondad expresiva del término "círculo". Provisoriamente seguiremos llamando "círculo experiencial consciente" al campo experiencial de la "ocasión consciente". La sociedad es la consecuencia de la co-existencia y de la co-acción de los "círculos experienciales conscientes" de las "ocasiones conscientes" que la componen. Una "ocasión consciente" es el resultado de la organización de muchas ocasiones físico-espirituales en un centro altamente especializado. Ahora se ve más claro que la idea de círculo es inadecuada, pues tiende a ocultar la ruta histórica que origina a la "ocasión consciente". La conciencia es el producto altamente especializado de un proceso. El fenómeno del conocer es exactamente una combi-nación de impresiones y reacciones que tiene la particularidad de "apercibirse". Lo que sucede es "puesto de relieve", no es "mero suceder". Este es el milagro de la conciencia que Whitehead atribuye al juicio negativo, "punto cumbre del espíritu"². La "ocasión consciente" está relacionada con mayor o menor intensidad con otras ocasiones conscientes; la familia, los amigos, los maestros, las relaciones comerciales, pueden constituir el estrato relacional más íntimo de la "ocasión consciente". Alejándose del centro de la ocasión otras relaciones más superficiales. Más alejado aun, el mundo rumoroso de ocasiones no individualizadas, y, fuera ya del "círculo experiencial consciente", el horizonte de lo posible que continuamente penetra por la periferia bajo la forma de nuevas amistades, nuevas relaciones intelectuales o comerciales, nuevos familiares. Cuando una "ocasión consciente" penetra del mundo experiencial posible al círculo experiencial consciente, ganando estratos afectivos cercanos al centro, aleja a los sentimientos que ocupaban ese lugar. De esta manera se explican muchos fenómenos afectivos de la vida social. Este movimiento afectivo es continuo, un nuevo sentimiento se apodera de la "ocasión consciente" y hace variar la composición de sus estratos sentimentales. Hasta ahora pusimos como ejemplo una "ocasión consciente" penetrada por otras "ocasiones conscientes", señalemos que la ocasión incorporada tiene su círculo y que no es necesaria la interrelación puesto que la ocasión puede incorporar una experiencia sentimental sin la intervención de la otra ocasión. También es necesario señalar que la relación no es geoméricamente representable como hace Whitehead en su teoría del espacio, con "imbricaciones"³. La "ocasión consciente" A que experimenta a la "ocasión consciente" B, no está "imbricada" con B. En el caso en que la rela-

² El juicio negativo tiene una señalada importancia en la filosofía del organismo. Whitehead expresa que "es la cumbre del espíritu". Las percepciones, que en su filosofía son especie de juicios, no necesitan del soporte de una elevada espiritualidad. En el propio juicio positivo se pueden hallar los fundamentos siguiendo rutas históricas explicativas, pero el juicio negativo es la acción más profunda del espíritu en lo cognoscible. Las percepciones ya no pasan por el registro de la conciencia con un "mero pasar". En el juicio negativo subyace lo más profundo de la espiritualidad humana. La propia conciencia no existiría sin el juicio negativo; la misma afirmación sólo es posible por la existencia de la negación. El sentimiento de la posibilidad del no-ser es el fundamento de la concebibilidad del ser. Este sentimiento del no-ser es también el fundamento de la esencia moral del hombre. Si se nos permite sacar una consecuencia de estas ideas podríamos definir al hombre, metafísicamente, como "ser que experimenta el no-ser".

³ Ver en la cuarta parte (Teoría de la Extensión) de "Proceso y realidad", principalmente el segundo capítulo (Conexión Extensa).

ción sea mutua, la "imbricación" solidariza una zona, el "intersecto", y en las relaciones sentimentales jamás puede haber "intersecto". Es importante aclarar esta noción. Para que exista "imbricación" de una entidad A en otras B y un intersecto D, es necesaria la conexión real, material, de dos entidades, y D es una zona común a ambas entidades conectadas. En la relación de dos "círculos experienciales conscientes" A y B, B entra a formar parte de A mediante la peculiar interpretación de A, y A entra a formar parte de B mediante la peculiar interpretación de B, no hay "intersecto" porque la relación A-B no coincide con la relación B-A. Habría que analizar, sin embargo, hasta qué punto con las ocasiones materiales sucede lo contrario. En la relación entre dos "ocasiones conscientes" la ocasión A interpreta a la ocasión B y B entra a funcionar en A, pero no como en realidad es sino como resulta ser desde la perspectiva de A. En las "ocasiones materiales" también existe una "perspectiva de interpretación", es lógico que el percepto que originó la ocasión material B en la ocasión material A no se pueda identificar con B, pero pareciera que la "interpretación" de A tuviera una sola posibilidad en las relaciones entre ocasiones materiales. Pero en la relación entre ocasiones conscientes no sucede lo mismo. Puedo ver a X como a un anciano delicado de salud, puedo verlo también como a un sabio, esta variedad de interpretación es característica de lo humano. Sin embargo, no se puede establecer claramente la diferencia, y a medida que avanzamos vemos con mayor claridad que en las relaciones entre "ocasiones materiales" es única la relación dada. El único rasgo diferenciativo que se nos aparece al primer análisis entre conexión de "ocasiones conscientes" y conexión de "ocasiones materiales" consiste en que en éstas la conexión ha de ser real con la intervención real de dos entidades, mientras que en la relación de dos "ocasiones conscientes" una ocasión puede incorporar aspectos interpretados de otra sin su intervención. Este particular, aparentemente claro, quizá no resista un análisis filosófico, su crítica nos servirá también para aclarar la noción de "intersecto". Nos encontramos ante un dilema que sólo parece ofrecernos dos alternativas: "mónadas" o "entidades actuales"; es decir, partículas elementales cerradas cumpliendo una función determinada, cuya causa eficiente y cuya causa final debemos descubrirla en la raíz divina, o partículas elementales abiertas y relacionadas con un mundo actual orgánico en la cual cada parte es la pieza de un organismo. Estas dos concepciones, la monadológica de Leibniz y la orgánica de Whitehead se encuentran a boca del mismo problema: el de la relación causal. Mediante la armonía preestablecida Leibniz afirma un mundo creado y predeterminado. Dios sustituye a la causa. Entre dos entidades no hay relación ni, por ende, intersecto. No pretendemos caracterizar el sistema de Leibniz en pocas palabras, sobre su interpretación difieren eminentes filósofos, pero creemos que no es incorrecto afirmar que en su doctrina Dios sustituye a la causa y que entre los elementos últimos de la realidad no existe relación real ni libertad de coordinación. Se señala acertadamente que la "perennis philosophia" consiste en la superación de los clásicos problemas de la metafísica. Y lo mismo se puede afirmar de la filosofía del organismo. Las entidades actuales de Whitehead tienen libertad de coordinación, sólo son determinadas interiormente; el mundo es un organismo que se va determinando, puesto que la libertad de coordinación no crea más que entidades establecidas y definidas intradeterminadas. Whitehead retrocedió ante la visión de un mundo compuesto por partículas elementales dispuestas sabiamente y sin ninguna relación más que las que desde afuera les impone Dios. Para él, las partículas elementales están

relacionadas mediante objetificaciones y fundamentan de esa manera el mundo actual, pero mantiene dos ideas fundamentales de Leibniz: la individualidad, la "compleción" y la existencia "per-se" de los elementos últimos, y la afirmación de que el mundo para una entidad actual es la perspectiva desde la cual esa entidad experimenta al mundo. ¿Qué significado puede tener, pues, en el sistema orgánico, la noción de "intersecto"? Es importante aclararlo, pues de ello depende que se sostenga un atomismo social o un concepto orgánico de la sociedad. Se podrá objetar: ¿acaso el hombre es una partícula elemental? Lógicamente la respuesta debe ser: no; el hombre es un nexo analizable en partículas elementales, pero la pura multiplicidad no es otra entidad que supere dicho nexo.

Suponiendo que el mundo sea un compuesto de elementos simples extensos y temporales, ¿qué relaciones conectivas pueden darse entre ellos? Si afirmamos con Whitehead que la actualidad es ineluctablemente atómica y sólo la potencialidad continua, ¿cómo podemos explicar las conexiones extensas? El atomismo elemental se esfuma si hay conexión, a menos que la transferencia modal de entidad atómica a entidad atómica se explique como transferencia regida por un "avance creador" cuyos valores residan en la razón divina. Porque si las relaciones extensas existen no pueden confundirse con las posibilidades conectivas de dos círculos. Al mismo tiempo, si las posibilidades geométricas no son aplicables a posibilidades conectivas de entidades actuales, permanecen estériles. ¿De qué me sirve el postulado de la conexión mediata si no es aplicable a la realidad? Whitehead habla, efectivamente, de objetificaciones entre entidades, pero la objetificación no tiene que ser necesariamente relato en el modo de conexión extensa. La conexión extensa real niega los fundamentos de la filosofía orgánica. ¿No provendrá la dificultad en imaginar en la conexión extensa dos entidades completadas? Digo: "A y B están conectadas" e imagino ambas entidades completas, "satisfechas", individualizadas, pero cuando A llega a su satisfacción B aún no está completada. A "transfiere" a B, pero, ¿qué es B? En el orden espacio-temporal sólo una posibilidad de atomización del continuo extenso. Si A transfiere a B, en otras palabras, si A y B están relacionadas, A y B como entes individualizados, definidos y satisfechos no existen. Leibniz vio la dificultad, el querer superarla llevó a Whitehead a una complicadísima teoría de un Dios primordial y un Dios consecuente. No hay que olvidar, empero, que afirma la constitución dual físico-espiritual de las entidades actuales. Un átomo posee su polo físico y su polo espiritual. Cuando muchas entidades canalizan el designio espiritual en un centro organizado se crean diversos grados de consciencia. Creemos que esta afirmación es plausible. De otra manera nuestra espiritualidad se torna inexplicable. Pero si este nuevo elemento del sistema de Whitehead parece ofrecer una salida por el lado de la "relación conceptual de las entidades elementales", el problema del Orden⁴ y del Valor⁵ lleva nueva-

4 y 5 Las "entidades actuales" presentan una triple característica: a) surgen de un mundo actual y pasan a ser un elemento de ese mundo actual que limita sus posibilidades; cuando surgen ya existe el mundo y en ese mundo tienen prefijadas sus posibilidades; b) evolucionan internamente merced a determinados sentires que la empujan hacia la novedad, hacia la autocreación de su carácter específico; c) una vez satisfechas trascienden fijando su intensidad de sentir en entidades actuales aún no satisfechas. Estas características de las entidades las ubica en el mundo, marcan su destino y hacen que cumplan su función y nada más que su función. Existen "órdenes" particulares y no un "Orden" a manera de meta inalcanzada, esta idea del "orden" desvía el pensamiento de la necesaria exactitud; un "Orden"

mente a la concepción de una divinidad teleológica. (Para Whitehead, Orden significa "intensidad".) ¿Cómo podemos encarar ahora el problema de la relación social y hasta qué punto es sostenible la nomenclatura "ocasión consciente" y "círculo experiencial consciente"? Es problemático y arduo sostener una sociología o una psicología sin el soporte de una previa exposición cosmológica, aunque ésta sea general. Spinoza lo expresa, creo que en su "Reforma del en-

general sólo puede imaginarse como algo "fuera", que ya existe con cierta realidad formal y a veces encarnada, tal orden acarrea la idea de voluntades masivas que fracasan al no alcanzar el "Orden". En la filosofía el organismo tal fracaso no es posible. Es posible, sí, la parcialidad del logro. Las circunstancias, lo dado, la trama del mundo actual, puede no ser propicias a la acentuación de la intensidad de sentir de la entidad actual, pueden introducir, incluso, un elemento de desorden en su fluir interno, pero como la finalidad de la entidad es su propia satisfacción y el orden en su propio orden, lo consigue en la medida de sus posibilidades y, con la intensidad que gradúa esa posibilidad, lo aporta. Nuestro "designio" es perpetuar el equilibrio orgánico y lo perpetuamos hasta tanto las circunstancias nos lo permiten, pero, por el hecho de que nuestro equilibrio orgánico se destruya no "fracasamos", no lo "perdemos todo", sucede que sólo obtuvimos una "pequeña ración" de "orden" y nuestro propio cuerpo "ingresa" en otra situación persiguiendo "órdenes" de otro tipo y sirviendo además de factor determinante de "órdenes" diversos. El "orden" no está "incluido" en la "entidad actual", es su última consecuencia y, como última consecuencia tampoco es consciente, pues si lo fuera integraría la "concrecencia" de la entidad. La ejemplificación, que trae a colación, de nuestro propio equilibrio, no es inadecuada, aunque resulten más claras las ejemplificaciones ideales con entidades actuales. No es inadecuada porque cuando decimos "yo" no debemos imaginar nuestra "unidad personal", porque, desde un punto de vista orgánico, "yo" podría significar "el mundo". Hay que pensar "yo" como un estado de la "ruta físico-conceptual". Claro que se pueden plantear las siguientes cuestiones: "¿Cuál es el equilibrio que perseguimos?" El de "nuestro estado". Pero, ¿cuál es nuestro estado?". Una causa fisiológica puede trastornar el equilibrio de mi estado, como puede hacerlo un cataclismo. De esta manera, lo único que nos evitará caer en relativizaciones y contradicciones es la afirmación de la co-existencia de innumerables órdenes. Es decir: en lo que, impropriamente, llamamos "yo" no existe un "orden" único para todos los componentes de ese "yo", cada "ocasión actual" tiene su "orden" y cada "orden", por pequeño que sea, puede co-tender al logro de la "satisfacción" de un nexo o de una sociedad. En nuestro ejemplo, el buen funcionamiento de un órgano depende de la normalidad funcional de las células que lo componen, pero cada célula tiene su "orden" cuya finalidad es ser un elemento positivo en la intensidad de sentir del órgano; si una célula, por cualquier causa, muere como célula componente de la sociedad molecular que es el órgano, ha logrado parcialmente su objetivo, pero su destrucción no tiene la amplitud cuantitativa necesaria para destruir el órgano. En nosotros hay millones de entidades que son un relato inmediato de nuestro yo y todas las entidades actuales lo son en intensidad graduada por la mayor o menor pertinencia.

Orden Social y Orden personal. Sociedad es un "nexo" le "entidades" caracterizada por la ingesión en cada una de ellas de un "objeto eterno" que se denomina "característica definidora". Esta característica le es impuesta a la "sociedad" por la relación genética de las entidades actuales componentes del "nexo" y se extiende a todo el ámbito de esa "sociedad". El "orden personal" se basa en la ordenación serial y en la persistencia. De esta manera se explica la línea de herencia y la persistencia de la entidad con "orden personal". Un "nexo" con "orden social" analizable en este tipo de objetos persistentes se denomina "sociedad corpuscular". El "orden social" afecta siempre a un "nexo" caracterizado por alguna característica común de las entidades que componen ese "nexo". Esa característica común es un "objeto eterno" que, como ya señalamos, se denomina "característica definidora" y que tiene relación, como señala Whitehead en "Proceso y Realidad" con la noción aristotélica de "forma sustancial" (Metafísica, libro 7, capítulo 4).

Una "entidad actual" llega a su "satisfacción" cuando se "completa", cuando su designio se cumple; el "orden" favorece la intensidad, el desorden la enerva. La "entidad actual" surge de un mundo dado compuesto de entidades satisfechas que alcanzaron "inmortalidad objetiva". Se autoforma en su concrecencia alcanzada, a su vez, su propia "satisfacción". Recibe, pues, "intensidades" del mundo que le precede y aporta también "intensidades" de su concrecencia. A estas "intensidades" se denominan "valores" en la filosofía del organismo.

tendimiento", y muchos filósofos fueron conscientes de esa necesidad. Partir de la descripción de los fenómenos sociales por el hombre tal cual lo vemos con nuestros sentidos y tal cual lo conocemos por la autoridad de la tradición, es decir, como ente perfectamente delimitado obrando libremente en medio de las cosas, según modos de actuar individuales y característicos, es infructuoso. No concebimos el asistematismo en filosofía. El asistematismo se puede dar en las ciencias "provisionales", las cuales persiguen la explicación de hechos con fines pragmáticos. Puedo analizar química y físicamente un objeto sin necesidad de poseer un fondo referencial cósmico del cual el objeto sea un relato, pero en cuanto persigo conocer el ser del objeto, su esencia y su significado, cada elemento de mi análisis anterior cae dentro de un esquema general del universo, sin el cual la medida, el peso y el análisis elemental no significan nada. Puedo estudiar mi medio social, puedo clasificar y obtener grupos sociales, pero no haré más que pesar, medir, descomponer ese medio social, su ser quedará oculto. Una cosa es el estudio del ser y otra el estudio de sus manifestaciones.

Provisoriamente tomaremos como fundamento de este esbozo de sociología las siguientes conclusiones de la filosofía orgánica:

1º) Que los elementos últimos de la constitución del mundo son entidades actuales⁶ indivisibles como unidades cuánticas espacio-temporales.

2º) Que lo que llamamos espíritu humano es la canalización en centros organizados del elemento espiritual que forma parte componente de las entidades actuales.

3º) Que todo sentir que ingrese a una entidad entra a formar parte de la constitución interna real de esa entidad, por lo tanto la entidad no es "sujeto" en el sentido tradicional del término, sino "sujeto-superjeto"⁷. Los sentires incorporados "son" el sujeto y éste se construyó originariamente por la incidencia en un "locus" de entidades elementales bipolares (físico-espirituales).

4º) Que el mundo está regido por leyes necesarias con finalidad espiritual.

⁶ Las "entidades actuales" constituyen la última realidad, las cosas reales finales de que se compone el mundo. Whitehead también las llama "ocasionales actuales" y constituyen la primera categoría de existencia. Es la noción más fundamental de "Proceso y Realidad" y, por ende, la más indefinible.

⁷ La noción orgánica de "sujeto" difiere de las filosofías dualistas y de otros variados psicologismos. Al enfrentar el problema de la percepción y del conocimiento el monismo orgánico se encuentra huérfano de esos elementos explicativos que explotan los dualistas. Se intenta, entonces, la explicación metafísica y se apela a principios generalísimos, a teorías que funden el problema del conocimiento con la explicación mística del cosmos. La propia "armonía preestablecida" del Leibniz ¿no es acaso una teoría forjada para justificar el monismo, la unidad y simplicidad indestructible de la mónada? Merced a esa teoría la mónada puede permanecer como sujeto cerrado en sí mismo, sin necesidad de dividirlo interiormente ni de enfrentarlo con el campo experimental y, merced también a esa teoría, se descarta la intencionalidad de ese sujeto, de manera que esa intencionalidad no pueda encarnar en el otro polo del conocimiento y arrojar el problema del conocimiento al terreno de un planteo dualístico. De esta manera, la "armonía preestablecida" hace retroceder al plano de lo racionalmente inconoscible el proceso, el conocimiento y la noción de sustancia. Whitehead sortea el problema de una manera más racional que acarrea, no obstante, muy complejas ulterioridades: no hay "sujeto" ni "experiencia" en el sentido clásico; el "sujeto" es a la vez el que experimenta y lo experimentado, designándose esta descripción metafísica con la acertada nominación "sujeto-superjeto".

Es decir, que el designio primordial del cosmos es la "satisfacción" ^s del espíritu inmanente en ese cosmos.

Explícita o implícitamente estas conclusiones se encuentran en la filosofía del organismo. También debemos tomar como fundamento de una sociología orgánica las siguientes afirmaciones, cuyo análisis detenido nos ocupará más adelante:

1º) Que una afirmación metafísica sólo puede tener valor cuando se evade de nuestra parcialidad existencial, es decir, de nuestra peculiar situación cósmica.

2º) Que existe una posibilidad de existencia para cada entidad actual y, por ende, para el mundo, y que la particularidad de nuestro espíritu de poder imaginar lo contrario es un espejismo proveniente de su constitución. Pero este espejismo también es necesario, somos espirituales precisamente porque ante lo que es podemos imaginar que puede no ser.

3º) Que el hombre es el vehículo de autoconocimiento del cosmos y que la espiritualidad del cosmos no desaparecería con el hombre.

Creemos que no hay otro camino que el de afirmar la relación inmaterial de las ocasiones actuales. Pero por ese camino debemos admitir un vehículo espiritual que pase por cada entidad y esté animado por una finalidad, porque un universo compuesto por entidades completadas, que se basten a sí mismas, cada una con su finalidad particular, sin relación con una finalidad superior e inteligente, es inconcebible. Debe existir una causa espiritual e inteligente del mundo. Esa causa logró intensidad en la ocasión que llamamos "hombre" y desde esa espiritualidad encarnada se lanza al autoconocimiento del Cosmos. A este autoconocimiento progresivo lo llamamos "Teoría". Mediante la Teoría la materia se libera de la prisión de su interioridad y se lanza a la conquista de lo meramente dado. Cada ser consciente es una encarnación de la Teoría y todas las encarnaciones son necesarias. Tanto el sabio, como el profesional, el comerciante y el obrero son encarnaciones de la Teoría. Si todos no fueran encarnación de la Teoría ésta perdería su sentido social. La naturaleza orgánica de la sociedad se señala en este primer rasgo de la Teoría, a saber: que es la encarnación de una Teoría de la cual cada ocasión consciente de esa comunidad es un miembro. Llegamos a las siguientes conclusiones:

1º) Que el hombre es una ocasión consciente que alumbra un círculo experiencial consciente.

2º) Que la ocasión consciente es una encarnación de la Teoría cósmica.

3º) Que la Teoría tiene una manifestación social y orgánica.

¿Qué son objetos sociales? Para mí, en mi carácter de ocasión consciente con mi círculo experiencial consciente, ¿qué son objetos sociales? Porque dentro del círculo experiencial entran objetos que no son sociales. ¿O son todos objetos sociales? De ser así sería necesaria una clasificación de los objetos según su significado social. En realidad el carácter social de un objeto no es una cualidad inherente a ese objeto sino a la peculiar interpretación de la ocasión consciente. Observo mi mesa y me esfuerzo por encontrar un objeto que no sea social; el papel, la lapicera, la mesa, los libros, en fin, todos los objetos son

^s Fase final del proceso interno de la "entidad actual", la "satisfacción" constituye un punto en el cual convergen las diversas finalidades de cada elemento de la "conciencia".

concreciones de pensamientos y acciones de otras ocasiones conscientes, las cuales, como encarnaciones de la Teoría, cumplieron la misión de fabricar esos objetos. Objeto social se puede definir como "manifestación de la Teoría encarnada en las ocasiones conscientes" y se pueden dividir en dos grupos: Objetos sociales naturales y objetos sociales teóricos.

Los objetos sociales tienen diversos "grados de pertinencia" con respecto a la "ocasión consciente". Los objetos sociales naturales tienen pertinencia con la "ocasión consciente" por su forma. Un árbol, una cascada, una estrella, son objetos sociales naturales en cuanto penetran en mi "círculo experiencial consciente". Ese "hombre que pasa" puede ser para mí un objeto social natural, pero en cuanto se establezca entre nosotros una relación de interpretación (el hombre me mira o me habla) se transforma para mí en objeto social teórico. Y aunque no se establezca entre nosotros la relación de interpretación, ese hombre, como relato social, es un objeto social que penetra en mi círculo experiencial consciente mediante su "acción social", porque con esa acción el hombre co-produce objetos sociales teóricos que yo uso directa o indirectamente. La acción de los objetos sociales teóricos puede ser mediata o inmediata. Miro un letrero que dice con letras de oro sobre un fondo negro "Hotel". Ese letrero es el resultado de la acción social de otras ocasiones conscientes. Si lo deseo, puedo realizar una investigación exhaustiva de los elementos sociales del cartel; la investigación traerá como consecuencia el descubrimiento de innumerables actividades que se mueven alrededor del estar ahí fabricado el cartel: fábricas de pintura, laminado del oro, pinceles, mano de obra, etc. El cartel es la concreción de muchas actividades. Es un objeto social teórico. Pero si extiendo mi investigación puedo hallar el fundamento u origen histórico de las actividades humanas que convergen en la fabricación del objeto: el proceso histórico de la fabricación del vidrio, del oro laminado, la evolución del alfabeto, los instrumentos necesarios para las diferentes fabricaciones. Encontramos que los objetos sociales son siempre el resultado de un proceso histórico complejo. Ese letrero que está ahí y que reza "Hotel" es un objeto social actual producto de un proceso histórico integrado por la convergencia en varias rutas históricas de otros objetos sociales teóricos. Hay, pues, objetos sociales teóricos inmediatos y mediatos. Los objetos sociales teóricos mediatos no son aprehendidos más que por la inmediatez del objeto social teórico inmediato. Miro la palabra "Hotel" y no experimento las diversas gradaciones del progreso de la escritura, pero ese progreso se halla implícito en la palabra "Hotel". El pasado está con nosotros.

Quando decimos que lo que interesa al relacionarse de la ocasión consciente con los objetos sociales naturales es la forma, intentamos delimitar el campo de la sociología. Ello significa que la constitución material de los objetos naturales no interesan a ella, sino su forma, entendiendo por forma aquello que limita e individualiza al objeto. Aquello que hace que una cosa sea tal cosa es la forma, y mediante la forma esa tal cosa es para la ocasión consciente que la aprehende un objeto social natural. Mantenemos, pues, la noción aristotélica de "forma", es decir, lo que Aristóteles entiende por causa formal. Todo lo demás en nuestra experiencia social son objetos sociales teóricos mediatos o inmediatos. Y siguiendo con la referencia aristotélica diremos que la causa material es lo que queda fuera de la sociología y la causa formal lo que cae dentro de ella.

Una "ontología indicativa del círculo experiencial consciente" nos descubriría los elementos constitutivos de nuestra experiencia. Como dijimos, los

objetos sociales pueden ser naturales o teóricos. Los objetos sociales naturales penetran en nuestra experiencia por su forma, son objetivaciones de la espiritualidad cósmica. En este punto se nos ocurre que a la interpretación aristotélica se puede agregar la de Spranger, según el cual la forma es una especie de traducción objetiva de energía espiritual. Nos detendremos en este punto, pues configura una apasionante cuestión filosófica. Puede comenzarse a investigar con la siguiente pregunta: ¿en qué consiste la diferencia esencial entre objetos sociales naturales y objetos sociales teóricos? Cuando decimos que los objetos sociales naturales penetran en nuestro círculo experiencial consciente mediante su forma expresamos algo aparentemente obvio. El problema no consiste en plantearse la cuestión de la captación sensorial, sino en plantearse el enigma metafísico del conocimiento dentro de un marco referencial cosmológico. Hay que partir de la base de que ambos polos de la experiencia cognoscitiva son expresiones formales de la espiritualidad. No estamos de acuerdo con la difundida creencia, de la cual se hace eco Ortega y Gasset, que sostiene la hostilidad del medio con respecto al hombre. El hombre no vive en un "medio hostil", para mantenerse en esa afirmación sería necesario aceptar ciertas consecuencias insostenibles; no anteponeamos a esa creencia aquella otra "del mejor de los mundos posibles", de Leibniz (aunque no la veamos con el irrespeto y el espíritu burlón de Voltaire), ni tampoco le opondremos la "elección" sartreana, sino, más bien, la afirmación de Whitehead según la cual no vivimos en un mundo bello sino necesario. Y, para oponernos a la idea de Leibniz y a la de Ortega y Gasset, presentamos la afirmación ampliada: "No vivimos en un mundo bello ni hostil, sino necesario".

Siendo la percepción "captación de formas por medio de otra forma" nuestro modo de conocimiento es también necesario. No existe otra forma de conocer: la trampa sujeto-objeto es necesaria. En el estado actual de la encarnación Teórica el conocimiento es la captación e incorporación de formas por medio de centros organizados que a su vez son objetivaciones formales. El círculo experiencial consciente es puramente la potencialidad de aprehender formas, objetos sociales, y la "ontología indicativa" es la ciencia que define y clasifica los objetos sociales que componen el círculo experiencial consciente. El círculo experiencial consciente se compone de objetos sociales naturales históricos, objetos sociales naturales actuales, objetos sociales teóricos inmediatos y objetos sociales teóricos mediatos.

La ocasión consciente surge en un mundo establecido. Es un eslabón hereditario cuyo origen se remonta no ya al primer hombre sino al primer estado cósmico. No sufre el peso de todo su pasado porque se encuentra en el ápice de la evolución, es actualidad. En todo caso soporta el peso del porvenir, si imaginamos el proceso como "progreso emancipador". Esa ocasión consciente es la eclosión parcial de lo posible en lo actual. Una erupción, pequeña o grande, pero determinada necesariamente por un pasado definido y establecido. Es también un "locus de transferencia". El presente hereda una transferencia que a su vez transfiere enriquecida. Whitehead dice que las pirámides de Egipto no son más que el conjunto de experiencias que tuvieron las diferentes épocas, o los diferentes hombres que vieron las pirámides desde sus constructores. La misma afirmación se puede extender a todos los objetos sociales teóricos. Obtendríamos así el universo del significado humano, universo formado por las diferentes interpretaciones que tuvieron los hombres de las cosas que experimentaron.

Cabe hacernos la siguiente pregunta: ¿Qué derecho nos asiste para socializar los objetos naturales? Quizá lo hagamos porque son el soporte de nuestra experiencia. No existe el hombre y fuera de él el mundo, el hombre no es un ente que pueda poner entre paréntesis el mundo, ni con la imaginación, y al ser el hombre un relato del mundo, el conjunto de objetos que componen el mundo son objetos sociales fundamentales. Se puede objetar que la sociología es el estudio de las relaciones entre hombres, pero observemos que no diferimos con el sentido común en la definición de la sociología sino en la definición del hombre. Fuera del organismo cósmico el hombre es inconcebible. Está condicionado, "reglado" por él. Esto no tiene nada que ver con la derivación moral quietista. Por otra parte, se condena al quietismo el que está condicionado para ello. El fatalismo consiste, al fin, en la afirmación irrefutable de que los acaecimientos sólo pueden acaecer de una manera.

Los "objetos sociales naturales" presentan también grados de pertinencia con las "ocasiones conscientes", incluso es necesario afirmar una pluralidad de rutas históricas. Es decir, no es cuestión de pensar que cada "ocasión consciente" es una resultante del proceso cósmico total. En cierta forma lo es, pero se la puede caracterizar como resultante especializada. Además, hay que tener en cuenta que la "ocasión consciente" es cada momento una actualidad diferente y va evolucionando por progresivas y lentas modificaciones que sedimentan lo que nosotros llamamos vulgarmente "cambio" y que Huizinga transportó con talento a una visión evolutiva de la historia.

La evolución de la "ocasión consciente" está regida por los "objetos sociales teóricos" que penetran en su círculo experiencial, así vemos que las "ocasiones conscientes" con círculos experienciales pobres en "objetos sociales teóricos" no evolucionan.

Los "objetos sociales naturales históricos" nos son transmitidos por la actualidad por medio de una ruta histórica definida. Por ejemplo: aspiro un determinado aroma, el provocado por los eucaliptos que se alinean a lo largo de una avenida. Ese aroma es un objeto social natural actual, fruto de una ruta histórica social natural que pasa por los eucaliptos que contribuyen a crearlo, todas las etapas de la génesis y desarrollo de los eucaliptos, incluyendo el ambiente en cada vez más diluidos grados de pertinencia. La ruta histórica es definida pero no existe "per-se". Es definida precisamente porque es relato de un todo orgánico. Los "objetos sociales naturales históricos" nos pueden llegar confundidos con objetos sociales teóricos mediatos, por ejemplo: los eucaliptos fueron alineados en la avenida por hombres, que tuvieron en ese momento una concepción geométrica y una concepción estética, rudimentarias o no; yo no tengo presente esos detalles al aspirar el aroma, pero él me viene combinado con aquellos actos y muchos más.

En el caso de las relaciones sociales se pueden distinguir dos momentos: la transmisión y la recepción, en el caso de relación mutua entre dos ocasiones conscientes. Cuando la relación no es mutua, existe sólo interpretación por parte del momento consciente de la relación. Pero, de cualquier manera, creemos que se debe interpretar la relación como "transferencia de significado", siendo la ocasión consciente función de captar significados. Un análisis del círculo experiencial consciente nos llevaría al descubrimiento de "significados", entendiendo por "significado" la captación por la consciencia de objetos sociales y su posterior incorporación al círculo experiencial consciente, según la peculiar

"interpretación" de la ocasión consciente, siendo la "interpretación" la resultante de la necesaria modificación o cambio de estado de un fenómeno (de existente a percibido).

Los "objetos sociales teóricos" son siempre expresión de la actividad humana, son expresiones formales del alma así como los objetos naturales son expresiones formales de las leyes cósmicas. Los "objetos sociales teóricos" son concreciones de la actividad humana, allí donde veamos concretada la acción del hombre nos encontraremos frente a un "objeto social teórico". Una historia exhaustiva de lo humano no sería más que un inventario de todos los objetos creados por el espíritu. Se ve claramente que una historia indicativa de la humanidad es imposible; sería una empresa que podría dar bellos e incompletos frutos en manos de un novelista como Hesse. Una especie de "juego de abalorios" compuesto por "objetos sociales teóricos históricos". El filósofo no tiene la ventaja de poder construir obras donde la belleza supla a la exactitud, su misión, en este caso, consiste en definir claramente su objeto y en establecer una tabla categorial de los objetos sociales cuidando de que cada categoría, como es obvio, se aplique a un determinado número de objetos. Ya definimos lo que entendemos por "objeto social teórico", el rasgo fundamental de esta clase de objetos consiste en que son expresados. No hay entes ideales inmateriales que puedan ser sociales, para ser social un objeto debe ser expresado. Dios es un objeto social en sus expresiones materiales: en la Iglesia y en la conducta expresada en obras, fuera de esto Dios no es nada para el hombre. La historia está condenada a ascender por los estrechos escalones de los hechos. Si yo tengo una idea, la idea de construir una mesa y no la construyo, la frustración del hecho no es un objeto social más que en un sentido muy derivado. Pero si construyo la mesa fabrico un "objeto social teórico": hago historia. Con el "hacer" surge el problema del "valer" que luego analizaremos. Ahora queremos indagar en qué sentido "la frustración de un hecho no es un objeto social más que en un sentido derivado". No construyo la mesa y desde ese momento ese acto negativo se incorpora a mi círculo experiencial. La negación no puede tener, como es lógico, expresión objetiva, pero posee "existencia subjetiva". La negación no es mero "no suceder"; no es objeto, pero es "sub-jectum". Estos "sujetos" configuran gran parte de la subjetividad de la "ocasión consciente" y constituyen el ingrediente necesario de la espiritualidad. La construcción de la mesa es un objeto teórico de origen espiritual porque existe la posibilidad por mi parte de no construirla. La mentada libertad del hombre con respecto a sus creencias se basa precisamente en la posibilidad de negarlas, y por lo mismo decimos que no hay libertad cuando no nos dejan la posibilidad de negar una creencia. Sin embargo, en el orden moral la libertad es incercenable porque sólo es controlable la expresión de los actos relacionados con la creencia. Pero sucede que los actos "comprometen" cuando la libertad no existe y no nos dejan el cómodo expediente de aislar nuestro fuero interno para mantenerlo incontaminado; se trata del rasgo inhumano y negativo de las dictaduras morales. La posibilidad de la negación resulta, pues, un fundamento de lo humano. La subjetividad es lo que no se hace. En cuanto una cosa se hace es un objeto social incorporado a lo establecido, a lo que ensambla perfectamente con una necesidad humana. Cualquier desensambladura, cualquier desorden objetivo se transforma en inquietud subjetiva. Algo "no se hace". El desorden nos trae el sentimiento de la posibilidad del no ser.

Los "objetos sociales teóricos mediatos" son aquellas concreciones de la teoría implícitas en la actualidad, es decir, en la conjuntividad de los "objetos sociales teóricos inmediatos". La actualidad es el mundo que vivimos cotidianamente, el mundo social orgánico detrás de cuyas concreciones se oculta la historia. No somos conscientes, y a veces lo somos de manera confusa de esta verdad tan simple: que la historia está aquí con nosotros. Y se halla presente en un sentido orgánico. La historia no transmite solamente concreciones teóricas aisladas sino también las leyes que rigen al organismo social. No puedo abstraer este objeto teórico actual explicando su procedencia histórica. En otras palabras: la historia toda y la actualidad toda están implícitas en ese objeto que pretendemos abstraer.

NEXOS SOCIALES

En el capítulo anterior pusimos el acento sobre la acción del hombre, sobre su producción de objetos sociales que no son, en suma, más que la concreción de la actividad espiritual. No se nos oculta que el cuadro trazado hasta aquí es incompleto y suscita espinosas cuestiones. Definimos los objetos sociales teóricos y dimos varios ejemplos de ellos; no es difícil encontrarlos pues vivimos rodeados de tales objetos. Ahora es necesario revisar lo hasta aquí expuesto intentando nuevas ampliaciones.

Una máquina construida por el hombre, una locomotora, por ejemplo, es un objeto social teórico, pero también lo son cada una de sus piezas, también lo es la locomotora con los vagones, con el andén, con las señales, con la estación, etc. Se observa que nos encontramos con una vieja cuestión que parece tener la virtud de adaptarse a todos los ambientes problemáticos. La locomotora es un nexo social, es decir: una composición orgánica de objetos sociales con una finalidad práctica. La "característica definidora" del nexo social será su finalidad práctica, donde entendemos por "práctica" todo medio que posibilite la acción. Algo es práctico para mí cuando es un medio que me conduce a un fin. Pero cada una de las piezas del nexo social que llamamos locomotora ¿no son, a su vez, nexos? Y si no lo son, ¿por qué es un nexo la locomotora, y no la biela impulsora o la caldera? En verdad, nada hay en la definición que dimos de "Nexo" que impida llamar "Nexo" a la biela o a la caldera. ¿Cuál es, pues, la diferencia entre el "nexo biela" y el "nexo locomotora"? Si pensamos que la locomotora sin la biela no existiría y extendemos esta consideración a cada uno de los "nexos" componentes de la locomotora, arribamos a la curiosa conclusión de que el "nexo locomotora" no existe, o, en el último de los casos, que posee un modo de existencia peculiar. Esta peculiaridad existencial del "nexo locomotora" nos conduce a la diferenciación y, por ende, a la definición del "nexo locomotora" y de sus "nexos" componentes. Lo que nosotros llamamos "locomotora" no es, a la postre, más que una función y tal función representa, en suma, la pura espiritualidad del acto humano de construir la locomotora. La espiritualidad de un "nexo social" es ese residuo que persiste una vez que eliminamos cada uno de sus "nexos" componentes. Pero ¿cuál es la

diferencia entre el "nexo social locomotora" y sus "nexos" sociales componentes? Si decimos que la diferencia estriba en que el "nexo locomotora" es "nexo estructurado", entendiendo por "estructura" una especie de supraexistencia que contenga todos los "nexos" que podríamos llamar "subordinados" y que se baste, en cuanto constituida por esos miembros, a la ejecución de una función práctica, nos encontramos frente a una definición muy relativizada que nos remite a otros análisis, otras explicaciones y otras definiciones. En efecto, la estación toda y la biela pueden reclamar dualmente su calidad de "nexo estructurado" y de "nexo subordinado". Y quizá no sea antifilosófico admitirlo. Existen "nexos sociales estructurados" y "nexos sociales subordinados", así como existen "funciones estructuradas" y "funciones subordinadas". Al comenzar este ensayo dijimos que uno de los principios que lo fundamentaba era el de la relatividad universal. Ahora podemos comprender mejor la afirmación de Spann que arrogaba existencia real sólo al Todo; en nuestro lenguaje la afirmación puede traducirse así: "El Todo es la única función estructurada absoluta".

Una diferencia radical entre "Nexos sociales estructurados" y "Nexos sociales subordinados" estriba en la cantidad de energía espiritual liberada. El nexo social subordinado, en su calidad de nexo social estructurado, cumple una función y libera una energía, pero muy inferior a la que libera la concepción estructurada "locomotora". Es la misma diferencia existente entre el ingeniero que planifica una máquina y los que construyeron cada una de sus piezas. Si alguien nos observa que la potencia espiritual de la locomotora no es más que la suma de la potencia espiritual de sus partes, lo invitamos a meditar sobre la anterioridad de la concepción locomotora con respecto a la concepción de cada una de sus partes. Nadie puede crear antes las partes que el todo. (No es por prurito de originalidad que hablamos de "potencia espiritual de la locomotora", estamos persuadidos de que todo lo humano es la objetivación de la potencia espiritual y de que el espíritu es una fuerza cósmica destructible en sus manifestaciones orgánicas, pero indestructible en su simplicidad existencial).

Hemos definido el "nexo social" como "composición orgánica de objetos sociales con una finalidad práctica". A primera vista parece necesaria una clasificación por grados. En el ejemplo dado hemos llamado al todo orgánico funcional "nexo estructurado" y a la parte "nexo subordinado"; también observamos que estas nociones no son absolutas y que cada nexo estructurado es a su vez subordinado y éstos son nexos sociales estructurados que subordinan otros nexos. ¿Existen algunas entidades últimas que sólo desempeñan una función? La actividad social del hombre se concreta en objetos que traducen aquella actividad. Cada hombre, desde perspectivas espacio-temporales distintas coproduce objetos sociales y es impulsado a ello por cierta "presión" que le transmite el pasado. Los objetos ya producidos, las situaciones ya creadas, las necesidades ya existentes, lo empujan irremediamente a proseguir tejiendo el destino de lo que llamamos "Civilización".

En nuestra vida cotidiana no observamos "objetos sociales teóricos" sino "nexos sociales teóricos", así como no observamos "objetos sociales naturales" sino "nexos sociales naturales". En el ejemplo que dimos en el capítulo anterior, el cartel que reza "Hotel" en un "nexo" y lo es hasta la letra "H" de esa inscripción. Es obvio que no podremos encontrar el elemento simple constitutivo

de los "nexos" en el lado "público" de la actividad humana. Una investigación histórica, además de ser impracticable, tampoco podría develar el enigma.

Continuaremos con el análisis "público" de los "nexos sociales".

El rasgo esencial de todo "nexo" consiste en que es producto de la actividad humana. Siempre esta actividad es social en el usual sentido de que no puede estar aislada de las otras actividades. Por más independiente que parezca una actividad se halla unida por lazos poderosos a la actualidad. En el moderno trabajo en serie es donde más se nota la relatividad de las actividades, pero no es posible siquiera imaginar a un hombre cuya actividad no tenga una relación, aunque mínima, con lo actual. Los "nexos sociales" que observamos actualmente en nuestra vida cotidiana son productos muy complejos de la actividad social del hombre y arrastran una tradición también muy compleja. En nuestro actual estado social un análisis de los nexos sociales nos llevaría a una clasificación por grados cada vez más amplios. Ante la visión de la sociedad, sobre todo en las grandes ciudades, donde la vida se presenta bajo el aspecto multiforme con el cual la recubre el progreso, donde, como en una inmensa retorta se recojen todas las energías, todas las verdades y los errores del pasado y se los busca transformar en un afán de trascendencia instintivo, el filósofo se hace muchas preguntas. Se formula, ante todo, la pregunta por el sentido de esa actividad. ¿Qué es lo que busca el hombre en esta interminable actividad creadora? ¿Cuáles son los motivos que lo impulsa a seguir un camino que, salvo raras trasgresiones, es aceptado por todos? Es la pregunta que contesta la Moral. La necesidad de dar a la vida social un sentido que cayera fuera de su ámbito dio origen a las diferentes morales. Desde un punto de vista "moral" todo materialismo fracasa porque el "señuelo" no rebasa los límites de lo social dado. Nosotros, menos sutiles que los moralistas, aceptamos provisoriamente y como producto de una observación desinteresada de nuestra vida, que las razones que impulsan a la actividad humana son la "intensidad" y la "supervivencia"¹⁰. Dios no es la razón sino la esperanza de nuestra existencia. El que ama a Dios lo ama para supervivir y para intensificar sus bienes vitales. Este deseo de supervivencia e intensidad se expresa con la fabricación de objetos. El hombre es un animal que segrega objetos sociales. Estos objetos son los hechos por los que pasa la historia. La multitud de objetos sociales que se concatenan a lo largo del tiempo tejiendo la trama de la historia tienen la finalidad de intensificar nuestros bienes vitales y procurarnos la supervivencia.

Lo que llamamos "civilización" no es más que la objetivación del espíritu encarnada en los "nexos sociales" coproducidos. En este sentido tanto es un "nexo social" una obra de arte como un telar. La clasificación de los "nexos" es necesaria precisamente para delimitar los campos en los cuales se manifiesta la actividad del hombre.

Existe un problema importante: el de la "interacción" de las rutas sociales naturales y teóricas. No el problema de la interpretación, pues, como resulta obvio, ésta es efectiva, sino el "del carácter trascendente de la relatividad de ambas rutas". Nosotros lo plantearíamos así: ¿Es posible que la ruta social natural contenga la "necesidad" de la manifestación social teórica? ¿La vida social es sólo una derivación fenoménica sin más significación, sin más trascendencia, sin más

¹⁰ Valores morales de Whitehead.

existencia que lo social meramente dado? O la existencia humana expresa una necesidad trascendente, es el receptáculo de una función necesaria del organismo cósmico? Estamos persuadidos de que la existencia humana representa un esfuerzo cósmico dirigido al autoconocimiento, lo que suscita a menudo nuestro escepticismo es la "necesidad" de tal función y de tal autoconocimiento, aquí "necesidad" significa "imposibilidad del contrario". La "necesidad de lo espiritual" significa la propia imposibilidad de existencia del Cosmos sin el espíritu, tanto como al afirmar la necesidad de la substancia se señala la imposibilidad de existencia de la materia sin la substancia. Mentar la necesidad del espíritu y con ello la necesidad de lo social no es mentar sólo su existencia. Cuando decimos "el espíritu existe", "para mí el espíritu es tal cosa y tal cosa existe", afirmamos la existencia del espíritu como un hallazgo feliz pero con la conciencia de que ese espíritu podría no haber existido. De la misma manera que decimos "el amor existe". Descubrimos que el amor existe y lo descubrimos con una alegría que delata nuestras sospechas sobre su existencia. En cambio, cuando decimos: "el amor es necesario", ello significa no solamente que el amor es necesario para mí y para todos los hombres, significa algo más, significa que el amor es una ley, una ley cósmica que pasa por nosotros. Si el amor es necesario lo es para todo el universo, el amor "no está de más" porque es una función necesaria del organismo cósmico. Del mismo modo cuando afirmamos que el espíritu es necesario afirmamos que es "ley cósmica". Claro que tal afirmación no debe tranquilizarnos en absoluto, mejor dicho, no debe tranquilizar a la parte egoísta de nuestro ser. El hecho de que el espíritu sea "ley" no significa que nosotros estemos salvados. El espíritu, la Vida, pasan por nosotros hasta tanto las condiciones naturales se lo permiten. Nos invaden, penetran por nuestros poros, saturan nuestro organismo hasta que ese organismo funciona. Cuando el organismo no funciona la vida sigue pasando por él pero con distinto grado de pertinencia. Con la muerte perdemos nuestra constitución orgánica y nuestra "comunicación" como entes orgánicos con el mundo. Si creemos que el fenómeno espiritual es un fenómeno derivado que nace de la congruencia entre el nexo natural "hombre" con el mundo afirmamos la mera existencia del espíritu, pero si creemos que el fenómeno espiritual es la incidencia en un espacio de rutas existenciales pre-existentes afirmamos la necesidad y la legalidad del espíritu. Pero igual se puede afirmar la legalidad del espíritu y dudar de nuestro "destino humano". Construyo un aparato de radio y de su construcción surge el fenómeno de la comunicación a distancia, con él puedo escuchar a seres que están alejados de mí. El aparato de radio también es la incidencia en un "locus" de rutas históricas físicas y espirituales, pero agentes exteriores pueden destruir mi aparato. No importa, yo sé que existen normas y leyes que me garantizan que realizando ciertas operaciones obtendré idénticos resultados. A pesar de la destrucción el aparato de radio es una posibilidad realizable porque existen ciertas propiedades en la composición del aire que posibilitan la transmisión del sonido. Esto ejemplifica perfectamente la cuestión, pero sucede que el ente moral difiere sustancialmente de un aparato cualquiera. Al hombre no le conforma la posibilidad, la necesidad y la legalidad del Cosmos. El hecho de que mi ser sea la incidencia en un locus de rutas legales históricas necesarias no me tranquiliza en absoluto. En esto reside precisamente el sentimiento trágico de la vida, sentimiento que se deriva de la objetividad y del carácter público de nuestra existencia. Intellectualmente me explico mi muerte y no tiene nada de trágico, me digo: mi organismo es el producto de algunas combinaciones vitales de rutas históricas naturales y

espirituales en un "locus" espacio-temporal. Existo y funciono, en un momento dado la estructura funcional de mi organismo varía y se produce lo que el vulgo llama "muerte" y yo, que soy un intelectual, llamo "cambio de estado".

VINCULOS SOCIALES

Los "nexos sociales" se organizan en grupos, en clases de "nexos". Estos grupos de "nexos" forman a su vez "nexos" que pueden tener la particularidad de depender genéricamente de un nexo más amplio, con los otros nexos guarda una relación de coexistencia, en cierta forma exterior. A estas relaciones entre "nexos sociales" llamamos "vínculos sociales". El análisis de la noción de "vínculo" lo haremos por comparación con la doctrina escolástica de tradición aristotélica de las relaciones substanciales y con la profundización que de ella efectuó Leibniz con su idea de los "vinculum substantiale". En realidad el problema de los vínculos sociales surge de las mismas necesidades explicativas que el de los "vínculos substanciales", es decir: el de explicar cómo un conjunto de cosas puede significar un todo orgánico con un sentido especial y cómo esas totalidades orgánicas pueden relacionarse para dar lugar a la formación de otras totalidades. Decir que un todo orgánico es la suma de sus partes no es definitorio, o, por lo menos, nos habilitaría para exigir un análisis completo de las "partes", una individualización ontológica con el objeto de saber qué se entiende por "partes", o cuáles son las "partes" que componen el todo. Aclarando con un ejemplo, si digo: "La estación de ferrocarril es un nexo estructurado compuesto por el conjunto de objetos sociales que la componen", no hago más que sortear el verdadero problema, lo importante es saber si puedo llamar "objetos sociales" a todos los elementos que componen el "nexo" y si no habrá otra categoría de objetos componentes, por ejemplo "vínculos". Es necesario tener en cuenta, no obstante, que el problema aristotélico-escolástico recogido y profundizado por Leibniz, se maneja con realidades substanciales y nosotros con realidades sociales y públicas, aunque ello no afecte al fondo de la cuestión. Si Leibniz habla de sustancias simples que forman una nueva sustancia compleja, nosotros hablamos de nexos sociales subordinados formando un nexo social estructurado que no es la mera suma de los nexos componentes (ejemplo de la locomotora). Y se trata, precisamente, de hallar ese "algo" que hace que una estructura orgánica no sea la mera suma de los nexos componentes subordinados.

Es obvio que en el siglo XVIII la razón y el origen de los "vinculum" se reputara a una causa inteligente y divina. La ventaja de transportar el problema del campo metafísico al campo social reside en que la "causa inteligente" de los "vínculos sociales" la tenemos. La diferenciación que efectúa Leibniz entre "relaciones por coexistencia" y "relaciones por acción recíproca" es muy útil y no hesitamos en tomarla. Llamamos "vínculo social" a las relaciones no genéricas, es decir a las relaciones por coexistencia o relaciones coordinadas como también podría llamarseles. A las relaciones genéricas, por ejemplo las correlaciones de las distintas piezas de una máquina, las llamaremos "vínculos subordinados".

La sociedad no se puede reducir a un mecanismo con una explicación común tanto para las relaciones por acción recíproca como para las relaciones por coexistencia. Tampoco se puede reducir a una suerte de "improvisación"

del hombre. El hombre es un instrumento de la Teoría y ésta no es el polo sublimado de un dualismo. La Teoría es la que construye lo humano, allí donde hay manifestación de lo espiritual de lo humano, allí dejó sus huellas la Teoría. Ella "pasa" por el hombre y lo impulsa a "supervivir con intensidad". El problema de la razón de la existencia de la Teoría tiene las mismas complicaciones que el problema de la razón de la existencia de la materia. Me refiero al problema suscitado por la formulación de la pregunta heideggeriana: "¿por qué existe el ente y no más bien la nada?, que puede transformarse en: ¿por qué existe la Teoría y no más bien la nada? En cuanto a la "pregunta ontológica fundamental" las complicaciones son parecidas, pero, en cuanto a la investigación humana tiene más promisorias perspectivas el análisis de la Teoría que el de la "materia".

En la investigación física contemporánea se choca con una realidad irreductible; se observan fenómenos derivados y cuando, por medio de una ecuación, se logra sindicar un fenómeno, esto se comprueba mediante otra manifestación derivada. La posición de un átomo, al involucrar "posición" es también imprecisable y lo es porque, según la aguda observación de Whitehead, la medición depende de la permanencia y en ecuaciones donde interviene el tiempo la permanencia parece imposible. De todos modos hay que señalar que la problemática que se desprende de la moderna teoría de la física microscópica, teoría bautizada con el nombre de "Teoría de los cuantos" llegó a conclusiones que los metafísicos ya habían alcanzado hace siglos; sobre el carácter derivado de todo conocimiento son bien conocidas las profundas investigaciones de Kant, muy especialmente en los Prolegómenos. Esta imprecisión, este carácter derivado del conocimiento, señala un hecho irreductible, una necesidad que arrastramos con nuestra existencia. Es el precio que pagamos por nuestra individualidad. En cuanto se enciende una luz, aparecen y se patentizan las sombras. Nunca podremos coincidir con la realidad exterior. El indagar si podemos coincidir con el espíritu también acarrea notables problemas. En principio, para nosotros el espíritu no es una manifestación pura y separable. Lo que llamamos espíritu o Teoría, en su manifestación última, no es algo que está dentro de nosotros y que coexiste con lo que llamamos materia sin mezclarse con ella, sino una síntesis orgánica de ocasiones materiales y ocasiones espirituales cuya génesis puede sólo ser revelada por la respuesta a la pregunta ontológica fundamental que ya mencionamos. A pesar de las dificultades creemos que la siguiente afirmación es defendible: "Si llamamos a la conciencia "punto X" son más conscientes las derivaciones más cercanas al "punto X" y menos conscientes las más alejadas". Y es obvio que las derivaciones teóricas están más cerca del "punto X" que las derivaciones materiales.

T E O R I A

El problema de los "vínculos" surge cuando nos formulamos la siguiente cuestión: "¿Cómo la multitud de «nexos» se relacionan y se ordenan para constituir un todo orgánico con finalidad?". Cada "ocasión consciente" tiene su mundo y crea sus objetos sociales, pero esa creación hace surgir la relación social porque la "ocasión consciente" no puede crear nada por sí sola; organismos cada vez más complejos abarcan organismos más simples y nos encon-

tramos con que el organismo social, con su multitud de "ocasiones conscientes" y de objetos sociales, es un organismo al cual se puede aplicar la misma reducción que aplicamos a la locomotora y que nos muestra nuevamente que el organismo es algo más que la suma de las partes componentes, que eliminando cada una de las partes queda un residuo indestructible: la Teoría. En un análisis y en una definición de la Teoría debe reposar el fundamento del organismo social. La Teoría Cómica es la que guía la creación de objetos sociales y la que los vincula para crear el organismo. La Teoría no se da exclusivamente en lo humano, ella anima todas las cosas y es de naturaleza simple. La Teoría que pasa por Beethoven es la misma Teoría que ordena la estructura molecular de la roca. Pero en el "locus" Beethoven inciden rutas históricas que propician la manifestación creadora de la Teoría. La Teoría es Dios, pero un Dios con finalidad sublime y extrahumana. La grandeza del hombre sólo puede consistir en la comprensión y en la acatación de la Sublimidad de la Teoría. La Teoría es lo Manifestado. Lo teórico de la roca y lo teórico de Beethoven es lo que se manifiesta y lo que se manifiesta es la Forma. Por eso la Teoría no se manifiesta en nosotros meramente en nuestra calidad de "entes humanos espirituales productores de objetos sociales teóricos", no se manifiesta solamente en lo que podríamos llamar nuestra "espiritualidad". La Teoría también es la creadora formal de nuestro cuerpo. Hasta ahora lo más "teórico" que creó la Teoría es el "símbolo" y el uso de símbolos es lo que caracteriza lo humano. La palabra es la creación más sublime de la Teoría, con ella buscó y halló el diálogo. El hombre es una máquina maravillosa que puede hacer cálculos y combinaciones con millones de objetos sin percibirlos, puede medir distancias inconcebibles sin moverse de un laboratorio. Esta máquina maravillosa creó su mundo, amuebló el Cosmos con los objetos de su creación y se transformó en el animal más poderoso que se conoce. Se puede sostener que el hombre conquistó el mundo por la palabra y porque es el único ser que se puede formar un concepto del cosmos. El Mundo sin la Teoría es la Nada indiferenciada, por eso la Teoría es el principio diferente y formal de lo existente. La Teoría se asemeja a una fuerza ingénita existente "per-se". La necesidad de la Teoría significa que el Cosmos existe así porque el existir así es la única forma de existencia posible y que la Nada es la imposibilidad absoluta. La existencia de lo existente se prueba por su existencia. Se puede diferir en la exposición o en la nominación, pero no se puede diferir en la conclusión de que la Teoría, Dios o el Elan Vital existen.

En el hombre la Teoría encontró campo propicio para su autoconocimiento y para su autocomprensión. No es casualidad que la primera ocurrencia del "homo aestheticus" fuera cantar a la "naturaleza" con su canto lícido, penetrante y amoroso. La historia del arte podría dramatizarse tomando como peripecias las diferentes corrientes estéticas: el primer acto puede desarrollarse en un lugar edénico y saludable donde la Teoría da rienda suelta a sus ansias estéticas cantando inocentemente las cosas naturales; "no analiza, siente", como la Ifigenia de Goethe. Lo hace en verso porque éste guarda relación con el tiempo y el tiempo es la cabalgadura obligada del ideal.

Pero este canto inocente carece de "institucionalidad", de cánones, es débil y el hombre vino a la tierra para instalarse definitivamente en ella. Debe fortalecerse. El arte no puede ser "mero juego", mera alegría. Debe ser ciencia, superable pero relativamente eterna; el mundo exterior y el mundo

interior están en desorden y es necesario imponerles el orden humano. Se descubren leyes y se aplican. Tal la temática del segundo acto. Pero luego el hombre se apercebe de que las leyes lo ahogan, son inhumanas, no dejan más alternativa que la repetición. El arte de las leyes y del orden es el egoísmo puro. Todas las edades deben ser creadoras. Pero surgen dilemas. ¿Hay que poner en tela de juicio las leyes o la legalidad. ¿Las instituciones o la institucionalidad? Estos son los dilemas de vigencia actual.

Resumiremos las conclusiones alcanzadas en este capítulo.

1º) La esencia del vínculo es la Teoría, entendiendo por Teoría el principio formal, diferente y objetivo. Nuestra idea de la Teoría difiere radicalmente de la idea primitiva y de la que luego se apropió la ciencia. La Teoría no es la mera actividad antecedida por lo que se ha dado en llamar "vida teórica", sino el fundamento, incluso, de esa "vida teórica". La Teoría preexiste con respecto a cualquier postura teórica. Nuestra idea también difiere con respecto a la especiosidad con que se aplica el término "teoría" como refiriéndose exclusivamente a enunciados racionales y científicos. Nuestra Teoría es anterior no sólo a la postura teórica, sino también a la postura estética y a la más generalizada postura práctica.

2º) La Teoría es el principio formal del Universo, es objetividad pura. Allí donde hay expresión hay Teoría. Es esencialmente simple, lo cual significa que el hecho de que haya multitud de formas no quiere decir que existan multitud de teorías. La pluralidad de la Teoría se debe a la variedad de estructuras y circunstancias de los principios materiales (más adelante analizamos esta cuestión).

Lo obtención de "expresiones complejas" de la Teoría es producto de infinitas combinaciones formales, de innumerables entrecruzamientos de rutas históricas. La misma teoría pasa por la roca y pasa por Beethoven, pero en Beethoven incidieron innumerables rutas con intenso y fortalecido designio teórico, posibilitando su emergencia. Primero la Teoría sólo logró una expresión formal homogénea. Luego fue logrando diferenciaciones. De la continua diferenciación nació el Mundo. Nuestro mundo existe porque está compuesto de elementos altamente diferenciados. El hombre es la diferenciación más profunda que logró la Teoría.

3º) La Teoría es increada, es la Vida del Cosmos y se manifiesta necesariamente, es principio creador. Es infalible porque tiene un sólo camino, cuando ella crea algo lo pone en existencia con carácter de necesidad porque es lo único creador. Lo sucedido es verdad en su suceder. Como sucedido es irrecusable. No es ni bueno ni malo, es lo único que podía suceder.

4º) La finalidad de la Teoría es extrahumana. No es el hombre quien usa la Teoría sino la Teoría quien usa al hombre. El avance creador es el resultado de infinitas combinaciones que tiene un escenario temporal infinito para manifestarse. Nuestra dicha no puede consistir más que en sentirnos instrumentos conscientes de la Teoría, en estar fugazmente en "el secreto"; "estar en el secreto" es la única finalidad sublime de nuestra existencia, lo demás es sólo repetición de gestos intrascendentes. Pero tanto los que están como los que no están en el secreto son necesarios, así como para que haya hombres que modifiquen el mundo es menester que haya hombres que lo conserven.

5º) La Teoría no fue racional hasta obtener un instrumento racional, es decir, se hizo racional con el hombre, siendo principio formal necesitará siempre un principio material para manifestarse. La Teoría es, pues, fundamento de la vida social.

6º) La necesidad de lo creado significa también la imposibilidad de destruirlo, de anonadarlo. Lo existente siempre será antecedente necesario de las instancias que lo superen. La Teoría cada vez que da un paso lo da con carácter de fundamento. (Es lo que Whitehead llama "inmortalidad objetiva",¹⁰ es decir: "lo acaecido por su mero acaecer posee "inmortalidad objetiva").

Entre los problemas que suscitan estas seis categorías explicativas no se nos escapa el de la simplicidad esencial de la Teoría y la multiplicidad de sus manifestaciones. No hay que olvidar el carácter formal de la Teoría, carácter que reduce en algo el campo problemático, aunque no evite las consecuencias de un análisis crítico. Si existe un principio material, que también debe ser increado, y un principio formal, o uno es la causa del otro o ambos existen "per-se"; esta segunda posición es la que hemos adoptado. Pero, qué significa, exactamente "principio formal", ¿será la mera exterioridad del principio material, su carácter público? ¿O será un principio creador que se exterioriza, es verdad, públicamente, en el principio material, pero que posee su propia ley y su propia existencia? Pero una explicación basada en la actualidad carece de valor metafísico. Nos encontramos ante un mundo multiforme y racionalmente no es absurdo suponer cierta simplicidad atómica en el soporte material de esa multiformidad. Partiendo de la actualidad nuestra suposición es muy defendible, me refiero a la actualidad fenoménica y a la actualidad científica, pero el problema importante consiste en justificar metafísicamente nuestras ideas. No caeremos en la tentación de sindicarlo al éter, esa substancia misteriosa, inapresable, desconocida y sin embargo necesaria para ciertas teorías científicas, como Teoría. Señalemos, no obstante, el notable hecho de que el problema del éter surgió con la necesidad de hallar un "vínculo" intersubstancial. Es significativo cómo la mente especulativa se adelanta continuamente a la observación empírica. Gran parte de las investigaciones de la física contemporánea giran alrededor del problema de los vínculos intersubstanciales.

Nos toca señalar ahora los roces de nuestra problemática y de nuestras conclusiones con la tradición filosófica. A medida que trepamos por el andamiaje metafísico nos encontramos con rutas insalvables y transitadas. Sabido es que el problema de la Materia y la Forma suscitó una extensa bibliografía y que desde Platón y Aristóteles pasó a la Escolástica y fue objeto de especiosísimos análisis. Nuestra idea de la Forma posee sólo la originalidad que pueda conferírle el contexto de nuestra exposición, pero así como en el problema de los vínculos señalamos la procedencia leibniziana, sin que por ello nuestro planteo perdiera originalidad, puesto que dicha noción fue trasladada del

¹¹ Una "entidad actual" alcanza la "inmortalidad objetiva" cuando se completa, es decir cuando el fluir interno se satisface definiéndose. La "inmortalidad objetiva" es la consecuencia inmediata de la "muerte subjetiva" de la "entidad actual". De esta manera la entidad se transforma en "dato" para futuras "concreciones". Lo "inmortal" es lo ya establecido y definido, ya no hay "motivo de inquietud", ni posibilidad de nuevas ingestiones de objetos eternos; la "entidad actual" se establece definitivamente para transformarse en fundamento de la evolución que la trasciende.

plano substancial al social, debemos hacer lo mismo con la noción "Forma". Son dos casos diferentes, no cabe duda, el tema de los "vinculum substantiale" no trascendió explícitamente, aunque sea un dilema implícito en cualquier metafísica que se quiera formular, e incluso en cualquier teoría física fundamental, en cambio, el problema Forma-Materia fue un dilema angular en el transcurso de la historia del pensamiento. Lo que deseamos aquí es señalar nuestra identificación y nuestra divergencia con la tradición filosófica en lo relacionado con tal problema.

Al parecer nuestras ideas se basan en el hilemorfismo, pero difieren radicalmente del hilemorfismo escolástico en la doctrina del "Acto-Puro", perfeccionada por Santo Tomás. Para nosotros el Acto Puro no tiene sentido y ya lo dimos a entender cuando afirmamos que la Teoría se espiritualizó en el hombre pues en su composición orgánica (hilemórfica) encontró campo propicio para ello, como en la roca encontró campo propicio para actualizar un cuerpo grave, extenso y coherente. Debemos oponernos a esa doctrina porque ella implica un Dios viviente, actual y perfecto, que está "frente" al mundo, e incluso, en Santo Tomás, pretende la vigencia de la doctrina de los ángeles y la de una moral en relación con tales hallazgos teológicos. Llamamos a Dios "Teoría", es decir: aquello que define cada cosa, que determina lo indeterminado (principio material), pero la Teoría no es Acto Puro, no es un Dios terminado y que construye un mundo y lo dirige, sino una Forma Divina que se despliega en el escenario de lo eterno, rescatando de la indeterminación regiones homogéneas y sin mayor grado de diferenciación. Aceptamos los dos principios clásicos: el formal y el material, lo que no aceptamos es nada en existencia más allá de la actualidad. La materia no podría autoformarse, generarse con finalidad (observación aristotélica), es absurdo pensar que el Universo es la consecuencia de la autodeterminación de la materia, a menos que se señale la Forma como atributo de ella, salida poco feliz cuya crítica dejaría al materialista con un concepto vacío de "materia". Lo que hace que una cosa sea lo que es, es la forma. Sin ella viviríamos en un mundo indiferenciado, en un mundo inanimado, puesto que la vida es el producto de la diferenciación. Daremos el ejemplo del escultor: el artista planta la arcilla (materia indiferenciada, homogénea) y la transforma en una expresión formal y estética de un sentimiento. La Forma se individualiza espacialmente por el contorno, pero no se puede confundir con él como hicieron ligeramente algunos. Forma y contorno son dos cosas esencialmente distintas. El contorno es la individualización espacial de la Forma y ésta es la expresión vital de la Teoría. La producción de la obra de arte es tan vital y tan "natural" como la erupción de un volcán. Sucede que la Teoría se manifiesta según el cristal que hierve. Cuando pasa por una substancia homogénea e indiferenciada no tiene campo propicio para la creación de formas teóricas elevadas, porque esa substancia tiene un neto predominio de rutas históricas materiales y una exclusión muy marcada de rutas teóricas, pero en el hombre se encuentra con un producto complejo y diferenciado. La incidencia en el hombre le permite a la Teoría expresarse en Formas más elevadas: los objetos sociales teóricos. El hombre es un producto altamente diferenciado por la incidencia en un "locus espacio temporal" de rutas históricas teóricas. Con el hombre la Teoría rompió las cadenas que la ataban a una irremisible interioridad. Se exteriorizó, buscó autoconocerse y autoamarse. Pero

la Teoría no tiene una finalidad asegurada sino que debe luchar constantemente por su equilibrio. La Teoría no está fuera de las cosas sino en ellas mismas. Puede "fracasar" un millón de veces, puede volver a transformarse en una materia cada vez más indiferenciada, puede "perder momentáneamente el conocimiento", pero tiene un futuro infinito para rehacerse e intentar nuevas formas.

RODOLFO SEIJAS

EL ORIGEN DE LOS ARAUCANOS

DICK EDGAR IBARRA GRASSO
*Director del Museo Arqueológico
de la Universidad Mayor de San
Simón, Cochabamba, Bolivia*

Analizamos aquí una serie de datos e informaciones sobre el posible o probable primer origen de los Araucanos. Estos comentarios nos han sido sugeridos por la lectura de la monografía que dedica a ese tema el distinguido investigador Dr. Osvaldo F. A. Menghin, titulada *Estudios de Prehistoria Araucana* (en *Studia Praehistorica*, II, Buenos Aires 1962), en la cual encontramos una serie de investigaciones e informes que ponen al día ese problema.

Como creemos poder aportar, al conjunto de ese problema, una serie de observaciones que no figuran en esa monografía, allegamos estas líneas con ánimo no de hacer una crítica a esa valiosa contribución, sino de revisar el problema desde otros puntos de vista que contribuyan a complementarlo.

En el problema que tratamos, por desgracia, tenemos que enfrentarnos desde el primer momento con el hecho de la escasez de las investigaciones arqueológicas realizadas en el territorio que tratamos. El hecho podrá parecer, en un primer momento, extraño dada la relativamente abundante cantidad de trabajos arqueológicos realizados en Chile; pero es que ocurre que el territorio habitado por los araucanos tiene un defecto grave, natural, que dificulta las investigaciones: ese territorio es singularmente húmedo, por lo cual la conservación de los restos antiguos en él es muy escasa; sólo los objetos de piedra se han conservado bien allí, algo menos se han conservado los objetos de cerámica y los de metal; los restos óseos humanos han desaparecido en la mayor parte de los casos, lo mismo que los objetos de madera, tejidos, etc., que sólo por rarísima excepción se conservan.

Esto ha hecho que sean pocos los investigadores que han realizado trabajos arqueológicos en esa región, prefiriéndose por parte de los investigadores chilenos llevar a cabo esas investigaciones en el norte de su país, en donde las condiciones de sequedad del ambiente les permite obtener fácilmente una amplia cosecha con pocos esfuerzos, en los que aparecen inclusive delicados y finos tejidos perfectamente conservados.

Como resultado de esto, encontramos que la mayor parte de los autores, sino todos, que se han ocupado científicamente de este problema, terminan por suponer que los araucanos (más concretamente dicho, el pueblo portador de la lengua que llamamos *araucana*) es de origen reciente, en el mejor de los

casos siempre posterior al año 1000 después de nuestra Era. Como no nos encontramos de acuerdo con esa conclusión, nos dedicaremos especialmente a examinar los posibles hechos contrarios a esa conclusión.

Y para comenzar, recordaremos la existencia de otra zona cultural y arqueológica americana en donde se nos presentan hechos exactamente similares: la Columbia inglesa y el sur de Alaska. Allí existió, durante el siglo pasado, una desarrollada cultura cuya manifestación más conocida son los altos *postes totémicos* (designación errada: no son "postes totémicos" sino "heráldicos"). Los investigadores norteamericanos, prácticamente en su totalidad, sostienen que se trata de una cultura desarrollada a fines del siglo XVIII y que floreció sólo durante el siglo XIX, merced a la influencia de los comerciantes blancos que llevaron allí instrumentos de hierro, con los cuales pudieron esculpirse esos postes. Arqueológicamente (como en Araucanía) la región ha sido muy poco estudiada, pues debido a la humedad general se conservan allí muy pocas cosas antiguas; pero, lo mismo que en Araucanía, los hechos etnográficos y lingüísticos están en completa oposición a la fecha reciente que se supone para el origen de esa cultura, e indican una antigüedad que tiene que remontarse a tiempos bastante anteriores a nuestra Era.

LA PREHISTORIA ARAUCANA SEGUN MENGHIN

El Dr. Menghin comienza por darnos una cifra extraordinariamente elevada del número de los araucanos existentes hoy día; en efecto, nos dice: "cuyo número se calcula en unos 300.000 a 400.000 individuos". (Pág. 1 de la monografía citada). Esta cantidad es de prácticamente el doble de lo que se acostumbra a decir, pero estamos más de acuerdo con ella que con cualquier cantidad menor. Siempre se procura reducir el número de los indígenas existentes en nuestros países, por creerse tratar de una población "inferior".

Luego nuestro autor pasa a revisar la conocida hipótesis de Ricardo Latcham sobre el origen de los araucanos, en la cual se supone que los araucanos no formaban una unidad en origen; que los grupos del norte (Picunches) y del sur (Huilliches) serían correspondientes a un pueblo agricultor prearaucano; que los verdaderos araucanos, a quienes llama *Mapuche* ("gente del país") serían solamente los habitantes de la zona central o sea la comarca situada entre los ríos Tolten e Itatá. Estos Mapuches serían un pueblo originariamente de cazadores nómadas procedentes de la Argentina, que habrían invadido la región unos dos siglos antes de la conquista española. La lengua araucana sería la propia de los agricultores americanos, que habría sido adoptada como propia por los invasores. No se da ninguna cifra de antigüedad para el origen primero de esos antiguos agricultores.

Latcham pretende aportar diversos hechos arqueológicos en pro de su interpretación, pero Menghin los rechaza, sosteniendo incluso que en su mayor parte son interpretaciones imaginativas de Latcham, a la vez que indica que la mayor parte de los rasgos que atribuye a los supuestos cazadores Mapuches son elementos propios de pueblos originariamente agricultores.

A continuación, Menghin nos presenta su interpretación: los araucanos pertenecerían al gran tronco racial mongólico. A la gran raza mongólica pertenecerían en América del Sur tres grupos raciales o razas, los istmidos, los ándidos y los amazónidos; pone en duda su pertenencia a la gran raza ándida, en la cual generalmente se incluyen los araucanos, y nos dice: "El carácter

básicamente amazónico de la cultura araucana sugiere la idea que originariamente tal vez formaban un subgrupo de la raza amazónica. En realidad, el problema tiene poco interés para nuestros objetivos". (Pág. 10).

Creemos personalmente que el problema tiene mucha importancia, pero seguiremos con lo que nos dice Menghin: La cultura amazónica correspondería, en comparación con el Viejo Mundo, a un nivel neolítico o más bien protoneolítico, con agricultura todavía muy primitiva. Esta cultura neolítica amazónica habría llegado a América por emigración de sus portadores navegando a través del Océano Pacífico unos 2.500 años antes de Cristo, época en que llegaría a las costas de América Central, Colombia y Ecuador, desde donde se difundió luego por la Amazonia, en donde se encuentra en los pueblos de lengua caribe, arawak y guaraní. "Los araucanos son, culturalmente, cercanos parientes de los mencionados pueblos. No cabe aquí referirse a una exposición detallada de este concepto, que precisa sin duda una mayor profundización, pero parece conveniente acentuar que desde el punto de vista arqueológico, existen muy significativas relaciones entre los araucanos y los grandes pueblos amazónicos, sobre todo los guaraní." (Págs. 10-11.)

Nos agrega que, dada la ubicación marítima de los araucanos, podría pensarse en un origen oceánico directo, siquiera parcial, de su cultura, pero que: "Es mucho más probable que los antepasados de los araucanos prehistóricos residieran con anterioridad en alguna parte de la gran cuenca amazónica y se desprendieran de sus antepasados en un tiempo más o menos remoto". (Pág. 11.) Sugiere también que acaso llegaron de la Amazonia a la región norte de Chile, y de allí emigraron a la Araucanía por mar. Agrega, y esto concreto mucho mejor las cosas, que: "En lo expuesto siempre hablamos del grupo étnico que representa los portadores de la lengua araucana". (Pág. 11.) Y también: "No es imposible que algún día se descubran en Sudamérica, tal vez en la gran cuenca amazónica, una u otra lengua emparentadas". (Pág. 12.) Con el araucano, naturalmente.

Con respecto a la cultura prehistórica o arqueológica de los araucanos, nos resume primeramente los informes existentes sobre varias culturas primitivas, precerámicas, comenzando por la *Riogalleguense* (con unos 10.000 años de antigüedad en origen); *Chancharanense* (de cazadores tipo Ayampitinense), *Talcahuanaense*, que sería ya muy posterior a la Era, y correspondería a una cultura de pescadores parcialmente neolitizados, todavía sin agricultura. Dejaremos de lado estas etapas primitivas, que en ninguna forma podrían corresponder a los pueblos portadores de la lengua araucana, y pasaremos a las etapas de los verdaderos pueblos neolíticos agricultores.

Menghin nos describe extensamente los pocos informes arqueológicos que existen sobre esos pueblos agricultores, y, en sus Conclusiones, nos resume los datos en la manera siguiente:

"Dividimos el período cerámico en el *Neolítico antiguo y tardío*, el último en las épocas paleo y neoraucana, que corresponden al tiempo precolombino y postcolombino respectivamente.

"La existencia del Neolítico antiguo podemos, por de pronto, solamente vislumbrar sobre la base de algunos elementos aislados. La época paleoraucana, en cambio, es una realidad arqueológica, evidenciada por las excavaciones de Schneider y Bullock y nuestros propios estudios en la zona en la región entre Valdivia y Concepción. Consideramos como su más antigua expresión cultural el *Pitrenense*, representado hasta la fecha solamente en las provincias de Val-

divia y Temuco. Presumimos una antigüedad relativamente alta de este estilo alfarero, por sus relaciones con la cerámica de Candelaria del noroeste argentino, contando, sin embargo, con cierto desnivel cronológico. Vislumbramos como fecha del auge del estilo de Pitren el siglo XIV d. C., sin negar un comienzo anterior y su sobrevivencia hasta el siglo XV.

"Después siguen dos modalidades culturales más o menos coetáneas: el *Tiruanense* con sus enterratorios en cistas y la primera fase de las tumbas de urna, el *Vergelense I*. No es posible decir algo seguro acerca del tiempo de su comienzo; se puede solamente presumir que ambas ya florecían en la primera mitad del siglo XV, pues en su último cuarto, se manifiesta en las tumbas del *Vergelense II* influencias incaicas. Las cistas tiruanas se concentran en las provincias de Concepción, Arauco, Ñuble y Malleco; las urnas funerarias en Bío Bío, Malleco y Cautín. Parece que sus áreas de dispersión no se superponen mayormente. Esto habla en favor de su —por lo menos— relativa contemporaneidad, indicada también por la influencia del estilo cerámico de Tirúa sobre los vasos pintados vergelenses.

"Entre la segunda fase de las tumbas de urna y la primera del Valdiviense (Huanchua), con la cual comienza la época neoraucana, no habría existido una cisura temporal, dado el hecho de que algunos de los pequeños vasos pintados del Vergelense representan prototipos de la cerámica blanca de Valdivia. Más bien se podría pensar que las dos etapas se superponen algo, prolongándose la primera hasta los principios de la Conquista." (Menghin, pág. 48.)

Con esto estamos ya en plena época de la influencia hispánica, por lo cual suspendemos las citas y comenzamos con nuestros comentarios.

EL PROBLEMA DE LA RAZA Y LA LENGUA ARAUCANA

Hemos visto que nuestro autor da poca importancia al problema de la raza a la cual pertenecían los araucanos, no obstante considerarlos como una probable derivación de la raza amazónica en vez de como ándidos como se los considera generalmente. Esta teoría verdaderamente revolucionaria al respecto creemos que debía haber sido presentada con algún argumento de índole antropológica, pero sin duda el autor consideró prematuro el hacerlo. Suponemos que tiene algunos materiales comparativos al respecto, pero ha preferido no presentarlos todavía.

De nuestra parte, creemos poder presentar un material antropológico nuevo que confirma la existencia de un tipo racial amazónico entre los araucanos. Antes de presentarlo comenzaremos por decir que, aunque sea obvio, consideramos que los araucanos son un *pueblo* y no una *raza*, como sucede con toda etnia que ha sobrepasado las etapas más primitivas de la cultura humana; es decir, que se encuentra constituido por varias razas entremezcladas; la amazónica sería una de ellas.

Igualmente nos ocurre con los pueblos amazónicos agricultores; existen en su territorio varias razas distintas, que los que nos han descrito la "raza Amazónica" o "Brasilida" no se han preocupado en discriminar. Nosotros nos hemos fijado en uno de esos tipos amazónicos —y lo consideramos como la verdadera raza Amazónica— por la razón siguiente:

En el Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, en Cochabamba, que fundamos y dirigimos, se encuentra una colección de 250

cráneos precolombinos, casi en su totalidad provenientes de nuestras investigaciones, de modo que respecto a la mayor parte de ellos se puede saber incluso su antigüedad arqueológica relativa. La mayor parte de ellos provienen de los valles de Cochabamba y Chuquisaca; algunos provienen del Altiplano del sur de La Paz y dos de las regiones amazónicas del Beni.

Medidos y separados según los tipos morfológicos que presentan, aparece entre ellos, representado por un quinto del total de los cráneos dichos, un tipo craneano muy distinto de los otros: pequeño, de huesos sumamente delgados, frágil, de cara pequeña, corta, con ojos grandes, mandíbula inferior pequeña, algo prognata, con índice cefálico entre el final de la mesocefalia y el principio de la braquicefalia, etc. Este tipo es muy escaso entre los cráneos provenientes del Altiplano, abundante entre los de los valles y a él corresponde uno de los dos cráneos del Beni que poseemos. Este tipo humano existe hoy mismo, naturalmente, entre la población de Cochabamba y es fácil distinguirlo por su gracilidad general. Es de un color mucho más claro que el de los otros indígenas. Igualmente existe mucho en Santa Cruz, y sus representantes civilizados pasan por blancos.

Para dar un ejemplo claro e inequívoco del tipo a que nos referimos, citaremos la lámina 26 del *Handbook of South American Indians*, tomo 3, en donde están representadas dos mujeres amazónicas de la tribu Tupí-Cawahib llevando criaturas en sus brazos; la primera es una mujer joven de un tipo indiscutiblemente indonesio; la segunda es una mujer de edad.

En el registro arqueológico de Cochabamba, cráneos de este tipo se encuentran desde el primer nivel con cerámica, aunque allí son todavía una minoría; más tarde son más abundantes. Ese primer nivel con cerámica, sin pintura todavía, se remonta por lo menos hasta el 500 antes de Cristo y acaso hasta el milenio antes. En esta forma la antigüedad de la existencia de este tipo humano en Cochabamba está bien establecida.

El mismo tipo humano fue descripto para el noroeste argentino por el Dr. Osvaldo Paulotti, en una monografía especializada sobre cráneos de esa región, publicada en la Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán; allí se dan medidas detalladas de los cráneos de este tipo racial (y de los otros de la región), las cuales concuerdan completamente con las que hemos obtenido nosotros en Bolivia; la proporción en que se presenta en el noroeste argentino también coincide con la que tiene en los valles bolivianos. El Dr. O. Paulotti llama a este tipo humano: *Indonesio grácil*. Este es el tipo humano que se encuentra representado en las estatuillas de arcilla de la cultura Draconiana o Barreal, de esas regiones, por más que ella es muy posterior y de tipo no-amazónico.

La existencia de este tipo humano entre los araucanos está claramente descripta por el Dr. Marcelo Bórmida en su monografía sobre los antiguos patagones, publicada en *Ruma*. El Dr. Bórmida nos describe este tipo humano como siendo la forma araucana típica y pura, señalando especialmente que es sorprendentemente distinto de los otros tipos que se presentan en la Patagonia, y que es un tipo craneano sumamente delicado y grácil, de aspecto femenino en una palabra. Personalmente, en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, el Dr. Bórmida nos mostró dos cráneos correspondientes al tipo araucano dicho, y en todo detalle correspondían a nuestro tipo amazónico-indonesio de Cochabamba.

En otras descripciones de cráneos araucanos aparecen tipos distintos, pero

no es ahora el momento de tratar de ellos, ni de cuáles son los tipos representativos de los "verdaderos" araucanos. Lo que importa es el reconocimiento de la existencia entre los araucanos, al parecer en proporción elevada ya que Bórmida lo da como el tipo representativo de los araucanos, de un tipo humano especial, de formas muy gráciles, que aparece igualmente en el noroeste argentino, los valles de Bolivia y en la Amazonia. También existe el tipo en la costa peruana, Paracas y Nazca especialmente.

Se podría discutir sobre si este tipo grácil es el verdaderamente Amazónico, o más bien pudiera ser el tipo humano istmido que es el que Imbelloni compara con los indonesios; pero ya hemos visto en qué niveles antiguos se presenta en los valles de Bolivia y, además, este tipo humano está también representado en las figuritas de arcilla de la cultura Valdivia de la costa del Ecuador, cuya antigüedad es del 1800-2500 antes de la Era, o sea exactamente la fecha en que Menghin coloca a los amazónicos llegando a América por navegación transpacífica.

Pasaremos ahora al segundo punto de este título, el problema de la lengua araucana. Según hemos visto, el Dr. Menghin supone que la lengua araucana puede ser acaso de procedencia amazónica más o menos directa.

Aquí tenemos que estar parcialmente en desacuerdo con nuestro autor. La lengua araucana presenta una serie de características que no se presentan en las lenguas amazónicas (familias lingüísticas Caribe, Arawak y Tupí-Guaraní), y que, en cambio, corresponden a lenguas indígenas americanas de más reciente procedencia oceánica. Con todo, no faltan rasgos lingüísticos amazónicos en el araucano, como veremos.

En forma muy resumida podemos decir que las características básicas de las lenguas de las tres citadas familias lingüísticas amazónicas se concretan en lo siguiente: abundancia de sonidos nasales, construcción fonética en sílabas simples con lo cual no se presentan sonidos en consonante final en palabra ni en sílaba interna, conjugación del verbo mediante pronombres colocados antes del verbo, forma de contar quinario-vigesimal mediante los dedos de las manos y los pies (veinte es "manos y pies").

La lengua araucana, por el contrario, presenta pocos sonidos nasales, construcción fonética con sílabas compuestas con abundancia de terminaciones en sonidos consonantes, que también se presentan en las sílabas internas; el verbo se conjuga mediante pronombres derivados colocados como sufijos al final del verbo, y su forma de contar es decimal pura, aunque es posible que originariamente haya sido senario-decimal.

Son dos sistemas morfológicos completamente distintos, y el sistema araucano corresponde a lenguas de llegada a América —por la vía oceánica— en época mucho más reciente, como se demuestra automáticamente por su mayor desarrollo en su sistema de contar; además, todas las lenguas de este tipo en la América indígena ocupan una posición sobre las costas del Océano Pacífico (quichua, aymara, yunca o mochica, zapoteca, mixteca, tarasco, tsimshian, etc.). En Oceanía las lenguas de este tipo forman el último substrato antes de las lenguas malayo-polinesias.

En esta forma, la lengua araucana no puede tener ninguna clase de relaciones directas con las lenguas de la Amazonia, y tiene que haber llegado a la América indígena en época muy posterior a aquéllas.

Pero parece existir un importante substrato en el Araucano que sí tiene evidente relación con las lenguas amazónicas, y ello se observa en algunas

palabras sueltas que son tan evidentes que sin duda una investigación intensiva las puede multiplicar; citaremos aquí solamente dos:

Ruca, casa, rancho, habitación, vivienda, en araucano.

Roga, oga, oca, ídem, en todas las lenguas de la familia tupí-guaraní. También aparece en algunas lenguas caribes.

Cahuín, fiesta, borrachera, en araucano.

Cahuin, Cawin, Kawin, etc., fiesta y bebida en todas las lenguas tupí-guaraní, y en la mayor parte de las caribes.

Kauí, ron, vino; cualquier bebida alcohólica en caribe pemón.

La relación es indudable, pero nos encontramos ante el problema de interpretar la forma en que se ha producido. La segunda de estas palabras, en la forma de *Kawa, Kava*, etc., aparece en todas las lenguas polinesias, en donde sin duda procede también de un substrato. ¿La lengua araucana vino ya arrastrando esas palabras de substrato o las encontró localmente? Éste es un problema que todavía requiere bastante estudio.

LOS PROBLEMAS ARQUEOLÓGICOS Y ETNOLÓGICOS ARAUCANOS

El problema arqueológico araucano, en cuanto a sus primeros orígenes, nos es presentado por el Dr. Menghin como partiendo de un nivel primitivo neolítico o más bien protoneolítico, agregando que se presentan muchas relaciones con los pueblos amazónicos, particularmente con los guaraní.

Creemos que las cosas no son tan claras. En primer lugar, sólo conocemos un elemento cultural que se encuentra abundantemente en la Araucanía y en la Amazonia, y que en cambio falta en el resto de la región Andina hasta Colombia; ese rasgo son las hachas de empotrar, o *celts*, de sección oval. Este tipo de hachas son las más comunes en la región araucana, lo mismo que entre los guaraníes; también en Araucanía existe otro tipo de hachas planas, de sección cuadrangular aplanada, con uno o dos agujeros posteriores para atarlas al mango; por su forma, estas últimas son evidentemente copiadas de formas originales en metal, cobre o bronce.

El segundo tipo de hachas dicho aparece en Bolivia al final de la cultura que llamamos megalítica, caracterizada por la cerámica sin pintura, o sea hacia tiempos de Cristo; su forma metálica es indudable; faltan en Bolivia, en esa cultura, las hachas de empotrar.

¿Qué forma de hachas trajeron los portadores de la lengua araucana a la Araucanía? De este problema no sabemos nada. Si trajeron la segunda forma, la relación con los guaraníes se reduce mucho.

Aquí tenemos que aclarar que lo que se está llamando hachas *toquis* de los araucanos no son hachas, son piedras ovales aplanadas provistas de un agujero para colgarlas como insignias. Las verdaderas hachas araucanas, de empotrar, las hemos vistos en un museo de Santiago con un gran rótulo que decía "hojas de azada"; cuando protestamos de ese cartel se nos respondió que estaban clasificadas así de acuerdo con la autoridad de Latham, que las había clasificado. Y así siguen.

Pasaremos al punto arqueológico del problema. La cultura más antigua que Menghin reconoce en Araucanía, y a la cual nos limitaremos aquí, es la *Pitrenense*, de la cual excavó personalmente un yacimiento. A esta cultura, como hemos visto, la coloca en el siglo XIV de la Era, "sin negar un comienzo

anterior y su sobrevivencia hasta el siglo XV". A esta cultura, que sería la araucana originaria al parecer, le asigna Menghin el hacha de empotrar (pág. 51) presuntivamente. También nos dice: "Nos inclinamos intuitivamente a la opinión de que el Pitrenense representa también desde el punto de vista lingüístico el abolengo de los araucanos históricos" (pág. 52).

Veamos la cerámica de Pitren, de la cual el autor nos presenta dibujos de quince ejemplares, y que es lo único seguro que se conoce de ella según la excavación hecha por Menghin. Personalmente conocemos de vista una veintena de ejemplares de cerámica de este estilo, que hemos visto en museos oficiales y particulares de Santiago y Valparaíso. Menghin la considera de origen amazónico, aunque no lo dice en forma clara. De nuestra parte tenemos que decir que no conocemos ese tipo de cerámica en ninguna parte de la región amazónica.

Se trata de una cerámica generalmente gris, a veces con restos de pintura negra y roja, negativa; entre las piezas que nosotros hemos visto existen algunas con adornos geométricos incisos, sencillos; casi siempre con asas (cosa que falta en la cerámica amazónica). Abundan varias formas de los llamados jarros-pato, con uno o dos picos y asa puente. Menghin señala que algunas piezas tienen sorprendente relación con la cerámica de Candelaria en el noroeste argentino.

También existe otra relación que Menghin no señala. En una pieza de esta cultura que hemos visto en una colección particular de Valparaíso, y que es semejante a las dos últimas de la figura 9 y a la primera de la figura 10 de Menghin, pero más perfecta y con algunos adornos incisos, se presenta una relación extraordinaria de semejanza con la cerámica de Paracas en la costa peruana, particularmente con la pieza *d*, Plancha 21, cultura Paracas Cavernas, del *Handbook of South American Indians*, tomo 3. Esta relación nos parece a nosotros la más firme conocida hasta el momento, por más que el Pitrenense aparezca generalmente con formas muy empobrecidas.

Luego, ocurre que nunca podría ser lógicamente llamada "neolítica" esta cerámica, y mucho menos "amazónica". En conjunto es una cerámica empobrecida, no primitiva. La prueba es fácil: la cerámica amazónica más primitiva, la que verdaderamente aparece como *neolítica*, se caracteriza fundamentalmente por el hecho de que toda ella es hecha en forma *espiral*; se hace una serie de largos *chorizos* y se comienza desde el mismo fondo por una espiral, que se continúa hasta terminar la pieza. Esta cerámica en espiral se encuentra en Colombia y la Amazonia (hemos visto en el museo de Asunción muchos ejemplos de ello, de origen guaraní), y falta por completo en la zona Andina del Perú, Bolivia, noroeste argentino y Chile, en lo que conocemos.

La cerámica de Pitren no es hecha en espiral, sino en la forma andina común, o sea comenzando por un *bollo* de arcilla que se transforma por modelado a mano en un plato bajo; sobre él se agregan posteriormente *anillos* de arcilla hasta completar la pieza. Nada de construcción en espiral existe en su elaboración, por más que generalmente se confunden en uno estos dos tipos. Esta forma de trabajo de la arcilla corresponde al Eneolítico y a la Edad del Bronce, antes de inventarse el torno.

También, la cerámica verdaderamente neolítica amazónica carece por completo de pintura. La cerámica pintada que se presenta en la Amazonia es de influencia posterior. Los yacimientos arqueológicos más antiguos de la región definen esto claramente.

Sin embargo, en Araucanía existe un substrato de elaboración de la cerá-

mica en forma espiral; vemos ello claramente en una fotografía en la Plancha 154 del tomo 3 del *Handbook of South American Indians*, que es muy clara al respecto. Falta saber, con todo, si la misma base es comenzada así.

Pasaremos a realizar algunos comentarios etnológicos. Los araucanos utilizaban intensivamente la deformación craneana tabular erecta, que difundieron ampliamente en las Pampas y la Patagonia; ese tipo de deformación craneana no es por cierto amazónica, y menos guaraní, ya que los guaraníes no se deformaban el cráneo.

En cambio aparecen en Araucanía algunos rasgos culturales de tipo más primitivo, que sin duda son los que llevaron a Latcham a su errónea interpretación. Entre ellos podemos citar el juego de la *chueca*, considerado juego nacional araucano, que se encuentra difundido en las Pampas y el Chaco, desaparece en las zonas agrícolas intermedias (de influencia oceánica) y reaparece intensivamente en América del Norte. Igualmente los tambores de los shamanes o *machis* araucanos, en forma de media esfera, son un elemento claramente ártico, que no aparece en ningún otro pueblo de América del Sur.

Citaremos un último tipo de elementos, aunque podríamos citar otros, que tiene considerable importancia para el caso: nos referimos a los tipos de embarcaciones existentes en la región araucana. Existían allí, y existen, dos tipos fundamentales de canoas o piraguas. El primero de ellos es la embarcación monoxila, o sea la hecha mediante un tronco excavado, que en sus formas más desarrolladas y más grandes llevaba una tabla en cada costado para alzar la altura de las bordas; las canoas monoxilas son puestas por la escuela histórico-cultural como perteneciente a la cultura o ciclo de los cazadores superiores o totemistas, pero, al menos en América, es evidente que corresponde a los primitivos agricultores neolíticos; los agregados de tablas dichos serían aún posteriores. Monoxilas, con y sin agregados de tablas, se encuentran en la Amazonia, por más que muchas tribus guaraníes adoptaron las canoas de corteza, más fáciles de hacer.

El segundo tipo es la *canoa de tablas*, llamada *dalca* en araucano, y ella tiene extraordinaria importancia; era hecha con tres tablas, cosidas, y con *marcos* o costillas falsas en su interior. Se manejaban con largos remos y existen algunas referencias posteriores a la conquista del uso de velas de cuero. Este tipo de embarcaciones es mucho más reciente que las anteriores (a pesar de que la escuela histórico-cultural las pone en la cultura mesolítica de la azada), lo cual se puede ver claramente por su escasa difusión en el resto de la América indígena: canoas similares sólo existían en la cultura mesoamericana, y se las puede ver en las pinturas pre-hispánicas de la civilización maya, y en los dibujos de la época de la conquista del Valle de México. Es indudable su correspondencia con las más altas culturas indígenas.

Consideraciones similares podríamos hacer, por ejemplo, sobre las sociedades secretas de los araucanos.

CONCLUSIONES

La monografía que comentamos del Dr. Osvaldo Menghin tiene importancia extraordinaria por el hecho de ponernos frente a la complejidad cultural de los araucanos, insistiendo sobre los elementos o rasgos culturales de tipo amazónico que se encuentran entre ellos, los cuales son por lo demás evidentes; no lo es tanto que sean de directo origen amazónico.

Sin embargo, nos parece que existe allí una parcialización de las ideas, sin duda llevada a cabo por fijar demasiado la atención en esos rasgos de tipo amazónico, que ya hemos dicho que son indudables y abundantes. Pero además de ellos existen otros, algunos provenientes de niveles culturales más primitivos, como el citado juego de la *chueca*, que son los que llevaron a Latcham a fijarse en un nivel de origen más primitivo, y otros mucho más desarrollados o recientes, como la existencia de las *dalcas* que sin duda corresponden a niveles de muy alta cultura. El problema fundamental se encuentra en cuáles son los niveles predominantes en cuanto al origen de la cultura, y muy especialmente de qué nivel cultural proviene primeramente la lengua que tipifica a este pueblo y cultura.

Ya hemos expresado nuestra interpretación de que, al menos a partir del nivel cultural neolítico agrícola con cerámica, y especialmente en el caso de la América indígena, no nos encontramos en las étnias frente a un conjunto simple, tanto en cultura como en raza, e incluso en la lengua. En el caso que tratamos, es evidente que en estos tres hechos de la cultura araucana nos encontramos con rasgos provenientes de más de un punto de origen.

En cuanto a la raza, ya hemos señalado la existencia de un tipo racial que evidentemente se presenta en la Amazonia, y que incluso debemos considerar como portador de los elementos más típicos de la cultura amazónica; son los que hemos denominado *Indonesios*, y que el Dr. M. Bórmida nos presenta como el elemento racial más típico y puro de los araucanos. Confesamos que creemos que nos encontramos delante de otra parcialización de la investigación: las fotografías que hemos visto de los araucanos actuales, y los propios individuos de esta raza que hemos visto de jóvenes en Río Negro, nos muestran la existencia entre los araucanos de varios tipos muy distintos, y no sólo eso, sino que también el tipo que tratamos es una minoría entre ellos.

Existe, entonces, el problema de estudiar los diversos tipos raciales que se presentan entre los araucanos, y estudiar en cada caso su origen. También, nos encontramos directamente ante el problema de que si los tipos raciales indonesio-amazónicos que aparecen entre los araucanos son de directa procedencia amazónica, como resultaría en la interpretación de Menghin. Nosotros creemos que más bien podrían haberse difundido desde Colombia-Ecuador por la costa peruana, y haber llegado desde allí hasta Araucanía. Esto, si es que no se trata de una directa aportación oceánica, traída como substrato.

En cuanto al problema de la lengua, es evidente que la lengua araucana no nos presenta rasgos amazónicos en cuanto a su fonética, construcción morfológica y forma de contar, pero también es evidente que en esta lengua aparece un substrato de palabras que corresponden a las lenguas típicamente amazónicas, el cual puede haber sido traído por la misma vía peruana que hemos dicho para la procedencia de los tipos raciales amazónicos, o bien ser directamente un aporte oceánico, ya traído como substrato.

Sobre el punto arqueológico-prehistórico poco podemos agregar. La cultura *pitrenense* que nos presenta Menghin nos parece fundamental, pero ya en ella no creemos encontramos frente a una cultura tipo amazónico, sino ante una alta cultura empobrecida, que correspondería plenamente a la Edad del Bronce, por más que falte por completo el bronce en ella. La forma de sus vasijas así nos lo manifiesta. Lo mismo ocurre con algunas culturas desarrolladas de la región amazónica, por ejemplo Santarem, en la cual, en la forma de sus vasijas

de cerámica, encontramos abundantes y claras manifestaciones de ser copias de piezas hechas originariamente en metal, oro y plata.

En el aspecto etnográfico-etnológico el problema se presenta sumamente claro. Existen entre los araucanos históricos y actuales, unos cuantos rasgos que claramente corresponden a niveles primitivos pre-agrícolas, como el citado juego de la *chueca*; otros corresponden a un nivel neolítico de tipo amazónico, como las hachas de empotrar, o hachas *celts*, y otros, finalmente, y que parecen ser los más en número, corresponden a pueblos de cultura más desarrollada, mejor diremos a pueblos de alta cultura, como la embarcación de tablas llamada *dalca*, la cerámica pintada, la confederación de tribus (que no existe en la Amazonia), etcétera.

En resumen, el problema araucano en cuanto a sus orígenes se nos presenta sumamente complejo, como el de todas las culturas desarrolladas de la América indígena, pero es posible que el mismo, por el hecho de presentarse sumamente localizado y concreto, si se llega a desarrollar debidamente su estudio, nos pueda presentar un esquema básico con el cual comprender mejor el problema de las más altas culturas del pasado prehistórico indígena americano.

D. E. IBARRA GRASSO

ANÁLISIS DE LA VIDA ARGENTINA

Hacia el 1900 se produjo una segunda invasión, aún cuando pacífica, pero que momentáneamente volvió a agudizar el problema lingüístico, amén de tantos otros y que es menester interpretar, tratando de acercarse a la realidad sin pasiones ni inclinaciones sentimentales. Según Adolfo Prieto, "En los 33 años que van de 1880 a 1913 llegaron al puerto de Buenos Aires más de cinco millones de inmigrantes, de los cuales *sólo la mitad* permaneció en nuestro suelo" (el subrayado es nuestro). En treinta y tres años el guarismo no constituye ni un alud ni un aluvión. Es cifra notable sí, pero que sólo alquiere importancia por el estancamiento de la mayoría en la Capital Federal y sus alrededores. La puerta de entrada, la ciudad de Buenos Aires —neta culpabilidad oficial— fue la responsable del anclaje obligatorio. No es posible retomar y exponer todas las fases del fenómeno. Mucho se ha escrito, en bien y en mal. Aquí se trata de profundizar algunos aspectos, en especial aquellos relacionados con el problema idiomático.

Como se sabe dos razas predominaron en la segunda invasión: la italiana y la española. Fueron estos dos grupos étnicos los realmente masivos. Y mientras se trató de españoles desde el punto de vista lingüístico, no hubo mayores dificultades. En cambio, con los hijos, sí que las habrá.

Pero fue con la inmigración italiana que volvió a colocarse en primer plano, y nuevamente, el doloroso impacto de la incompreensión. Largos años duró el malentendimiento, aun cuando no asumió jamás las violencias características de la invasión militar española. El gringo (aquí se tildó como tal al italiano) venía "a hacerse la América" sin utilizar más armas que la de sus brazos y arrastrando una tendencia pacifista a todas luces: quería ser absorbido. Y no pudiendo asimilar rápidamente el español argentinizado de aquellos tiempos, se inclinó a la natural disposición de la imitación fonética, dando así nacimiento a lo que se llamó el "hablar en cocoliche". El argentino, buscador de lo fácil, sonoro y breve, admitió la lindeza —en las dos acepciones académicas— de muchas palabras y giros de frases importadas, estropeando aún más el ya maltrecho español. Nunca se conocieron más disparates idiomáticos juntos, ensamblados además a una tolerancia social increíble. Todo pareció gracioso y reidero.

Afortunadamente el obstáculo pudo ser superado porque los hijos de los gringos se alejaron velozmente de la jerga paterna, sufriendo más bien el contagio del habla arrabalera, forma autóctona de trasplantar imágenes mentales primitivas a expresiones que sólo servían a necesidades inmediatas. Es menester insistir: el fenó-

meno fue relativamente breve. Porque no fue un verdadero choque idiomático. Se estaba ya al filo del nuevo siglo, es decir, hacía largos años que la Argentina era independiente, teniendo características propias como para resistir alteraciones sociales pacíficas. Además, predominaba en esos tiempos la influencia literaria francesa que los hombres de letras argentinos divulgaban, copiándola, con *donaire* y *galanura* castiza. El país, pues, tenía una muralla defensiva. Por otra parte, el idioma italiano reconocía el mismo origen que el español: el latín. Y en las escuelas argentinas no se enseñaba más que el español heredado y no las alternativas de locuciones inmigratorias o callejeras.

El desencuentro fue más bien económico. Es decir, la capacidad de contratación de y al trabajo del recién llegado que chocó fuertemente a los propietarios de la tierra, fuesen éstos españoles o argentinos. El temor adquirió carta de ciudadanía, entablándose una lucha sin cuartel al "pobre diablo", dañino como la langosta.

Es menester no olvidar que, para los latifundistas —y eran muchos— entregar la tierra al inmigrante para ser trabajada, implicaba un recóndito rescoldo a reconocer, implícitamente, la sentencia sociológica de "la tierra al que la trabaja". El hecho —el de trabajar solamente— fue considerado un verdadero despojo. Y a éste se adosó el odio y el desprecio, y se entorpeció así el camino, haciendo accionar fáciles trabas de abundante resultado negativo. Adolfo Prieto lo expresa claramente en su "Sociología del público argentino": "El inmigrante conquistador se encerró en el obstinado esfuerzo para convertir en suyos los bienes de fortuna, al tiempo que el refugiado disolvía sus recelos en la bonanza que le aseguraban nuestras

leyes y nuestro trigo". Y agrega más adelante: "...no era por cierto la Tierra Prometida" fácil y al alcance de todos los esfuerzos. La crisis económica de 1890, la seguidilla de cosechas regulares y pésimas que se sucedieron en la primera década del siglo, la institución del latifundio que excluía para el extranjero la posibilidad de trabajar por su cuenta tierras aprovechables y una torpe política inmigratoria, hicieron la vida sumamente difícil para aquel gran contingente de extranjeros del que desciende la mitad de los argentinos".

Entonces se buscó una diversificación al fenómeno fijo, recurriendo a la inmigración golondrina: a aquella contratada por dos o tres meses y en la seguridad de que retornaba al país de origen. Pero también a esta gente, a esa masa que comía pan y cebolla (textual) para ahorrar dinero en tan breve lapso, se la despreció y se la desechó. De ahí que, cuando algunos gobiernos abrieron las puertas al libre ingreso, para esos inmigrantes se formó un cinturón de aislamiento, un verdadero cordón sanitario, encuadrándolos en un criterio de categoría infra-social.

Por lo tanto, el fenómeno inmigratorio pacífico es más bien un problema sociológico que idiomático. Jorge Sinmel, en su "Sociología", lo confirma cuando dice: "Un número muy grande de hombres no puede formar unidad más que implantando resueltamente la división del trabajo".

Y esta división, a poco que se dialogue, procura una defensa idiomática del país. No existe unidad racial o social donde la dispersión impera.

Por el contrario, la asimilación de conjuntos inmigratorios, en especial en profesiones especializadas, sustenta la necesidad de entenderse por medio del idioma pre-existente. La resis-

tencia de los latifundistas hacia el trabajo rural de los inmigrantes asume mayor culpabilidad en el proceso evolutivo del desarrollo lingüístico.

Los gringos o inmigrantes en general, obligatoriamente, tuvieron que permanecer en un círculo idiomático que solamente los hijos de los mismos, nacidos aquí, acabarían por romper. Buscar minucias dialécticas es conducir el pensamiento hacia lo fantástico, tergiversando la realidad. Y si bien es cierto, según afirma Adolfo Prieto, que "la aparición de un nuevo individuo significaba el inicio de un pequeño o un gran drama lingüístico, de un enfrentamiento de escasas o enormes consecuencias para el nexo aglutinante de la colectividad"; no es menos acertado el sostener que círculos de inmigrantes —casi aislados— no pueden influir en un cambio básico de no existir predisposición o falta de propiedad idiomática en la sociedad donde el grupo se enquistó. El idioma español, ya entonces indebidamente utilizado, permitió la fácil aceptación de extraños vocablos, muchos de ellos producto inmediato de una precipitación ingüística. La expresión idiomática impropia, el pésimo dominio gramatical no impone categóricamente una determinada forma mental: a menudo —sino siempre— es la deficiente cerebración meditativa que conforma el lenguaje. De todos modos, ambos extremos —falta de pensamiento y carencia de arquitectura idiomática— se complementan dañosamente.

La inmigración, ese mal llamado alud humano que a veces fuera tan menospreciado —y hasta insultado, en abierta oposición a la claridad de Juan Bautista Alberdi— trajo también consigo la absoluta seguridad de representar a viejas civilizaciones, aun cuando ellos, los inmigrantes, fuesen ignorantes o analfabetos. Este desem-

barco de una masa no española tuvo la virtud de llamar la atención hacia civilizaciones un poco relegadas por el estudioso medio, realizándose así la formación del contrapeso a lo típicamente español —mentalidad algo medieval en muchos aspectos— con las corrientes humanísticas y científicas de otras naciones. Porque, ¿será menester repetirlo?; si fundamentalmente es el dominio del idioma español para ejercer la facultad mental con la mayor exactitud, también es cardinal encaminar la cultura hacia los más amplios horizontes internacionales.

Luego sobrevino la agrupación en centros sociales donde cada colonia nucleaba a los compatriotas. Y si bien es cierto que tal proceder agudizaba el problema idiomático de los inmigrantes, no es menos verídico que incidió en la divulgación de una cultura, avivando simpatías hacia ideales, ideologías, teorías y hechos. Porque esos conglomerados tuvieron las posibilidades económicas de invitar al país sabios, catedráticos y técnicos que en conferencias y cursos concedieron a manos llenas un saber beneficioso. Además, la competencia entre las colonias trajo la provechosa iniciativa de establecer casas editoras y librerías, sabiendo que el libro tenía un mercado mínimo asegurado. El idioma español, aun maltratado sin piedad, se fue extendiendo y no sólo por el aumento de población, sino también porque la mayoría de los hijos de italianos —a diferencia de otras nacionalidades— no hablan y menos escriben en la lengua paterna. En la segunda generación de hijos de inmigrantes el problema había desaparecido. Si el español practicado en la Argentina es malo, no puede inculparse, pues, a una influencia itálica y sí a la voluntad personal.

Las clases sociales argentinas se respalda en prejuicios, sobre todo aquel de no ser confundido con hijo de inmigrante. Vergüenza tonta y mezquina que demuestra la falta de personalidad, la ausencia de principios culturales firmes, la convicción religiosa tergiversada. Subsistirá por algún tiempo aún, pero se fundirá lentamente en el crisol de los fundamentales elementos psicológicos existentes en toda mentalidad en formación. La instrucción, si bien es base indispensable, debe ensamblarse a la cultura

lingüística: el idioma —español en este caso— es el verdadero catalizador en la realización de ideales comunes.

EMILIO DE MATTEIS

(Del libro "Análisis de la vida argentina" que mereció el premio único del II Concurso Latinoamericano de Ensayos Americanos. Ensayos vibrantes y definitivamente consagratorios del ensayista argentino Emilio de Matteis.)

LOS CABAÑEROS

Nita Lepadatu había venido un día de otoño a Iliseni, finca del boyardo Jorj Avrameanu. Estaba solo, llevando su capucha y un garrote pulido. Había subido a los hórreos de alguna parte allende el cerro y se había parado a mirar el valle hacia el embalse del molino y la mansión señorial. Por todas partes se extendían terrenos baldíos, tanto atrás, de donde venía él, como hacia el levante hasta el Pruth. Había andado leguas enteras sin encontrar residencia humana. Las comarcas bañadas por las aguas del Jijia y del Pruth eran por aquel entonces unos yermos.

Nita pasó por entre los hórreos. Debajo de un tinglado se oían voces y el golpeteo regular de las aventadoras. En un rincón trasero vio un caballo flaco que permanecía inmóvil y cabizbajo, dormitando a la luz del sol de otoño. Un perro velludo, blanco, se lanzó de alguna parte muy colérico, ladrando enronquecido hacia los pies del forastero. Lepadatu se defendía con el garrote y andaba a paso llano hacia el tinglado de donde se oía el ruido de aventadoras.

—¡Hola! ¿Quién va? Se oyó una voz atiplada, parecida al balido de las ovejas, y un anciano menudo, con la cabeza descubierta y de cabellos erizados, salió a luz. ¿Qué hay? ¡Chucho, Colun!, levantó el anciano la voz contra el perro, inclinándose. ¡Vete a tu guarida! ¡Mal rayo te parta!

Lanzó un garrote hacia el perro, rechazándolo para su guarida, y luego se volvió hacia Nita Lepadatu, mirándole fijamente.

—¡Hum!, dijo él admirado. Tú no eres, muchacho, de estas partes. Nunca antes te he visto... ¿Qué quieres?

—Pues tiene usted razón, tío, respondió el caminante. Vengo de lejos, de abajo...

—¿Te ha mandado alguien?

—No. Con perdón de usted, le ruego tenga la bondad de decirme ¿quién es el dueño de esta finca? Si es posible, quiero trabajar aquí.

—Bueno, muchacho, respondió el anciano con su voz atiplada. Una vez llegado aquí, habrá trabajo para ti. La finca es grande y nuestro dueño hombre de bien.

—Pero ¿cómo se llama?

—Don Jor... Así se llama: el señor Jor Avrameanu. Te irás a su residencia y hablarás con él.

—Bueno, dijo Nita Lepadatu en voz baja.

El anciano le estaba examinando con sus ojos pequeños y vivos. El forastero estaba cansado y con el rostro ennegrecido por el polvo del camino. Miraba tristemente en el vacío con dos ojos verdes, hundidos debajo de la frente y de las cejas espesas. Su barba estaba desde hacía mucho tiempo sin afeitarse. El

bigote crespo, redondeado por los cabos, no le cubría la boca. Sus labios estaban secos y quemados. Los entreabría de vez en cuando y los humedecía con la punta de la lengua.

—Tengo sed, dijo él fatigado. Apiádense de mí y déme un jarro de agua.

—¿Cómo no! Pecaría a no dártelo, respondió el anciano. Vente conmigo a mi cabaña.

La cara del anciano se volvió amistosa.

—Me llamo Nastase Tentea, dijo sonriente, mientras se dirigían a la cabaña. Vivo aquí desde hace mucho tiempo. Tres generaciones de amos me han encontrado y dejado aquí. He dado agua a muchos muchachos cansados como tú, para refrescarme a mi vez en el otro mundo...

Hablando así, andaba a paso llano y sus abarcas velludas de cuero de cerdo crujían por el suelo seco. Su camisa larga de estopa, demasiado ancha para su cuerpo pequeño y flaco, ondeaba al soplo del viento. Los hórreos anchos y altos habían quedado a un lado con el tinglado en que algunos campesinos estaban aventando y cribando el trigo. El tío Nastase Tentea llevó a Lepadatu a su cabaña cavada en la tierra. Entró primero él, bajando. Tras él entró también el caminante en un cuarto estrecho, pegado con barro. En un rincón se encontraba una chimenea cuyo tiro no andaba más arriba de la cumbre de tierra de la cabaña. Los lados estaba ocupados por tarimas cubiertas con mantas espesas de estopa. En el fondo había una grieta redonda en que estaba fijado y pegado un vidrio, tan pequeño que a duras penas podía uno meter en él los ojos y la nariz. La gran luz entraba por la puerta abierta. Al lado del horno estaba sentada en un escabel de tres pies una muchacha de casi veinte años, la cual se empeñaba en encender una lumbre de mazorcas. Al entrar el anciano y Nita Lepadatu, la muchacha sacó la cabeza por debajo del horno. Volvió los ojos y quedó admirada a la vista del forastero. Arregló contra su voluntad su falda de indiana y camisa de lienzo y luego se sonrió.

—¡Buenos días!, dijo Nita Lepadatu fijando la vista en ella.

—¡Gracias!

El tío Nastase buscó el balde detrás de la puerta. Lo golpeó con la punta de la abarca y dijo en seguida con su voz atiplada:

—¡Hum! ¡Bravo! Una muchacha tan crecida y el balde vacío. Cógelo, Marghiolita, y trae agua pura para que se refresque un caminante cansado.

—Voy en seguida, padre, respondió avergonzada la muchacha, apresurándose. Cogió luego el balde y salió de prisa, bajando los ojos.

—¡Está bien!, dijo alegre el tío Nastase. Esta muchacha es mi única hija. Mi mujer no está más. Se fue un buen día, hace doce o trece años, y nunca más volvió hasta hoy. Mi hija es muy laboriosa a la verdad, pero se aburre aquí solita todo el santo día. Aquí no hay iglesia para cumplir con ella los domingos. Como he visto, allá por las comarcas del Siret y del Moldova no hay aldea sin cura e iglesia. Allí viven probablemente gentes de otra calaña. Baile tampoco hay aquí. Allá en mis mocedades he vivido también en otras partes del mundo y me acuerdo que la gente se divertía en los bailes. Pero aquí no hay gente conforme a las reglas del mundo. Aquí vive cada uno a la buena de Dios. Mi hija tiene con razón el deseo de divertirse un poco mientras es aún joven, pero aquí en esta cabaña ¿qué suerte de divertimento puede encontrar la pobrecita?

—Es verdad, dijo Lepadatu sentándose en la tarima y suspirando fatigado.

—Pues así, volvió a hablar el anciano. Aquí se vuelve uno salvaje. Por eso

mi hija ha crecido como una salvaje. Bien es verdad que va alguna que otra vez a la mansión señorial, donde las señoras le han enseñado cómo hablar y comportarse. También ha ido algunas veces a la ciudad de Saveni, pero eso es todo... ¿Qué más puede saber?

—Sí, la gente vive como puede, dijo Nita Lepadatu con voz tranquila.

—Tienes razón y ahora me alegro mucho que vino alguien a mi cabaña, ofreciéndome la ocasión de platicar un ratito. Con que ¿vienes de lejos, de abajo?

—Sí, de abajo, pero no de muy lejos.

—¿Vienes tal vez de la ciudad de Yasi?

—No. La ciudad de Yasi está muy lejos... Nunca fui allá... No soy más que un pobre huérfano.

—¡Hum!, suspiró el tío Nastase, poniéndose en pie. He aquí la moza con el agua.

La muchacha se apresuraba, arrastrando los pies descalzos. Respiraba de prisa y sus ojos grandes le lucían en la cara morena. Bajó los dos peldaños de la cabaña, tomó de la tablilla del horno el pequeño jarro de barro, lo llenó de agua y lo tendió a caminante. Nita Pepadatu lo tragó sin tomar aliento y pidió otro más. Tragó también el segundo y luego se enjugó los labios y el bigote con las mangas de la camisa. Devolvió el jarro y dijo reanimado a la muchacha:

—¡Qué agua más fresca! Te deseo buena salud, muchacha, y ¡ojalá se cumplieren tus deseos según tu corazón!

—Pues sí, advirtió el anciano, nada en el mundo es mejor que el agua.

La muchacha se sonreía afablemente. Colocó el balde detrás de la puerta y luego se sentó en su escabel cerca del horno. Nita Lepadatu no dejó de notar que su rostro estaba más fresco y su peinado más luciente y más liso. Se había mirado en la fuente, rociándose la cara y los cabellos con agua fresca.

—Y ahora ¿qué vamos a hacer?, preguntó el forastero suspirando.

—Pues tomarás un bocado con nosotros... Queremos agasajarte como a un amigo... y luego bajaremos a la mansión del boyardo en el valle. Me parece que te quedarás aquí, pues que a don Jor siempre le hacen falta trabajadores.

—Le hacen falta hombres que cuiden del ganado, intervino Marghiolita desde su asiento cerca del horno.

—¿Quién te lo dijo?, preguntó el anciano con voz más suave, meneando la cabeza y sonriéndose.

—Lo sé de oídas. Así decían cuando fui por allá, en la mansión del señor.

—Pues así es. Hace falta un hombre para el ganado, concluyó el anciano completamente seguro.

Nita Lepadatu estaba fatigado por el largo camino y el soplo cálido de la sequía, pero el agua y el reposo en la cabaña, así como la comida guisada por la hija del anciano, no dejaron de animarle algún tanto. Comenzó también él a contar alguna que otra cosa acerca de otro dueño y de otra finca o del lugar de donde había venido. Luego dejó hablar al tío Nastase y miró a la muchacha, sintiéndose en aquella cabaña como en casa de unos amigos.

A eso de las cuatro de la tarde salieron los dos de la cabaña y se fueron a la residencia del boyardo. La muchacha les siguió un rato con la vista desde el umbral. Estaba meditando que el forastero volvería a rodar por el mundo si no fuera tomado al servicio de la finca y que no regresaría más a la cabaña para verla. Lo sentía mucho. A juzgar por su catadura y habla, el muchacho parecía tener buen genio. Muy contenta estaría de verle regresar, sentarse en la tarima, mirarla y pedirle otra vez un jarro de agua fresca.

El sol estaba declinando hacia los cerros del ocaso por entre estratos delgaditos de nubes. El viento que había traído la sequía no dejaba de soplar en todas las direcciones. A cuanto alcanzaba la vista no se veían más que aradas, rastrojos y maizales. En el valle cercano lucía un embalse. Sobre una colina baja se divisaba la raya negra de unos matorrales. No había bosques, huertos y aldeas en ninguna parte. Por encima se extendía la bóveda blanquecina del cielo solitario. Los dos hombres andaban a paso lento por un camino vecinal. El viento arrastraba la polvareda negra levantada por sus pasos, esparciéndola sobre los rastrojos y los altos brezales que ahogaban los linderos de los maizales. Una bandada de chovas y estorninos se alzó al vuelo por detrás de los hórreos, se cernió por el viento y bajó después a un vallejo.

—¡Hum! La mansión señorial está a dos pasos de aquí, dijo el anciano. Hoy es sábado y el boyardo estará en casa. Los sábados suele volver más temprano del campo.

—¿Es grande la finca?, preguntó Lepadatu.

—¡Vaya una pregunta!, respondió el anciano, mirando atónito al mozo. Más grande de cuanto alcanza la vista y aún más lejos. ¡Una finca tremenda tiene nuestro boyardo! Más grande no puede ser, puesto que en tal caso ¿cómo se podría labrar y cuidar? Una vez he preguntado al boyardo: "¿para qué le sirve, señor caballero, tamaña finca y tanto dineral?"

—Y ¿qué le ha respondido?

—¡Qué sé yo! ¡Hum! El boyardo ha comenzado a reírse.

El mozo meneó la cabeza sonriéndose. El anciano se sonrió igualmente, sacudiéndose las greñas, y luego enseñó tendiendo sus dedos largos y delgados:

—La casa que se ve en el valle es la mansión con todas sus dependencias.

En el vallejo, hacia el embalse, se columbraba una construcción baja y blanca de vigas, cercada de tinglados y cuadras con tejados de paja.

—La finca del boyardo es muy grande, en efecto. Le he preguntado una vez: "¿tiene usted necesidad, don Jor, de cuartos tan grandes? ¿y para qué le sirven?"

—Y ¿qué ha dicho él?

—¡Hum! No ha dicho nada. Ha comenzado a reírse.

Por la cuesta escapada cerca de la mansión señorial formaba fila un gran número de cabañas. Algunas eran construidas de costumbre con tejados a dos aguas y cubiertas con tierra y otras cavadas en la tierra y tapadas del lado de la cavadura con tableros o setos cubiertos con una capa delgada y descascarillada de barro. De todas aquellas guaridas subterráneas salía humo. Los vidrios, apenas del tamaño de un puño lucían aquí y allá a los rayos oblicuos del sol. Cercas no se veían en ninguna parte. El ganado y los cerdos vagaban juntos por delante de las puertas. Las gallinas escarbaban las basuras amontonadas encima de las cabañas a semejanza de unos gorros sucios y andrajosos.

—Ahí viven los cabañeros, dijo el anciano. Es con ellos que labramos la finca...

—Pues, como estoy viendo, el boyardo dispone de mucha gente.

—¡Hum! Pues sí... Por allá, de donde vienes ¿no disponen los boyardos de tantos trabajadores? Nuestro señor, como queda dicho, posee la finca más extensa y ha traído gentes de todas partes. Unos se van, otros vienen. En la época de la cosecha las trae de las aldeas cuya población es más densa. Por lo demás, es con los cabañeros que expedimos todas las faenas...

—Lo mismo ocurre por las partes de donde vengo yo, dijo Lepadatu. También yo he nacido y vivido en una cabaña.

—¡Hum! También tú en una cabaña... En otras partes, sin embargo, las gentes viven en casas. ¿Cómo serán los inviernos por allá? He preguntado una vez al boyardo: "Nosotros, don Jor, estamos viviendo tranquilos en las cabañas, pero usted no tiene frío en su casa?"

—Y ¿qué dijo él?

—¿Qué había de decir? Ha comenzado a reírse y me ha dicho que enciende fuego en las estufas. ¡Qué sé yo!

—Así va el mundo, tío Nastase. Nosotros vivimos debajo de la tierra y al aire libre. Los inviernos, bien lo sabe usted, son duros a veces... Quedamos en los corrales con el ganado... Estamos acostumbrados a cualquier dificultad... Los boyardos, en cambio, tienen hábitos diferentes...

—Quieres decir cutis diferente, dijo el tío Nastase y comenzaron los dos a reírse.

Bajaron la cuesta pasando por delante de las cabañas. Algunos hombres pobremente vestidos andaban por los patios, abrevando bestias, llevando caballos por el cabestro o girando en derredor de un pozo a cigoñal.

—¿Ya volvió el señor a casa?, les preguntó el anciano en voz alta.

—Sí, volvió, respondió uno con voz gruesa.

—¡Está bien!, musitó el anciano más para sus adentros.

La mansión señorial tampoco tenía cerca. Por los tinglados andaba gente. Algunos criados llevaban caballos a las cuadras. Por detrás de la mansión pasaba un rebano envuelto en polvareda densa que se alzaba a la altura del cielo. El vocerío de los boyeros se oía de continuo llamar, arrear o amenazar. De vez en cuando estallaban palabrotas sucias y resonaban los garrotazos en los ijares de las bestias. Alguno que otro cencerro sonaba tristón e invisible en medio de aquella polvareda negra.

—Nuestro señor tiene mucho ganado, dijo el anciano con cierto orgullo.

Dieron la vuelta a la casa baja de vigas y se pararon delante de la puerta trasera. Quedaron un rato en espera. Por detrás de una vidriera se perfilaba de vez en cuando la sombra de una mujer.

—Es el ama de llaves del señor, dijo el anciano quedito.

La sombra volvió a pasar, pero esta vez se detuvo y abrió la puerta. Apareció luego una mujer menuda y delgadita, de rostro pálido, de ojos muy negros y de nariz puntiaguda. Llevaba vestidos negros. Una pañoleta del mismo color le cubría la cabeza.

—¿Qué hay, tío Nastase?, preguntó con voz atiplada.

—Pues tengo que hablar algo con el señor.

—Bueno, y la moza ¿por qué no viene más aquí a prestarnos ayuda, que estamos tan atareados?

—¿Quién? ¿Marghiolita?, dijo el anciano. Pues ha tenido muchas faenas en casa. Vendrá. ¿Por qué no?

—Y ¿qué quiere usted, tío Nastase, decir al señor?, preguntó la mujer más apresurada y con voz más atiplada.

—Es este muchacho quien desea hablar con él.

El ama de llaves examinó a Nita Lepadatu con su vista penetrante y luego cerró la puerta bruscamente.

—¡Hum!, comentó el tío Nastase sonriente... Así es nuestra monja. Siempre apresurada con su voz chillona...

—¿Cuál monja?, preguntó el mozo.

—Pues ésta. Ha abandonado la vida monástica y ahora es ama de llaves del boyardo. ¡Qué mujer más fogosa! Así suele hablar. Quiere que la gente sienta su dominio. Por lo demás es una mujer blanda de corazón. Habla en tono amistoso con Marghiolita y luego le cuenta muchas de las suyas... ¿Qué le hemos de hacer? No ha venido por cierto a estos andurriales a causa de lo bien que lo pasaba en otras partes...

El ama de llaves volvió a pasar como una raya negra por detrás de la vidriera. Se oyeron luego pasos pesados y el boyardo abrió la puerta. Los dos hombres se quitaron en seguida los gorros. El señor Jor Avrameanu, joven y robusto, de cara buena y alegre, quemada por el sol, les estaba mirando risueño, con las manos en los bolsillos del pantalón.

Pues diga, tío Nastase, comenzó él a hablar con una voz algún tanto lánguida y ronca. ¿Qué hay de nuevo?

—Todo va bien hasta ahora, don Jor...

—Me alegro entonces, dijo el boyardo, haciendo sonar las llaves en los bolsillos del pantalón. ¿Y qué le trae aquí? ¿Por qué ha dejado los hórreos?

—No los he dejado, don Jor. Hay todavía gente entendida por allí. Confío además en mi hija...

—¿Cómo puede confiar en su hija? Y este hombre ¿quién es? ¿Por qué le has traído aquí?

—¿A este hombre?, respondió el tío Nastase volviendo la cabeza hacia Nita, como si le hubiera visto por primera vez. Pues es un zagal que ha venido hoy aquí...

—¿Cómo se llama?

El tío Nastase no respondió. Se volvió otra vez hacia el mozo y le hizo señal con la cabeza.

El vago respondió haciendo girar en las manos su sombrero chato:

—Nita Lepadatu.

El anciano meneó la cabeza, pareciendo reflexionar. Oía por primera vez el nombre del mozo y se estaba admirando.

—¿Nita Lepadatu?, volvió a preguntar el boyardo. ¿De dónde eres?

—De Negoesti.

—De la región de Yasi. ¿Y qué quieres?

—Quiere tomar servicio aquí y cuidar del ganado, don Jor, intervino el tío Nastase.

—¿Cuidar del ganado? Bueno. ¿Qué suerte de documento tienes?

—Ninguna suerte. Nadie nos pide tal cosa en mi país...

—Bueno. Yo no te la pido tampoco, con tal que te comportes bien... Pues ¿por qué has dejado a tu dueño de Negoesti?

—No me tenga por hombre malo, señor caballero, dijo Nita quedito. Bien es verdad que soy un vagabundo. No tengo padres, no tengo casa ni hogar, no tengo nada más que las manos para trabajar, pero soy hombre de bien. He servido al boyardo de Negoesti por espacio de diez años con sueldo de muchacho. He pensado luego que tengo ahora el derecho a un sueldo de varón y he pedido que me aumentaran la paga. Me lo han negado y yo me he ido. Lo siento mucho. Había trabajado diez años como un esclavo, pero ¿qué podía hacer? He pensado que podría ganar un pedazo de pan en este mundo. Anoche me he puesto en camino y he llegado por fin aquí. Si el señor me quiere tomar en servicio, no faltaré de ser su criado fiel.

Don Jor le escucha en silencio, mientras hacía virar las llaves en los bolsillos de su pantalón. En las tierras vírgenes que roturaba se valía de tal gente recogida al buen tuntún. Con ella multiplicaba los rebaños y con ella cosechaba el trigo que enviaba a Galati. En una comarca yerma, alejada del centro del país, bien sabía que había menester mano de obra. No preguntaba, sin embargo, de dónde venía y de quién era, lo que poco importaba. No se encontraba aquí en una tierra según todas las reglas. El solo era dueño. Una gran distancia le separaba de las ciudades y de la civilización. Se encontraba en el campo. Los recaudadores cobraban lo que se le antojaba al boyardo que debían pagar. El ejército no buscaba aquí a los desertores, ni la justicia a los condenados. Caminos no había. Escuelas e iglesias tampoco. Lo que sí había era la tierra que se debía labrar, de suerte que el boyardo recogía a sus trabajadores como mejor podía. Don Jor no hizo por lo tanto más preguntas a Nita Lepadatu. Se daba cuenta de que tenía trato con un vago sin padres, sin casa ni hogar, robusto y laborioso, a juzgar por las apariencias, y ello le bastaba.

—Bueno, dijo él con benevolencia. Cuidarás de mi ganado, Nita Lepadatu, trabajarás como es debido y serás pagado honestamente. Te daré sayo, zamarro y calzado según hay menester, así como un gorro de piel, y la comida no te faltará, que la tenemos abundante, gracias a Dios. Dormirás en una cabaña con otros criados de la finca. Y pórtate bien, que yo tendré en vista tu conducta.

—Señor caballero, respondió Nita con voz calma, he crecido como criado y espero que usted esté contento de mí.

El boyardo sacó del bolsillo un carnet de trabajo e inscribió en él el nombre del nuevo criado. Concertaron después la paga que el dueño apuntó igualmente a la vez que las demás obligaciones. El boyardo cerró luego el carnet y dijo:

—Pronto. Ahora vete con el tío y mañana arreglaré tu servicio.

Don Jor sacó después una moneda blanca y la dio a Nita.

—Pórtate bien y ¡enhorabuena!

El nuevo criado besó la mano del dueño y se arrojó después al tío Nastase. El boyardo cerró la puerta. Los dos se pusieron los gorros y se fueron hacia las cabañas.

—De modo que te has quedado aquí, dijo alegre el anciano.

—Me alegro mucho, respondió Nita. Y para celebrar tal suceso, quiero obsequiarle un poco de aguardiente.

—Está bien, querido muchacho, pero aquí no hay tabernas. El próximo sábado, sin embargo, se irá alguien a caballo y nos traerá aguardiente. Beberemos el alboroque algo más tarde. De aquí en adelante te quedarás pues aquí. Nuestro dueño es hombre de bien.

—A la verdad, es hombre joven y sincero, dijo Lepadatu pensativo.

El sol se había puesto. El crepúsculo invernal estaba frío. En las cabañas ardían fuegos. Se oían mugidos de bestias, ladridos de perros y varias voces humanas. En un intervalo de silencio comenzaron a resonar pataleos de caballos y luego llamadas prolongadas por la cuesta del cerro. Una larga bandada de cornejas y chovas se levantó de repente hacia el arbol del sol poniente con graznidos y gritos asustadizos. Las aves se devanaron a toda prisa a la luz del crepúsculo y luego desaparecieron.

El tío Nastase y Nita Lepadatu se iban acercando a las cabañas y las voces de la gente que regresaba del trabajo se oían ahora distintamente en todas partes. En las faldas del cerro, detrás de los apriscos, ardían fuegos. La gente

amasaba polentas enormes, mientras sus sombras negras se agitaban extrañas en el revoloteo de las llamas.

Se acercaron a una lumbre. Sentían el olor de la polenta. Un gran caldero con carne cocida de oveja despedía vapores espesos. Los trabajadores espè-raban la cena. Era gente de toda especie, vestida de varios trajes. Se podían ver figuras mansas y rubias al lado de otras sombrías con ojos centelleantes. Había trajes blancos como los llevados por los ribereños del río Moldova, así como trajes negros como los llevados por los habitantes de la llanura. Había sombreros de fieltro de alas anchas, campanas de paja trenzada, cosida a hilo negro, gorros de piel roídos por la vejez, enrojecidos por las lluvias prolongadas y el sol tórrido. Algunos niños, a la edad de diez o doce años, tenían la cabeza descubierta, protegida solamente por su cabello espeso y desgredado. Mezcladas con varones había también mujeres que traían pañoletas y blusas color café. Estaban tristes y tenían los rostros morenos. Detrás del aprisco de junco el fuego ardía alegre y vivo, desparramando sus llamaradas fantásticas por encima de aquel amontonamiento abigarrado. Un zagalejo flaco y cuellilargo arrancaba de vez en cuando de una pila gigantescas brazadas de junco y las echaba al fuego.

El tío Nastase y Nita Lepadatu se sentaron en el suelo. Un criado de la finca estaba alisando la polenta con una palita, mientras otro tenía en la mano un cucharón enorme cerca del caldero con carne cocida de oveja. Los demás hombres esperaban hambrientos, con escudillas en las manos, y nadie advirtió la llegada del forastero. Una vez repartidos los pedazos de carne y la sopa y después que comenzaron todos a comer en silencio, los hombres levantaron la vista y se miraron unos a otros por entre las luces rojas del fuego. Repararon entonces en el recién llegado y entablaron conversación con él.

Aquella tarde el forastero tuvo que responder a muchas preguntas, pero se acordó de pocas personas con que había hablado. Apenas muy tarde, cuando los hartos se fueron y no quedaron en torno de la lumbre de junco más que algunas personas, Nita Lepadatu trabó conocimiento con algunos cabañeros de la finca, entre ellos Gheorghe Barba, el boyero más antiguo, Mihalache Prescurie, el montero del boyardo, y el tío Irimia Izdrail de los hórreos del valle. Estaban todos sentados cerca de la lumbre como cada sábado por la tarde y esperaban a un mocetón que se había ido a caballo a buscar aguardiente.

Las afueras se apaciguaron. No se veía arder más que un luz en la mansión señorial y alguno que otro fuego en las cabañas. Voces se oían raras veces, y en aquel rincón del mundo, cercado por todos lados del silencio de la lontananza y un océano de tinieblas, aquellas voces tenían algo manso y amistoso.

El mocetón llegó muy tarde con el aguardiente. Sentada en torno del fuego, la gente comenzó a beber, hablando de las duras faenas otoñales y de los preparativos en vista del invierno. Mientras estaba hablando, un pataleo rápido de caballo penetró por las tinieblas, acercándose y deteniéndose delante del aprisco de junco.

El tío Nastase Tentea dijo sonriéndose:

—Este es Sandu Faliboga.

—Sí, es él, se oyó una voz áspera y hostil.

Salió en seguida a la luz un hombre enjuto, cuellilargo, cuyos ojos ardían debajo de la frente como en dos huecos negros. Enrollando el rebenque por detrás del cuello, se reía con su boca mellada en que faltaban dos dientes de arriba.

—Vengo a todo correr desde el Molino de Viento... Don Nastratin se ha vuelto loco corriendo tras sus caballos... ¡Qué cosa más divertida!

Se caía de risa y sus ojos centelleaban. Miró en derredor y reparó en el jarro.

—¿Tenéis aguardiente?, preguntó en voz alta. Dadme el jarro, por favor. Después de beber, miró otra vez en derredor y vio a Nita Lepadatu.

—¿Quién es este hombre?, preguntó de repente, levantando la cabeza.

Mientras hablaba, la nuez se le movía para arriba y para abajo.

—Hombre nuevo para cuidar del ganado, dijo el tío Nastase sonriente.

—¿Es verdad? ¿Y de dónde eres tú?

—De Negoesti, respondió Lepadatu con voz mansa.

—¿Y cómo te llamas?

—Nita.

—Nita, ¿y cómo más?

—Nita Lepadatu.

—¿Y por qué has venido a nuestra finca?

—Para trabajar.

—¡Está bien! ¡Vamos a ver!

Miraba ceñudo al forastero. Apuró de un trago una taza más de aguardiente y se apretó la garganta con fuerza.

—¡Cáspita! Este aguardiente es muy fuerte... Y ¿por qué has huido de Negoesti?

—No he huido. He venido de buena gana.

—¡Está bien! ¡Vamos a ver! Así que cuidarás del ganado. Pues sábetelo, muchacho, que estarás a mis órdenes. Me llamo Sandu Faliboga. ¿Me conoces de oídas?

—Si se llama usted Sandu Faliboga ¡que le vaya bien! No le conozco de oídas.

—Pues me conocerás de hoy en adelante. Si eres apto, te llevarás bien conmigo. Si no ¡ay de ti!... Como queda dicho... Don Nastratin está corriendo loco tras sus caballos, gritó Faliboga, levantando la cabeza y riéndose con su voz enronquecida. Le he acechado desde la cumbre del cerro entre dos luces. Yo soy un gran pícaro, entendido en caballos y en todo. Su caballada invadía de continuo nuestra finca. El boyardo encontraba prados pacidos y hollados, pero caballos ni por sombra. ¿Cómo había de resarcirse de los daños, si los bandidos de don Nastratin tenían la precaución de retirar los caballos antes del alba? ¡Bueno! dije yo entonces, y anoche, montado en mi yegua blanca, he penetrado en la finca de don Nastratin y me he acercado a sus caballos. El cen-cerro de mi yegua comenzó a sonar... ¡dilin - dilin! ¡dilin - dilin!... y entonces todos los caballitos vinieron tras mí. Y yo, muy entendido en caballos, los he guiado de lo lindo hasta la mansión señorial. Allí se hallan en este momento, mientras don Nastratin está corriendo en todas partes sin sosiego. ¡Vaya daños que tendrá ahora que pagar! Eso ya no va con nosotros, amigos. En otros tiempos cualquiera podía invadir esta finca por todos lados y recodos, pero ahora acabóse... Faliboga no duerme... No me separo del rebenque y de la escopeta. Si cojo a un guardián o capataz forastero en nuestra finca, donde estoy sirviendo como criado leal bajo juramento, les zurriago sin piedad... He aquí la razón porque nosotros seguimos invadiendo otras fincas, pero nadie más invade la nuestra...

Faliboga se detuvo y miró iracundo en derredor.

—¿Dónde está la taza?, preguntó él. Tengo seca la boca.

Se dirigió luego a Nita.

—¡Escucha, Lepadatu! ¿Estás casado o no?

—No estoy casado, respondió Nita.

—Pues yo lo estoy, muchacho, y tengo una mujer de todos los demonios que monta a caballo y dispara la escopeta como yo.

—¡Pues que les vaya bien!, dijo Lepadatu sin mirar al que le había dirigido la palabra.

Faliboga paró la taza que estaba llevando a la boca y frunció las cejas.

—¡Escucha, muchacho! ¿Así hablas conmigo?, preguntó con aspereza.

—Como pregunta, así respondo, dijo Nita con voz calma.

—¿Has olvidado que estarás a mis órdenes?

—No he olvidado.

—¿Y no me tendrás miedo?

—No se lo tendré.

Faliboga se incorporó de un salto y asió el rebenque. Al mismo tiempo saltó también Nita Lapadatu de su sitio y sacó de prisa de su capucha una maza pesada de latón con mango de palo de cornejo.

—Esuche, señor Faliboga, dijo el muchacho. Yo tengo buen genio... Con unas palabras amables me puede uno hacer su esclavo; pero, si uno me trata con aspereza, no dejará de arrepentirse. Pues sepa usted que yo no conozco la cara al miedo.

Faliboga hincó el mentón en el pecho y miró a Nita de hito en hito. Lepadatu le miraba también fijamente sin pestañear.

—¡Ea, calmaos!, intervino de pronto el tío Nastase Tentea con su voz delgada. ¡Diantre! Acabáis de trabar conocimiento ¿y ya os miráis con inquina?

—Tío Nastase, dijo Nita con voz mansa, poniendo la maza en la capucha. Muy sabias palabras ha dicho usted... Yo no estoy enojado con nadie y deseo vivir en relaciones amigables con cualquiera. En mi alma no hay rencor.

—¿Hablas de relaciones amigables conmigo?, gritó Faliboga iracundo, para comenzar luego a reírse, ostentando su mella. ¡Escucha, Nita! Tú tienes una maza hermosa. Con tal compañera puede uno vivir sin cuidado en este mundo. Pero, a pesar de todo, yo voy a tomar una taza de aguardiente contigo. Tendrás sin embargo que obedecerme, porque eres más joven, mientras yo estoy encanecido.

—Bueno, estamos conformes, respondió Lepadatu, tomando la taza que le ofrecía Faliboga.

Sandu Faliboga se sentó delante del fuego y lio un cigarrillo. Lo encendió después y se levantó a toda prisa.

—Pues yo voy a dar otra vuelta por Valca Lupului, dijo él con su voz enronquecida.

Desenrolló después su rebenque y se fue con el cigarrillo en la boca. El pataleo de su yegua blanca se oyó después, primero acelerado y luego más lejano, hasta que se apagó en las tinieblas.

Quedados cerca de la lumbre, los demás guardaron por algún tiempo silencio. El tío Nastase echó al fuego una brazada más de junco. Gheorghe Barba sacó a la luz el jarro de aguardiente. Las chispas se habían apagado en las cabañas. Sólo en las tinieblas de arriba seguían luciendo algunas estrellas. El viento del día que había caído soplabla todavía, susurrando por encima del aprisco de junco.

El montero Mihalache Prescurie dijo:

—Un capataz como Faliboga ni ha tenido el boyardo hasta ahora, ni tendrá de aquí en adelante. Está recorriendo la finca como el viento. Nunca fueron guardadas las linderas mejor que ahora.

—¿De dónde es natural?, preguntó Lepadatu.

Prescurie se volvió hacia él.

—No lo sé, respondió. Nadie sabe de donde es natural. En cambio, todos sabemos cuando ha venido aquí. Todos se acuerdan. Un día de verano, un hombre había hecho su nido en una pila grande de paja. Nos hemos enterado en seguida y por la tarde le hemos acogido cerca de nuestro fuego y hospedado. Nos dijo que venía de lejos y que le estaba persiguiendo una tropa de jinetes. De donde bueno venía, Dios lo sabe. Se habrá evadido de alguna parte. Tal vez del presidio. El boyardo se ha dado cuenta de que un forastero se había refugiado a su finca. Hasta le ha visto en la cima de la pila y en los maizales, pero le ha dejado en paz. Bien es verdad que la guardia civil nunca aparece en estos lugares. Y con un fugitivo sucede así: si no le dejas en paz, se enoja, pega fuego a tus mieses o te ataca por detrás en un barranco. Sucedió pues que nuestro boyardo vino una tarde aquí. Encontró al fugitivo, la amansó con buenas palabras y le tomó en su servicio. Desde entonces Faliboga ha quedado aquí y el boyardo tiene un criado fiel como un mastín..., sin sosiego ni piedad.

—Parece a la verdad como que fuera un hombre adusto y laborioso, dijo Nita Lepadatu.

El tío Irimia Izdrail, el más viejo entre todos, miraba pensativo al recién venido.

—Y tú, muchacho, dijo él, habrás pasado muchos apuros por los lugares de donde has venido. Yo juzgo al hombre por su índole y me doy cuenta de si ha sufrido.

—No hay hombre, respondió Nita, que no haya sufrido. He abierto los ojos en este mundo sin padres y he crecido ora en una casa, ora en otra. Había gente que me golpeaba y la había que tenía lástima de mí. Es así que he aprendido a conocer a la gente blanda de corazón. Tal gente tiene en el alma un don de Dios. He crecido como criado y puedo decir que he sido un criado leal. He recorrido las comarcas del Pruth y las del Jijia, he oído que el país se extiende aún más allá, que hay grandes aldeas, mucha gente, ciudades extensas, pero nunca las he visto. Se me ocurre que ha tomado querencia a los lugares de aquí... donde hay poca gente. Además he sido siempre pobre, de modo que, aun cuando lo hubiera querido, no podía ir a ninguna parte. Lo de trabajar he trabajado mucho, pero en cambio he recibido muy escasa paga de mi dueño, visto que yo era un muchacho pobre. He vivido en la cabaña, he comido lo que me han dado y he trabajado como una bestia de carga sin oponerme. Ahora, sin embargo, he dicho para mí: ha venido el tiempo que me vaya por el mundo. Por lo pronto me he parado aquí y confieso que no tengo ganas de ir más lejos. ¿Qué podré yo hacer en grandes ciudades con mucha gente? Lo pasaré mejor en medio de las bestias. He crecido con ellas y me llevo bien con ellas.

—Pues escucha, querido muchacho, dijo el tío Irimia Izdrail. Bien es verdad que has experimentado muchos apuros en tu vida, pero yo voy a decirte una cosa: es lástima que uno, al menos mientras es joven, no vea mucha gente y la hermosura de las ciudades. Yo sé de oídas que ahora hay en el mundo una especie de carretas a fuego... Y que hay casas grandes de tres y cuatro pisos. Y que por allá anda la gente de día y de noche como anda aquí en la feria de Saveni.

Pero yo soy ahora viejo y ya no me hace falta conocer otros lugares. Como estás viendo, querido Nita, nos hemos reunido aquí a brindar una taza de aguardiente. Tú eres de otras partes, del campo. Mihalache Prescurie es natural de allendé el Pruth. Gheorghe Barba ha venido desde niño de la montaña. Y todos cuantos estamos aquí, forasteros de varias partes, hemos acudido a este yermo donde hay más tierra y ancho espacio. Estoy viejo, como me estás viendo, y mañana o un buen día moriré. Fue la voluntad de Dios que también yo me estableciera aquí. ¡Muy grande es su poder! Pues yo he sido, querido muchacho, en mis mocedades un judío, pero Dios me ha inspirado la idea de bautizarme, de modo que hace setenta años me he separado de los que han crucificado a nuestro Señor Jesucristo. Ahora soy un cristiano moldavo y vivo con vosotros como quiere Dios en este rincón del mundo...

—También yo, amigo Irimia, intervino el tío Nastase Tentea con su voz atiplada, parecida al balido de las ovejas, os diré de donde he venido aquí. ¡Hum! He venido de muy lejos y me he establecido aquí. Pero hace doce o trece años mi mujer ha vuelto al mundo, de modo que me he quedado solo con mi hija Marghiolita. ¡Hum! Así es. Ahora es sábado por la tarde y estamos aquí para charlar y beber un trago. Del mismo modo nos reunimos cada sábado desde hace muchos años. Anora este muchacho, Nita, es joven, pero también él se volverá viejo como nosotros y brindará un vaso y se acordará de los viejos. Así nos divertimos aquí entre nosotros. No tenemos ni cura, ni iglesia. Vivimos como pobres hombres en la soledad...

Gheorghe Barba comenzó a reírse, sacudiéndose las greñas encanecidas.

—Así suele charlar, querido muchacho, este judío desde cuando le conozco, a semejanza de esta oveja, el tío Tentea. Dicen ya una cosa, ya otra, pero todo lo que dicen es siempre lo mismo. Una vez agotado el jarro de aguardiente, nos acostamos... Pues escuchad, amigos. Yo soy natural de la montaña, donde hay bosques extensos. Nunca habéis visto tamaños bosques. Imaginaos la superficie de diez fincas grandes como la del boyardo, de cien fincas una junta a otra... ¡Pues bien! Tan extensos son allí los bosques verdes de abetos. Por entre aquellos bosques corren ríos... ríos que aullan sin cesar como el viento por aquí en invierno. Hay allí un mundo diferente. ¡Vamos! Es posible que yo vuelva un buen día allí. Eso fue siempre mi intento, pero heme ya viejo... Sigo siendo el boyero de la finca y nunca he vuelto a mi país. No quiero sin embargo morir antes que mi deseo sea cumplido.

Rato hacía que Nita Lepadatu seguía escuchando la charla de sus compañeros en derredor del fuego. De vez en cuando era su turno de coger el jarro de aguardiente. A medida que iba bebiendo, sentía apoderarse de él una gran flojedad y penetrarle un profundo enternecimiento. Al cabo de algún tiempo las voces parecían alejarse y atenuarse, oyéndose ligeras como el susurro del viento otoñal que se colaba por las paredes del aprisco de junco.

A partir del día siguiente, que era un domingo, Nita Lepadatu comenzó a cuidar de las vacas de la finca. Sandu Faliboga le llevó a los corrales, donde le instruyó un poco con su voz áspera.

—He aquí las vacas, muchacho. En este corral hay vacas lecheras. En el otro, vacas machorras. Más allá, terneros y novillos. Todo lo que ves está dispuesto con arreglo. Tú cuidarás de las vacas lecheras. Las llevarás a buenos sitios pantanosos, donde hay todavía yerba verde, o a los sitios donde hay todavía panizo.

—Bueno, don Sandu. Iremos juntos y usted va a enseñarme los sitios.

—Sí, voy a enseñárvolos, aunque los conozcan también estos zagalejos. ¡Es-

cuchad, muchachos!, dijo él. Tenéis ahora un hombre que os guiará. Tratad de obedecerle. De otro modo ¡ay de vosotros! ¡Ea, a trabajar!, concluyó el capataz a grito pelado.

Los zagalejos corrieron los cerrojos y las bestias rompieron a salir del corral cercado de planchas. Eran bestias menudas, bayas y rubias, ágiles y con cuernos topetudos. Chasqueando a gritos los látigos, los mozos las guiaron hacia el embalse. La polvareda negra se levantó en seguida desparramándose en oleadas por todas partes.

—Ahora, Nita, monta este caballito pardo. En la silla tienes un garrote y un rebenque. Trata de guardar bien con estos zagalejos los bienes de tu dueño y de no disiparlos.

Montaron los dos a caballo y siguieron las vacas. Con su voz poco amigable Faliboga seguía dando a Nita todas las aclaraciones e instrucciones necesarias.

—Escucha, Nita, dijo el capataz a ciertas alturas, mirando a Lepadatu de reojo. Poco faltó anoche para que me sacaras de mis casillas.

—¿Por qué, don Sandu?

—¡Vaya una pregunta! A mí no me agrada que uno busque pendencia conmigo.

—Pues yo en nada le había faltado. ¿Por qué me miraba usted de reojo?

—¿Te miraba de reojo?, gritó Faliboga.

—¡Pues sí! Me miraba de reojo. ¡Eso es!

—Yo voy a darte un consejo, Nita, dijo el capataz con su voz enroquecida. Este consejo es que te portes bien conmigo. ¿Sabes cómo? Como si yo fuera un vaso delgado de vidrio... Ahora cuida de las bestias, concluyó Faliboga, volviendo de repente su yegua blanca. ¡Hasta la vista!

Chasqueó el rebenque y se hundió de corrida en las nubes espesas de polvo.

El camino llevaba a la extremidad del embalse. Las bestias andaban despacio. A la cabeza se oían resonar algunos cencerros. El sol estaba saliendo por entre nubes de cobre. El polvo se llenó de repente de un ligero arrebol. Una luz suave se extendió luego por encima de los cerros y valles. La mansión señorial y las cabañas se habían quedado en zaga a lo lejos. El pantano tranquilo también quedó a un lado con las bandadas de lavancos encima. Los cencerros cesaron de sonar a un cierto momento. Las bestias bajaron las cabezas y comenzaron a mordisquear la yerba en un vallejo pantanoso.

Montado en su caballito pardo, Nita Lepadatu dio una vuelta a las vacas. Al pasar a su lado, los zagalejos le miraban a hurtadillas. Sus voces juveniles se levantaban de vez en cuando por la frescura de la mañana, llamando a una vaca que se apartaba del hato: ¡Va de vuelta, Proteasa! Las voces se apagaron por último y el silencio dominaba el espacio. De tarde en tarde se oía el retintín de alguna que otra esquila, mientras las vacas dispersadas avanzaban despacio paciando el retoño. Por encima del vallejo pasaba de vez en cuando alguno que otro abejaruco que gorjeaba en lo alto, como si fuera un pájaro extraviado, llegado Dios sabe de donde a aquellos andurriales.

Lepadatu se apeó y ató el caballo a una estaca. Comenzó luego a hablar con los mozos. Se enteró de los nombres de las vacas y de sus vicios. Los mozos le llevaron por entre las vacas y le dieron todas las aclaraciones. Nita les preguntó luego cómo se llamaban ellos mismos y dónde estaban sus padres. Algunos les tenían en las cabañas. Otros habían venido de aldeas lejanas, siendo huérfanos que vagaban por el mundo en busca de un pedazo de pan. Nita Lepadatu les hizo todas esas preguntas con mansedumbre y al escuchar sus voces pensaba en

los nuevos lugares donde se encontraba ahora y en la vida que le reservaba el porvenir.

El mes de octubre pasó con la misma sequía y Nita Lepadatu había andado con sus vacas por todas las linderas de la finca. Conocía ahora los caminos, las fuentes, los pantanos y los embalses. Conocía asimismo los nombres de los hombres y de las bestias, los arrebatos de Faliboga y los gustos del boyardo. De vez en cuando bajaba al molino del valle para remojar harina gruesa de avena y por la tarde, con la ayuda de los zagalejos y algunos cabañeros, añadía un poco de malta para completar el pobre pasto de otoño de los animales.

La vida estaba de otro modo por de pronto cómoda. El muchacho sabía sin embargo que seguirán las lluvias prolongadas, luego las heladas y las nevascas del invierno, y que entonces la vida sería más ardua, afuera entre las bestias, detrás de los apriscos de junco y debajo de los tinglados cubiertos con paja. Al ir y volver con las vacas, veía a la gente trabajar en los abrigos antiguos, tapar las grietas, mudar los tejados podridos. El boyardo estaba siempre entre los trabajadores, enseñándoles lo que debían hacer e impulsándoles. Aquel joven boyardo, como podía ver Nita Lepadatu, dirigía él mismo los negocios de la finca. Madrugaba y la recorría de sol a sol en su calesín tirado por caballos menudos, subiéndolo los cerros y bajando los valles. Se le veía ora cerca de los arados, ora en los apriscos, ora junto al ganado, ora en los hórreos. Se enteraba, reñía, se enfadaba, se calmaba y se dirigía a otro lugar en su calesín. En su rostro atezado y en sus ojos vivos había un gran deseo y una fuerte voluntad: la de trabajar con empeño y de hacer fortuna.

“Como decía el tío Nastase”, reflexionaba Nita. “¿Para qué le sirven señor caballero, tamaña finca y tanto dineral?”

Un día tranquilo de octubre, sábado por la tarde, Nita Lepadatu subió a la cabaña del tío Nastase.

Desde cuando había venido a la finca, nunca más fuera allá. Bien es verdad que ni siquiera había tenido tiempo para ello.

El anciano se encontraba en el tinglado al lado de sus aventadores. Tan pronto como el perro blanco comenzó a ladrar furioso, lanzándose sobre las piernas del forastero, Tentea salió con su garrote y comenzó a dar gritos.

—¡Chucho, Coltun! ¡May rayo te parta!

El mastín se retiró gruñendo en un rincón apartado y Nita pudo aproximarse, lo que dio gusto al anciano.

—¡Hum!, exclamó él con su voz atiplada. Ya hace un mes desde que llegaste aquí... ¿Cómo estás, Nita?

—Muy bien, tío... gracias, respondió Lepadatu poniéndose el garrote pulido delante y la capucha en la cadera.

—¿Y cómo te las llevas con Faliboga?

—Pues me las llevo bien.

El tío Nastase comenzó a reírse.

—¡Ja, ja, ja! He visto con que arrogancia te regañaba... ¿Qué le has de hacer? Los disgustos del oficio. Tiene uno que tratar con gente de toda calaña...

—Atiendo mis tareas en debida forma, de modo que nos entendemos, dijo Nita mirando en derredor. Y usted, tío, sigue cuidando los granos. Parece como que manaran de una fuente. Nunca se acaban.

—Así es en nuestra finca, respondió orgulloso el anciano. Por lo demás hemos tenido un buen año. Han llegado muchos acarreadores y han llevado el trigo de continuo. ¡A fe! Nuestro dueño habrá cobrado un dineral. Un día

quería hacerle otra pregunta a tal propósito, pero he visto que estaba malhumorado a causa de esta sequía, así que he renunciado.

—A la verdad, la sequía no es buena para los labriegos, dijo Nita.

—No es buena para nadie, muchacho, pero ¿qué le hemos de hacer? Lo mismo dije al boyardo: ¿qué le hemos de hacer, don Jor? Tal es la voluntad de Dios. Tan pronto como él quiera, lloverá de todos modos.

—¿Y qué ha dicho él? ¿Se ha reído?

—No. Meneó así la cabeza y se fue triste a casa. ¿Qué le hemos de hacer? El ser boyardo no libra a uno de apuros. ¡Hum! Así es. Vamos ahora a la cabaña, añadió el anciano, haciendo del ojo a guisa de estímulo.

Pasaron por entre los hórreos, atravesando montones de ahechaduras y mazorcas. El ruido de las aventadoras se iba apagando. Nita levantó la vista. A la puerta de la cabaña se había asomado por un instante la cabeza de Marghiolita.

—¡Escucha, muchacha!, gritó sonriente el anciano al acercarse los dos. ¿No oyes, Marghiolita? Vete a traer un poco de agua fresca. Me parece que también tienes un poco de azúcar. He traído otra vez al hombre sediento.

Lepadatu se sonrió al ver a la moza saliendo a toda prisa de la cabaña con el balde en la mano izquierda y la taza de barro en la derecha.

—Pues bien, dijo él, ahora no estoy tan fatigado y sediento como entonces... ¿Cómo te va?, añadió él, mirando a la muchacha de cara.

—Gracias. Sigo solita con mis quehaceres, respondió la moza.

—Ha ido algunas veces más a la mansión del boyardo. La señora monja le ha enseñado cómo hacer encajes. También le han dado azúcar. ¡Ea, Marghiolita! ¡A obsequiar azúcar con agua, como en casa de los boyardos!

Sonriendo embarazada, la muchacha sacó del seno un papel que desplegó lentamente, eligiendo de él algunos pedacitos de azúcar. Los tendió al mozo y a su padre y luego colocó el balde con agua entre ellos y la taza en su borde.

Nita se sentó en la “prispa” * recién pegada con barro y el anciano en una gavilla de tallos de maíz. Marghiolita quedó en pie y Nita Lepadatu, al morder el azúcar, notó que la moza llevaba camisa blanca ornada con encajes en el cuello y las mangas y que su peinado estaba apretado y luciente, sus trenzas gruesas agrupadas en forma de corona. Tuvo la impresión de que estaba ahora un poco más alta que la primera vez y que se se había ceñido el talle con un cinturón rojo. Levantó la vista hacia su rostro quemado por el bochorno del verano. La moza volvió los ojos pardos a otra parte.

—Este azúcar huele a albahaca, dijo Nita llenando la taza con agua.

La moza comenzó a reírse, mientras sus ojos disminuyeron lucientes.

—¡Hum! Tienes razón, advirtió el anciano. Las muchachas tienen la costumbre de llevar en el seno todas las malas yerbas del mundo.

—La albahaca no es mala yerba, padre, respondió Marghiolita.

Tomó después el balde y la taza y bajó aprisa a la cabaña.

Allí la oyeron los dos trabajar un rato, mientras platicaban a los rayos mansos del sol. Al cesar la voz atiplada del anciano, Marghiolita salió de la cabaña a la luz dorada y se sentó en el borde de la “prispa” con toda la timidez que corresponde a una doncella. El tío Tentea se levantó y se fue a cuidar de unos cochinitos que estaban chillando en su pequeño corral. Así que el anciano se alejó gruñendo quedito, Nita Lepadatu se volvió hacia la moza sonriendo amistosamente.

* Especie de balcón corrido que rodea las casas en Rumania (N. del T.).

—Me he propuesto ya ayer subir a los hórreos, dijo él. El buen tiempo me ha favorecido por ventura.

—El otoño está lindo, respondió la moza. Ya florecen algunos crisantemos míos.

—¿Dónde has hallado flores? Las hay muy pocas por aquí...

—La señora de la mansión me ha dado en verano dos plantones, puesto que tiene bastantes... Y me ha enseñado a ponerlos a la luz del sol en el fondo de la cabaña con un poco de estiércol a la raíz. Los plantones han crecido, se han vuelto hermosos y ahora van a florecer.

Se miraron un momento sonrientes.

—En las cabañas de nuestros lugares no se ven flores, dijo Nita. El molinero abajo en el valle me ha dicho hace poco que en otras partes hay igualmente huertos y jardines grandes con muchos árboles y muchas flores... Él es alemán y ha corrido el mundo. ¡Qué de cosas sabe! Una vez me ha contado que ha visto unas ciudades tan grandes que podía uno andar por ellas sin alcanzar su cabo. También me dijo que hay molinos con máquinas a fuego como las trilladoras del boyardo, pero molinos muy grandes que muelen todo el trigo del país... También dijo que hay trenes...

—¿Qué son éstos, trenes?, preguntó la moza atónita.

—No lo sé, pero me consta que son una especie de carretas que andan llevadas adelante por máquinas, sea por tiempo de lluvia, sea por tiempo de nevada... Pero dicen que andan con gran velocidad... Ora están aquí, ora desaparecen.

—¡Qué de maravillas!, se admiró la moza. Como en los cuentos. Por aquí sin embargo no hay tales cosas.

—El molinero tiene igualmente un reloj, dijo Nita.

—Pues también el boyardo tiene uno. Me lo ha enseñado la señora.

—Mucho desearía correr el mundo y verlo todo, dijo Nita sonriéndose. La moza no respondió. Quedó pensativa.

Aquella tarde de otoño era muy mansa. Un silencio infinito dominaba los espacios. Todos los ruidos habían cesado. En las barbecheras cercanas lucían largos hilos de teleraña. Un viento apenas sentido llevaba por el aire aquellos hilos vagos de seda argéntea. Nita y la moza estaban solos, sentados en la "prisa" de la cabaña. Ya no hablaban, pero se sentían llamados uno hacia el otro por algo misterioso. De un matorral de saúcos en el borde de un montón de estiércol podrido surgió de repente una comadreja. Se detuvo inquieta a la luz, mirando a los dos con sus ojuelos negros como unas cabecitas de alfileres. Su piel estaba tan blanca que parecía tener una matiz de azulada suave como la nieve immaculada. Desapareció como una flecha. Los dos jóvenes volvieron las cabezas uno hacia el otro con sonrisas cariñosas.

Al anoecer, Lepadatu se fue a sus vacas con este principio de amor en el alma. Las examinó en el corral y les trajo con los demás zagalejos harina gruesa y remojada de avena. Luego vinieron algunas mujeres trayendo cubos para ordeñar las vacas. En las cabañas y los apriscos de junco se encendieron luces y fuegos. El silencio se extendió después poco a poco por todas partes, mientras arriba se veía el cielo sombrío salpicado de pequeños clavos de oro. Lepadatu se había echado cara arriba sobre un montón de paja cerca de las vacas, envuelto en su zamarro. Miraba el cielo cantando mentalmente y murmurando los nombres de las estrellas como los había aprendido de los ancianos entre los cuales había

pasado su niñez. No pensaba en nada al principio. La agradaba estar así a solas. Luego se le antojó que veía lucir en su cabecera los ojos de la moza de la cabaña de arriba. Cerró los párpados y la vio a su lado como en sueños. Se dio cuenta de que la quería y la echaba de menos. Volvió de pronto a abrir los ojos ferozos hacia el cielo. Miró en derredor y escuchó atento. Las vacas estaban mastinando tranquilas en el tinglado. Las cabañas y la mansión señorial se apaciguaron por completo.

Se puso en pie y apretó mejor las hebillas del cinturón. Palpó en la capucha a izquierda la maza de latón, tomó el zamarro a cuestras y se fue en dirección de los hórreos. En un solo aprisco, donde vivían los cabañeros viejos, la lumbre ardía todavía. Nita hizo un rodeo. Al acercarse, oyó la voz ronca de Faliboga y el balido chillón del tío Nastase Tentea. Sin vacilar, se apresuró cuesta arriba y no moderó el paso sino al vislumbrear en las tinieblas las altas pilas de los hórreos. Les dio la vuelta callandito; quería llegar a la cabaña. El perro blanco le husmeó sin embargo y comenzó a ladrar furioso. Se lanzaba de continuo en las tinieblas, como si quisiera echarle por el suelo. "¡Escucha, Coltun! ¡Escucha, Coltun!", lo llamaba el mozo con voz amistosa, pero el mastín ponía oídos sordos. Defendiéndose con el garrote, Nita se abrió paso hacia la cabaña.

De la dirección del tinglado de los aventadores se oyó una voz gruesa y soñolienta: "¿Quién va?". Al mismo tiempo penetró en las tinieblas la voz delgada de Marghiolita que llamaba al perro. El mastín se calló, la voz soñolienta se calmó y Lepadatu se apresuró hacia la cabaña.

—¿Eres tú, Nita?, preguntó la moza.

Nita no respondió. Se acercó, se detuvo a su lado, le buscó las manos y las cogió.

—He barruntado quién es, dijo la moza. ¿Qué se te ofrece?

—He venido a verte, respondió el mozo con voz ahogada.

Asió luego a Marghiolita del tallo y la acercó a su pecho, sintiendo el olor de albahaca que salía del seno de la moza.

—Nita, dijo ella de pronto en voz baja. Ven a mi casa de día y hablaremos libremente... Ahora vete, que viene mi padre...

Lepadatu no esperaba que la moza se escapara tan pronto de su mano. Se dio cuenta, sin embargo, de que ella había huido. Oyó la puerta de la cabaña cerrarse y el corrojo resonar. En eso Coltun volvió a ladrar muy furioso.

—¿Quién va?, gritó otra vez la voz soñolienta en el tinglado.

Nita se deslizó a toda prisa por el camino por donde había venido y bajó la cuesta.

—"¡Qué muchacha más pícaro!, pensaba él. Muy bien sabe cómo debe hablar y portarse de noche. Así que hubo cerrado la puerta, me parece que la he oído reírse. Bien veo que ante todo hay que trabar amistad con el perro. La moza no tiene traza de sentir aversión hacia mí. Parece como que hubiera sentido que la quiero..."

Al acercarse a los corrales, musitaba sonriente. "Así es el amor", pensaba Nita alegre, mientras todo su ser se estremecía. Se detuvo cerca de las vacas sobre el montón de paja y se acostó de nuevo cara a las estrellas sin sentir el frío de la noche que le rozaba la frente encendida.

A los pocos días comenzó a llover a ratos perdidos y luego las lluvias persistentes de otoño se volvieron un lienzo de neblinas. El horizonte estaba cercado de un aro a modo de tapias cenicientas.

Desde un tejado bajo de nubes se iba derramando una llovizna fría que mojaba las casas, los abrigos del ganado y los apriscos desiertos. La tierra grisienta sorbió el agua por todas las grietas y no tardó en resudar, mientras los hombres y las bestias nadaban en un cieno espantable en derredor de los patios y por los caminos del campo. Los cabañeros se afanaron por espacio de ocho días a terminar los abrigos del ganado. Los hombres habían comenzado a llevar el pasto a los corrales y el ganado se movía despacio detrás de los setos de junco bajo los tejados de paja. Las bestias quedaban tristes, juntándose las cabezas una a otra y apenas tocando el pasto. En todas partes alrededor se derramaba la humedad fría.

Los hombres permanecían dentro de las cabañas. Secaban sus ropas a la lumbre del hogar y luego salían con trapos en la cabeza, resbalando con las abarcas en el lodo.

Faliboga no tenía sosiego ni siquiera por aquel tiempo. Corría en todas partes, montado en su yegua blanca, como un demonio encapuchado, para impulsar a la gente a trabajar. El boyardo, aburrido como de costumbre por tal tiempo, no tenía más que hacer en su casucha. Había vendido el trigo y los cerdos cebados y cerrado las cuentas. Un buen día dejó a la señora monja, al tenedor de libros, a Faliboga y a todos sus criados, subió al coche y tomó el camino hacia el mundo y los divertimientos. Después de su salida, las lluvias aumentaron. Al mirar los campos anegados, Faliboga solía decir contento:

—Nuestro señor es a la verdad un hombre dichoso.

Nada del arreglo de la finca mudó a causa de la salida del dueño. Los almacenes estaban llenos de víveres. Había sayos y amarros para todos los jornaleros, y Faliboga, criado leal, vigilaba de continuo, arisco como un mastín.

Andando por la lluvia y el lodo en aquellos días atribulados, Nita Lepadatu tenía poco tiempo para pensar en su amorío. Subió otra vez a los hórreos. La cabaña estaba húmeda. Su cuarto estrecho, sombrío y frío. Marghiolita le acogió con una sonrisa amigable, pero la luz que penetraba por el pequeño vidrio envolvía su rostro en una sombra parda. Nita conversó con la moza y el anciano. Luego, al anochecer, se callaron todos. Nada más tenían que decir uno a otro. La cabaña se llenó de la tristeza del crepúsculo, mientras afuera se oía el susurro de la lluvia continua.

Lepadatu salió con gran nostalgia de primavera en el alma. Marghiolita le siguió un rato desde el umbral. Cubriéndose el gorro con la capucha, el mozo se marchó resbalando a cada paso. Bajaba pensativo la cuesta hacia los abrigos del ganado. Acordándose sin embargo de pronto del día otoñal en que había sentido el amor, se volvió sombrío y descontento. El invierno es duro para la gente pobre que vive debajo de tierra como los topos.

Al acercarse a sus vacas, reparó en Faliboga que permanecía a caballo cerca de los tinglados, esperándole.

—¿Qué me puede querer este hombre?, musitó Nita, calando más la capucha. Quiso pasar al lado del capataz, pero su voz áspera y enroquecida le detuvo.

—¡Alto, mozo! ¿Adónde bueno te vas?

Nita sintió el hocico del caballo rozarle el codo. Faliboga se apeó aprisa y se acercó al mozo con su capucha parda.

—¿Dónde fuiste?, dijo él secamente, cogiéndole del brazo.

—Déjeme en paz, don Sandu, respondió Nita con enfado. ¿Qué me quiere? Tengo, pues, bastantes apuros.

—¿Por qué has dejado las vacas y te has ido?

—Las he dejado, bien es verdad, pero no sin cuenta y razón.

—Escucha, muchacho, rato hace que yo tengo una cuenta que ajustar contigo y ahora me has encontrado de buen humor.

—Me he dado cuenta de buenas a primeras, don Sandu, de que usted quiere buscarme pendencia, pero ¡ahí me las den todas! Yo estoy ocupado en mis quehaceres y usted tiene que ocuparse en los suyos.

El mozo había hablado en tono resolutivo y se fue a los tinglados.

—¡Alto un poco, muchacho!, dijo Faliboga irritado.

Alcanzándole, le cogió del brazo y le detuvo. Nita se arrancó.

—¿Qué me quiere usted, don Sandu?, gritó él secamente.

—Ahora yo soy dueño aquí, muchacho, y por lo tanto no hables conmigo así, gritó Faliboga con los ojos puestos en blanco. Escucha lo que voy a decirte. ¿Por qué tanta lluvia que estoy harto de ella? ¿Por qué está el lodo tan alto que se anega la gente en él? ¿Por qué sigo echando el bofe agobiado por tantos apuros? Tengo que consolarme azotando a uno con el rebenque y se me ocurre que la zurra te tocará en suerte a tí.

Faliboga se reía. Nita se echó la capucha a cuestras y se hizo atrás, frunciendo las cejas.

—Con que ¿eso no te agrada?, gritó el capataz. ¡Vamos a ver!

Dejó la yegua a un lado, dio dos pasos y desenrolló su rebenque negro.

—¡Escucha, Lepadatu!, volvió a gritar. Si te atreves a caer sobre mí, te aplastaré como a un gusano. Muchas fueron mis hazañas en tiempos pasados. Y ahora quiero que también tú me tengas miedo como todos los demás. Quiero que tiembles al oír el nombre de Faliboga.

—Pero ¿qué culpa tengo yo, don Sandu? preguntó Nita.

Faliboga levantó el rebenque, pero Nita Lepadatu se le echó encima en un santiamén, cogiéndole de la mano derecha y retorciéndola a las espaldas. Le cogió también la izquierda que se meneaba y la dobló junto a la otra. Ató luego los puños del capataz con el rebenque, le chó por el suelo gimiendo de ira y, pisoteándole con fuerza, sacó su maza de latón. Faliboga gemía, mientras sus ojos rodaban pavorosamente en las órbitas. Soltaba palabrotas ahogadas y su aliento enemigo estaba cargado de un fuerte olor de aguardiente.

—¿Qué me quieres?, gritó Lepadatu con ojos turbios encima del capataz. En la maza de latón lucían gotas de lluvia.

—¡No me mates, Nita!, gimió de pronto Faliboga, aterrizado.

Lepadatu se incorporó despacio y puso la maza en el cinturón a las espaldas. Sus miradas se amansaron. Levantó después al capataz.

—No lo mato, don Sandu, dijo él apresurado. No tengo nada que ver con usted. Prefiero correr el mundo para ganar un pedazo amargo de pan en vez de pelear con usted o cometer un pecado. He aquí el rebenque. Cúbrase la cabeza con la capucha, porque llueve. Monte la yegua blanca y váyase a las cabañas. No volverá a ver mi cara.

—¿Qué estás diciendo, muchacho?, estalló Faliboga con el rostro lividificado. ¿Por qué no me has golpeado con la maza? Se me había ocurrido que no la tenías encima y que te habías ido sin ella a casa de la hija de Tentea.

—Deje eso, don Sandu. Yo no tengo el corazón de usted.

Se caló la capucha sobre los ojos y quedó un rato vacilando. No sabía si tenía que dirigirse a los tinglados a tomar el camino del horizonte desconocido.

Faliboga le miraba fijamente, como si espera algo. Luego cogió otra vez a Nita del codo y le detuvo.

—Escucha, Nita, le dijo él secamente y con una voz aparentemente más enronquecida aún. No te vayas, que yo me quiero reconciliar contigo.

Lepadatu le miró sonriente.

—¿De qué te ríes, muchacho?, gritó Faliboga. No te fía de mí, bien lo veo. Pues yo he sido un hombre terrible otrora. Bien es verdad que te he guardado cierta inquina y que te he molestado. Tú también me has molestado, pero ahora veo que también tú tienes las tuyas y quiero reconciliarme contigo.

—¡Déjeme en paz, don Sandul!, respondió Nita con enojo, volviéndose para marcharse.

—No me enfades, Lepadatu, gritó Faliboga. Quiero reconciliarme y brindar contigo un vaso de aguardiente.

Faliboga cogió a Nita del brazo derecho, encolerizado, y le atrajo hacia sí.

—¡Vente conmigo!

Lepadatu le siguió callando por la lluvia y el crepúsculo sombrío. Nadie había oído o visto lo que había pasado entre los dos. Todos los cabañeros se habían recogido en sus nidos. Luces tristes y tímidas destellaban y temblaban al través de la humedad.

Los dos hombres andaban con gran esfuerzo por el suelo vuelto impracticable. La yegua blanca les seguía cabizcaída. Se detuvieron ante una cabaña, cerca de un aprisco abandonado, donde solían platicar cabañeros viejos los sábados por la tarde. Era un sábado por la tarde. La cabaña estaba alumbrada y adentro, al calor del hogar acababan de cenar el boyero Gheorge Barba, el tío Irimia Izdrail y Mihalache Prescurie. Dos zagalejos estaban secando sus ropas cerca del gran hogar en que ardían brazadas de junco.

Faliboga golpeó la puerta con el pie, la abrió y entró en la cabaña, seguido por Nita Lepadatu.

—¡Escucha, Grecusor!, llamó el capataz a uno de los mozos, delgadito y flaco. Vete afuera y lleva la yegua a mi casa. Di a Iana que venga aquí y traiga el jarro de vino. Apresúrate pues y no tropieces. ¿Oíste?

Grecusor se despegó cual una sombra del hogar y salió como si le hubiera empujado un sople de viento.

—¡Hombre de Dios!, gritó Faliboga con su voz enronquecida, ostentando sus mellas. Tengo ahora el gusto de obsequiar a este mozo un poco de vino (en esto golpeó a Lepadatu en el hombro). Hemos tenido cierta desaveniencia, pero ahora nos hemos reconciliado. ¿Es verdad, Lepadatu?

El mozo no decía nada.

—¡Habla pues, muchacho!, gritó Faliboga encolerizado. Bien se ve que no conoces a Faliboga, amigo mío. Por más que sea un hombre terrible, a semejanza de un perro malvado, sábetelo que yo no muerdo a hurtadillas. Siéntate pues, muchacho, en esta tarima y quítate la capucha de la cabeza.

El capataz quitó la capucha blanca de Nita, quitando también la suya negra, sentó al mozo en la tarima y se sentó él mismo en un escabel bajo cerca del fuego.

—¿Qué tal, tío Izdrail?, dijo después, riéndose. Afuera sigue cayendo la lluvia, que estoy harto de ella. Me tengo la impresión de que alrededor hay una niebla que me ahoga. Aquí dentro de la cabaña, se está mejor. Esta noche tengo ganas de hacer una francachela.

—Pues la lluvia la da el Señor desde lo alto y no nos podemos oponer, respondió sonriente el tío Irimia Izdrail. Y si usted tiene ganas de hacer una francachela, nadie le estorba.

—Ganas ya tengo, hombres de Dios, pero quiero desentorpecer también a este mozo. ¿No dices nada, Nita?

—¿Qué puedo decir? Estoy escuchando lo que hablan ustedes...

—Pues veo bien que estás vacilando, pero eso no es del caso.

Sopló con ruido, como sofocado y miró en derredor.

—Tío Gheorge Barba, tenga la bondad de mojar un poco su caramillo para tocar una canción según su maestría.

—Pues la tocaré... ¿Por qué no?, respondió con voz gruesa el tío Gheorge Barba desde el fondo de la cabaña.

Siguió un rato de silencio. Faliboga estaba mirando en el suelo. Alzó de pronto la cabeza y fijó sus ojos ardientes en la puerta.

—¿Ya llegaste, Iana?, preguntó él con voz alta.

La puerta se abrió. Entró una mujer rechoncha y robusta, de rostro rubio y cejas espesas. Quitándose de la cabeza el talego con que se había defendido contra la lluvia, miró sonriente en derredor, con las manos en las caderas, y luego se dirigió a Faligoba.

—No grites así, dijo la mujer con acento varonil. Heme aquí. He traído el jarro.

Grecusor entró con el jarro. Faliboga vertió luego vino en algunas tazas de barro y las obsequió a la concurrencia.

—Hace rato que no hubo vino por aquí, dijo él sonriente, pero ahora beberéis vino añejo que he traído de un judío de Saveni. Brindo también yo esta taza. Y la estoy brindando a la salud de Iana con la cual vivo en armonía desde antiguo y que vino a casarse conmigo desde lugares muy lejanos. También auguro muchos años a Nita Lepadatu para que viva y conozca mi corazón. El amigo Barba tocará el caramillo y nos divertirá con una bella canción.

Apuró la taza de un trago y luego la ofreció a Iana. Bebieron también los demás. Bebió también Lepadatu bajo las miradas ardientes de Faliboga. En esto Gheorge Barba comenzó a tocar el caramillo ejecutando una canción montañesa.

—En nuestras montañas el caramillo tiene un tono diferente, dijo él después de acabada la canción. Toca uno arriba y le responden los valles y las hondonadas.

—Lo que dice tú, Barba, no es gran cosa, gritó el capataz Sandu. Mi mujer puede decir cosas mucho más interesantes, ocurridas en el tiempo en que estábamos recorriendo los dos las montañas.

—Sí, hemos recorrido muchos páramos, añadió Iana, soñadora, acercándose al calor de la lumbre.

—Es verdad, dijo Faligoba. Y ¡qué de bosques y llanuras hemos recorrido a caballo!

—Nuestro oficio de otrora era muy arriesgado, como si experimentara particular agrado.

Siguieron bebiendo vino. Los ojos de Faliboga centelleaban a la luz del fuego. Con la taza en la mano, se incorporó y comenzó a cantar con su voz enronquecida:

¡Hola, Iana, querida ama!
Vete a hacer mi blanda cama
Allá en la encrucijada,
A la del sótano entrada,
Para oír el tapón chillar
Y el vino tinto murmurar.

—¿Te acuerdas, Iana?, preguntó él, mientras una luz extraña le inundaba la cara. Así cantaba yo para ti cuando te pedía que fueras mi compañera al correr el mundo. Y tú me has atormentado largo tiempo. Mi corazón estaba negro como el barro a causa del amor y de la tristeza. Ilie Ragazan cantaba mi canción predilecta y yo te estaba contemplando, pero tus ojos tenían otro punto de mira...

Quería a una moza de poca edad
con celo, mucho afán y pia fidelidad.
Y para ahogar el gran dolor de mi ser
Me fui entonces a la taberna a beber.
Bebí día tras día, ya hoy, ya mañana,
Bebí atormentado mi vida sana.

El precio de mi caballo he bebido,
pero el gusto del vino no he sentido.

Con la voz enronquecida y los ojos ardientes fijados en Iana, Faligoba no cantaba de hecho, sino declamaba un aria monótona. Tomó sediento una taza más de vino y luego dijo en voz alta a Lepadatu:

—¡Nita, amigo mío! ¿Ves a esta mujer? Los robos que con ella he cometido, muchacho. Ya no me acuerdo cuantos bosques y ríos hemos recorrido y por cuantos andurriales hemos vagado. Fuimos, querido amigo, en Dobrucha, en el Baragán, allende el Pruth, hemos subido a las montañas y bajado a los valles. Muchos caballos hemos robado y trocado. También en la prisión hemos estado, pero nos hemos escapado. Pero ahora, hombres de Dios, heme vuelto un criado fiel. Vosotros no podéis saber con todo eso quién soy yo. Siento a veces una gran nostalgia de irme. Pero entonces miro a Iana y bebo un trago. Iana me dice con sus ojos: "¡vente!", pero yo me doy cuenta entonces de lo pesado de mis huesos y estos me dicen: "¡alto!".

¡Ay! Nunca pensar podía
que mi saudade acabaría

—Toca otra vez, Barba, pues tengo el corazón oprimido e Iana vuelve a llamarme con los ojos: "¡vente!".

La mujer se sonreía a la luz del fuego. Había en sus facciones huellas de beldad y las pasiones centelleaban todavía en sus ojos. Al mirar a Faliboga, el pasado entero resucitaba en sus recuerdos. Pasado de zozobras y arrebatos salvajes.

El caramillo de Gheorghe Barba comenzó a resonar en la cabaña con tonos tan tristes y suaves que las llanuras del Pruth parecían como que se abrieran de repente a una luz otoñal, mientras la canción del infinito estaba goteando de todas partes. Iana se enjugó una lágrima con el revés de la palma y luego comenzó a reírse con las miradas en el vacío, enardecida por el vino.

—Tomamos, Nita, una taza más, dijo Faliboga más tarde con voz pesada. Tú eres un hombre fuerte, como si hubieras venido de páramos donde hay muchas iglesias y muchos curas. Tienes otra especie de corazón. Eres un hombre que siente lástima y pena, tan diferente de lo que he sido yo.

De noche cerrada salieron todos del calor de la cabaña a las tinieblas del otoño. Los ancianos estaban para acostarse. Solamente Gheorghe Barba salió envuelto en su zamarro para inspeccionar los bueyes del dueño y a los mozos que dormían junto a ellos en los tinglados. Nita Lepadatu andaba al lado de Faliboga, e Iana a la cabeza.

—Iana, dijo el capataz, vete a la cama. Yo montaré la yegua para dar una vuelta. No tardaré mucho tiempo.

La mujer desapareció en las tinieblas. Faliboga trajo su yegua.

—Nita, se dirigió luego al mozo, toma también tú tu caballito y vente conmigo.

Bajaron a las vacas y Lepadatu sacó un caballo. Se fueron los dos bajo la lluvia que caía sin cesar, fría e inclemente. Andaron juntos por largo rato. El mozo conocía apenas los sitios, pero el capataz conducía su yegua de corrida como si andara de día.

—He bebido demasiado esta noche, dijo él más tarde, pero la finca me conoce con todo eso.

Inspeccionaron todos los corrales, pasaron luego a la orilla del embalse, al lado del molino cuya presa se había hinchado, subieron por los vâlles de Grîumarunt a los apriscos de las ovejas y llegaron al lindero norteño. Por donde había residencias humanas, los mastines gruñían apenas, mojados por la lluvia en sus madrigueras. Por las extensiones desiertas los dos hombres parecían sin embargo como que anduvieran hacia una muralla negra que se alejaba sin cesar.

Mientras regresaban, Faliboga dijo a Nita:

—Esta es la hora propicia. Yo la conozco muy bien. Dos o tres ladrones bastarían para sacar el mejor ganado si no hubiera un poco de vigilancia.

Volviendo a pasar cerca de los hórreos y tinglados, Faliboga llamó con su voz áspera y los guardianes le respondieron soñolientos. De la misma manera soñolienta ladraban de vez en cuando los perros, entorpecidos luego por la niebla de la lluvia.

Se detuvieron muy tarde delante de la mansión señorial.

—También la monja duerme a solas en la mansión, dijo Faliboga en voz baja. El tenedor de libros es viejo y suele acostarse al mismo tiempo que las gallinas, después de cubrirse la calva con el bonete. Con ellos todo puede arder y anegarse. El boyardo se divierte Dios sabe dónde en el extranjero y el ladrón de Faliboga ha llegado a custodiar sus bienes. Hay muchas cosas extrañas en este mundo, Nita. Ahora vete también tú a la cama. ¡Buenas noches!

Lepadatu detuvo su caballo.

—Don Sandu, dijo él, deténgase un ratito, por favor.

—¿Qué hay?

—Le ruego perdone todo lo ocurrido.

—Escucha, Nita, tú eres un hombre de Dios. Vete a la cama y piensa en la moza del tío Tentea.

El capataz desapareció en las tinieblas. Lepadatu se apeó y llevó su caballo pardo al abrigo. Luego buscó para sí un lecho entre las vacas tranquilas. Puso la maza en la cebecera, se envolvió en su zamarro y, antes de dormirse, meditó

un rato, vacilante todavía, en las palabras y los gestos del capataz. Luego dirigió sus pensamientos a la hija del tío Nastase y tuvo la impresión de que ella estaba en alguna parte a lo lejos, allende unas aguas, sepultada en las nieblas del otoño y en las borrascas del invierno cercano. Antes de dormirse, oyó afuera por el aire llamadas lastimeras de aves forasteras, extraviadas.

Al cabo de ocho días, las lluvias se calmaron, pero el tiempo se mantenía todavía húmedo. Nieblas blanquecinas dominaban el espacio. El sol ya no se asomaba, como si hubiera pasado a otras regiones para alumbrar otros mundos. En derredor de la mansión señorial, los cabañeros andaban a caballo, llevando el ganado al abrevadero y volviendo a los tinglaos. Cerca de los almacenes y hórreos los criados andaban a pasos lentos, sus sayos siendo dibujados por la escarcha de las nieblas. Sólo la voz de Faliboga penetraba por todos los rincones, mientras su yegua blanca corría al trote por senderos cenagosos.

Nita Lepadatu permaneció un día entero en los almacenes para elegir abarcas para sí y los zagalejos que estaban a sus órdenes, así como para contratar los zamorros con el pelletero Isaila. Había allí pilas de pieles de oveja y abarcas, así como un olor fuerte de sebo. Estaban amontonadas sobre el piso enjuto, entre zamarros. Por la puerta abierta de par en par se veía la lontananza vaga y cenicienta.

Isaila, un viejo gitano calvo, de rostro moreno, bigote y barba negras, hablaba en voz baja, sentado como los orientales de piernas cruzadas, e hincaba la aguja apresuradamente en la piel de oveja.

—Yo, muchacho, he sido esclavo de don Iordache, padre de nuestro joven dueño. Por aquel entonces vivía sin embargo en otras fincas, más allá, hacia el río Moldova. En aquellos tiempos había capataces para esclavos y ellos nos azotaban con el rebenque y nos constreñían a trabajar hasta más no poder.

—Dicen que allá hay muchas aldeas a poca distancia una de otra, dijo Nita, alargando con las manos las abarcas amarillas.

—Por allá, muchacho, hay granjas de otra índole. Cada casa tiene su huerta y seto. Aquí no hay nada. Vacío en todas partes. En los tiempos antiguos había aquí un país habitado por los tártaros. Lo mismo dice Anton, el molinero.

—¿Y era rico el padre de nuestro boyardo?

El gitano puso los ojos en blanco, meneó la cabeza y respondió:

—¡Sobre manera! Fincas, ganado, muchos criados y grandes mansiones en Avrameni. Tuvo aquel boyardo cinco hijos y cuatro hijas. Ha dado a cada cual una finca como ajuar. Pero don Iordache era un dueño muy diestro. Era alto y gastaba bigote tupido. Todo el mundo le tenía miedo. Doña Profirita templaba cuando el dueño se enojaba. Nuestro dueño de ahora ha aprendido por supuesto muchas cosas de su padre. Don Iordache tenía en Avrameni un capataz llamado Neculai Arnautu. Era aquel capataz muy trabajador y malo, a semejanza de nuestro Faliboga. Neculai Arnautu había sido en sus mocedades salteador de caminos y el castigo lo ha ejecutado en el presidio. El boyardo le ha sacado de la prisión y llevado a su finca para aterrorizar un poco a los jornaleros, pues en aquellos tiempos los hombres eran unos holgazanes.

El gitano miró en lontananza por la puerta abierta, como si los recuerdos le llamaran desde el pasado nebuloso. Nita Lepadatu cortaba en esto tiras de cuero para las abarcas.

—A don Jor, el hijo menor de don Iordache, dijo a continuación el gitano Isaila, le he llevado en mis brazos y le he dicho cuentos. También le ha ense-

ñado a andar a caballo... Yo era muy joven entonces. Ahora él ha crecido y yo he menguado, pero don Jor se ha acordado de mí y me ha tomado bajo su protección. Es lástima sin embargo que pase su juventud en estos páramos. Es joven y la juventud tiene sus necesidades. Aquí vive uno como en una ermita. No se trata por supuesto de mí. No pasará mucho tiempo e iré a encontrarme con los gitanos y pelleteros de hace un siglo. Él, en cambio, es un boyardo en la plenitud de las fuerzas y merece llevar otra vida.

Afuera, cerca de la puerta, se oyeron pasos leves y voces de mujeres.

—¿Quién va?, preguntó Isaila en voz baja, más para sí.

Levantaron ambos la vista.

Entraron luego, sacudiendo el lodo de sus calzados, la señora monja y Marghiolita de Tentea. Por encima de sus cabezas arrebujadas surgieron la gorra visera usada y la pipa del alemán Anton, así como su barba enorme, tufo mezclado de hilos rojos y blancos.

—¡Hola!, murmuró Isaila. Hay gente que viene aquí. Tendremos un poco de tertulia.

La monja meneó la cabeza apresuradamente.

—¡Buenos días! ¿Cómo estáis?

—Le beso las manos, murmuró Isaila.

—Nos preparamos para el invierno, respondió también Nita, mirando hacia Marghiolita.

Anton, el alemán, se pasó la pipa de un rincón de la boca al otro y se sentó sobre un montón de pieles de oveja. Se limitó a sacudir la barba, empujó la pipa para abajo y refunfuñó con voz gruesa:

—¡Gutmor'n! ¡Gutmor'n!, dijo él riéndose y haciendo señales con la cabeza al pelletero Isaila.

Se quitó la pipa de la boca. Hablaba bastante mal rumano.

—¿Qué tal, Isail?

—Gracias, don Anton. Estoy cosiendo zamarros.

—Está bien, dijo el alemán meneando la cabeza y llevándose otra vez la pipa a la boca.

—Dice que está bien, explicó el pelletero para Nita.

La señora monja meneó la cabeza y dijo en tono chillón:

—¡Tío Isaila! Hay aquí unas pieles de zorra traídas por don Anton.

—Sí, las hay, confirmó el alemán, meneando la cabeza.

—Las hay a la verdad, respondió el pelletero. Las he aderezado en debida forma. Están muy buenas para capas de señora.

—Yo soy quien las he cazado, murmuró el alemán desde el montón de pieles de oveja.

—Es decir usted ha cazado las zorras y yo he aderezado las pieles, añadió Isaila.

—Gut, gut, dijo el alemán, meciendo la pipa.

El tío Isaila puso a un lado el zamarro que estaba cosiendo y se levantó gimiendo de su asiento. Se fue a unos rincones sombríos y sacó de uno de ellos las pieles de zorra. Las trajo a la luz y las extendió delante de la monja. A la luz color de lejía lucían con reflejos rojos y blanquecinos.

—Han sido lindas fieras, dijo el pelletero en voz baja.

—Vas a traerlas a la mansión, dijo la monja meneando la cabeza y sentándose luego en un cubo vuelto de fondo arriba.

Marghiolita se quedó de pie a su lado. Estaba vestida con un sayo ceniciento y una pañoleta negra le sombreaba los ojos.

El alemán quedaba pensativo. De pronto refunfuñó, como si hubiera hablado con la pipa.

—Yo he dado al boyardo un consejo; el de casarse.

—¡Cómo! ¿Va a casarse?, preguntó Isaila atónito.

—Pues así dice don Anton, intervino la monja. Ha acompañado al señor a la ciudad antes de las lluvias, con motivo de unas compras de herramientas.

—Aber fuimos muy lejos, en Botosani, explicó Anton.

—Sí. Allí ha mirado, ha escuchado, ha visitado a unos señores y ha deducido que nuestro dueño intenta casarse...

En el rostro pálido de la monja y en sus ojos negros temblaba una sombra de inquietud y despecho.

—¿Y con quién, por favor?, preguntó Isaila, poniendo en sus rodillas el zamarro que estaba cosiendo.

—Hay un boyardo *gross und* rico, dijo don Anton. Se llama el señor Ionascu... Tiene una finca en Valeni con bosques muy extensos y una sola hija...

—Pues en tal caso se trata del señor Ionascu Razu que venía a Avrameni a casa de mi dueño. Le conozco bien. También he visto a la señorita cuando era muy chica, delgadita y rubia. Es una nieta suya.

—Conque ¿ya sabes quién es? Es pues verdad, murmuró la monja poniendo los ojos en el suelo.

—Les conozco bien, dijo el peletero con gusto, pero el señor Ionascu será muy viejo ahora. Su esposa ha muerto, que yo sepa.

—¡Ja, ja!, confirmó el alemán. La señora vieja... muerta... pero la señorita, muy linda y suave como una flor.

—¡Hum! Conque va a ser nuestra dueña, dijo la monja con una sonrisa extraña y mirando de soslayo a Nita Lepadatu. El mozo se estremeció, asustado por sus miradas. Estaba pensando en otra cosa.

Marghiolita habló a media voz:

—Yo me alegro; así tendremos una dueña joven...

—¿Por qué te alegras?, preguntó la monja con ojos centelleantes.

—No sé, pero así se me ocurre... que todo mudará en nuestra finca.

—Mudará por cierto si la tenemos, dijo Isaila. A una señorita joven como ella le gusta una mansión suntuosa y establo con caballos de lujo. Y el boyardo va a plantar flores y árboles para ella.

—¡Oh, ja!, añadió el alemán. También habrá menester un coche barnizado...

—Así es, así es, confirmó el peletero muy alegre, dirigiéndose al ama de llaves de la mansión señorial.

—Si la señorita es de noble alcurnia, ¿cómo podrá vivir en este yermo?, preguntó la monja con cierta amargura. ¿Quién puede vivir aquí? Aquí no hay diversiones, ni música, ni teatro como en una gran ciudad. Lo sé muy bien, puesto que he llevado antes una vida diferente... He vivido en Yasi...

Los demás la escuchaban, asombrados de una vez.

—Así será, murmuró con pesar la hija del tío Tentea.

La monja ostentó sus dientes con malicia.

—Así es... Es una cosa extraña que he podido enclaustrar mi vida aquí.

Tuvo luego una risa alegre y volvió a mirar al mozo.

—Tú, Nita, ¿qué dices?

—Pues, ¿qué puedo decir? Si se quieren uno a otro, les agrada vivir también aquí.

La monja le miró de hito en hito, sonriéndose. Marghiolita se volvió, con la cara hacia la sombra, y comenzó a examinar el almacén. Caló la pañoleta hasta la boca y suspiró.

Lo monja se levantó de su asiento como una rama librada de la tensión.

—¡Escucha, tío Isaila! Toma las pieles de zorra y veinte conmigo a la mansión. Ten cuidado de envolverlas en algo.

—Ya voy, ya voy, respondió el peletero, poniendo el zamarro a un lado.

—Y tú, Nita, no te olvides de venir a verme por la tarde o mañana. Tengo que darte un recado.

—Bueno, respondió Nita mirando confuso al ama de llaves.

Don Anton se levantó igualmente.

—Me voy también yo a poner el molino en marcha. He venido aquí, a charlar un ratito y a fumar una pipa. Ahora nos vamos.

—Y tú te ¿quedas aquí?, preguntó la monja a la moza.

Marghiolita dió un paso atrás y respondió apresurada:

—Me voy a casa. Mi padre me espera sin duda.

—Está bien, pero no te olvides de venir a la mansión de vez en cuando.

La monja volvió hacia la luz el rostro pálido y sus ojos negros, saliendo rápidamente con gestos flexibles. El tío Isaila cargó a cuestras las pieles de zorra y la siguió a pasos lentos, cargado de espalda. "¡Hum!", refunfuñó. "Voy a preguntar también a Faliboga. Si no se lo digo y se entera de ello, se arma pronto la de San Quintín".

El alemán pensaba en algo y murmuraba vagamente con la pipa en la boca. Se fue arrastrando las botas pesadas. Volvió la barba desde el umbral de la puerta y dijo atónito:

—Esucha, Nit Lepadatu... Aber ven al molino para charlar un poco conmigo... Desde la muerte de mi esposa, me aburro mucho... ¡Hasta la vista!

Se fue luego fumando la pipa.

En el almacén se hizo silencio y la luz color de lejía aumentó algún tanto.

Nita se levantó despacio de su sitio y se acercó a la moza. Sonreía cariñosamente y quería cogerla de una mano. Marghiolita alzó la pañoleta y descubrió su cara. Luego se hizo atrás, mirando a Nita temerosa.

—Nita, dijo ella apresuradamente. No te vayas a la mansión.

Lepadatu bajó las manos y la miró atentamente.

—Pero, ¿qué hay?

Los ojos de la moza se rociaron de lágrimas.

—No vayas, Nita, allí... Acabo de ver que suerte de corazón tiene la monja. No vayas...

La moza le miró con odio y cariño al mismo tiempo. Se acercó a él y le tendió las manos. Lepadatu no se daba cuenta de lo que ocurría, pero le conmovió un estremecimiento cálido al sentir a la moza temblar cerca de su pecho. La cogió del hombro con la mano derecha y ella forcejeaba blandamente en sus brazos, mientras el mozo la besaba embriagado.

—No te irás... ¿Es verdad? No te irás, decía la moza, mirándole casi con salvajería. Ven por la tarde a la cabaña. Haré de modo que mi padre salga de casa y hablaremos.

De pronto se estremeció. Se oían pasos afuera. En el interior del almacén penetró la voz delgada de la monja.

—Ven acá, Marghiolita... ¿Marghiolita está allí todavía?

La voz menguó luego un poco.

—No te detengas, tío Isaila. Ve adelante, que te alcanzo en seguida.

La moza se despegó de su amigo y caló otra vez la pañoleta sobre los ojos y la boca. Su rostro se entristeció de odio. Cuchicheó a toda prisa: "ven sin falta" y salió después afuera escurriéndose.

Lepadatu quedó solo embriagado. Se echó de nuevo entre las pieles de oveja, cerca del montón de abarcas. Tentó trabajar con la navaja y una estaca aguda, pero no hacía progresos. La cabaña sombría en que había de esperarle la hija del tío Tentea se le grabó en los ojos.

El tío Isaila le encontró mirando en el vacío. Al comenzar a hablar, el mozo tuvo un sobresalto.

—Fui a la mansión, dijo él. ¡Qué cuarto más lindo tiene nuestra monja! ¡Qué de alfombras tan caras! Pero, ¿qué ocurrió, muchacho? Me parece como que no las tuvieras todas contigo...

—Nada ocurrió, tío Isaila, respondió sonriente el mozo. Estaba pensando en algo...

El anciano sonrió con astucia.

—Yo sé en que estabas pensando, muchacho. A tu edad yo pensaba lo mismo.

—Pues, tío, yo no pienso en lo que supone usted.

—Ya lo sé, ya lo sé, respondió el peletero. Lo dice tu catadura. Yo no digo nada. Me ocupo en mis apuros y pensamientos.

El anciano se inclinó sobre su zamarro y comenzó a cantar una canción gangueando. Su voz se despertó más tarde en tono lento y melancólico:

Si tienes calentura, yaces y te levantas...

si eres enamorado, yaces y le mueres...

—No des fe a lo que te vengo diciendo, dijo el anciano al mozo. Es una canción de mis mocedades.

Los dos se reían, mirándose uno a otro. Luego dirigieron sus miradas a los espacios tristes, envueltos en niebla.

La hija del tío Tentea no era una moza como las demás, según el concepto de Nita Lepadatu. Era fogosa en su amor y su espíritu parecía haberse aguzado. Cuando se iba a verla de noche y el anciano no estaba en casa, el mozo se sentía embriagado después de las caricias del encuentro. La moza encendía el quinqué, lo colocaba sobre la tablilla del horno y comenzaba a preguntarle y a hablar con él acerca de lo que había de ocurrir en su vida.

—Yo digo así, añadió ella una vez... En primavera iremos ambos a la mansión y diremos al boyardo que nos queremos casar. Le pediremos que nos facilite una ayuda pecuniaria con la que podremos edificar una buena hacienda como las hay en otras partes.

Lepadatu se maravillaba de las ideas de la moza, pero ellas le agradaban.

—Y tendremos que celebrar la boda en la iglesia con el cura. En estos lugares la gente no conoce tal arreglo.

—Tienes razón, aprobó Nita. Tenemos que recibir la bendición nupcial como buenos cristianos delante de Dios. También nos tendremos que presentar a las autoridades.

—Si fuera preciso, nos iremos, respondió la moza pensativa.

Una vez, al separarse, Nita se acordó de algo y comenzó a reírse.

—Escucha, Marghiolita, dijo él, ¿qué se te ocurría entonces en el almacén, cuando me pedías que no me fuera a la señora monja de la mansión?

—Y ¿fuiste?

—No fui, pero mucho me he admirado. Tenía la impresión de que tú eras su enemiga. Por cuanto yo sé, tú la sigues visitando y ella te desca algo bueno.

—No hay nada. Había sido entonces una idea mía.

—No me fui y eso habría podido enojarla. Pero he pensado que se trataba de algo muy grave.

La moza se sonrió y bajó la frente al pecho de Nita.

—Si la señora se ha enojado entonces, se habrá olvidado de ello. Déjala en paz...

Mientras se dirigía a sus vacas, Lepadatu decía para sus adentros: "¡qué moza más astuta es la hija del anciano!... ¿Por qué me sigue torturando y se burla de mí?... Pero ¿qué le he de hacer? Bien ve que la quiero".

Hacia finales del mes de septiembre un cierzo áspero barrió las nieblas. Apareció un sol amarillento, sin fuerza. Los lodos y los charcos aumentaron. Y por un crepúsculo cobreño que arrebolaba el horizonte desde el sur hacia el norte irrumpieron de repente las nubes de las nevadas. Una borrasca procedente de los mares helados comenzó a llevar por el aire los enjambres de copos. El invierno comenzó con torbellinos de nieve.

Faliboga vino en las tinieblas al tinglado de Nita.

—El invierno comienza como nunca hasta ahora, dijo él, lo que no augura nada de bueno, muchacho.

—Pues sí, respondió Nita. Los inviernos son duros y nosotros estamos en el poder de Dios.

—Si tienes buen zamarro y abarcas anchas, vuelves la espalda y los dejas pasar.

—Es todo lo que podemos hacer, dijo el mozo riéndose.

El capataz se fue a caballo a otros tinglados.

Alrededor de la mansión señorial palpitaba ahora una vida más animada. Los pastores habían llevado las ovejas a los apriscos del valle. Todo el ganado había sido concentrado en los tinglados. La extensa hacienda del boyardo se estaba recogiendo a un solo lugar por miedo al invierno. El viento maligno parecía haber puesto en movimiento a toda la gente. Todos andaban de aquí para allí por aquella tarde de invierno incipiente, hablando con acento más vivo, gritando y llamando a los perros a través de la nevasca.

Nita Lepadatu volvió su zamarro, pasó al lado de la larga fila de vacas, para ver si estaban tranquilas, y luego llamó silbando a Sarmanu, el perro que habían traído los zagalejos a sus órdenes.

Sacó de la capucha un pedazo de polenta y se la puso delante. Luego le acarició el cuello y el hocico.

—Escucha, Sarmanu... ¿Tú no tienes zamarro de invierno?

El pelo denso del perro lucía negro al soplo de la nevada. Nita se detuvo un rato mirando en las tinieblas y meditando. Desde los tiempos más remotos de sus recuerdos y desde los años en que seguía ejerciendo su oficio de guardián de ganado en las fincas señoriales, los fríos del invierno seguían zozobrando

su ánimo. Sentía algo desabrido, como un susurro de enemistad procedente de otros páramos.

—Vente, Sarmanu, conmigo a las cabañas, dijo al perro.

Con el zamarro velludo a cuestas y seguido del perro, Nita atravesó la nevada. Las luces en las madrigueras humanas destellaban apenas. Entró en la cabaña de los ancianos y se sentó en una tarima cerca del fuego. El perro se echó a sus pies. Permaneció allí un buen rato pensativo. De vez en cuando entraba un cabañero o un pastor cubierto de nieve para fumar una pipa y salir luego. Los ancianos platicaban con unas voces inquietas, acordándose de los duros inviernos del pasado, como si hablaran de guerras o de tiempos de grandes pruebas. En los intervalos de silencio se oía afuera el bramido de agua. El quinqué temblaba, tocado por los soplos que entraban por el horno.

El torbellino se calmó al otro día, pero la nevada se prolongó aún por espacio de un día y una noche. Al cesar de caer los copos, reduciéndose el frío. Los cabañeros salían como de las entrañas de la tierra y abrían sendas. Los humos se levantaban derechos, mientras los sonidos y las voces parecían golpear el vidrio. Faliboga y Lepadatu se fueron a caballo a inspeccionar las pilas de paja y heno. Los hombres venían en trineos a cargar el pasto del ganado. En las cercanías, los pastores alumbraban el sitio en derredor de los apriscos en que se encontraban reunidas las ovejas. Hasta el fondo del horizonte se extendía un lienzo blanco, immaculado. Como fulminado, a semejanza de una humareda, descendía a veces acercándose una larga fila de cuervos que salpicaban la luz de la nieve de puntos negros, movedizos.

Dos días antes de San Nicolás, al mediodía, se oyeron cascabeles argénfeos resonar suavemente desde los hórreos de arriba hacia el valle. De pronto se derramó cual un relámpago la noticia de que llegaba el señor Avrameanu. Los cabañeros surgieron como las hormigas de todas partes. También salían mujeres y niños descalzos que alzaban la cabeza por detrás de la cumbre de sus hormigueros.

El dueño llegaba a la verdad en un trineo tirado por cuatro caballos con cascabeles de varias resonancias. Faliboga y su Iana salieron de su cabaña envueltos en zamarros limpios y bajaron hacia la mansión al encuentro del dueño.

—¡Ay, Sandu!, se maravilló la mujer del capataz. Nunca en mi vida he visto un trineo tan lindo.

—Calla tu pico, mujer, respondió Faliboga riéndose, que en el trineo hay algo mucho más lindo y maravilloso.

—¿Qué hay?

—Pues yo soy más alto y tengo un cuello más largo. Alazte también tú de puntillas y mira...

—¡Hola, Sandu! He ahí a la que va a ser nuestra dueña. ¡Qué señorita más linda!

Don Jor regresaba en efecto a su finca acompañado de su novia y el viejo señor Ionascu Razu.

—Con que, Iana, se ha confirmado mi presagio, murmuró Faliboga. Dios sabe qué habrá de aquí en adelante.

Iana se volvió hacia el capataz y le miró de soslayo, frunciendo un poco las cejas.

—¿Por qué hablas así, Sandu?

—Pues, querida Iana, esta paloma es ave de las ciudades y no tardará en

despegar al boyardo de nuestros yerros.

Iana no respondió. Fijó sus ojos ardientes en el trineo que se estaba adelantando despacio. Miró detenidamente el rostro rosado, arrebujaado en pieles, de la señorita y luego se retiró a las espaldas de Faliboga para envolverse mejor en su zamarro de piel de carnero.

—Ya veremos qué comedia saldrá de todo eso, dijo ella en cuchicheos.

El trineo se detuvo en la escalera de las casas de arcilla. A las ventanas estaban ondeando cortinas blancas, como si se hubieran despegado unos párpados. La puerta fue abierta y la monja apareció en el balcón, delgadita, en su capa de pieles de zorra, mirando con una sonrisa petrificada el rostro fino de la rubia señorita. De todas partes acudían cabañeros y se reunían en derredor del trineo, con los gorros en las manos.

Alejando las mantas de pieles, don Jor se apeó el primero, ágil, su rostro moreno alumbrado por una sonrisa de felicidad. Se apeó luego el viejo señor, grueso y pesado, de bigote blanco y cejas negras. Por último saltó muy ligera, ayudada por los brazos de Avrameanu, la señorita rubia y delgadita. Llevaba en la cabeza un pequeño gorro blanco, calado sobre una ceja, y una pequeña piel blanda como el plumón le protegía las mejillas y las orejas.

Entraron en casa. La monja les siguió inclinada y respetuosa. Los campesinos no se alejaron. Examinaron primero el trineo, luego los caballos y al cochero vestido con una pelliza azul y llevando un gorro cosaco erizado. Tan pronto como el trineo fue llevado a la cuadra, comenzaron a hablar de los boyardos y de los lugares maravillosos de donde venían felices y bien nutridos. Tenían la impresión de que veían una luz alumbrar su existencia.

Al salir los boyardos de casa, los cabañeros se alinearon en dos filas para examinarlos atentamente. Estaban alegres, con los rostros sonrosados. Don Jor se dirigió a sus súbditos y les dijo sonriente:

—He aquí, hombres, a vuestra dueña.

Miraba también él, como si mirara algo caro, los ojuelos de la señorita que pestañeaban sin cesar.

—¡Ojalá viva muchos años! —respondieron algunas voces.

El viejo señor que fumaba con una boquilla de ámbar miraba distraído a los campesinos.

—¡Oh, ils sont bien sales, les pauvres gens!, dijo él con una sonrisa de lástima a la señorita rubia.

—¿Qué dijo?, se preguntaron los hombres uno a otro.

Arrebujándose en las pellizas lucientes, los boyardos pasaron adelante. Se detuvieron a mirar las cabañas. El hada rubia comenzó a reírse.

—¡Tiens! *Qu'est-ce que c'est que ça?*, dijo ella con voz suave.

Mirando cariñosa a Avrameanu, siguió luego también en francés:

—¡Oh! ¡Qué viviendas más extrañas!

—En efecto, estamos aquí lejos de toda civilización, notó también el señor Ionascu, con la cara envuelta en el humo azul del tabaco.

—¡Oh! Lo que veo aquí es muy extraño, dijo la señorita en voz baja, mientras sus ojos azules parecían cubiertos con un velo vaporoso. Estas cabañas me recuerdan los carboneros en los cuentos que leía en el pensionado.

La turba de los cabañeros les seguía como un rebaño tímido y contento. Los boyardos se dirigieron a los apriscos y tinglados del ganado.

—Mi hacienda es muy reducida, dijo don Jor con una sonrisa embarazada, pero no hay otro modo. Nos encontramos aquí en tierras nuevas.

La señorita le miraba cariñosamente. La novia de Avrameanu era en efecto muy linda y delicada y los cabañeros la contemplaban con admiración, cuchicheando al oído uno de otro.

—“Hablan francés”, dijo Faliboga a Iana.

—Se me ocurre que en verano hay lo mismo aquí, volvió a gorjear sonriente la señorita.

—Para mí, dijo Avrameanu, los trigales son incomparables desde el punto de vista de la hermosura. He aquí a Faliboga, añadió él reparando en su capataz. Ven aquí, Sandu.

Faliboga se presentó en posición derecha, procurando endulzar cuanto más la aspereza de su rostro.

—Le beso la mano, señorita, dijo él tímidamente, tendiendo a la señorita su mano negra.

—Dale la mano para besarla, cuchicheó Avrameanu igualmente en francés.

Faliboga levantó la vista hacia el boyardo y luego besó la mano enguantada.

—¿Va todo bien, Sandu?, preguntó el boyardo bondadosamente.

—Como todos los años, respondió el capataz tranquilo. Vendré a la mansión a informarle.

—Ahora no tenemos tiempo, Sandu, dijo Avrameanu. Estamos aquí de paso. Mañana por la mañana nos vamos.

—Y ¿se van lejos, señor?

—Muy lejos. A Italia. Un país que vosotros ni siquiera de oídas conocéis.

—De oídas sí, lo conocemos, dijo Faliboga suspirando, volviendo la cara sombría hacia Iana.

La señorita comenzó de pronto a reírse.

—Tengo frío. Tengo frío, suspiró ella. Entremos en casa.

Cogió luego el brazo de Avrameanu y arrimó la cabeza a su hombro.

—Para complacerte, hemos venido aquí a ver tu reino al cabo del mundo, dijo ella riéndose, pero tenemos que marcharnos sin demora muy lejos de aquí, donde hay flores y canciones. ¡Oh! ¡me siento tan feliz, Georges!...

Apretaron el paso. El señor Ionascu hacía todo lo posible por alcanzarles. Parecía un poco aburrido y amonestó a la señorita.

—¡Rosina! ¡Rosina! La gente te está advirtiendo. Sé discreta.

Comenzó luego a toser y tiró el cigarrillo.

Mirando sonriente el semblante feliz de su dueña, Iana dijo a su marido:

—¿Oyes, Sandu? Se llama Sina...

Faliboga murmuró algo vago. Los boyardos entraron en casa. Al poco rato don Jorj salió solo y llamó a Faliboga, diciéndole en voz alta:

—¡Escucha, Sandu! Manda a alguien en trineo al pueblo para que traiga de la taberna unos cincuenta litros de aguardiente con que obsequiar a toda la gente esta noche misma. Pero sé atento...

—Como manda usted, señor... Pero ¿cuándo estarán de vuelta?

—¿Quién?, preguntó Avrameanu. ¡Oh! A la señorita no le agradan nuestros lugares... Yo, en cambio, estaré de vuelta cuanto antes...

—Pues buen viaje, señor, dijo el capataz.

Una manecilla tocó el vidrio de la ventana. Don Jorj se volvió sonriente y entró en casa. Faliboga se dirigió a la gente frunciendo las cejas:

—Poneos los gorros en la cabeza, dijo él, calando el suyo hasta las cejas. Andrei Broasca se irá a traer el aguardiente, añadió luego con voz áspera, y

vosotros, mientras tanto, idos a cuidar de vuestras faenas. Los boyardos se han retirado para descansar. ¿Qué más queréis?

Los cabañeros se alejaron, arrastrando por la nieve las abarcas llenas de paja y comentando el gran acontecimiento. Faliboga mandó al mocetón esbelto:

—¡Escucha, Grecursor! Ten cuidado de ensillar mi yegua blanca. Me voy a ver si mis órdenes de esta mañana han sido cumplidas.

Se fue luego refunfuñando a alguna parte y Grecursor desapareció a todo correr como un fantasma, saltando a pasos largos por los montones de nieve.

Nita Lepadatu había esperado a los dueños cerca del tinglado de las vacas, con el mastín echado a sus pies. Les había visto ir hacia él y se había quitado el gorro desde lejos; pero las miradas que centelleaban en la piel blanca se habían vuelto a otra parte después de desliarse por un momento hacia Nita Lepadatu. Los boyardos habían regresado y Nita quedaba todavía en su sitio, con el gorro en la mano.

Faliboga se acercó a él a pasos largos y se detuvo riéndose:

—¿Qué tal, Nita? Escucha: ponte el gorro en la cabeza.

—Es muy chica y linda, dijo el mozo.

—Pues ¿qué crees tú? La señorita es un ser puro, diferente de nosotros que olemos a humo y choza. Es un ángel fresco, crecido en el plumón... Otra especie de hombre...

Lepadatu no respondió. Miraba sonriente, como si en las niñas de sus ojos hubiera permanecido una visión encantadora.

Al otro día los cascabeles volvieron a resonar en el silencio del vallejo. El frío había menguado un poco y el sol brillaba en un cielo sereno y verde como el sulfato de hierro. Los cuatro caballos frescos llevaron a la escalera de la mansión el trineo lleno de pieles y mantas velludas, mientras el cochero, con su gorro peludo, se mantenía derecho y ufano, sin dignarse mirar a las humildes figuras agrupadas en su derredor.

Los cabañeros se habían reunido otra vez esperando la salida de los dueños. En la vidriera trasera Faliboga estaba discutiendo con don Jorj, respondiendo a sus preguntas y recibiendo sus órdenes. Al salir Faliboga de casa, todos los hombres estaban mirando hacia los hórreos en la cima del cerro. Un pequeño trineo estrecho bajaba la cuesta, tirado por un caballito bajo. El capataz llevó la mano a la frente a guisa de visera.

—Será el señor alcalde, murmuró él sin moverse de su sitio.

El caballo avanzaba al trote menudo y se detuvo delante de la mansión señorial. Del trineo se apeó un hombre vestido de paisano, bajo y panzudo. Llevaba una pelliza corta de carnero. Por debajo de su gorro alto y puntiagudo y por entre las dos solapas anchas del cuello salió a la luz un rostro grande y escarlata. Sus ojos pequeños miraron en derredor.

—Ruego a uno de vosotros que atienda el caballo y las mantas, dijo él con una voz temblona de hombre gordo, cuellicorto.

Quitándose luego los guantes espesos de lana con un solo dedo, alzó el gorro encima de sus cejas bermejas y dejó caer el cuello.

—¿Qué viento le trae a nuestra finca, señor alcalde?, preguntó Faliboga.

El reresentante de la autoridad se volvió, esbozando una sonrisa con sus labios gruesos.

—¡Oh! ¿Es usted, don Sandu? Han venido los boyardos... ¿Es verdad? Les he visto ayer al pasar por el pueblo.

—Sí, han venido. Tenemos ahora también una dueña, dijo Faliboga meaneando la cabeza.

—Ya lo sé, ya lo sé, respondió el alcalde, riéndose. Me he apresurado a venir a rendirles homenaje...

Los cabañeros miraban callados. El alcalde giró un poco sin apartarse de su sitio y luego miró hacia la mansión.

—Por aquí, señor alcalde, por detrás, dijo el capataz, señalando con la mano.

Pero la puerta fue abierta de par en par y los boyardos aparecieron arrebuados en sus pellizas. El alcalde se movió hacia la escalera. Don Jor le reconoció en seguida y le dijo con cierto asombro:

—¡Oh! El señor Vilcu. ¿Desde cuándo por aquí?

—Acabo de llegar, respondió el alcalde, inclinándose profundamente delante de la señorita Rosina.

—Espere un momento, señor alcalde...

Avrameanu ayudó a la señorita, cogiéndola por los sobacos, la instaló cómodamente en el trineo y amontonó mantas en su derredor. La mujer le miraba con ojuelos centelleantes, sonriendo con sus hoyuelos rubicundos.

—Hace buen tiempo, dijo ella suavemente. Vámonos, Georges. No debemos atrasarnos.

—Un momento, le respondió Avrameanu de paso, al oído, en francés. Tengo que decir algo a este hombre.

Subió al trineo con grandes esfuerzos también el viejo señor. La monja miraba desde lo alto del balcón, humilde, cabizbaja, sin moverse. El dueño se acercó al alcalde y le trajo a un lado. Hablaron muy poco en voz baja. Avrameanu desabotonó su pelliza, hundió una mano en el pecho y buscó algo largo tiempo. Sacó luego un monedero, lo examinó, sacó algo de él y el señor Vilcu se apresuró a recibir un papel:

—Muchas gracias, dijo el alcalde con una risa llena. Quedaré como siempre su criado fiel.

—Bueno, respondió Avrameanu, mirando a otra parte y abotonando su pelliza. ¡Hasta la vista, señor Vilcu! ¡Hasta la vista!

—¡Mis respetos!, dijo el alcalde con voz algo más alta, inclinándose delante de la señorita vestida con pelliza blanca.

La señorita se limitó a pestañear y Avrameanu se apresuró a subir al trineo. La monja bajó a prisa del balcón. Faliboga se acercó también por el otro lado, el cochero se inclinó hacia atrás y todos pusieron en orden las pieles y las mantas.

—Sandu, dijo otra vez el boyardo, mira que todo siga en orden...

El capataz se quitó el gorro de la cabeza.

—No tenga usted cuidado y vuelva en buena salud...

Los cabañeros se quitaron igualmente los gorros.

—¡Adiós!, dijo el boyardo otra vez. ¡Adelante, Costache!

El cochero chasqueó el látigo, los cascabeles rompieron a sonar y el trineo se puso en marcha con gran velocidad cuesta arriba. En pos de él se apresuraba también el señor Vilcu con el caballito enganchado a su pequeño trineo, arrebuado en mantas, con el gorro calado hasta las cejas y el cuello alzado. No se le veía más que la punta de la nariz.

—Ya viste también tú, Nita, al hombre del gobierno, al alcalde del pueblo, dijo Faliboga a Lepadatu. Pues el señor Vilcu es un zorro astuto. En cuanto husmea que el boyardo ha regresado, no se deja esperar. De otro modo

¿quién le ve por aquí? El boyardo le ha dado un papel azul y ¡basta!, eso quiere decir que el alcalde ha cumplido con su deber. De otro modo nosotros vivimos aquí sin tutela alguna. No tenemos cura, ni alcalde. El recaudador viene una vez al año para cobrar también algún dinero, y eso es todo...

Faliboga se reía mirando el pequeño trineo de tablas sin pintar que corría como un potrillo en pos del trineo suntuoso del boyardo.

—Escucha, Nita, añadió. Has quedado otra vez boquiabierto como ayer. Como si hubieras visto a un hada de los cuentos... Pues ponte el gorro en la cabeza, muchacho...

El dulce tintineo de los cascabeles se apagó en lontananza. La residencia del boyardo y las cabañas quedaron calladas, como si fueran más tristes aún en la calma invernal. El capataz se fue a ocuparse en sus quehaceres y Nita bajó al valle con Sarmanu. Por la tarde, sin embargo, todos los cabañeros reunidos cerca de los hornos volvieron a hablar de aquel suceso extraordinario y del fantasma de otros mundos que les había asombrado.

El invierno prosiguió manso; los hombres y los ganados lo pasaban bien. Nada más turbaba aquella colonia solitaria, a no ser el hecho de que el día en vísperas de la Nochebuena un cura y un sacristán pasaron por allá a caballo viniendo del gran pueblo del señor Vilcu. Vinieron a dar parte también a los cabañeros del nacimiento del Redentor. En la mansión señorial fueron acogidos por la muy humilde y triste monja. Pasaron luego a las cabañas donde las mujeres y los niños acudieron a su encuentro. Faliboga no faltó en cumplir su deber para con ellos. A eso del mediodía el cura y el sacristán se fueron igualmente a caballo a través de la blanca extensión de nieve. La gente les siguió con las miradas hasta que desaparecieron en lontananza como dos puntos negros.

Con motivo de las Pascuas de Navidad los hombres comieron carne de cerdo según la tradición. No carecían de bebida tampoco. Sabían que pasaban a un nuevo año y se alegraban al calor de las cabañas. Vinieron también a comer y beber los pastores y boyeros que vigilaban los corrales y apriscos. Faliboga inspeccionó a sus criados hasta el alba, por miedo a que no fumaran cerca del junco o de la paja y no cayeran emborrachados al lado de las bestias. En tales días de grandes fiestas cualquiera es libre de perder la cabeza, pero el vértigo no deja de ser a veces peligroso.

Una tarde, poco después del día de los Reyes, mientras Lepadatu y Faliboga estaban platicando en la cabaña de los ancianos, volvió a soplar un vientecillo del norte.

—Hasta ahora lo hemos pasado bien durante la primera mitad del invierno, decía Faliboga. Vamos a ver cómo hemos de pasarlo de aquí en adelante.

—Pues también este invierno cumplirá con su deber como los demás, dijo Nita riéndose.

—Así es. Los lobos nunca comen el invierno. Pero yo tengo siempre la costumbre de pensar en la primavera apenas pasado el día de los Reyes. Bien es verdad que vivimos en invierno, pero vivimos un poco ahogados. Lo mismo hace Iana, mi mujer: está ansiando nada más que el sol de la primavera...

Faliboga se arrimó al horno. Mihalache Prescurie dijo:

—Nuestro boyardo regresa en primavera... a la vez que las grullas.

Faliboga meneó la cabeza y respondió:

—¡Cuán hermosa es la tierra cuando se derriten las nieves, los campos se vuelven verdes como la rana de San Antonio y la alondra sube al cielo cantando!... De todas partes corren arroyos como si fueran de espuma y todo

huele a una especie de dulzura... Mi yegua blanca tiembla entonces de gozo debajo de mí y relincha. Junto con don Jorj, también él a caballo, nos vamos entonces a ver en que otra parte hemos de hincar en primavera los arados, de hacer dehesas y dejar prados. Yo miro al boyardo y veo cómo se le hinchan las ventanas de la nariz. También él está enamorado de la tierra negra...

—Pues yo voy a decirle una cosa, amigo Sandu, intervino de un rincón el tío Irimia Izdrail. ¿Por qué no estaría enamorado de nuestra tierra? También yo he visto en mis días muchos lugares y he probado con mis dedos mucha tierra, pero en ninguna parte no la hay bendita como aquí, de una fertilidad desconocida en otras partes del mundo. Aquí va uno en el maizal a caballo sin que nadie lo vea y el trigo crece siempre a la altura del pecho con grano tamaño y pesado. ¡Qué se yo! Será una bendición de Dios.

—Precisamente por eso ha vivido el boyardo en esta soledad nuestra, como si fuera enamorado de ella, dijo Faliboga. De sol a sol en el campo a mi lado... En pleno verano nos vamos a la ciudad de Saveni, donde acuden los segadores de las aldeas más lejanas y se fijan los precios. Volvemos espues con toda una feria de gente que invade los trigales con hoces como si fuera un ejército... Pues ¿cómo no le gustarían al boyardo nuestros lugares, en tanto que los segadores le dan siempre cosechas gordas? ¡Tierra bendita, a la verdad!

Gheorghe Barba quiso decir también él algo desde el fondo de la cabaña:

—La temporada de la cosecha es una delicia para nosotros. Varones y mujeres llenan entonces todos los tinglados. Y después, por la tarde, en derredor de la lumbre, no se oyen más que charlas, risas y cantos. Así es donde hay mucha gente.

—¡Dale que dale, Barba!, le estimuló Faliboga. Lo bien que lo pasas también tú entonces. Tocas el caramillo... Bromear con las mozas... Te acuerdas de tus mocedades...

—¡Qué más bromas y caramillo! Estoy viejo ahora. Hay un decir: al hombre viejo, échale paja encima y pégale fuego...

Se pusieron todos a reír. El tío Irimia hizo señal con la cabeza hacia Lepadatu.

—He aquí un mozo que no se aburrirá el verano que viene.

—¡Qué sé yo! Puede ser que el verano que viene yo tenga otros pensamientos.

—¿Cómo así, muchacho?

—Pues hay un secreto, intervino Faliboga. No te enteres de él, tío... Es posible que hasta entonces el tío Barba toque el caramillo con motivo de una boda...

Se callaron todos. Ninguna preguntó más siguió. Sólo el tío Irimia suspiró levemente en la barba y dijo:

—¡Ojalá sea así!

En el horno comenzó a bramar el viento.

—Señal de mal tiempo, dijo Mihalache Prescurie.

Se callaron todos de nuevo. El capataz murmuró luego con su vozarrón:

—¡Hum! ¿Dónde estarán ahora nuestros dueños? Dios sabe dónde están. Dicen que aquel país de los italianos está por donde se halla el Mar Cálido. Allí no hay nieve, pero siempre primavera. Así decía una vez el boyardo. Mientras recorríamos los campos a caballo, solía decirme tantas y tantas cosas.

—Estará muy lejos aquel país, se enteró Nita.

—Una vez que linda con tal Mar... dijo Mihalache Prescurie, está al cabo

de la tierra, adonde se van las golondrinas y las grullas... Mucho me admiro cómo puede ir la gente tan lejos...

—No hay para admirarse, respondió Faliboga. Hoy en día hay trenes que te llevan con la velocidad del pensamiento...

Callaron otra vez. Nita Lepadatu preguntó después:

—¿Lo pasará la gente acaso mejor por allá?

—Pues sí, le respondió Faliboga riéndose. ¿Por qué se fueron nuestros dueños allí? Para pasarlo mejor. ¿Cómo huiría también yo del invierno, si pudiera hacerlo! Pero, al fin y al cabo, ¿por qué huir? Me he acostumbrado ahora a él.

—Yo creo, dijo Nita, que el boyardo se ha ido tan lejos sólo para complacer a la señorita, su esposa. Estaba delgadita y blanca. Mujer parecida nunca he visto en mi vida. Es ella la que le ha llevado. ¿No ha visto cómo la miraba? ¡Como a una alhaja! En este momento están por cierto charlando y divirtiéndose...

En el horno se oyó otra vez el viento temblando y bramando largamente. El quinqué casi se apagaba.

El capataz se puso en pie, buscándose el gorro y el rebenque.

—Me voy a ver lo que hay afuera, dijo él.

—Voy también yo, dijo Nita poniéndose el zamarro a cuestas. Los zagalejos me están esperando sin duda.

No bien hubieron salido, la nevasca les azotó las caras. Más allá fueron envueltos por un torbellino violento.

—¡Qué cosa de los demonios!, gritó Faliboga escupiendo. La nieve me entra por la boca.

Nita apretó más aún su ancho zamarro.

Faliboga bajó a su cabaña.

—No es posible seguir así, dijo él. Tengo que vestir algo más resistente. Mira, Nita. Trata de no despegarte de las vacas esta noche. Por tal borrasca nadie sabe lo que puede suceder...

—Pues cada noche duermo junto a ellas, respondió Nita alejándose.

Primero se le ocurrió subir a la cabaña del tío Tentea, para ver otra vez a Marghiolita y charlar un poco con ella, pero luego cambió de parecer e hizo rumbo para su tinglado. En la tierra y el aire había algo insólito; el viento llevaba millares de agujas de hielo y la nieve menuda buscaba lugar a porfía en todos los pliegues de los vestidos, mientras arriba se sentía deslizarse una especie de torrente infinito y rápido.

Hasta el tinglado Lepadatu se hizo cargo de que la tormenta había recrudecido. Encontró a los zagalejos reunidos juntos. Le esperaban. Sarmanu acudió a su encuentro haciendo mimos a sus pies. Las vacas permanecían inmóviles en las tinieblas. Nita la sintió zozobrosas, con las cabezas alzadas y las orejas aguzadas. La nieve golpeaba secamente el tinglado de junco. Por los lados y por encima los copos de nieve procuraban penetrar también en el abrigo abierto hacia mediodía. El viento golpeaba a veces con fuerza aquella construcción quebradiza, silbando furioso y sacudiendo sus alas invisibles.

—Tío, dijo Néstor, uno de los zagalejos, esta noche los lobos vendrán por cierto de nuevo a los tinglados.

—Callaos, muchachos... Tenemos pues perros robustos y escopetas... Además, las fieras no saben de sus guaridas con tal tiempo...

—¿Cómo puedes estar solo aquí, tío? ¿No oyes qué ruido terrible hay afuera? Diríase que se acerca una borrasca...

—Escuchad, muchachos, dijo Lepadatu en voz baja. Bien veo que la nevasca os ha atemorizado. Lo mismo me espantaba yo a vuestra edad. Idos a descansar.

Los muchachos se deslizaron hacia las cabañas, cerrando tras ellos la puerta de junco. Lepadatu pasó al lado de las vacas hasta el extremo del tinglado, escuchando su aliento. Volvió después al lugar donde solía acostarse. Tenía allí desde hacía mucho tiempo una escopeta cargada, pero confiaba más en su maza de latón. La sacó y la colocó donde la tuviera a mano. Luego se acostó envuelto en su zamarro.

Permaneció largo tiempo pensativo en aquella posición. No tenía sueño y en su derredor tronaba la tormenta. Pensó un rato en sucesos de su niñez, en la vida que había pasado entre forasteros. No se acordaba de un padre, ni de una madre. Ciertos aullidos del viento parecían cantar en su alma como unos sentimientos lastimeros. Pensó luego en su amor y tuvo la impresión de que su querida se encontraba a su lado. Por detrás, al través de la pared de junco, el viento penetraba en algunos sitios a la vez que el polvo menudo de la nieve, mientras el soplo del torbellino seguía intensificándose por encima. De repente, mientras yacía de un lado, le pareció como que oyera en torno suyo un ruido insólito. "El viento es recio en extremo", pensaba Nita. Intervalos y momentos de calma ya no había. Algo sobrehumano parecía tomar la delantera y arrancar el tinglado de sus cimientos. En el aire y a lo lejos se oía un gemido, parecido al llamamiento despavorido de la tranquilidad.

"La borrasca está sacudiendo los cimientos del mundo", murmuró Nita Lepadatu estremeciéndose.

Las vacas comenzaron a agitarse y apretarse una contra otra. Sarmanu comenzó a gruñir como si sintiera a alguien acercarse.

—Sé cuerdo, Sarmanu, nadie viene, le dijo Nita, levantándose de su sitio. Procuraba mirar en derredor en las tinieblas y no sabía que más hacer para calmar a las bestias. El perro, sin embargo, lo mismo que las vacas, sintió algo antes del hombre. Y cuando lo sintió también el hombre, era demasiado tarde. Las junturas del tinglado comenzaron a crujir con ruidos violentos y penetrantes. Las vacas horrorizadas se agitaban y entrechocaban en todas partes. Golpeado también por esta ola pesada, el tinglado empezó a derrumbarse. Las vacas se escapaban mugiendo por las quebraduras. Sarmanu tuvo un llanto humano de desesperación. Una masa de junco a semejanza de un ala gigantesca golpeó a Lepadatu. Éste se inclinó en busca de la maza, queriendo defenderse contra un enemigo. El viento se arrojó como un disparo de fusil por la quebradura, cegándole con nieve áspera.

Todo eso había ocurrido en un abrir y cerrar de ojos y las vacas mugían por las afueras. Caído de bruces, Nita Lepadatu ya no tuvo tiempo para levantarse. El tejado de paja le cayó pesado encima. Sintióse perdido. Sólo un instante pudo oír todavía el aullido del perro. Sus llamamientos ahogados se apagaron en el estruendo de la borrasca.

En esto Faliboga regresaba a la cabaña con su yegua blanca. En las tinieblas borrascosas oyó los mugidos de las vacas, la sacudida del tinglado y el aullido penetrante del perro. Se desvió sin demora de su rumbo y gritó con su voz enronquecida:

—¡Hola, Lepadatu! ¿Dónde estás? ¿Qué hay?

Se apeó y se lanzó por la nevasca. Andaba a tientas, palpando con las manos y los pies, puesto que el torbellino de nieve le estaba cegando.

Luego se detuvo: había oído el gemido profundo de la víctima. De buenas a primeras vaciló; quería correr a las cabañas y dar la señal de alarma. Tomó sin embargo otra decisión. Comenzó a remover el junco y la paja del tinglado derrumbado, echando a un lado todo lo que podía coger con las manos. De vez en cuando se paraba para escuchar. Luego gritó:

—¡Yo soy, Nita! ¡Soy yo, muchacho!

Los gemidos de Lepadatu continuaban, pero parecían menos vagos. Faliboga comenzó a aullar roncamente en las tinieblas:

—¿No oís, hombre de Dios? ¿No oís?

Se le ocurrió luego arrancar la escopeta que llevaba colgada al hombro y disparó dos tiros. Las detonaciones se mezclaron con el bramido de la nevasca.

El capataz se inclinó otra vez, cavando con las manos hasta que, jadeando desesperado, palpó el zamarro y, debajo de éste, el cuerpo caliente de Lepadatu. Lo arrastró solo a un lado y lo cubrió con el zamarro. Después se apresuró a montar su yegua blanca y, corriendo a caballo por entre las cabañas, comenzó a llamar con su voz espantable.

En aquella noche de gran prueba, Nita había estado a dos pasos de la muerte. Le asentaron en la cabaña de los ancianos con la cabeza quebrada y las piernas estropeadas. Iana vino por la nevasca, le vendó las heridas con pan mojado en aguardiente y colocó una vela en su cecabera. Los ancianos le velaron hasta la madrugada. Nita gemía de continuo con los ojos cerrados. Por la mañana, al otro día, llegó también Marghiolita de la cabaña de arriba, como llevada por la borrasca. Comenzó a llorar con las manos en las sienes y cayó de bruces al suelo al lado de la tarima en que yacía el mozo.

Por espacio de tres días y tres noches la víctima no pudo volver en sí. Luego la luz triste que se escurría por el fondo de la cabaña lució clara en sus ojos hundidos...

Todos esos sucesos de los tiempos en que las extensas comarcas a orilla del Pruth estaban desiertas me han sido relatados hace poco por un campesino del pueblo de Bordeeni. Un día de verano he llegado al pueblo cuyo alcalde era él y he parado en su patio cercado de una seba. Después de abrigar los caballos en una cuadra de arcilla, blanqueada con cal y salpicada de azul, me ha convidado a descansar en la ancha "prispa" de su casa.

Era un rumano robusto, de cabellos largos, que gastaba un bigote corto y canoso, con los ojos ocultos bajo las cejas espesas. He notado que andaba inclinado un poco de lado a causa de un leve defecto de una de sus piernas. Me ha agasajado muy cortésmente con agua fresca y su esposa ha puesto en una marmita con sopa agria una gallina gorda en obsequio del huésped. Dos mozuolos listos están ocupados en las faenas de la casa, de la cochera limpia y del corral. Mucho más tarde, después de la comida, el amo se atrevió a sentarse en la misma "prispa", a un lado, un poco más allá, y llamó a su mujer con voz calma:

—Marghiolita, ven a beber también tú una copa de vino.

La mujer se fue después a cuidar de su telar y el amo Nita Lepadatu me relató los sucesos de su vida pasada en la finca del boyardo Jor Avrameanu. Me dijo todo, sin olvidar la tremenda noche en que poco faltó para que se muriera, y sus sufrimientos que se habían prolongado hasta la primavera.

—En primavera, sin embargo, me dijo él mirándome sonriente, me he levantado de la cabaña y he salido a la luz caliente del sol... Y al comenzar a llegar las golondrinas y a florecer las flores del campo, he convalidado. Al regre-

sar el boyardo, yo y Marghiolita le hemos rogado que nos apadrinara con la señora en nuestro casamiento. Para ello hemos debido ir a la ciudad de Yasi. La señora no quería más volver a nuestro yerno, pero consintió de buen grado a ser nuestra madrina de boda en recompensa de mi fe cuando ellos habían ido a divertirse a orillas del mar cálido. Tuvimos entonces la ocasión de recorrer una buena parte del país y de ver algunas ciudades y aldeas bien arregladas, pero después nos pareció muy desierta nuestra finca y la parcela de tierra que nuestro dueño nos había regalado como ajuar. Y después de haber visto tantas cosas: casas, granjas, trenes y demás, hemos pensado en salir de la cabaña. Y con largo andar hemos construido una casa y después los demás han hecho otro tanto...

"Pero nuestro pobre dueño, después de algún tiempo, ya no ha regresado aquí. Para complacer a la señora ha comprado una finca en otra parte. Y estas tierras han llegado a ser poseídas por otros dueños. Desmenuzadas poco a poco, han caído en el poder de tal o cual, además de ser algunas de ellas repartidas a nuestros habitantes, y muchos de los antiguos cabañeros se han de tal modo establecido en tierra propia y han construido viviendas. Hoy en día podemos decir que hemos logrado constituir una pequeña aldea y que ya no estamos tan lejos del mundo..."

Mientras el tío Nita me estaba relatando todo eso, la gente volvía del trabajo por el camino delante de las puertas. Algunos mozos iban cantando y sus voces se alzaban temblorosas en el silencio del crepúsculo. Mirando los alrededores, las cuestas llenas de mieses, los vallejos con prados y rastrojales infinitos, he preguntado al amo:

—Y la antigua mansión señorial ¿qué ha llegado a ser?

—Pues la han demolido los nuevos dueños para edificar otras, allá más arriba. También aquéllas han quedado desiertas y se han demolido, mientras unos nuevos dueños han construido después una vivienda de ladrillos algo más lejos, en medio de la finca. Como ve usted, las mansiones han mudado de año para año como antes los corrales del ganado. Ahora sin embargo ya no mudan tan a menudo y se van construyendo como es debido. Me consta, además, añadió el amo sonriente, que están construyendo un ferrocarril en nuestras inmediaciones, en el valle del Jijia...

—Tiene usted razón. Así muda todo. ¿Y Faliboga? ¿Qué se hizo Faliboga y su Iana?

Lepadatu meditó un rato.

—Pues voy a decirle algo, respondió él. Faliboga era un hombre antojadizo, como solía decir él mismo. Tan pronto como vio que la población se iba multiplicando y la finca cambiando de dueños, siendo unos peores y otros más codiciosos, ha montado a caballo con su Iana, han franqueado el Pruth y se han ido. Dios sabe adónde. Ninguno tuvo después noticia alguna acerca de ellos. Han desaparecido como las aves que vuelan...

Nita Lepadatu miró un rato la niebla violeta en lontananza.

—Pues sépalo usted, señor. A no haber sido Faliboga, yo no habría escapado con vida en aquel trance mortal. Bien es verdad que nunca he confiado en él, pero no puedo negar que era un hombre blando de corazón. Una vez al año hago cantar en la iglesia misa santa por su alma. Dios sabe si vive todavía. Se habrá ido también él adonde nos iremos todos...

Todo eso me lo había relatado Nita Lepadatu al anochecer de un día de verano. Después de ser enterado de toda la gente de otrora, de los ancianos,

de la señora monja y de todos los que habían vivido en otro tiempo en las cabañas, me he acostado contento como después de una lectura de cuentos en que se describe el final de todos, de los buenos, lo mismo que de los malos. Y como después de la lectura de tal hermoso cuento, he quedado largo rato en mi lecho sin pegar los ojos, mientras las sombras del pasado se mezclaban con la fragancia del heno que me servía de cabecera.

MIHAIL SADOVEANU

(Versión española de Nicolás Philipovici)

VUELVO A INVENTARME HISTORIAS

Mira mis salitrosas manos húmedas de esperas,
 Mojadas de miedos y de lágrimas,
 Mira mi piel que sin descanso muere
 Y busca en la tibia caricia perdurarse.
 Escucha mi voz, ronca de darla
 Al viento interminable que nos sigue
 Y nos llena los tímpanos de estrellas.
 Toca mis muslos y mis rodillas ciénagas,
 Toca mi pecho-ombligo-sexo
 Perfumado de sol, tembloroso de albatros.
 Recorre mi desesperación y mi esperanza
 Con los besos más dulces de tus labios.
 Inventa para la soledad que muerdo,
 Que vino a destrozarme con la angustia
 De incontestables gritos sin sentido,
 El canto y las palabras olvidadas.
 Hazme volver al sueño de muchacho
 que no conoce el negro y vive de los besos
 Y en ellos encuentra tan sólo simples besos.
 Mira, escucha, toca mi salitrosa piel,
 Quiebra mi desesperación salada,
 Vuelve a inventar para matar los duendes
 Que diabólicos me llaman desde el agua
 El canto y las caricias que al principio
 Nos daban de beber lejos del negro.

Vuelve a inventarme tan pronto como puedas
 Historias que destruyan las sombras que me cercan,

ARIEL CANZANI D.

BIOGRAFÍA DEL HÉROE

El héroe
 alzado, henchido, labrado
 a través de los días, en jornadas pacientes
 donde todas las hazañas posibles debían recrearse
 en un único gesto.
 Y después el friso... y la tabla de arcilla
 para memoria de los otros.
 Para recuerdo de ese perfil mil veces dibujado
 hasta perder toda identidad con sus orígenes.
 Y luego el inventado sonido de la voz.
 Y la magnificencia... y la hermosura
 y la bondad... y alguna vez la ironía curvándole los labios
 —porque los héroes, saben juzgar la alianza maliciosa de los hombres,
 aunque sin humillarlos.
 Y alguna vez,
 el héroe obligado a ser cruel.
 Y otra vez,
 sin que nadie de testimonio,
 solo,
 perdido,
 sollozante,
 frustrado ante el misterio
 manos del héroe ¡suplicantes de miedo!

MARTHA DI MATTEO

MASIFICACIÓN

¿Tuve anterioridad
antes de llegar al entusiasmo
de ser con todos
y del mismo modo
el grito igual
y la emoción unánime?

¿Antes de ser noticia,
plaza,
partido,
huelga,
y jornal metafísico;
fuí de alguna manera
mi voluntad,
mis voces,
mi intrasferible suceder
en sangre,
pensamiento,
angustia,
y en la única forma de ser hombre?

Me haría falta escuchar a muchos muertos
para desentrañar mi culpa
de no haber sabido reír entre los chinos
y de cantar sin que me oiga Rusia.
El tiempo, (participación que envejece hacia una constante
[juventud), me prestó a las circunstancias.

¿Será necesario el cataclismo
para que el tiempo me devuelva al ser:
a la recuperable sensación de alma?

AGUSTÍN PÉREZ PARDELLA

AMARLA ES DIFÍCIL

Es buena, cuando duerme;
el calor de su cuerpo es un puñal de vidrio
que remonta los sueños.

Cuando calla, es buena
y su voz una premonición olvidada y peligrosa
que arruina el silencio.

Cuando grita o llora
o se lamenta o se divierte o se cansa,
nada puede contener
este dolor alegre que envenena
mis sueños y mi soledad.

Por eso es difícil pensar en ella, en su cara bondadosa;
o dejarse estar;
por eso es una cobardía sin nombre
retenerla
y dejarla ir, una pavorosa crueldad.

A veces, cuando lo pienso,
no sé qué hacer con ella,
con este destino luminoso.

FRANCISCO URONDO

SONETO

La soledad me encuentra a cada instante
 en la humedad secreta del silencio,
 mi frente, reclinada en la tristeza,
 mi mano, recibéndola en el verso...

Y quedo así, como una piedra espesa,
 prendida en las paredes de mi alma,
 sintiéndome latir en cada letra,
 que forma poco a poco la palabra.

Y cuando lloro, porque siempre lloro
 este cansancio de llevar la vida,
 pienso que otros habrá así, ignorados

como yo en esta tarde, preguntando,
 si hay algo más que un beso y una herida
 detrás de las estrellas y del viento.

LILIAN NOVELLI

AZUL SIN CASA

En esta historia que me brindan
 las ciudades
 veo tras ojos de piedra
 y siento bajo la huella, un recuerdo
 abrazado al que vendrá tras mi ida:
 (el azul que me cubre
 no cubre, aquella mi casa).
 Veo desde mí mismo, afuera. Calles
 luces tristes, pizarra al techo,
 paso rápido en las veredas.
 Arriba, cielo, europeo de estrellas
 —las mismas que allá me soñaban—
 azul y negro que me cubre
 y que no cubre, aquella mi casa.
 En mi nueva estada. Quedar algo en
 Bruselas. Escaparse una queja.
 Caminar con extrañas respuestas
 y aprender un dolor que golpea.
 Compartirlo bajo el cielo
 (aquel azul; aquella casa).
 Ser extraño, sin guerra ni muerte.
 Esperar igual; cambiar una estela.
 Y oír aires fuertes, como de Cordillera.
 Ansiar un sol incierto
 con sus crepúsculos para caminar.
 Gotas en mis ojeras, la noche.
 Está mi vida en otra tierra.
 Mi pie pisa patria extranjera.
 Oigo latir historia
 oigo soñar con fuego
 marcando calidad en ideas.
 Estoy en Bruselas.

FRANCISCO JOSÉ FIGUEROLA

Bruselas

UNIDAD Y SENTIDO EN LA OBRA DE ALDOUS HUXLEY

Todo escritor vive el drama de su época. En pertenecer al mundo que integra —padeciendo sus circunstancias y elaborando un pensamiento propio— estriba su razón de existir.

De esto se deduce que el escritor debe ser completamente libre. Como hombre puede estar sujeto a las leyes de la convivencia, pero el pensador, el intelectual, debe planear sobre situaciones dadas para dirigirse hacia la única meta que le corresponde: la verdad.

Es una búsqueda árdua y sin fin puesto que la verdad es inhallable. Lo que se persigue con la misteriosa brújula de la intuición se convierte, apenas alcanzado, en diferente, en engañoso. Porque la verdad muestra su señuelo y desaparece. Inquieta al hombre, lo acucia, pero apenas éste se ha asentado, se eclipsa. Así, lo hallado dentro de lo relativo —de acuerdo a la acomodación del hombre a un cosmos que desconoce— es sólo una etapa que conduce a la verdad.

Entre los escritores que han sometido a revisión los valores aceptados por generaciones anteriores, Aldous Huxley ha sido el más agudo e implacable.

El desconformismo de Huxley no tuvo el tono candente de la protesta de Bernanos, ni la trágica desesperanza de Camus o la obstinada negación de Sartre. Huxley era un demoledor que sonreía.

La irresponsabilidad de las palabras, la barbarie dialéctica, han tenido en Huxley su mayor censor. Prefirió callar antes que dar una respuesta convencional, simplemente literaria con miras a la felicidad, en el concepto burgués de felicidad, al que los griegos de la gran época sólo permitían sostener a los esclavos.

Los snobs o fariseos —como quiera llamárseles— con que Huxley ha poblado sus novelas no son condenados por su superficialidad sino por su falsedad. Huxley descorría el velo en que se ocultaban con una ironía a veces tan sutil que al lector desprevenido podía pasárselo inadvertida. Se complacía en describir los rodeos, los circunloquios llenos de matices de los que voluntariamente se abstienen de ver y se instalan cómodamente detrás de bellas palabras, arrullándose con ilusiones y poniendo emplastos tibios al escozor de la realidad. Los conducía hasta el fin de su aventura y los confrontaba con los lúcidos, los aspirantes, los desconformes.

Huxley persiguió encarnizadamente (no queremos decir desesperadamente porque esta palabra parece no cuadrar con su lógica implacable) una explicación del hombre en el mundo y en el cosmos.

Su obra es el resultado de una experiencia en la cual su visión, a veces des-

piadada, es en última instancia inobjetable porque contribuye a una integral comprensión humana.

La literatura actual ha rebalsado el campo en que solía moverse y otea planos que antes estaban vedados al laicismo. Lo llamado laicismo tenía un contenido limitado, imponía una mengua. Hoy esa denominación no cuenta porque el escritor sabe que el mero juego de palabras dispuestas con habilidad es una ruta sin salida.

Aldous Huxley es un exponente cabal del camino que va desde esa *ruta sin salida* —frase que le pertenece— hasta el plano metafísico.

En las novelas iniciales de Huxley asoma ya el conflicto entre la complacencia de lo meramente humano y el afán trascendente. Toda una gama de sensaciones, de aprehensiones, se desprende tanto de los discursos como de los tics de los personajes en que el autor ha desdoblado su proteica personalidad.

La mirada que Huxley arrojaba a las gentes era tan natural —pese a que fue un supercivilizado— que la falsedad aparecía de inmediato. Acompañaba a los personajes dentro de su órbita, con sus manías, puerilidades e incongruencias. La particular manera con que captaba las escenas, las circunstancias y las formas de existencia —confrontada con el cartabón lógico que se desprendía de su descripción—, daba como resultado un absurdo en que cabía el drama y el dolor tanto como la majadería y la broma.

“En diversas obras de ficción —ha confesado Huxley— he puesto con toda clase de detalles ejemplos de vulgaridad intelectual y sentimental como nos los revela la vida.”

Los personajes están, pues, dentro de las características humana, con su fuerza y sus debilidades, su belleza y fealdad, con sus ilógicas manifestaciones y sus hábiles farsas, con las grandezas y miserias del vivir cotidiano. Es decir, el hombre cómo es y no como debiera ser, ya que Huxley consideró siempre más peligrosos que los crímenes de la pasión, los crímenes del idealismo, los crímenes instigados fomentados y justificados moralmente por palabras consagradas.

Es notoria la similitud que existía entre el aspecto físico de Huxley y el espíritu de su obra.

Cualquier fotografía, tanto la que lo exhibía pensativo frente a su mesa de trabajo como la que lo presentaba junto a Lawrence (el antagonico amigo que dejó perfilado en Rampion, uno de los personajes de *Contrapunto*) nos demuestra que no existe posibilidad de negar correspondencia entre la forma de un ser y sus valores internos. *La expresión cósmica de las formas* llamó Ortega y Gasset a este fenómeno actualizando un pensamiento de Aristóteles.

Ese Huxley descarnado, ascético, vigilante tras los cristales de los lentes, fino y acerado era el que discutía con Lawrence sobre teorías evolucionistas recomendándole que se atuviera a las evidencias hasta que Lawrence le gritó: “No me interesan las evidencias. Las evidencias no significan nada para mí. No las siento aquí!”.

Y se oprimía el plexo solar; contaba el mismo Huxley que añadió: “Abandoné la discusión y desde entonces nunca, cuando podía evitarlo, mencionaba el detestable nombre de ciencia delante de él”.

Huxley y Lawrence se entendían no obstante, perfectamente, porque amaban la realidad sin supercherías. Captaban sus impresiones con armas contrarias y llegaban al mismo punto: el rechazo del hombre sofisticado.

Se observaban sonrientes e indignados. Lawrence era un místico de la sangre y de las formas, y Huxley desde fuera, veía esas formas trasladándolas a un

concepto mental. Se empeñaba en descubrir el mecanismo más sutil, más secreto para anotarlo, describirlo.

Hacia de todo un minucioso examen convencido de que "los que no se enteran están condenados estéticamente. Su arte es malo. En vez de crear *asinan*".

De este modo al hablar de Dickens que se dejó embargar por la emoción ante la muerte de un niño, lo opone a Dostowieski que en el mismo caso vé, observa y anota, es decir, recrea.

Pero Huxley conoce su límite: "En el caso de Rampion —dijo en *Contrapunto*— me deprime un poco porque él me hace ver el enorme golfo que separa el conocimiento de lo evidente, del hecho de vivirlo efectivamente. ¡Y qué difícil es cruzar ese golfo! Ahora me doy cuenta de que el verdadero encanto de la vida intelectual —la vida consagrada a la erudición, a las investigaciones científicas, a la filosofía, a la estética, a la crítica— es su enorme facilidad".

Le espantaba, sin embargo, perder su lucidez tanto como la independencia de su mente y su fría capacidad de observación. Por eso su doble en *Contrapunto* —Philips Quarles— confiesa que "cada vez que le había parecido correr el riesgo de dejarse arrebatar se había resistido deliberadamente, había luchado o huido por conservar su libertad".

Pero manifestó en otra oportunidad: "Una poesía que presentara al hombre como una abstracción de la naturaleza, lo mastraría de un modo imperfecto".

Esa fue la lucha, la desazón de Huxley. Vigilaba siempre. Fue espectador de sus propias creaciones. Un espectador infatigable, incommovible. Además, según sus palabras, sólo podía crear personajes que se le parecieran. De ahí que los seres que pueblan sus novelas sean, en gran mayoría, inquietos, inteligentes, sin ataduras dogmáticas, que se diría van plasmándose en una búsqueda incesante. Muerte y renacimiento continuo, doloroso, de estados de conciencia, de creencias, de itinerario.

En las obras de Huxley puede decirse que no hay paisaje. No lo atraía la naturaleza en estado salvaje si no la cultivada, domeñada. En su contemplación estaba implícita la impronta humana. En realidad, para Huxley, el paisaje es el hombre.

Sus novelas no tienen un argumento preciso. Por el contrario, ofrecen un contexto irregular tal como decía Montaigne que es la vida: multiforme y contradictoria.

Hay pensamientos que Huxley ha repetido en todas sus novelas. Sólo cambian las palabras con que los ha expresado. Esa pertinacia descubre una obsesión: el inquirir trascendente, que si bien la ironía aliva, continúa latente, asediándolo. En la novela *Viejo muere el cisne*, al preguntarse un personaje, qué es el hombre, se contesta con una cita: "Es una nada circundada de Dios, indigente y capaz de Dios, henchida de Dios si es que quiere".

Su mente agudizada hasta la exasperación por el análisis metódico y riguroso, chocaba contra los confines de la llamada ciencia experimental y los sobrepasaba. Su novela *El tiempo debe detenerse* podría llevar como subtítulo *La angustia metafísica*.

El *lent motif* de esta obra es la dualidad del hombre condenado a vivir en dos planos, su capacidad de elevarse sobre la materia y al mismo tiempo su dependencia de ella tanto como el estar sometido al mundo de las cosas prácticas.

Apoteosis y deificación —manifestó— son los únicos caminos de escape del indescribible aburrimiento, del horror tonto y degradante de ser meramente uno mismo, de ser solamente humano. Dos caminos, pero solo el segundo lleva a campo abierto. Porque aunque mucho más prometedor en apariencia, el primero resulta ser, invariablemente, una magnífica ruta sin salida.

Uno de los personajes de *El tiempo debe detenerse*, Sebastián (sin lugar a dudas uno de los dobles de Huxley) se adhiere al siguiente pensamiento de San Juan de la Cruz: "Cuando uno ha logrado mortificar su memoria queda en un estado que es solo un grado menos perfecto y provechoso que el estado de unión con Dios".

La verdad está pues en el instante presente.

Ha contado Huxley alguna vez que cuando Santo Tomás logró el conocimiento unitivo con Dios "acerca del cual había estado durante tanto tiempo elaborando teorías se negó a escribir una palabra más de teología". Y se hace esta pregunta: "¿Qué hubiera sucedido si ese conocimiento se hubiera producido veinte años antes? No tendríamos la *Suma Teológica*".

Y es que antes de alcanzar la meta está la ardua lucha del camino en el que cada forma humana tiene su cometido tanto como el espíritu.

Se puede hablar del camino de Huxley y no de la posición de Huxley porque su vida entera fue una lucha para no anquilosarse dentro de un sistema, costumbre o idea determinada.

De este modo, sin admitirse concesiones y sorteando el camino de lo cómodo y lo fácil, encontró el acceso cada vez más libre porque —y citaré una frase que le pertenece— "a la larga se nos da exactamente lo que pedimos".

Su obra *Filosofía Perenne* incluye lo que Huxley logró en conocimiento directo con el pensamiento de los místicos de Europa y de Asia. Ha comentado y enriquecido estas confesiones con hallazgos propios, actualizando, en parte, el lenguaje inoperante de los antiguos aforismos y símbolos religiosos.

Huxley se exigió entonces, más que nunca, un lucubrar estrictamente personal porque únicamente de ese modo podía comprender el mecanismo, claro e intrincado a la vez, de la interdependencia del hombre y el cosmos. "Como individuos —dijo— tenemos que encontrar la manera de establecer relaciones con esa mente infinita de la que estamos acostumbrados a considerarnos aislados."

En su novela *Los demonios de Loudun* vibra esa fuerza con dos rostros —Bien y Mal— que busca objetivarse. Se deduce en el transcurso de ella su pensamiento fundamental: la santidad aséptica no es más digna de admiración que la lucha de los pecadores por alcanzar la salvación "a través de la noche negra de los sentidos".

En la voluntad de contemplar al hombre como es, Huxley ha citado el pensamiento de un poeta: "Los lirios y los cuervos no han de ser considerados desde nuestro punto de vista sino de ellos mismos, lo que equivale a decir de Dios".

Huxley se sometió a los efectos de la mescalina (*Las puertas de la percepción*) para dar a la ciencia su aporte personal en forma directa, con miras a un mayor conocimiento de las posibilidades y limitaciones del hombre. Fue, así, fiel a su idea: la realidad no puede apresarse con palabras ni con fantasías inspiradas en las palabras.

En una ocasión Huxley protestó porque un profesor de filosofía lo clasificó de neoclásico. No admitió que le pusieran etiquetas porque lo alejaban

de esa cosa infinitamente compleja que es la vida. Su reacción era incuestionable. No obstante, esa inquisición y enjuiciamiento sin tregua, tanto de lo apenas perceptible en la vigilia como del éxtasis provocado por drogas; ese acucioso avance en la mística cuyo proceso traduce en palabras claras y ordenadas, sugiere un agregado a su nombre: Huxley o la ración de Dios.

Esta conducta concuerda con su temperamento, con su constitución. Es su *dharma*, diremos utilizando la palabra hindú que él citó al opinar que cada individuo debe vivir y creer de acuerdo a su naturaleza.

En verdad, para un intelectual como para un artista, lo que cuenta es la exteriorización de su particular esencia. Todo cuanto lo arranque de su centro es una forma de no ser. Es vivir sin realizar lo único para lo cual nació. Se pierde a sí mismo y escamotea una nota que debió darse en el concierto cósmico y que él solo puede emitir. Falta, por ende, a un deber que sobrepasa su límite.

Huxley, al partir siempre de una experiencia personal, al arrojar una mirada nueva, limpia de prejuicios científicos, confesionales o políticos, sobre el mundo, al poner en tela de juicio toda opinión, afirmando, negando o comprobando desde su propia dimensión, ha sido sincero consigo mismo dentro de la sencillez del hombre que conoce lo relativo y fugaz de cada situación y de cada pensamiento.

Y esa afirmación en su idiosincracia, esa fidelidad a su *dharma*, ese obstinado rigor —para emplear el término de Leonardo— es lo que ha dado unidad y sentido a su vida y a su obra.

CELIA DE DIEGO

NEGRITUD

La historia de la literatura africana corre paralela a la historia africana aunque habría que estudiar qué parte de la literatura creada por autores africanos desde el siglo VII hasta el siglo XIX pertenece a la cultura africana y qué parte corresponde a la cultura del Islam.

La literatura africana moderna se inicia en África, al igual que en América, con la adopción de la escritura latina. En vista de que se sirve tanto de las lenguas africanas como de las lenguas europeas deberán analizarse todas las obras en función de los criterios mencionados y clasificarse por sus resultados en la literatura africana o en la europeoamericana.

La literatura moderna de África comienza tanto en América como en África a fines del siglo pasado. En el sur de África el autor xhosa Samuel Edward Krune Mkhayi escribe en 1884 su primer poema, "Choucoune", en el lenguaje popular criollo; en 1893 aparece *Oak and Ivy* el primer tomo de versos de Paul Laurence Dunbar de Ohio, que contiene versos en el dialecto de los afroamericanos estadounidenses. Todo lo que habían escrito los afroamericanos en Norteamérica antes de Dunbar no son más que ejercicios estilísticos que carecen de valor artístico. Durand se encontró en Haití con una gran cantidad de precursores que habían compuesto poemas notables, pero que por su estilo y su lenguaje pertenecen, no obstante su patriotismo, por completo a la literatura francesa del siglo XIX, cuyos modelos siguen.

El primer gran autor africano moderno es Thomas Mofolo de Basutolandia. Es el primer autor africano que dedica su atención a la edad contemporánea. Sus padres son cristianos y él se educó en escuelas de misioneros. Tras haber recibido el título de maestro y aprendido el oficio de carpintero fue corrector de pruebas en 1904 en Morija, centro de la misión evangelista de París que distribuye escritos religiosos en Basutolandia. Como corrector en Morija escribió sus tres libros, el primero de los cuales fue publicado en 1906 en la revista misionera *Lesilinyana*. Se trata de la narración compuesta en sesotho "El peregrino hacia el Oriente", que más tarde se tradujo al inglés con un título equivocado. Comienza así: "En la más negra oscuridad, que era muy negra, en la época en que las tribus todavía se comían unas a otras como animales salvajes, vivía un hombre llamado Fekesi".

Fekesi, el hijo de un cacique de Basutolandia, busca la verdad. Abandona su patria y viaja por aventurados caminos hacia el Oriente, donde espera encontrar la verdad que ciertas versiones le habían anunciado. Lo salvan unos europeos; conversa con ellos y regresa a su tierra. Cuando le preguntan por su meta él responde: "Viajo hacia donde vive Dios". Se colma de alegría cuando le contestan que Dios no está en la tierra, que vive en los cielos, allá, por

encima de las nubes. Era exactamente como él lo había pensado. La actitud de Fekesi frente a los europeos es la misma del joven Mofolo.

Thomas Mofolo aceptó todo lo que le enseñaban. Glorificó el cristianismo en "El peregrino hacia el Oriente", condenó el paganismo en su novela "Chaka", la primera novela histórica de la literatura moderna africana. Chaka es el gran rey de los zulúes, el Napoleón negro. Mofolo hace que Chaka se coaligue con la hechicería, la cual impele al rey de un crimen a otro, hasta llegar al aniquilamiento en masa.

Si bien Mofolo, en Chaka, equipara la hechicería con la muerte y la condena, los misioneros consideraron esta novela como una recaída en el paganismo y guardaron el manuscrito durante más de veinte años sin publicarlo. Decepcionado por su estrechez de miras, Mofolo los abandonó y dejó de escribir. Mas no perdió su fe en la buena causa de los europeos. Desarrolló una actividad por así decir norteamericana al servicio de la nueva época, viajó de un lado a otro, contrató trabajadores para las minas de diamantes, inauguró un molino de vapor, fue conductor de correos y comerciante y adquirió una granja en la región oriental de Grikualandia. Cuando lo despojaron de ella con motivo de las leyes de segregación racial, invirtió su fortuna en el proceso y se desmoronó su salud. Cuando llegó a sentir la injusticia del mundo blanco para el que había vivido, desfalleció finalmente. Pero cristiano en su fuero interno, se resignó. No halló palabras de indignación.

La biografía de Mofolo es en cierto modo la biografía de la literatura africana moderna en su conjunto, que comienza con la convicción cristiana de Mofolo para luego darle la espalda por decepción, si bien no se limita a la resignación. Al lado del dibujo en blanco y negro de Mofolo, en el que los negros lo son como la pez y los blancos como la nieve, se inicia también una "literatura bajo tutela" que, fomentada por los misioneros y por los funcionarios coloniales, está representada todavía hoy por algunos autores principalmente en el sur de África. Cuando no prefiere evadirse de la presión política dedicándose a los temas históricos, a las narraciones de animales o de cacerías, surgen novelas como "En el laberinto dorado" de Artur Nuthall Fula, autor bantú del África meridional que escribe en el holandés de El Cabo. Se trata de una novela en la que inclusive se justifican las perniciosas prácticas de la política sudafricana llamada "Apartheid". Desde luego no se habla del terror policiaco, ni de ausencia de justicia, ni de los bajos salarios. Con tanto mayor encono ataca Fula las pocas diversiones de que todavía pueden gozar los africanos en los barrios miserables de la Unión: "Bueno, Maringo, aquí se baila". "No, abuelo, con eso ya he acabado; es la voz del diablo la que atrae aquí a los hombres al sendero del mal." Después de estas instructivas experiencias dice Maringo: "Ahora sí que tengo miedo del baile y del cinematógrafo. Las luces deslumbrantes y los placeres sólo albergan tentaciones, penas y lágrimas". El baile, la visita al cine y la ingestión de alcohol son los tres diablos contra los que el héroe de la novela logra sus victorias. En ocasiones se toca algún problema auténtico: "Dices que debemos volver al campo. Pero, ¿dónde está el campo al que podemos volver?" Fula y su héroe quedan debiendo la respuesta. En su lugar pronuncian oraciones.

Pero aun los autores que, al servicio del poder dominante, intentan tranquilizar y apaciguar a sus compatriotas, escriben casi siempre un lenguaje plástico y seguro, ya que también ellos descienden de las tradiciones narrativas de África. Ninguno de ellos ha alcanzado la altura de Mofolo. Su falta de

crítica a los europeos es un callar consciente, es una justificación deseada, mientras que Mofolo, recluso en el seno de la misión y ajeno a la realidad occidental, sólo pudo ver y venerar incondicionalmente el lado luminoso de sus maestros europeos. Su emoción es auténtica, su pureza es inmaculada, su honradez es absoluta. Cuando abandonó el mundo ideal de la misión y se acercó a la realidad, dejó de escribir.

Mofolo, no conocía, aparte de la Biblia, un solo modelo literario no africano. Así pues se remontó al arte narrativo africano. Mofolo continuó la tradición épica de su pueblo y conquistó para ella un nuevo tema.

Se ha llamado "época de oro de la literatura bantú", la época de Mofolo, es decir el primer cuarto del siglo XX. En estos años escribió Zakea D. Manguela, un amigo de Mofolo, sus cantos de alabanza y algunos cuentos de animales en la lengua sesuto. Azariele M. Sekese compuso cuentos de animales humorístico-satíricos acerca de sus paisanos; David Cranmer Theko Bereng redactó una larga epopeya en verso dedicada al gran cacique basuto Moshesh; y Everitt Lechaese Segoete escribió dos narraciones parcialmente sarcásticas en que se contraponen la vida del pasado y la perversión de las costumbres en el presente. El bechuano Salomón T. Plaatje, uno de los primeros autores en lengua inglesa, escribió durante la Primera Guerra Mundial en Londres un voluminoso informe sobre la vida y el trato de los africanos en Suráfrica, con algunas impresionantes escenas. Su novela histórica Mhudi, también escrita en inglés, es, comparada con otras de sus obras, bastante débil, aunque bien realizada, pues Plaatje trata de individualizar en ellas a sus protagonistas a la manera europea, con lo que ahueca el pathos africano de los diálogos.

Al finalizar el primer cuarto de nuestro siglo la literatura africana que en esos años había florecido con esplendor entra en un período de calma. No se debe a la casualidad sino a la presencia del general Hertzog que al frente del partido nacionalista de los bóers se hace cargo por primera vez en 1924, del gobierno de la Unión.

Mientras tanto, en los Estados Unidos había comenzado la época que se denominó "Renacimiento negro". En los años que siguieron a la primera Guerra Mundial, el negro se puso de moda y tomaron la palabra Langston Hughes, Countee Cullen y el jamaicano Claude Mc Kay. Anteriormente Dumbur y Johnson habían partido directamente de los cantos religiosos, los "spirituals" con sus versos sonoros en los que vibraba la embriaguez del sufrimiento, la embriaguez de la esperanza.

La segunda generación con Hughes a la cabeza ha perdido el alto vuelo. Ya no se remonta a los "spirituals" sino al "blues". La forma se hace más pequeña, más refinada y más europea. Claude Mc Kay escribe de preferencia sonetos con giros paradójicos y encantadoras impertinencias que divierten al público sin herirlo. Pues se conocen sus límites. El público blanco que aplaude a los poetas negros durante las reuniones sociales como si fueran perros bailarines o caballos que pueden hacer cuentas aritméticas, desea escuchar frescuras no demasiado audaces. Countee Cullen le escribe a "una dama que conozco":

*Piensa que hasta en el cielo
Puede estar hasta tarde en la cama y roncar,
mientras los pobres querubines negros se levantan a las siete
para cantar sus coros celestiales.*

El estilo "blues" o "estilo Harlem" se encuentra en la frontera extrema del ámbito africano y en gran medida ya no forma parte de él. Con todo,

encontramos más elementos restafricanos de los que se manifiestan a la primera ojeada. Descubrimos el sentido de responsabilidad, el "yo" del orador delegado y la imagen del río en el poema de Hughes titulado "El negro habla de los ríos".

Mi alma ha crecido profunda como los ríos.

Me bañé en el Eufrates cuando las auroras eran jóvenes

Y escuchamos el canto antifónico de estilo africano en el poema "Media noche en el bar negro", de Hughes:

*Gira y menéate
muchacha sinvergüenza,
que ningún joven decente
te quiere de pareja.
Escucha esa música...
Noche de selva...
escucha esa música...
y la luna era blanca...
Canta tus canciones tristes
hermosa niña, tienes hambre,
tienes hambre de amor.*

Pero la ejemplaridad se ha perdido aquí; la vivencia personal se halla en primer plano, si bien la función social no ha sido abandonada del todo. Sólo que el poeta encuentra a menudo mayor placer en la descripción, en la caracterización. La descripción no es un simple medio. Pero una y otra vez destellan en los versos de Langston Hughes algunas imágenes enteramente africanas:

Una limpia escupidera en el altar del Señor...

No se trata de una blasfemia; la escupidera fue transformada mediante la palabra en un objeto sagrado.

El estilo blues tomó del espiritual las comparaciones bíblicas y del blues el ambiente "triste" y el rasgo tragicómico. Considerado en conjunto resulta melancólico, quejumbroso y pide compasión. Son particularmente conmovedores los cuadros de costumbres de la vida de los sirvientes: el limpiador de escupideras, el trompetista, el cantante callejero de Hughes; la muchacha lavaplatos de Cuney; el tañedor de banjo de Johnson; los muchachos morenos en la iglesia de Frank Horne.

La lírica del estilo de Harlem no es un "Renacimiento negro". Es el lamento que quedó del gran tumulto, el legado de un período confuso que desapareció para siempre durante la gran depresión de 1929.

Durante los años treinta, la lírica afroamericana se convierte en los Estados Unidos en un estilo norteamericano. La gran depresión "arrojó a todos, negros y blancos, cuesta abajo hacia las oficinas de empleo", dice Hughes en su autobiografía. El tono se agudiza; ya no prevalece la queja, sino la acusación. El énfasis de los predicadores se convierte en el énfasis de los agitadores. Los versos adquieren mayor fuerza directa y realismo y pierden parte de su poder imaginativo y transformador. Sin embargo, no caen jamás en el abstracto estilo declamatorio de la lírica programática europea. Todavía nombran las cosas y las invocan. Sterling A. Brown escribe:

*Pesan el algodón,
almacenan el trigo;
apenas si somos buenos*

*para abrir los surcos;
ellos llevan la administración,
ellos llevan los libros,
y nosotros debemos agradecer
que nos engañen...*

El áspero realismo acusador de los poetas de la escuela de Brown, deriva inmediatamente en el realismo de la prosa de Richard Wright. El primer libro de Wright, "Los hijos del tío Tom", un conjunto de cuatro narraciones (1938) lo colocó en la primera fila de los prosistas norteamericanos. Las siguientes novelas, "Hijo nativo", "Doce millones de voces negras" y "Muchacho negro", le dieron fama mundial. Ciertamente cada uno de sus libros tiene carácter ejemplar, pero ni sus medios estilísticos ni su modo de pensar son africanos. La literatura occidental posee en él a un gran autor. Wright no pertenece a la literatura africana.

El sistema escolar depende de las misiones; toda persona que muestra aptitudes literarias recibe automáticamente fuertes influencias europeas. Si escribe en su lengua materna solo tendrá oportunidad de publicar su obra si esta es útil a las misiones o si puede emplearse en la instrucción escolar. Los autores son cristianos y hacen suyo el punto de vista de los misioneros. En Suráfrica los africanos no tienen derecho a expresarse libremente. Las cuestiones políticas son las que más interesan a los autores pero deben soslayarlas ante la imposibilidad de encontrar un editor. Los manuscritos deben ser aprovechables en las escuelas por lo que no deben tratar conflictos políticos o religiosos. No se publicó una novela del historiador zulú R.R.R. Dhlomo que tiene por tema los disturbios indiafricanos en Durban en el año 1949.

No es de extrañar que muchos autores se refugiaron en la historia tanto a través del poema laudatorio, como lo hizo Mofolo a través de la novela. Dube, Fuze, Molema, Jordán, Segoete y otros más escribieron narraciones históricas; Jobobe, Vilakazi y Tayedzerhwa compusieron versos. A veces brilla entre líneas un poco de crítica, como en la novela "La empresa del jefe" de Samuel Yosia Ntara, escrita en lengua cewa.

Gracias al material histórico y a las lenguas bantúes en que escriben los autores se conserva una buena parte de la auténtica tradición africana. Los autores que en Suráfrica se sirven de la lengua inglesa están sometidos a la misma norma. Los más importantes son los hermanos Herbert y R. R. R. Dhlomo, Silas Modiri Molena y D. D. T. Jabavu.

"La Narración africana tradicional", escribe Senhgor, "está tejida de los acontecimientos diarios. Sin embargo, no se trata de presentar anécdotas o "hechos tomados de la vida". Todos los acontecimientos se convierten en imágenes y obtienen así un valor paradigmático o sea que señalan más allá de lo momentáneo. Ninguno de los protagonistas es, en el sentido europeo, un individuo que se enfrente a la sociedad. Cada figura representa en primer término un tipo, es ejemplar como una máscara africana."

En su autobiografía "Down Second Avenue" Exekiel Mphahlele trata su propia vida como un símbolo de la situación en Suráfrica. Precisamente por contarnos la historia sin apasionamiento, casi sin reproches, cada experiencia se convierte en paradigma, cada frustración personal en una experiencia general. "Es el dolor persistente de un insulto pasado lo que me enoja y me hiere más que el insulto mismo", escribe acerca de una libertad que es todavía nueva para él después de su huida de la opresión sufrida en la Unión Surafricana.

"Respiro el nuevo aire de la libertad, y ahora el barril de la bilis ya no tiene fondo. Pronto sabré qué hacer con esta libertad."

Sin duda podría esperarse en Suráfrica un mayor número de autores importantes si se gozase allí de mayor libertad. En cambio, la cantidad de autores y su categoría en otras regiones africanas sí permiten juzgar las condiciones pre-valectientes en cada lugar. En las tierras coloniales españolas no hay un solo autor, "ya que las características particulares de la sociedad en nuestros territorios en Guinea no son favorables a la expresión individual del sentimiento poético", escribió el ministerio colonial español. En las regiones portuguesas hay varios poetas que escriben en portugués: en Angola está Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz y Antonio Jacinto; en Sao Tomé, Francisco José Tenreiro y Aldo do Espírito Santo; en Mozambique, Noémia de Souza. La antología de africanos que escriben en portugués, editada por Andrade, contiene veinte autores, incluidos algunos de la Guinea Portuguesa y de las islas Cabo Verde. En el Africa oriental viven los poetas Saaban Robert y Hahele Kibwana (Tanganika) que escriben en swahili, mientras que el joven prosista Mbiti (Kenya) escribe en kikamba y en inglés. En el Congo sólo sobresalen el poeta Bolamba y el joven novelista Lumani-Tshibamba, quien obtuvo un premio literario por su novela Ngando.

Unicamente en el Africa occidental son numerosos los autores. El Camerún ofrece tres novelistas importantes: Ferdinand Oyono que escribe con mordaz ironía y despiadada precisión las debilidades tanto de los grandes personajes europeos en las colonias como de los habitantes africanos. Redacta sus novelas en prosa francesa; pasa de la broma a la seriedad y viceversa: en suma, es el realismo neoafricano. Luego destacan Benjamín Matib, Mongo Beti, Paul Hazoumé de Dahomey, Bernrd B. Dadié de la Costa de Marfil, Jean Malonga, Congo Central y A. Sadjí, Senegal, son otros tantos autores que describen la vida que los rodea con impresionantes imágenes y una lírica a menudo de excelente factura. Al observar el panorama de cincuenta años de moderna literatura africana podemos decir que se inició con el rechazo de la tradición africana y con el énfasis en el cristianismo, para luego alejarse cada vez más del cristianismo y regresar al modo de pensar africano.

JANHEINZ JAHN

(Muntú: Las culturas neoafricanas).

TEATRO

ROMEO Y JULIETA

En plena calle Corrientes, en el Teatro San Martín, en un escenario funcional, rasante y perfectamente estudiado, recibimos el impacto shakespeareano de "Romeo y Julieta" con un lenguaje "popular" fielmente respetado del original. Esto no impide que **Romeo y Julieta**, una obra ramplona y sentimental, que hoy nadie se atrevería a escribir y presentar a un empresario, consiga suscitar nuestro interés: según parece, nadie la había traducido antes con fidelidad, respetando algún "hijo de puta" y otros vocablos similares que tan queridos le eran a William Shakespeare.

Ignoro si la obra habrá sido respetuosamente traducida, lo que sí sé es que conserva el frescor de lo inédito. El lenguaje del autor, tan lleno de imágenes, ejerce una viva atracción sobre los espectadores; el paso de los años no parece haber envejecido a Shakespeare; los siglos no han podido marchitar la ironía, la radiante exactitud de los estudios psicológicos y la verosimilitud de las puyas sociales. Su perdurabilidad está justificada. Shakespeare era el producto de dos factores dialécticos: el rigor técnico de los sajones y las formas y los conceptos latinos. **Romeo y Julieta** corrobora este juicio.

No es tan fácil hacer algo nuevo con Shakespeare; sin embargo Alberto Rodríguez Muñoz se lo propuso y lo consiguió: en realidad el fruto de su esfuerzo es meritorio. En un escenario de una sobriedad espartana, mover un drama como el de **Romeo y Julieta** y retener la atención del público durante tres horas es una proeza que sólo se consigue con talento. De ahí que veamos con emoción avanzar los tres actos bajo el movimiento de uno de los dramas de amor más populares.

Rodríguez Muñoz en un amplio escenario, sin medios, apenas con una mediana riqueza de luces, ha sabido mover a los personajes con maestría si bien hay que reconocer que no siempre esos personajes están en tipo. Pero no siempre en esta suerte de teatro se hace lo que se quiere sino lo que se puede y si en la obra hay

Leves fallos son más los méritos que nos inclinan a aplaudirla. No todos los actores están a la misma altura y no siempre Romeo y Julieta son los inmortales héroes que todos conocemos, pero es tanta la pasión que los intérpretes ponen en su cometido que en conjunto la labor es admirable.

Luis Medina Castro hace un Romeo inefable, tierno; su actuación es de una delicada elegancia y los trajes que luce le sientan de modo admirable como si siempre los hubiese usado. Posiblemente en la escena argentina se carece de un actor tan capacitado como Medina para ese trabajo. Hay en él toda la belleza espiritual y la juventud del Romeo soñado por Shakespeare. Su voz responde a la leyenda lo mismo que sus ademanes y su felina agilidad. Lía Gravel hace una Julieta transida, dulce, apasionada, perjudicada a veces por el diapason de su voz no siempre ajustadamente con el texto. Bien y discretos el resto de los actores.

Cabe señalar en el reparto la presencia de Onofre Lovero, auténtico y genial comediante cuya personalidad, aún en momentos de silencio, domina la escena, e inclusive la sala, con su fascinación de leal comediante. Ver actuar a Lovero es caminar de sorpresa en sorpresa: los matices de su voz que domina admirablemente, su mímica y sus desplazamientos son de una gran perfección. Se piensa que es una lástima que tan buen actor no sea aprovechado con más frecuencia.

V. S.

DESPUÉS DE "EL SILENCIO"

La ficha técnica irrumpe dramáticamente con el ritmo que anuncia la aparición de un tren en plena marcha.

Montada esa imagen se exponen los tres personajes principales dentro de un ambiente inefable. Desde fuera el sonido de la locomotora corta incisivamente este silencio mudo de sofocante irrealidad.

A juzgar por los leves movimientos flotantes de este compartimiento, por la esporádica aparición de escenarios de inhóspita extrañeza, por el sonido agudo del tren, acrecentado por el paso de luces inesperadas, creemos ver que este compartimiento simula ser un cohete espacial dispuesto a detenerse en un lugar desconocido.

Obligado por esta presentación se encadena una serie de razonamientos lógicos: esta "nave espacial" pertenece a uno de los dos grupos (Hombre-Mujer) que rivalizan con sus respectivas naturalezas: este grupo es el de los hombres. Su "capitán" es un militar quien, recostado, distorsiona su rostro con un bostezo como si fuerzas de *desaceleración*, lo obligasen a ello en el momento del arribo. El guarda resulta ser su "asistente".

Hay un cartel impreso con leyenda intraducible pegado en un vidrio. Este es el lenguaje de los hombres. Un niño pregunta: "¿Qué dice acá, tía?" Una mujer responde: "No entiendo".

En esa ambientación, los tres personajes principales aparecen sentados (Esther, tía; Ana, madre; Johan, su hijo).

Este preámbulo condensa la historia que va a desarrollarse, a devenir, pero que no ha de alterarse en lo más mínimo hasta el final del filme, si no fuese por la intervención de una palabra que explicaré luego.

Las posiciones y estados de los personajes son los siguientes: el niño duerme: todo cuanto acaecerá en su derredor escapará a su entendimiento.

En el centro, su madre ardiente como una llama, no expande más calor que para sí misma. No es sólo el niño quien aparece aparte, durmiendo y reclinado hacia el otro extremo, sino su propia hermana, curioso ser de aparente frialdad. El calor ambiental que Ana pretexto es la figuración de su ninformanía. Permanece con parte de su busto al descubierto, bañada completamente en sudor, su boca abierta.

A su lado está sentada Esther con el torso erguido, los ojos cerrados y sus labios apretados. Tuberculosa, está cubierta de ropas y su piel luce demasiado ocre y seca. Permanece con el estoicismo de quien no quiere ceder a la perdición.

La acción comienza. La más impaciente se levanta, Ana, la madre. El niño despierta y va hacia ella, quien lo acaricia incestuosamente. La tía (Esther) tose.

Vuelve a repetirse, encadenadamente, a través de esta exposición, psicofisiológica, el preámbulo del filme.

Seguidamente comienzan las representaciones simbólicas, las obsesiones del autor, a monopolizar el filme; o subrayarse unos sobre otros.

El niño, situado detrás de los vidrios, observa a su tía recostada en el asiento. Su rostro se registra con una máscara pintada sobre el vidrio de la puerta cerrada. (¿La aproximación de un "monstruo" del lugar desconocido que asiste al desmayo de un ser humano femenino?). Se vuelve hacia el otro lado acomodando su rostro nuevamente detrás de la misma figura, pero ahora dirigiendo su vista hacia otros ángulos.

El tren-coheté está a punto de llegar.

Efectivamente; se ha llegado al "planeta de los hombres".

Estos, con sus adelantos técnicos —bélicos y técnicos— espaciales, han dado y dan el primer paso. Y a este estado se ha convergido: cohete-tanques. La mujer sigue sus pasos. En este fondo de la forma descansa la estructura de este movimiento.

Pero en lo intrínseco del contenido se realiza en síntesis expresionista el hombre bergmaniano.

Excepción hecha con Johan, el niño, que por ser tal permanece puro y aparte de toda afectación, se tiene toda una escala de hombres que van desde lo deforme (enano), hasta la fuerza bruta (el mozo) pasando por el conserje —decrépito y ajeno—, y el electricista muy obeso y muy ingenuo.

Llegado al núcleo del filme, los tres personajes en este "lugar desconocido" echan sus lazos con el mundo exterior en procura de asirse a algo, para poder comunicarse. Todos ellos reciben sus respuestas. Veamos de qué modo.

Primero analicemos el título "El Silencio". Este silencio, por tratarse de Bergman, consta principalmente para Esther (Ingrid Thulin). Es ella quien pide a Dios que la salve. El conserje decrepito y ajeno no entiende su lenguaje al igual que ella el de éste.

Puede anotarse que a través de este hombre bondadoso y servil se conforma la imagen "continuación" del protestante de "Luz de Invierno". En esta oportunidad con modales y sentimientos distintos. Pero pese a sus buenos servicios no puede entenderla. Es por este personaje que comprendemos mejor el silencio de Esther, ya que esta situación —descontando la dolorosa relación con su hermana— agrava su soledad en el sentido en que el autor se lo ha propuesto. Si epidérmicamente se observa cierta relación risueña con el conserje, las cosas esencialmente no varían. De ahí que las de ellas sean las escenas más largas del filme.

Esther encuentra en la música de J. S. Bach un vínculo con el mundo celestial, puro, ideal. ¡El ir a otro planeta no supone un cambio sustancial en la naturaleza del hombre! Y con Johan (el niño) vínculo con el mundo terrenal, no lesionado aún por su límite racional.

Ana (Gunnel Lindblom) también recibe su respuesta. Pero lo de ella no es el silencio de Dios. Tal vez sea el silencio humano. El de los hombres.

Lo que ella busca lo encuentra en la medida en que ella desea: La fornicación: *La respuesta terrenal, la ruptura del silencio de los hombres*. Pero esa comunicación es puramente carnal para solucionar y equilibrar sus pro-

blemas psíquicos. De este triángulo compuesto por los personajes centrales, ella es la única que parece haber arribado a "su planeta". Y esta es la razón por la cual camina por las calles llenas de hombres, con la intención de seleccionarlos. Su hijo y su hermana no salen de la casa en todo el filme. Esta última, a lo sumo observa la calle a través de la ventana para ver el paso de un caballo esquelético como símbolo de la repugnancia carnal.

Johan (Jorgen Lindstrom) por su parte encuentra seres deformes (enanos). Los niños de la actualidad, carentes de espontaneidad e ignorancia, imbuidos con conocimientos adultos. Estos adultos-niños son actores teatrales, lo que equivale a representación, a comportamiento pensado, a ficción.

Como vemos en estos tres tipos de silencio hay una sola respuesta y esa pertenece a Ana: el sexo. En ningún momento dejan de aparecer imágenes de esa naturaleza. La visión es constante y clara en todas sus formas.

Hay dos escenas de "respiro" que parecen ser escenas extraídas de una película "normal": La conversación de Esther (comiendo en la cama) y su sobrino. Hablan un lenguaje poético. En el otro momento están reunidos los tres: Esther escuchando música de Bach y Ana junto con su hijo en el fondo, conversando. En estos "respiros" el autor ha querido comprobar que esas efímeras y estabilizadas conversaciones no pueden dilatarse por mucho más tiempo, puesto que los conflictos de los personajes "pesan" demasiado sobre ellos.

Más que comprobarlo ha querido demostrarlo y de ese modo justificar el resto.

El "cohete" retorna.

En él vuelven solamente Ana y su hijo. Esther se ha quedado. Johan despliega un papel que lee: "A Johan, palabras en un idioma extranjero". A continuación dice la palabra *espíritu*.

Para clarificar esta deducción del niño permítaseme citar los versículos 32, 33, 34 del Antiguo Testamento, según San Juan: "Vi el Espíritu que descendía del cielo como paloma, y reposó sobre él". "Y yo no le conocía; mas el que me envió a bautizar con agua, aquél me dijo: Sobre quien vieres descender el Espíritu, y reposa sobre él, éste es el que bautiza con Espíritu Santo". "Y yo le vi, y he dado testimonio que éste es el hijo de Dios."

Llegamos a la crisis del silencio teísta que envuelve todos los personajes y toda la obra. Como consecuencia va a producirse la catarsis. Los poderes sobrenaturales permanecieron mudos tras muchos intentos y preguntas. Como consecuencia, Bergman termina por crear sus propios poderes y testimonio. Al Dios se lo substituye por la amalgama del Hombre y la Mujer. *La Mujer escribe con el lenguaje del Hombre*. Ese es el único envío posible. Habita en el hombre mismo. Dentro de las medidas terrenales se extrae a la superficie el sostén que paulatinamente se va desprendiendo al advertir el abandono y la soledad del hombre. La voz humana hace ruptura en el silencio divino.

Johan (alusión a San Juan) en su estado de pureza substituye al Santo y da testimonio de ello.

Una ventanilla se baja. Entra una ráfaga de lluvia y "lava" el cuerpo de Ana quien, sorprendida, no tiene tiempo de evitar el agua. Espíritu: Agua purificadora para Ana, la carne.

Ultima advertencia.

Si unos segundos antes se terminase el film, las cosas no cambiarían sutil ni substancialmente. Pero antes del cierre final se menciona la palabra *espíritu* y la catarsis se produce.

Estas medidas nos dan la pauta del peligrosísimo hilo con que penden las esperanzas del reencuentro humano.

En su momento de despido del blanco y negro Ingmar Bergmann nos lega su mejor mensaje.

RUBÉN DE LUCA

LA CENSURA EN EL CINE

Todas las censuras son arbitrarias y todas obstaculizan el progreso del conocimiento humano; pero el absurdo en cuestión de censura pocas veces se da en otras artes con tanto descaro como en el cine.

Hay cinco clases distintas de censuras establecidas en los más diversos países; hay países que conocen una censura oficial del Estado, centralizada y ejercida por el ministro del Interior o de la policía: la Argentina, Cuba, República Dominicana, Egipto, Irak, Israel, la Federación Malasia, Méjico, Nicaragua, el Pakistán, Paraguay, Portugal, Siria, Turquía, Afganistán, Costa Rica, Formosa, Honduras, Jordania, Líbano, la Unión Sudafricana, Libia, Nueva Zelanda, Panamá, Irán, El Salvador y Tailandia. Poseen una censura oficial del Estado, centralizada, ejercida por una autoridad gubernamental que no son ni el ministro del interior ni la policía: Australia, Colombia, el Congo, Etiopía, Indonesia, Islandia, el Sudán, Birmania, Chile, Dinamarca, Grecia, Finlandia, España, Italia, Perú y Uruguay. Países donde la censura está en manos de un colegio de censores nombrados por el gobierno pero independientes de él: Gran Bretaña, Suecia y Austria. Los estados federales o confederados donde la censura está ejercida por cada Estado miembro de suerte que acaban por construir censuras locales, a veces acumulativas de la censura central: Australia, Estados Unidos, Suiza y Alemania Federal. Y los países donde la censura está confiada a la propia profesión cinematográfica: es el caso de los Estados Unidos, al menos sobre el plan federal, y el Japón.

La censura ejercida por los profesionales puede ser de miras muy estrechas, pues tal es el caso de los Estados Unidos que es el único país que posee en materia de cine, un código de "moralidad". Elaborado por la "Motion Picture Association of America" ese código prohíbe terminantemente hacer humorismo sobre el matrimonio y el hogar, de presentar como una cosa normal y lícita el adulterio y las relaciones sexuales ilegales, los besos "a boca abierta" los abrazos brutales, las poses sugestivas y que las piernas de los actores se entrelacen, la palabra "aborto", la representación de perversiones sexuales, las alusiones a enfermedades venéreas o a la higiene sexual, las danzas que sugieran actividades sexuales o supongan movimientos indecentes, la desnudez total, mismamente en silueta, la exhibición del interior de la pierna, la parte de la cintura salvo si el ombligo está cubierto, dos personas en la misma cama, aunque representen marido y mujer, etc.

En Francia, aunque la censura teatral fue suprimida en 1906 (los poderes públicos no pueden intervenir en materia teatral sino en sus poderes generales de policía y si el *orden* está amenazado), la censura cinematográfica ha sido establecida y es una de las más pesadas del mundo. La autoridad de control

puede prohibir totalmente la proyección de un filme en el territorio francés y fuera de Francia, prohibirlo para los menores de una cierta edad, autorizarlo con determinadas condiciones, es decir mediante modificaciones o cortes, lo prohíbe para la exportación solamente o autoriza la explotación completa. Es así que en 1953, sobre ciento ochenta y seis largometrajes de origen francés, seis fueron prohibidos para menores de dieciséis años, once autorizados con cortes, y dos prohibidos para ciertos países; sobre quinientos cincuenta y seis largometrajes extranjeros, siete fueron completamente prohibidos, trece fueron prohibidos para menores de dieciséis años y siete autorizados con cortes.

Hay otro tipo de censura añadida a la del estado; es la censura, a menudo rigurosa, de las organizaciones: asociaciones familiares, centrales católicas del cine, el crédito nacional; censuras de hecho a las que hay que añadir los poderes policiales de las autoridades de los pueblos, etc.

¿De dónde viene esta noción de la censura cinematográfica? Arranca de un ombligo. Pero empecemos por el principio.

Alrededor de 1920, en América, la hipocresía encontró un maravilloso terreno. Por primera vez en la historia, presbiterianos, baptistas y anabaptistas, metodistas y mormones se hallan de acuerdo: el público abandona los templos para ir al cine. Sinclair Lewis ha descrito esta historia de pastores celosos en "Elmer". Los clérigos no vacilan en afirmar la equivalencia: Cinema igual Diabolo.

Había un precedente: el 10 de enero de 1909, el diario *Chicago Tribune* lanzó sobre el cine la acusación que había costado la vida a Sócrates: corruptor de la juventud. George Kleine intentó replicar, pero al mismo tiempo una sociedad neoyorquina atacaba ante los tribunales a una sala de proyección que presentaba un hecho de policía: un vulgar uxoricidio. Un clan de puritanos de Rhode Island tomaba por asalto los cines. Chicago, encargaba a la policía prohibir los filmes que la propia policía considerase inmorales. Cosa curiosa, los teatros de variedades de Nueva York se asociaron a los pastores y obligaron al alcalde Mac Clellan a cerrar los cines.

En todos los estados de la Unión, entre 1911 y 1916, la censura se instala lenta y seguramente; hasta 1921, los productores debían contentarse con 47 censores diferentes. Empezaron a surgir las asociaciones protectoras del cine y allí empezó la corrupción que exigió la creación de una verdadera inquisición. El cine iba ganando, no obstante, terreno. En 1921 su fuerza era mucho mayor que en 1911. Los pastores, furiosos, pasaron a una segunda ofensiva.

El 10 de julio de 1921, el fiscal general de Boston señalaba como culpable al distrito del condado de Piddleses de haber sofocado en 1917 un escándalo que había estallado en un local de Waburn (Massachusetts): durante una cena ofrecida por Fatty, doce grandes productores americanos habían danzado desnudos con doce niñas adornadas con el mismo traje. Fatty y sus amigos desembolsaron 100.000 dólares para hacer callar a la justicia. Dos meses después hubo otro escándalo: A Fatty, un cómico famoso de la época, se le muere, una noche de orgía, una muchacha en los brazos. No se pudo esclarecer el misterio. Por el medio estaban los fabricantes de licores, corredores de cocaína y polvos eróticos. Los hombres de ley se limitaron a absorber la fortuna del cómico, casi un millón de dólares. El amigo de Chaplin, de Marie Dressler, de Mack Swain, de Mack Sennett, zozobraba.

Poco después, Taylor, el "regisseur" de Jesse L. Lasky, era misteriosamente asesinado. Un paralelo entre Hollywood y Babilonia estaba tendido. Y los puri-

tanos de América se cubrían el rostro y sacaban secretamente un pasaje para California.

Los magnates del cine comenzaron su defensa: censura por censura, dijeron, nosotros preferimos hacer la censura nosotros mismos. El 15 de enero de 1922, William H. Hays (autócrata del cine) abandonaba su puesto de ministro de comunicaciones donde no ganaba más que diez mil dólares, para tomar el cargo de presidente de la "Motion Picture Producers and Distributors of America", cargo retribuido con cien mil dólares. La hipocresía tenía ya su gran pontífice, Su Santidad la Censura Preventiva.

Para devolver la tranquilidad a los hombres de negocios en general, Hays formula en principio la teoría siguiente: "El cine es sobre todo el catálogo animado de las mercaderías norteamericanas y representa el trabajo de cien mil empleados". Para tranquilizar a la industria cinematográfica en particular, hizo un descubrimiento genial: compró los filmes extranjeros y los hizo proyectar en los circuitos de cuarto orden.

La falta principal de Hays fue la de organizar un terror blanco. Un regimiento de policías y espías se puso a su disposición. Las actrices apoyaron ese movimiento e invitaron a sus sets maravillosos a los viejos pastores. El divorcio fue provisoriamente abolido. Y Hays pudo dictar un código. Pero todo esto no hizo más que aumentar la hipocresía. Convertía al cine en un elemento mudo ante las cosas atroces, tímido ante las cosas graves y casi silencioso ante toda injusticia. La moral estaba a salvo, como todos pudieron ver después.

Hays no tenía por tanto más que un móvil: saciar una gran pasión y... prohibirla. Lo hemos sabido treinta años después. Hays fue arrastrado ante los tribunales por su mujer que le pedía el divorcio, invocando como injuria grave: "Mi marido confunde la más secreta manifestación femenina con el ombligo de una prostituta". Quedaba retratado como un monomaniaco.

En términos más simples, Hays que había excluido rigurosamente el ombligo de los filmes americanos; confundió el ombligo con el sexo. La aberración de un censor puede infligir a las multitudes las absurdidades más evidentes.

La aberración indirecta del censor nos conduce a la aberración sugerida. Las bóvedas frescamente góticas de la catedral de San Patricio, temblaron bajo las palabras del cardenal Spellmann cuyo rostro —muy rojo y a la vez tranquilo—, había pasado el violeta y había entrado victoriosamente en la gama de los indigos: "El que ose ver ese filme, más aún el que ose levantar los ojos sobre esa mujer impúdica, cometerá un pecado mortal, pues nunca, en este país que teme a Dios, se ha visto una cosa así escandalosa, inmunda y repugnante".

El filme a que aludía el cardenal Spellmann era simplemente *Baby Doll*: la impúdica: Carroll Baker, y el país temeroso de Dios, los Estados Unidos. Estábamos en 1957.

El pecado al que Carroll Baker convidaba a los machos americanos —en verdad C. B. era solo la estrella del filme: la "confusión" de Spellmann entre actriz y personaje es en sí sintomático: ese pecado se resumía una "pose": en camisa muy corta (camisa que después fue vendida en cinco millones de copias), acostada en una pequeña cama de hierro, la muchacha chupaba su pulgar. Para las gentes sin malicia, no era más que un gesto infantil sin consecuencia. Los responsables de la "sexualización" pública de ese gesto eran Tennessee Williams y el cardenal Spellmann. La perversidad de Tennessee Williams no habría ido muy lejos sin la atronadora llamada de atención de Spellmann, el cardenal de Nueva York. La pluma del escritor que describía a una retardada, consagrada

al placer oral de chuparse el pulgar, no habría chocado a nadie. Fue Spellmann quien frisando la crisis de apoplejía o del infarto, llamó la atención de los machos adultos no avisados y contribuyó finalmente a modificar una futura edición del caso Kinsey. Fue Spellmann quien dio al gesto digital de Carroll Baker las dimensiones de una gigantesca referencia sexual. Todavía más, la imprudencia, de un prelado llevó agua al molino de Priapo. El peligro del "pecado" mortal prueba simplemente que los "católicos" americanos se equivocan en su extremismo.

Lo mismo ocurrió con *La dolce vita*, luego de las amenazas del *Osservatore Romano*, prohibiendo a los católicos ir a ver la película; por otra parte quedó probado que no hay muchos católicos, pues nadie faltó al primer filme italiano, en el cual la palabra "libertad" tenía un sentido.

Señalemos de paso que el cardenal Spellmann osó hablar de un país temeroso de Dios, como de un hecho adquirido, justificando el tono de su anatema; no obstante, nadie se acuerda de una protesta así de vehemente por parte del cardenal Spellmann, que dominaba ya San Patricio, cuando ese país "temeroso de Dios" envió dos bombas atómicas sobre ciudades inocentes. Una veleidad sexual lo conmueve, y lo exalta: un asesinato colectivo, que hizo cuatrocientas mil víctimas e hipotecó el porvenir de varias generaciones, lo dejó frío... La monstruosidad de una actitud semejante debería golpear a todo hombre honesto, creyente, no creyente o mediocreyente.

Otro cardenal del cine —Siri, a quien debemos la libertad de ver *La dolce vita*—, ha escrito un verdadero tratado contra el uso del pantalón por las mujeres, demostrando, lo que el psicoanálisis subraya después de treinta años, que la feminización del hombre y la masculinización de la mujer son el origen de graves malestares. Que el pantalón puede tener interferencias sobre el equilibrio psíquico de la mujer es innegable; pero ¿esto ha podido ser escrito, sin hacer reír, por un hombre que lleva sotanas?

Vivimos sumidos en un moralismo represivo religioso que caracteriza en particular los Estados avasallados por una mayoría de señoras ignorantes y de curas materialistas (¿qué hay de más materialista que el gusto por el poder?). Y este avasallamiento de las señoras y el clero no sólo tiene lugar en España, subdominio del Vaticano o en Italia, Irlanda, Canadá y en los sectores fanáticos de los Estados Unidos y Alemania Federal; también ocurre en Francia bajo el "reinado" de André Malraux. George Bataille, ha visto "Les larmes d'Eros" prohibida sin un solo murmullo. La obra capital, y quizá definitiva, de uno de los más grandes cineastas del mundo, Luis Buñuel, ha sido prohibida también en las pantallas francesas durante un año, sin que nadie protestase.

Que el moralismo represivo religioso sea un hecho político, enteramente librado de las fuentes de la teología, está probado por el silencio de las iglesias, cada vez que, en lugar de un filme ligero o sexualmente audaz, aparece en las pantallas un filme de pretendida hagiografía cristiana. El evangelio es singularmente traicionado: Barrabás ha venido a ser un héroe nacional; Judas un noble espíritu, prisionero en el engranaje de su destino; Pilatos un romano sectario. El proceso delante de Pilatos no se desarrolla bajo la presión de la multitud, que los curas de Israel han excitado, sino a puerta cerrada y con un abogado de la defensa. Para dar a Roma la responsabilidad del deicidio, se deja ignorar que Sanhedrin ya ha condenado a Cristo a la muerte. El famoso Inri, sobre la cruz, reemplaza la pancarta tradicional donde el hebreo ocupa el primer lugar. Lo mismo que la bomba de cobalto, esto no conmueve a los guardianes del Evangelio, aunque los Evangelios sean pisoteados. No en vano la iglesia

católica de U.S.A. es más rica que la *Stadrad Oil*, la *American Telephone & Telegraph* y la *United States Steel* reunidas.

Este moralismo represivo es además una broma que sólo vacila ante el dinero, las maniobras electorales o los intereses. Se ha visto en Europa y América vacilar al estado incorruptible delante de los caprichos de Brigitte Bardot o de Gina Lollobrigida.

Hemos podido leer en "Maerkische Volkstimme", periódico comunista que el Occidente "ha instalado en las pantallas grandes planos de Brigitte Bardot en ropas menores, con el fin de hacer olvidar a las masas laboriosas las amenazas de las bases atómicas, las crisis sociales, y los escándalos gubernamentales. Actualmente, todo el armamento femenino es movilizado..."

En ciertos momentos cuando los Mac Carthy mandan, cuando un general clerical gobierna, cuando una mayoría confesional logra instalarse en la censura, las vedetes protestan contra su propio exhibicionismo olvidándose de que ellas se han puesto voluntariamente delante del objetivo. Tal es el caso de una famosa estrella norteamericana que amenazó con retirarse del festival de Montecarlo si no se destruía un cliché que la mostraba con un bizcocho en la boca...

Con todos estos puntos hemos querido mostrar la enorme diferencia que existen en materia de orden moral y por tanto demostrar que el erotismo en el cine es mucho más elástico que se cree comúnmente.

Es evidente el ataque periódico del estudio contra la sexualidad, se pierde en conjeturas sobre sus razones. Sin embargo, hay una respuesta, paradójica, quizá, pero fundamentada: la sexualidad no es imponible. A este detalle acerca del cual se pone a buen recaudo la libertad individual, podemos añadir este argumento del que Marx no renegaría: Los estragos materiales del tabaco, del alcohol, del automóvil son tan considerables como los excesos sexuales; pero esos estragos son las mamas del fisco y hay que callar. Los estragos morales de los juegos y loterías son infinitamente más profundos que las inocentes veleidades del erotismo, aun cuando sea obsesivo. Pero silencio. Esas sumas colosales ingresan a los pozos por donde escapa el presupuesto estatal. La sexualidad escapa a todo control material y además es un terreno propicio donde puede fructificar el gusto por la libertad, el hábito de pensar sin anteojeras, la vida sin cadenas ni bridas. De ahí la guerra innoble de que es objeto.

No debemos jamás olvidar —no sólo en el campo del cine— la bajeza de los censores. Nadie se sorprenderá al saber que en ciertos países la censura se ha extendido a la aduana y detiene a Miguel Angel y a Goya a título de pornografía; Gauguin a título de obscenidad; Modigliani a título del impudor, los ángeles de Bernini a título de aspiraciones fálicas; he nombrado por orden: los Estados Unidos, Austria, Italia y el... Vaticano.

Los tartufos de la moral no se dejan vencer.

Yo me pregunto si esa censura no se debe a las consecuencias de una aberración individual, la misma que lleva a un maniático a arrojar cera hirviendo sobre un Rubens en Berlín, a cortar un Durero o Rembrans. El saldo es muy penoso, luego de saber que la censura del cine americano se debe a un censor que confundió el ombligo con el sexo.

35 PREGUNTAS - 35 INFINITOS

Finalmente puedo estrechar la mano de Bernardo Ezequiel Korembliit en su elevado despacho de la Sociedad Hebraica Argentina. Lo primero que se me ocurre decirle es: "Nunca imaginé que iba a resultar tan difícil llegar hasta usted". Korembliit me observa con ojos sonrientes y me invita a tomar un café. He subido, escalón por escalón, los once pisos del edificio para entregar a uno de nuestros más brillantes ensayistas el cuestionario de Marcel Proust. Un corte de luz desató mi tragedia. Pero Korembliit, su tono atento, sus cordiales maneras, me compensan rápidamente de la tremenda maratón vertical.

En el panorama de nuestra cultura, Bernardo Ezequiel Korembliit ha tejido finamente cuatro libros importantes: *Ben-Ami, actor abismal*; *Romain Rolland: humanismo, combate, soledad*; *La torre de marfil y la política*; *Nicolás Olivari, poeta unicaule*. Ha creado, además, los *Reportajes Fantásticos*. Se ha desempeñado como Jurado Municipal de Literatura en 1960, 61, 62, 63. Su reelección durante cuatro años consecutivos es un hecho único en la historia de los períodos literarios argentinos. Otro hecho excepcional, referido a la personalidad de este autor, es la repercusión de *La Torre de Marfil y la Política* que ha conquistado ya tres ediciones en nuestro país y dos traducciones en el continente europeo. He aquí, pues, las treinta y cinco preguntas con sus infinitos korembliiteanos, a la sombra de Marcel Proust, para los lectores de "FICCIÓN".

Juan Carlos Herme

1. ¿Cuál considera usted el colmo de la infelicidad?

No poder escribir, no poder amar (Así como no amo literariamente, librescamente, es decir, con frases y sin actos, sino con todas las excelsitudes espirituales y todas las furias y divinidades físicas, del mismo modo, paralelamente, escribo como haciendo el amor —*faire l'amour dans le lit*— con la literatura, con el tema que me ocupa). Hago un artículo, un libro, una conferencia, un folleto, una monografía, lo que sea, con erotismo intelectual y lujuria estética. No poder escribir, como no poder amar, sería para mí el colmo de la infelicidad.

2. ¿Dónde le gustaría vivir?

En París y en Florencia.

3. ¿Cuál es su ideal de felicidad terrenal?

Vivir junto a quien me ama, rodeado de seres que me amen, en un mundo donde la literatura y el arte fuesen su fundamento generador, y en un mundo

de justicia georgista donde no existiera ya la legitimidad de esta frase que hoy rige en nuestro mundo: *la Tierra es el Infierno de otro planeta*. Que esta frase fuese infundada sería mi ideal de felicidad terrenal.

4. ¿Para qué indole de faltas siente mayor indulgencia?

Para aquellas originadas por la condición irredimible del hombre, tal como lo ha demostrado con viridiana claridad el apocalíptico ángel exterminador Luis Buñuel, y como lo ha demostrado, introduciendo una sonda omnividente en el alma humana, el indimense Dostoyevski. Y para todas las faltas, posiblemente. Me choca, me fastidia juzgar. Pienso siempre (si el lector hace la prueba mientras lee el párrafo que viene me comprenderá bien) que cuando extendemos un dedo para acusar a alguien, tres dedos nos están acusando a nosotros.

5. ¿En la novela, cuáles son sus héroes?

Alioscha Karamazoff y el *stavets* Zósima de *Los hermanos Karamazoff*. Y los cuatro insescentes arquetipos humanos insuperadamente radiografiados y pintados al encausto por Roger Martin du Gard en *Los Thibault*: Antonio, el adaptado a la sociedad, pero igualmente quebrado por ella y por la historia a pesar de su adaptación; su hermano Jacques, el inadaptable con todas sus razones a favor del santo desorden en oposición al petrificado orden absurdo; Daniel de Fontanin, el esteta, a quien una granada deja castrado como símbolo de lo que hace nuestro siglo con un artista, y su madre, la señora de Fontanin, cuya comprensión ante el cuadro de su hija acostada con Jacques Thibault representa la infinita comprensión indispensable para vivir con sabiduría y amor, sin las ficciones y fricciones que malogran el amor y la sabiduría apolíneo-dionisiaca de la vida.

6. ¿En la historia, cuál es su personaje favorito?

Aquellos que en sus trabajos han conjugado pasión con inteligencia.

7. ¿Cuáles son sus heroínas favoritas en la vida real?

Las que reúnen una encarnizada sensualidad, una emoliente espiritualidad y una restallante inteligencia, sutil y prolijo trivio de la femineidad.

8. ¿Y sus heroínas en la ficción?

Emma Bovary, la pobre Emma enamorada de la vida, que daba valor de realidad a lo imaginario y, sin pensarlo, incorporó a la filosofía el término *bovarismo* y su consiguiente teoría filosófica. Emma Bovary pertenece a la galería de esos seres conscientes de que lo real es estrecho y mezquino y sólo lo posible es ancho y magnífico.

9. ¿Su pintor predilecto?

El vital fauno Renoir, el barroco, ardiente y fantasioso Tiépolo y el sentimental, el alargador, el desesperado Modigliani.

10. ¿Su músico?

Tal como no recuerdo ninguna época de mi vida en que no supiese leer y escribir, del mismo modo no puedo precisar ahora qué músico verdaderamente grande no me gusta. Pero conminado a decidirme, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Bach, Strawinsky y Jacobo Cancán Offenbach.

11. ¿Qué cualidad prefiere en el hombre?

El talento y la generosidad. Y la suprema tolerancia frente a la tontería humana. A la mínima comprensión de la gente opongo la máxima favorita de Juan XXIII: *Videre omnia, dissimulare multa, corrigere pauca*: Ver todo, disimular mucho, corregir poco.

12. *¿Y en la mujer?*

Sensibilidad, inteligencia, romanticismo y belleza, con una indeclinable femineidad de carne, hueso, espíritu y exterior, incluyendo el andar y los mohines. Una indefectible femineidad objetiva, subjetiva y metafísica.

13. *En los demás, ¿cuál es la virtud que prefiere?*

Desde un punto de vista utilitario, a lo Jeremías Bentham, especulativo, muy a mi conveniencia, la indulgencia. En general, como virtud esencial, la seriedad integral.

14. *¿Su ocupación favorita?*

Escribir y soñar.

15. *¿Qué le hubiese gustado ser?*

Un hombre absolutamente, omnimodamente independiente (*absoluto*, en su segunda acepción idiomática, significa "independiente, sin restricción alguna"), sin los rigores y el emparedamiento a que nos someten las casi inevitables relaciones con la sociedad. Ser como Gauguin respecto a la vida comprometida y como Erasmo respecto a la literatura comprometida. Es decir, en suma, ser yo mismo, y como casi y apenas en cierta medida lo soy.

16. *¿El principal rasgo de su carácter?*

Soy un individuo a quien le interesa una sola cosa: Todo. El rasgo principal de mi carácter es la inquietud (y a veces la irritabilidad) por no poder aprenderlo y aprehenderlo todo.

17. *¿Qué es lo que más aprecia en su amigos?*

La conmovedora deferencia, la enternecedora indulgencia que tienen conmigo.

18. *¿Su principal defecto?*

Creer en la existencia de algunas de mis virtudes.

19. *¿Qué es lo que más le gusta soñar con los ojos abiertos?*

Que las cosas y los seres fueran como debieran ser, como a mí me gusta que fuesen y no como son. Y en que yo jamás incurro en un lugar común, ni de forma ni de fondo. Me gusta soñar que soy el ensayista, el escritor ideal: profundo y brillante a un tiempo. Intelectual y esteta. Digamos, para definirlo, un escritor como el mar: profundo y espumoso, hondo y cabrileante.

20. *¿Cuál sería para usted la mayor desdicha?*

No poder escribir y no poder amar. (Existen, sí, otras desdichas terribles y seguramente mayores, pero estoy contestando como escritor, no como ente social ni como miembro de una familia con padres, hijos y obligaciones —situaciones— morales no precisamente estéticas e intelectuales.)

21. *¿Cuál es su color preferido?*

El verde. Todos los verdes: mar, botella, oliva, esmeralda y por sobre todos el verde veronés.

22. *¿Y la flor?*

El jazmín.

23. *¿Cuál es el pájaro que más le gusta?*

El albatros, pájaro del poeta según la memorable clasificación-definición de Baudelaire:

*El Poeta es como ese príncipe del nublado
que puede huir las flechas y el rayo frecuentar;
en el suelo, entre ataques y mofas desterrado,
sus alas de gigante le impiden caminar.*

"Sus alas de gigante le impiden caminar"... Y el Ave Fénix, sinónimo y representación de lo maravilloso, exquisito, selecto o único en su especie, y,

según los chinos, ave fabulosa símbolo de la felicidad, la virtud y la inteligencia.

24. *¿Sus autores preferidos en prosa?*

El abismal Dostoyewski, el introspector, el inspector del alma, el crestomatizador de la vida Proust, el mago Kafka, el paradójico pero (paradójicamente) coherente Chesterton, inefable padre del Padre Brown, el lúcido Montherlant, el helicoidal Joyce y el goloso Valle Inclán.

25. *¿Sus poetas preferidos?*

Nuestro señor Charles Baudelaire, santo padre epilogador, sumo y máximo de la poesía.

26. *¿Sus héroes en la vida real?*

Los mismos de la respuesta a la pregunta 6.

27. *¿Sus heroínas en la historia?*

Las grandes mujeres que lo dieron todo por un hombre. Es decir, las que no teniéndola (mejor dicho: deponiéndola), tuvieron por esa actitud una auténtica personalidad femenina. Un ejemplo podría ser María Estuardo.

28. *¿Qué es lo que más detesta?*

La mediocridad, el lugar común (¡maldito sea!), la vulgaridad, la cursilería, el egoísmo, la injusticia.

29. *¿Caracteres históricos que más desprecia?*

Reconozco que el político auténtico, de raza, es aquel que sacrifica el escrúpulo a su propósito y a su empresa y no se deja sacrificar por el escrúpulo. Sé que esa es la actitud perfecta del genio político. Pero es el carácter histórico-político (los términos son inseparables) que más desprecio.

30. *¿El hecho militar que más admira?*

Reconozco la existencia de grandes hechos militares —Termópilas, Austerlitz, Normandía— pero no admiro ninguno.

31. *¿La reforma que más admira?*

La metáfora por el lugar común, pandemia que podría curarse por medio de la literaturaterapia, la originalidadterapia. Y la que realice el cambio de la injusticia del mundo —privilegiados de una parte, desheredados de otra— por el mayor bien para el mayor número posible de seres. No podemos ser decididamente felices —se ha dicho— mientras exista un solo ser que sufra en el mundo.

32. *¿El don de la naturaleza que desearía poseer?*

Facultades físicas para amar incesantemente y facultades artístico-intelectuales para crear un *Ulyses* como el joyceano o una *Recherche* como la proustiana.

33. *¿Cómo le gustaría morir?*

Sin advertirlo. Sé que a la muerte no hay, pitagóricamente, que deseársela ni temerla, sino esperarla, pero me horroriza y me deprime su idea y me aflige la certidumbre de que (dentro de mucho tiempo, seguramente) voy a morir. Sé muy bien que la muerte debe ser el principio y el fin de todas nuestras meditaciones, pero sé también que es una indeseable guañadora. Podrían haber suprimido esta pregunta.

34. *¿Estado presente de su espíritu?*

Como el de todo geminiano de raza de la raza de los geminianos: alternativamente feliz y desdichado.

35. *¿Su divisa?*

He intentado negociar con muchas divisas para obtener ganancias que me resarzan de las pérdidas cotidianas de la vida con sus rigores y sus impla-

cabiliades, pero, aun teniendo mis divisas y mi filosofía, no siempre puedo aplicarlas. El temperamento no es permanentemente un buen aliado. Pero éstas son algunas de mis divisas: "Triunfar de la cólera es triunfar de un formidable enemigo". "Lleva con paciencia lo que no puede ser cambiado". "Es conveniente ser enérgico por temperamento y flexible por reflexión" (Vauvernaques). "Sé expectante y neutral como tu maestro Erasmo". "Procura extraer consecuencias favorables de los sucesos desfavorables", como hacía Goethe. Y, en suma, creo que el modo más sabio de vivir es despreciando, y en última instancia no violando, las costumbres y las exigencias y estulticias de la época en que se vive. Lo ideal sería violarlas, pero a veces es imposible. Aunque, por suerte, hay algunas violaciones posibles precisamente gracias a la ceguera e insensibilidad de la sociedad que quiere imponernos sus costumbres y sus rigores. Recuerdo siempre aquel pasaje del poema de Fulke Greville que inspiró a Aldous Huxley su célebre *Contrapunto*: "Naces bajo una ley, y a otra te descubres ligado..." Finalmente, y puesto que el trágico, o por lo menos, doloroso, destino de todo hombre que vale es el de ser juzgado por sus inferiores, procuro ponerme bajo el asubadero de esta divisa de Leonardo: "La paciencia obra contra las injurias como los vestidos contra el frío. Si tú multiplicas tus vestidos, según la intensidad del frío, ese frío no te podrá perjudicar. Procede así ante las grandes injurias: redobla tu paciencia, y ellas no podrán alcanzar tu espíritu".

RUBÉN CAVALLOTTI, DIRECTOR DE CINE: CONTESTA

—Si como crítico cinematográfico se le pidiese juzgar toda su obra, ¿cuál sería su opinión?

—La crítica como crítico cinematográfico carece de significación en la obra de un director; por lo general, los críticos no son directores y cuando hacen cine, salvo rarísimos casos, suelen ser tan mediocres que desisten a su primer intento de dirección. Dudo que se haya dado el caso de un director de cine que haya aprendido algo leyendo a sus críticos; el director se hace solo con el mismo cine; luchando con las dificultades, tratando de superarlas; ensayando nuevas cosas que... nunca se les habrán ocurrido a los críticos.

¿Considera usted desfavorable una formación intelectual para el hombre que hace cine? El intelectualismo perjudica o beneficia a un Bergman, un Antonioni, un Alain Resnais, etc.?

—El intelectualismo dosificado puede dignificar la obra de un director, pero empleado a grandes dosis, como ocurre en los directores citados, es nocivo. En los filmes de Bergman hay muchas cosas menos pasión. Lo mismo podría decirse de las obras de Antonioni y de Resnais: los personajes son fríos o de una sofisticación insoportable; he podido observar que el intelectualismo, en

Antonioni, inclusive "enfria" el paisaje. El paisaje italiano que es tan cálido, casi tan... humano en todos, o casi todos los directores italianos, adquiere tonalidades frías en Antonioni. No acusaré a medio mundo de snobismo pero temo que buena parte de la fama de Antonioni se deba a gentes que abren la boca ante lo que no entienden. Sólo mi apasionado cariño por el cine me retuvo en la butaca ante la tediosa película *La noche* o esa manifestación tóxica que es *El eclipse*. No negaré que Antonioni tiene talento cinematográfico; no puede negársele. La peregrinación de Lidia, en *La noche*, por barrios antiguos y pobres, en los que busca un reflejo de sus años felices, fue tratada con una extraordinaria medida del tiempo pocas veces superada en el cine moderno. Añadiré algo más, pues no estoy abiertamente contra el intelectualismo ya que lo acepto en la medida de lo necesario: lo mismo Bergman que Antonioni han superado los viejos cánones del cine psicológico que se servía de medios limitados para analizar los sentimientos de los personajes; el expresionismo nos enseñó a utilizar la expresión de los actores que hacían una serie de gestos tan convencionales como absurdos; o se recurría a las relaciones de causa a efecto establecidos entre

los planos; o la reacción de los personajes ante los acontecimientos. Ahora se está en otra técnica más depurada y son los personajes con su movimiento los que establecen la vida que se pretende mostrar.

—¿Cuál es, señor Cavallotti, el mayor obstáculo que se le presenta al director de cine argentino?

—Tenemos tantos obstáculos... pero quizás el más grave y el más dañino para la salud de nuestro cine es... la comercialización impuesta por los productores quienes subestiman al público. Es evidente que a una gran mayoría de espectadores les gusta cierto "material". Los productores exigen que se dé ese material...

—Suponemos cuál es ese material que usted alude, Cavallotti, pero... ¿podría usted señalarlo...?

—Escenas sentimentaloides; fiestas; sexy; un vocabulario de fotonovela; a ser posible muchas lágrimas que haga suspirar a las mujeres conmovidas por las peripecias de su actor favorito. Un cine, detestable. Aquí no es como en Europa, donde se sale a la calle y se hace una buena película con poco dinero; aquí todo cuesta un dineral. No me oculto para confesarlo: yo hice cine comercial. Mi único propósito: ganar dinero y hacer luego el cine que a mí me gusta: *Procesado 1040*, por ejemplo. Mi primera película, *Cinco gallinas y el cielo*, la hice con mil sacrificios, con dinero prestado, con años de ahorro. Dinero insuficiente; pero salió una buena película. Digo buena sin pensar en la crítica, sino en mi propia crítica, que para mí es la única que vale...

—Dos veces ha aludido usted, Cavallotti, a la crítica, y las dos veces con cierto todo de voz, con cierta aspereza. ¿La crítica argentina fue dura con usted? ¿Hay resentimiento en usted hacia la crítica?

—Antes dije con toda claridad lo que pienso de nuestra crítica; profesionalmente diré que han tratado bien las películas que yo mismo consideré como pasables y me "tiraron a matar" con las que no merecían otras palabras que las que los críticos emplearon. Si usted llama a esto resentimiento...

—No; desde luego. Ahora bien, Cavallotti, ¿le resulta a usted fácil comunicarse con el público?

—El público merece todo mi respeto, pero cuando hago cine nunca pienso en el público porque entonces haría como los productores; pensaría exclusivamente en el negocio. Tiene que haber una toma de conciencia con el arte, independiente de su posterioridad que es el público; sólo así puede haber en nosotros objetividad y autenticidad.

—¿Cómo ve usted el cine argentino? ¿Es bueno? ¿Es malo?

—Creo que todos somos testigos de la crisis general de los valores de nuestro pueblo. Mientras otros países progresan, hacen cosas, etcétera, nosotros permanecemos estancados cuando no retrocedemos. Mientras los europeos hacen un cine a base de filigranas psicológicas nosotros tendríamos que hacer un cine con gritos, con postulados de buena voluntad, pues todo lo demás sería un falseamiento de la realidad. En tanto en Europa la crisis empieza por la pareja, donde el cine afronta la crisis, entre nosotros es la sociedad en su totalización.

Un buen cine entre nosotros sería aquel que no entrase a juzgar sino pura y sencillamente a observar. Dar a la sociedad toda su función expresiva: mostrarla tal como es. Mientras no hagamos eso nuestro cine no será ni bueno ni malo sino un cine orquestado para pasar el tiempo. Mi forma de pensar es ésta: hay que sa-

lir a la calle y mostrar a los argentinos en su vida de rechazo, de estaticismo, de ir pasando... No estoy propugnando un cine social temporal con tensiones temporales.

—Naturalmente, Cavallotti, usted ve mucho cine argentino. ¿Qué le han parecido los últimos estrenos? Nos referimos especialmente a *La Terraza*, le Torre Nilson, y a *Paula cautiva*, de Ayala.

—*La terraza* es una película bien hecha sobre un malentendido: suponer que la realidad de una juventud europea, expuesta hasta el cansancio por el cine europeo, es el realismo que debe reflejar la realidad argentina.

Cuando veía la película, escena por escena, me parecía que se había estructurado de un modo previo; que había por el medio una desociación entre lo que pasaba en la terraza y los personajes pretendidamente argentinos por la situación, el lenguaje y, efímeramente, el paisaje. No hablemos del argumento que, en modo alguno puede ser argentino. La artificiosidad de las situaciones no coinciden con la dimensión de ninguna de las problemáticas de la sociedad argentina. Además, todas las cosas dichas por Torre Nilson, oportunamente, fueron tipificadas por los europeos que presentaron problemas propios.

—En cuanto a *Paula cautiva*, el problema entra más dentro de lo argentino y el conflicto reconstruye un medio, o un ambiente revelador de nuestra manera de ser.

—Técnicamente reconozco superioridad a Torres Nilson aunque la planificación de Ayala es más sincera y personal. Para mi gusto es menos sofisticado y en sus encuadramientos no hay enfatismo y es un buen observador.

—¿Habría filmado usted esas dos películas?

—Sí. Ahora bien, es muy posible que habrían salido otro tipo de filmes. Cada director tiene su manera de ver las cosas y su manera de fundamentar las relaciones de los personajes con la cámara. Cada director tiene un modo personal de establecer relaciones entre los actos, los movimientos y la secreta significación de los mismos. En esas dos películas hay escenas completas que yo hubiese suprimido merced a una planificación diferente donde hubiese dicho, inclusive más, en menos tiempo.

—¿Qué medidas tomaría usted, si estuviesen a su alcance, para que nuestra industria cinematográfica se desarrollase como la francesa o italiana?

—Proteger más nuestro cine. Obligar a los distribuidores a pasar películas argentinas. Hay películas que no obtienen sala. Una película que no se exhibe es un capital muerto; el dinero invertido no vuelve a los productores para nuevas producciones.

Los estudios se cierran; los actores emigran y los directores permanecemos inactivos. No basta con crear leyes que protejan nuestro cine; es necesario que esas leyes se cumplan, pues de ese cumplimiento depende toda una industria que involucra enormes intereses no ya económicos sino también culturales. Cine es divulgación de cultura y un país sin cine autóctono es como si no tuviese escritores, músicos, pintores...

—Si usted tuviese mucho dinero, ¿qué libro o argumento argentino le gustaría llevar al cine?

—"*Ladrones de luz*, de Rubén Benítez."

—Suponemos las razones por las cuales esa buena novela no es llevada al cine por los grandes productores, pero nos gustaría oírse las a usted, Cavallotti.

—Son razones obvias. Es una novela que dice muchas cosas, que habla con claridad de la actual situación del país. Hay demasiados intereses políticos empecinados en que esas cues-

tiones se ignoren no tanto aquí que todos las vemos a diario sino fuera de la Argentina. Como vive un sector de nuestra sociedad es tan terrible que no sé cómo tenemos vergüenza para salir a la calle, divertimos.

PLÁSTICAS

LA LIBERTAD. TEMA DE STEFAN STROCEN

¿Qué hay detrás de toda esa confusión, de ese tinglado literario de la pintura moderna? ¿Qué hay de arte verdadero, qué de auténtico espíritu en la pintura que llena la mayor parte de nuestras exposiciones? No podemos dudar de la sinceridad de Kandinsky, de Klee, de Mondrián, pues está patente lo que dé sentido de nuestro tiempo, de exploración y de ensayo tiene su obra. Pero ¿qué pensar de esa proliferación de anormales?

Hemos querido fijar una tabla de valores en medio de tanta polvareda, de tanta logomaquia y sofisma entrevistando a uno de los pintores más conscientes de nuestro medio: Stefan Strocen quien afirma que el mayor bien del arte moderno es la libertad y el mayor mal el abuso que de ella se hace. En arte, como en todo lo demás, la libertad no es un capricho: la verdadera libertad dirige la creación. Lo que no es creación es sólo oficio.

¿Hay genio en la pintura de Strocen, uno de los preeminentes oficianes del rito aformalista en América? Creemos que hay una asombrosa originalidad, una angustia que absorbe la imagen y nos ofrece un cuadro dramático donde se lucen sus recursos inventivos. Es la suya una pintura fresca, sin prejuicios ni intoxicaciones cerebrales.

Stefan Strocen nació en Buenos Aires, en el año 1930. Luego de egresar de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", ejerció la docencia y expuso en salones nacionales e internacionales, donde obtuvo más de treinta premios.

Becado por el Fondo Nacional de las Artes viajó a Europa en 1959 realizando exposiciones en la "Galerie Bellechasse", de París; en el "Círculo de Bellas Artes, de Madrid; y en la "Galerie Latino Americana", de Bruselas. Fue invitado, asimismo, a exposiciones colectivas de los Museos de Arte Moderno de Pontoise, D'Anvers-Sur Oise y D'Asnieres (Francia), y en los de Jaifa, Jerusalén y Tel Aviv (Israel).

Visita Holanda, Suiza, Italia y España, países en los que realiza posteriores exposiciones. A su regreso a la Argentina expone en Witcomb y Rioboó. En 1962 estuvo en México, donde, invitado por el artista R. Tamayo, expuso en la "Galería Juan Martín"; viajó luego a los Estados Unidos, donde adquirió el compromiso de exponer en el año 1963, en la "Galerie Internationale", de Nueva York, en la "Pan American Union", de Washington, y en la "Ryder Gallery", de Los Angeles.

Las obras de Stefan Strocen figuran en museos e importantes colecciones

privadas de nuestro país y del extranjero.

1) *¿Elabora de antemano el argumento de sus cuadros?*

El tema propiamente dicho, no existe en mi pintura, pero sí una imagen libre. Son los elementos de una forma nueva, que transporto, para despertar una realidad ofrecida, sirviendome de las figuras que nos son comunes y las que pertenecen a mi mundo interior y organizo esas imágenes en bocetos previos, los que, no obstante, yá sobre la obra definitiva, son, en muchas ocasiones modificados.

2) *¿Se ha afirmado que su pintura es de tipo intelectual, que se ciñe estrictamente a una serie de ideas estético-sociales. Es eso cierto?*

Puede mi pintura ser considerada intelectual, por ser mental y razonada, en su planteo, pero este primer proceso, se transforma y es su concepción espiritual, lo que justifica la elección y tratamiento de los temas. Puede por esto ser social, pero en absoluto panfletaria. Por otra parte, toda creación artística es social, por estar dirigida a la sociedad.

3) *¿Siente predilección por determinados temas?*

La naturaleza ofrece un mundo que solicita, se le reconozca su significado y sus valores particulares. Medir y traducir estos elementos o

argumento naturales, que ofrecen la posibilidad de transformarse en nuevas figuras, es mi propósito, con el que pretendo aclarar la relación entre el hombre americano pintor y las imágenes que se le ofrecen. Mi intención, no es interpretar ni imitar el mundo real que conocemos, sino, muy por el contrario, traducirlo a través de mis obras, introducirme en un nuevo mundo deseado, fantástico y misterioso, que se me presenta en imágenes secretas, de cosas familiares y revelarlas.

4) *¿Qué papel juega en su obra el hombre y sus problemas?*

El artista no puede, de ninguna manera, ser ajeno a la época y al ambiente en que le toca vivir; por esto, en mis obras se reflejan los problemas del hombre, especialmente el de nuestro continente, pero expresados a través de mi sensibilidad y mi reacción ante ellos.

5) *¿Cree que dentro de cien o doscientos años, perdurará su pintura, o usted la crea para cumplir una función actual?*

Sí en mi pintura aparece un mundo actual, es por reflejo subconsciente, de las vivencias personales. Y creo que más allá de las épocas, la que perdura es la auténtica obra de arte, por todo lo que ella lleva involucrado, de mensaje intelectual y humano. Y esa selección, la hace solamente el tiempo.

CANCIÓN PARA MI CABALLO MUERTO

Una vez viví en un pueblecito del levante español donde los vecinos se jactaban de tener el mejor asesino del contorno: era un hombre feroz que andaba suelto por la calle y que se decía había matado a no sé cuántas mujeres. Posiblemente a falta de un monumento, de una buena carretera la gente alardeaba de aquel triste hombre; traigo la historia o colación porque a mí me parece que Arturo Cuadrado es el mejor amigo del mundo; no mío sólo sino de todos, Arturo Cuadrado es único como aquel trágico asesino y además es el monumento y la carretera; Arturo Cuadrado... bueno, es Arturo Cuadrado. Encontrarse con Arturo es encontrarse con pedazos de España: parece que acaba de llegar. En seguida, con él, nos echamos a caminar por las calles de Burgos, por los caminos de Castilla o por las rúas gallegas. Él, todos lo saben, es de Santiago de Compostela. Y si no lo es no importa: Arturo no puede ser de otro lugar de España más que de Santiago de Compostela porque como Santiago, Arturo es eterno, es joven, es alegre... ¡Qué sé yo! Lo quiero tanto que todo me parece poco para Arturo ese creador de *Misa Solemne*, esa Misa que yo he leído tantas veces con un escalofrío, con los ojos llenos de lágrimas. Porque además de español, de santiaguino o compostelano, de gran amigo... Ar-

turo es el mejor poeta. Y quizás la mejor poesía de Arturo no sea la que tiene escrita; él es un poco como Sócrates: Arturo hace esculturas, levanta magníficos edificios, pinta óleos impresionantes, reescribe Biblias y Odiseas..., en el aire. La obra más maravillosa de Arturo Cuadrado está hecha así, en el aire o en el corazón de sus amigos por los cafés y las librerías de Buenos Aires. (Tal vez Arturo, como Sócrates, esté necesitando un Platón.)

Todo esto que no es nada cuando se habla de Arturo está dicho a título de introducción a su último libro (escrito) de poesía *Canción para mi caballo muerto* (Ediciones Botta al Mar). Cuando Arturo me dio su libro, luego de una dedicatoria que llena una página, caí en la cuenta de una cosa: *Canción para mi caballo muerto* no lleva prólogo. Los versos vienen "solos"; Arturo que ha escritos cientos, miles de prólogos para los poetas argentinos, tiene la grandeza de no "pedir" un prólogo para su libro, de entregárnoslo así, "desnudo". Esta desnudez nos habla de la grandeza y de la humildad de Arturo. Él, que podía tener todos los prólogos, nos entrega su "Canción" sin prologar, sin esos elogios que él tanto merece, como diciéndonos: "¿Para qué? Ya sabéis quién soy". Por otra parte ahí tenemos su poesía, con imá-

genes en las que siempre está presente la ecuación entre lo que expresa el poeta y lo que el lector siente. Poesía sobria, sin ninguna pedantería filosófica y racionante; poemas que parecen naufragos en medio de tanta tontería como ahora se escribe. ¡Qué gran libertad se respira en esta poesía de Arturo...! Con muchos de los poetas "actuales" ocurre un poco como con Góngora: necesitan traductor.

*Que se precie un Don Pelón
de que comió un perdigón,
bien puede ser;
mas que la biznaga honrada
no diga que fue ensalada,
no puede ser.*

Las palabras anteriores podrían parecer "llamativas" a muchos, pero íntimo a cualquiera a una explica-

ción de los versos gongorinos. ¿Qué dicen? Pero no sólo en Góngora se encuentran esas dificultades; la mayoría de nuestros vates les ha dado por ese chapurreo que ni ellos mismos entienden. Arturo, en cambio, crea con claridad. Su segundo poema, "Muerte", es una maravilla de modestia y concepción: "Dios / tú que nunca vas a morir / ¿por qué no me ofreces tu muerte? / Hecho a tu imagen deja que siga tu destino. / Soñar que le dejan a uno inmortal / ir de peligro en peligro sin perecer / estar en todas partes / invisible / ordenado / amando sin amar".

La oreja, la laringe, la lengua, los ojos, perciben un movimiento y un ritmo en esta poesía escrita por un hombre: Arturo Cuadrado.

VÍCTOR SÁIZ

POESÍA LATINOAMERICANA EN RUMANIA

Esta empresa de la *Antología poeziei latino-americano*¹ sólo podía cumplirla un espíritu tan empeñosamente apasionado como es el de Jesualdo. Alguna vez, cuando estaba componiendo su obra en alarde de benedictina laboriosidad, quiso consultarme generosamente sobre la oportunidad o conveniencia de incluir algunos nombres contemporáneos, sobre todo de poetas argentinos. No recuerdo ahora exactamente si hubo entre nosotros coincidencias (aunque las presumo). Sólo sé que conocí desde entonces este esfuerzo de mi gran amigo uruguayo. Ahora, con los resultados a la vista, no podemos menos que sentirnos reconfortados porque la obra de Jesualdo representa una contribución eficaz al necesario conocimiento de nuestras literaturas en un país como Rumania, tan cercano a nosotros por el origen lingüístico y los entusiasmos culturales.

Toda antología supone una serie de problemas previos para el compilador y otra serie de discusiones posteriores a cargo de los lectores y los críticos. Toda antología supone criterios metodológicos en cuanto a la periodización histórica en la evolución de una literatura, en cuanto a los nombres claves dentro de cada período y en cuanto a las piezas representativas dentro de cada autor considerado como significativo. Si en los

dos primeros aspectos puede prevalecer la objetividad con un rigor que quizá pudiera aproximarse a lo científico, la cuota de subjetividad es casi inevitable (pienso) en lo último. De manera, pues, que nadie podría objetar legítimamente a Jesualdo sus preferencias personales en el orden de los poemas elegidos. Otro compilador die- ra, quizás, una nota diferente; pero esa nota diferente, en todo caso, no haría más que reflejar diversidades de temperamento, calidades desiguales en la respuesta psicológica.

¹ Jesualdo, *Antología poeziei latino-americano* [Antología de la poesía latino-americana], Editura Pentru Literatura Universală, Bucarest, 1962, 776 pp. Editor responsable: Romulus Vulpescu. Las traducciones están firmadas por Al. Philippide, Veronica Porumbacu, Edgar Papu, Ion Frunzetti, Mihai Dragomir, George Dumitrescu, N. Argintescu-Amza, Tascu Gheorghiu, Radu Boureanu, Paul Alexandru Georgescu, Stefan-Aug. Doinas, Mihai Beniuc, Romulus Vulpescu, Camil Baltazar, Teodor Bals, Nina Cassian, Maria Banus, Cicerone Theodurescu, Vlaicu Birna, Mihaela Gheorghiu y A. E. Baconsky. Cuatro anexos (I: Índice alfabético de los poetas seleccionados; II: Índice alfabético de poetas latinoamericanos no incluidos en la antología aunque mencionados en los textos y bibliografía; III: Índice alfabético de publicaciones periódicas; IV: Índice alfabético de personalidades políticas y culturales, publicaciones, instituciones, etc., mencionadas en la antología o relacionadas con ella, completan la utilidad informativa del volumen.

Lo que más importa aquí (me parece) es percibir el sentido con que Jesualdo se ha manejado en la periodización del proceso literario de América latina. Entiendo que puede aceptarse como muy atinado su criterio de escudriñar la historia literaria en función de los grandes ciclos histórico-sociales y no ciñéndose únicamente a los episodios cambiantes de las escuelas literarias. Las escuelas literarias son, sin duda, un reflejo de circunstancias históricas concretas. O, si se prefiere, las escuelas literarias surgen en condiciones específicas determinadas por el medio social y las necesidades expresivas de cada época. Pero su aparición no es meramente mecánica, ni son sombras que reproducen puntualmente la proyección (todo lo modificada que se quiera) de determinados cuerpos. Por el contrario, en algunas etapas históricas pueden coincidir dos o más escuelas literarias en cuanto ellas mismas son testimonio de contradicciones o matices existentes en la sociedad real. Jesualdo ha percibido esa condición, y aunque se ha atenido a un criterio de legitimidad para definir las calidades intrínsecas de los poetas seleccionados, se ha regido sin embargo, y es justo que así sea, por un criterio positivo en el sentido de presentar a todos aquellos poetas que implican, cualesquiera sean sus preferencias político-filosóficas, una actitud afirmativa ante la vida, ante la dignidad del hombre, ante la exaltación de la fe del hombre en sus potencias de creación y de realización. No se infiera de ello que Jesualdo se hunde gozosamente en las vertientes del optimismo panglossiano, ni que suponga zurdamente que la anotación del dolor humano, y aun de la pesadumbre del hombre, implique en sí un hecho negativo. Tales anotaciones (y así podría descubrirse a través de algunos poemas elegidos) representan, por

oposición, una actitud positiva, puesto que descubren, o ayudan a descubrir, las causas reales del desaliento a través de las circunstancias históricas latinoamericanas; son también, por consiguiente, un testimonio creador de la vida latinoamericana.

Atento al criterio metodológico ya enunciado, Jesualdo divide su materia en seis grandes secciones: I) la época de la colonia, que alcanza desde 1492 hasta 1800; II) el período de la lucha por la independencia nacional y la emancipación, que abarca desde 1800 hasta 1830; III) la etapa de las guerras civiles y la organización institucional, que cubre desde 1830 hasta 1880; IV) el ciclo del desenvolvimiento económico y del comienzo de la dominación imperialista, que se extiende desde 1880 hasta 1910; V) el período que comprende desde la Revolución mejicana de 1910 hasta la crisis mundial de 1929-33; y VI) el lapso que va desde 1930 hasta 1958, época de las grandes batallas contra el fascismo, de la segunda guerra mundial, del crecimiento del sistema socialista mundial, del desmoronamiento del sistema colonial y de la lucha por la paz. Compruébase a primera vista, pues, que a Jesualdo le ha preocupado vincular estrechamente el proceso literario de nuestra América latina con las grandes alteraciones de su pulso histórico. Dicho con otras palabras, ha querido significarnos que la literatura, no obstante las leyes específicas que la rigen hasta dictarle una relativa autonomía en su desarrollo, es siempre un producto social, que actúa sobre la sociedad, pero que registra igualmente sus variaciones como un insustituible sismógrafo. Creo que el criterio es aceptable. Creo más: entiendo que introduce una novedad metodológica en el problema de la periodización histórica de la literatura latinoamericana.

Interesa precisar ahora la norma selectiva con que se ha manejado Jesualdo dentro del criterio metodológico adoptado (y dejo de lado, como anoté al principio, la cuota de subjetividad que es inevitable admitir en el escogimiento de los poemas de cada autor, inclusive por esas razones del corazón que no siempre se racionalizan en la razón auténtica). Es evidente que a Jesualdo le ha preocupado sobre todo la poesía más cercana a nosotros, más aproximada a la sustancia de nuestras palpitaciones contemporáneas. Efectivamente: de las setecientas páginas antológicas, casi su totalidad, salvo el primer centenario) está dedicada a poetas con actuación en nuestro siglo. Y se explica. Difícilmente pueda atrapar al lector europeo la escuálida poesía colonial o los primeros atisbos de la poesía surgida en la nueva sociedad, donde (salvo casos excepcionales) sólo encontraría remedos de la poesía española de su tiempo. Sí puede atraerle, en cambio, el acento original que América incorpora a la poesía especialmente a la de habla española, con el aporte de dos nombres considerables que llevan, desde América hacia Europa, el sentimiento de la renovación poética: Rubén Darío en los albores de nuestra centuria, Pablo Neruda poco antes de promediarla. En ese vasto mundo de creación tales nombres representan momentos culminantes; cifras —digámoslo así— de un hondo proceso dentro del cual, y disminuidos los elementos del fervor hispano como resultado de su decadencia político-social, América irrumpe con una presencia capaz de trasfudir nuevas sustancias a las arterias temporariamente agobiadas. Dentro de ese ámbito preciso (donde Darío-Neruda son nombres culminantes, pero no excluyentes) la poesía latinoamericana de nuestro siglo ha discurrido en variados matices. No es

uno de los méritos menores de Jesualdo haber percibido la variedad típica de tales matices y haber sabido escoger los elementos, a veces en apariencia contradictorios, que distinguen la totalidad del panorama poético. Aun manteniendo su elección en los planos afirmativos de la dignidad humana, según señalé anteriormente, Jesualdo se ha movido sin prejuicios, ateniéndose a la obligación de proporcionar al lector rumano una visión objetiva y real que le permita comprender el complejo ciclo de desenvolvimiento y renovación de nuestras literaturas. Por consiguiente, la norma selectiva del compilador se ha atenido a esta doble circunstancia: la necesidad de afirmar la conciencia individualizada de América latina, al mismo tiempo, la necesidad de computar las diversidades dentro de esa misma individualidad.

Podría detenerme en el caso argentino para percibir la validez de dicho criterio. No me refiero tanto a los precursores (Echeverría, Hernández) que señalan el arranque de una vertiente nacional-popular en nuestra literatura; ni siquiera, tampoco, a los poetas del período comprendido entre 1880 y 1910 (Obligado, Almafuerte, Lugones): la inclusión de tales nombres parece obligada en cualquier antología. Mucho más expresivo del criterio con que Jesualdo organizó su trabajo resulta, en cambio, la mera anotación de los nombres más cercanos a nosotros, menos adornados (o debilitados) por la lejanía y el prestigio. Así encontramos, entre los poetas de la etapa 1910-1930, a Fernández Moreno, Enrique Banchs, Arturo Capdevila, Alfonsina Storni, Luis Franco, José Pedroni, Carlos Mastronardi, Vicente Barbieri, José Portugal, Raúl González Tuñón... Se podrá decir que otros nombres están ausentes (y aquí recaeríamos en la discusión constante que cualquier florilegio suscita);

pero no puede decirse que ningún nombre *importante* haya sido excluido si nos atenemos al principio de veracidad y diversificación que movió el ánimo de Jesualdo. Todos los poetas allí convocados proporcionan en conjunto un mapa de la poesía argentina contemporánea (salvo, desde luego, las promociones más recientes, cronológicamente situadas fuera del plan ideado por el autor), puesto que cada uno de ellos representa una voz o una flexión característica dentro de la gran voz nacional. Traigo el caso argentino no porque constituya una excepción, sino porque tipifica una muestra acaso más accesible para el lector; pero análogamente podría hablar de los demás países latinoamericanos. Para todos ellos ha privado el mismo criterio, la misma norma, la misma amplitud crítica.²

Creo que debemos alborozarnos por esta primera presentación colectiva de la poesía latinoamericana en Ruma-

nia, no sólo por lo que representa como iluminación sobre nuestra literatura, sino también por todo cuanto expresa en el orden de una mejor comprensión entre los pueblos. Desde este punto de vista corresponde destacar el esfuerzo del notable grupo de poetas rumanos que colaboraron para hacer posible, con sus traducciones en verso, la aparición de este libro de hermosa factura tipográfica y perdurable vibración humana.

HÉCTOR P. AGOSTI

² Sé que la antología de Jesualdo cubría, originariamente, una extensión muchísimo mayor. Razones de técnica editorial aconsejaron la poda, a la espera de una segunda impresión. No presento esta noticia sino al efecto de comprobar que algunas omisiones pueden ser explicadas por dicha circunstancia. Pero ello ni altera el valor del método elegido, ni disminuye tampoco la importancia representativa de esta muestra.

VERANO INMORAL, PARADOJA DE VÍCTOR SÁIZ

Víctor Sáiz, al titular a su libro *Verano inmoral*, se ha puesto del lado de los inquisidores, de los censores, de los que a todas las cosas del pensamiento les colocan el adjetivo moral o inmoral. Por tanto, lo primero que habría que hacer sería defender a Víctor Sáiz de Víctor Sáiz. Y eso voy a hacer yo, con la modestia que no me caracteriza.

Dos paradojas encuentro en este estupendo libro del autor de *El banquete*: que no es inmoral, afortunadamente, y que no es realista... afortunadamente.

No es inmoral, en primer término, porque los personajes expían sus culpas y el pecado está pintado como pecado, sin incitación alguna, como podría pintarlo un fraile predicador. Leyendo cada cuento, uno no envidia al protagonista y desde luego, salvo alguna excepción, no querría hacer lo que él ha hecho.

En cuando a que no es realista —a pesar de la crudeza vigorosísima de lenguaje y situaciones— debe tomarse esto como un elogio. *Verano inmoral* es desde la primera página a la última, una obra que continúa dignamente la trayectoria metafísica y laberíntica de *El banquete*.

Solo dos palabras para tratar de probar que no es realista: al final de casi todos los cuentos, el autor hace deducciones y hasta propone otros finales. Ficción dentro de la ficción. Laberinto. Pistas dobles. Pistas con trampas de interpretación. Consecuentemente, Víctor Sáiz puro, depurado, como el de *El banquete*.

Verano inmoral es un testigo de nuestra época. El siglo pasado, con el Romanticismo, el alma dolorida estaba en el corazón. El corazón era el protagonista de toda la literatura.

El siglo XX, con Freud al frente portando la antorcha, el alma dolorida está en el sexo. El sexo, fuente de la vida —de él venimos y a él vamos— es o puede ser fuente de desesperación, y fuente de evasión.

En *Verano inmoral*, Víctor Sáiz refleja las más recónditas angustias del hombre y la mujer de hoy. Ha visto en lo sexual todo lo que el ansia y la insatisfacción de la carne tiene de espíritu y todo lo que el oscuro y secreto mundo del sexo entraña de severidad y de tragedia, a pesar de su encanto, o quizá precisamente por su encanto.

Según la geometría, la distancia más corta entre dos puntos es la línea recta. Para Víctor Sáiz la distancia más corta entre su espíritu y el mundo es la línea curva o, mejor aún, la espiral, esa línea que da vueltas indefinidamente alrededor de un punto, como persiguiéndose a sí misma.

La idea de la despersonalización y del desdoblamiento adquiere, con la fuerza expresiva de Sáiz, resonancias patéticas incomparables en esta obra.

La pérdida de la personalidad o la coexistencia de dos personalidades en el mismo individuo, es un tema que le apasiona: en su cuento *Boceto para un personaje*, tremendo relato lleno de violencia y de dulzura, lo más dramático es la obsesión del protagonista, que ha encontrado reencarnado en otro cuerpo el gran amor de su vida que murió años atrás.

En el *Responso por Víctor Sáiz*, humanísimo, extrañísimo y estremecedor, Víctor Sáiz asiste a su propio velatorio y al dolor de sus familiares que no lo reconocen, que lo ignoran como lo ignoraron siempre. Ahí se nos pinta el autor como un trágico "trozo de tierra sedienta", según sus propias palabras. Su mayor dolor no es el de la muerte, sino el de la lejanía y la incompreensión. A quien entierran, en realidad no es al Víctor Sáiz escritor laureado y fatigado, sino al niño a quien su familia hubiera querido ver algún día con una mitra de arzobispo o con un uniforme de general.

Otro tema del desdoblamiento es el titulado *Dios ha muerto a las ocho*, donde el personaje se ve suplantado en una conferencia por otro personaje idéntico a él, que se llama como él y tiene los mismos años y la misma nacionalidad que él. O sea que el personaje se siente alucinadamente víctima y victimario de sí mismo. Luego se resuelve el misterio teológicamente.

Hay que aclarar que Víctor Sáiz no cree en Dios. En boca de un personaje ha puesto estas palabras: "Dios es un tipo que no aborrece a nadie y no quiere a nadie, pero monta un aparato de cielos e infiernos".

Y es precisamente Dios, enmascarado como un doble personaje, el que muere por salvarlo. Cuando se le aparta la máscara, su rostro

es viejo dulce, bellissimo. Y saca una deducción de una metáfora (una pavorosa deducción): "la de un Dios gastado, que se inmoló a sí mismo, quizá estérilmente, en aras de su obra. La derivación es atroz: estamos solos".

En *El puente* y en *El primer día* se asiste a dos tipos de obsesiones exasperantes: en *El puente* es la obstinación de la obediencia innecesaria. En pleno y lejano desierto están construyendo un puente, pero luego el Gobierno ordena desviar el río. El puente ya no tiene finalidad. Sin embargo los constructores persisten en la obra con esa ceguera que tiene la terquedad humana. En *El primer día* se historia una extraña entrevista: un pobre hombre consigue una audiencia con el presidente de la república, para hacerle un curioso pedido: tener una bandera para él solo, una bandera que no exhibiría en ningún acto, que no ostentaría de ningún modo: simplemente una bandera propia, por el gusto de saber que es únicamente suya. Y el Presidente se la niega. "Concédame la bandera propia, y le prometo destruirla. Vivirá en mí como una idea lograda" le dice poco más o menos. Y ahí llega al colmo la pertinencia del Presidente. También le niega ese consuelo. Y, como los anteriores presidentes a quienes el hombre había hecho la misma petición, el nuevo le quema la bandera, el manoseado trapo en que cifraba toda su felicidad un hombre que solo quería eso tan simple, tan inofensivo: una bandera propia, o, menos aún, el visto bueno oficial dado a su pueril ansia de ser independiente.

Verano inmoral es, en suma, un libro lleno de ideas y sentimientos, de inquietudes y de rarezas, lo cual no nos extraña porque está firmado por Víctor Sáiz.

FRANCISCO VALLE DE JUAN

ESTUDIOS

"Si el tiempo transcurre tan rápidamente es porque no propagamos en él puntos de referencia. Lo mismo sucede con la luna en el cenit y en el horizonte. Por eso son tan lentos esos años de juventud por ser tan plenos, y tan breves los años de vejez por estar ya constituidos", así escribía el joven Albert Camus en mayo de 1936. Como este párrafo de *Carnets*, publicado hace poco por la Editorial Losada, y que comprende una agitada parte de la vida del gran escritor francés: mayo del 35 a febrero del 42. Una parte importante de la obra de Camus tuvo lugar en ese lapso. *Carnets* —o *Carnetes*, como autoriza la Academia— no sólo nos ayuda a conocer la apasionada existencia del autor de *La Peste*, sino también las fugaces ideas, que como él dijo una vez brotaban a la vuelta de una esquina, en la puerta de un restaurante, y que habían de ser punto de partida de sus novelas y obras de teatro. Camus era un inquietante buscador del hombre pero era también un lírico, y de ello deja pruebas constantes en sus *Carnets*. Creo que nunca se verán brillar, con tanto esplendor, los geranios del Norte de Africa como cuando Camus cruza los caminos polvorientos y detiene sus ojos en los maravillosos geranios rojos. Era un enamorado de la luz, de la tierra, y de los seres que la transitan. *Carnets* es una obra que supera el diario al que son tan adictos los

franceses: a mi juicio es el testimonio de una época con su modo de pensar y de vivir captada por la lúcida apreciación de un artista. Hay por el libro adelante una anotación que estremece; dice Camus: "La muerte y la obra. Cercano a la muerte, se hace leer su última obra. Nuevamente, no es lo que tenía que decir. Ordena quemarla. Y muere sin consuelo, con algo que cruje en su pecho como un acorde roto". A la hora de la muerte de Camus sonó en su pecho ese acorde roto, pero no porque lo que dijo no fuese lo que tenía que decir sino por lo mucho que dejó de decirnos. Excelente la traducción de Eduardo Paz Leston.

La copa de agua, por Francisco Luis Bernárdez (Editorial Sudamericana). El título tan lleno de poesía no es más que una simple copa de agua sobre la mesa del escritor: la poesía suele ser así de simple, así de pura como esa copa de agua sobre la mesa de Francisco Luis Bernárdez. El poeta de *La ciudad sin Laura*, abandona el verso por la prosa, pero cuánta maravillosa poesía hay en esta prosa que como un vino generoso se desborda y nos embriaga. Cuando leía el curioso ensayo en el cual Bernárdez dignifica el asno, el burrito, el borroquillo..., y nos habla de burros célebres, mi corazón de lector —al diablo el crítico—, estaba empañado como un cristal por el recuerdo del inmortal

Platero. Mi indignación crecía al pensar que Bernárdez se olvidaba del inefable Platero: como un juego de pirotecnia el poeta se reservaba el delicioso borriquillo para el final. El libro está dividido en seis partes; la primera: "Bestiario sentimental", me conmovió profundamente porque me parece que nos aleja de la naturaleza que es lo que decía Jean Rostand "que existe, entre nosotros y el animal, una diferencia de más o menos, una diferencia de cantidad y no de calidad...; que somos de la misma condición, de la misma sustancia que el animal". San Francisco de Asís, decía "hermano asno". Bernárdez también. Eso es maravilloso, tanto más cuanto que en Buenos Aires no "hay" asnos. Dios bendiga a Bernárdez: su asno lo encontró en Dacón, un pueblecito gallego. En España, ¡ay! tenemos tantos asnos... Pero *La copa de agua* no termina en el asnillo de Dacón, continúa gloriosamente. Leyenda, poesía, fábula, historia... una sensibilidad y una gran cultura desfilan por las páginas de este libro de Bernárdez que como he dicho está dividido en seis partes. "Flor de santos", "Temas ibéricos" y "Poetas y poesía", con "Bestiario sentimental", son los más acabados. Una sintaxis de poesía y vida mueve constantemente la pluma del insigne autor. Concluido el libro se piensan muchas cosas, todas gratas y una de ellas es la siguiente: qué manejo ejemplar del idioma español, qué calidez y qué limpieza... la de este talentoso escritor argentino que escapa ya a estas fronteras para convertirse en hispanoamericano.

En el año 1953, Juan Ramón Jiménez, dió un curso sobre "El modernismo" en la Universidad de Puerto Rico. Esas notas fueron grabadas y posteriormente recopiladas en un sustancioso y original volumen que

publica ahora Aguilar con un prólogo de Ricardo Gullón. Estas notas o lecciones se nutrirían en su mayor parte de la memoria, a menudo de recuerdos viejos, referentes a hechos acontecidos cuarenta o cincuenta años atrás. Por eso todo lo que dice Juan Ramón es substancial; la historia del modernismo desfila de una manera cortante, a veces asombrosamente concisa.

Es un libro polémico; Juan Ramón dice cosas "increíbles" que sorprenderán al lector. No es un libro pulcro en el sentido academicista. Ejemplo: "Hoy en España se hacen sonetos de catorce sin rima. Los jóvenes —el retorno a las formas— volvieron al soneto regular. Lo mismo da escribir en la forma nueva que en la clásica. Lo importante es el acento, la voz. Los poetas españoles escriben en romance y soneto. El mismo Unamuno, contrario a las formas fijas, escribe un libro de sonetos. Unamuno no tiene la naturalidad bastante para escribirlos sin ripio. En el segundo cuarteto decae, después del primero espléndido, en los tercetos se defiende mejor. La cintura de las décimas: con frecuencia, en vez de talle, tienen barriga. Jorge Guillén, ejemplo. Poetas que escriben con el diccionario en la mano, en la mesa. Don Miguel (de Unamuno) aparte de esto es un gran poeta. No tenía sensualidad y su intelectualidad (es) un poco rebuscada. "El Cristo de Velázquez" su obra suprema." El aire de apunte es bien notorio. Los compiladores de estas notas han sembrado el libro con aportaciones que figuran entre corchetes y cursiva, para dar inteligibilidad literaria a esta obra llena de saber y de palos para más de cuatro ya que Juan Ramón estaba más allá de ese plano sobre el que muchos mortales se hincan para adorar al dios de los intereses creados. "Ficción" no vacila en re-

comendar esta obra a quienes deseen engrosar su cultura, sobre todo lo que se puede saber sobre "El modernismo" y muchísimas cosas más.

Ernesto Sábato como ensayista es extraordinario; lo explica todo, lo sabe todo; tiene un modo claro de decir las cosas; una manera valiente de llamar a las cosas y a... las personas por su nombre. Ernesto Sábato no se deja nada en el tintero. Si nuestra sociedad estuviese compuesta por hombres como Ernesto Sábato no sé si sería una sociedad ideal pero, no es aventurado afirmar que habría menos envidias, menos mediocridades en puestos que no les corresponden, y seríamos mucho más libres... Ernesto Sábato, es el primer escritor argentino, ¿el único?, que con pasión —al diablo el sentido común—, dice cosas: ahí están sus libros, en particular ese excelente compendio de verdades titulado *El escritor y sus fantasmas* (Aguilar). No es uno de tantos libros que se leen (o que uno no termina de leer) y se guardan: *El escritor y sus fantasmas* es para releerlo, para colmarlo de anotaciones, para tenerlo siempre a la mano de nuestras desveladas inquietudes.

Problemas que parecen insolubles, llega Ernesto Sábato y los resuelve con la mayor simplicidad. Luego está su libertad, su marxismo, o su no marxismo, pues Sábato no es de los que se casan con nadie. Un ejemplo: "La mecanización de la vida entera, la taylorización general y profunda de la raza humana, dominada cada día más por un engendro que parece manejar la conciencia de los hombres desde algún tenebroso olimpo. Esa misma mentalidad cientifista, ese mismo espíritu tecnolátrico, ese mismo endiosamiento de la máquina y de la ciencia, ¿no lo vemos acaso, por igual, en los Estados Unidos de los Rockefeller y en la Rusia de los

Soviets?". En el orden de las ideas puras, Ernesto Sábato se expide con idéntica limpieza.

Con una cultura superior, con una rigidez mayor en su lenguaje y con una pasión superior y admirable, Ernesto Sábato es el Henry Miller de América Latina; es nuestro luchador, nuestro cabo de gastadores como decimos en España, al soldado que marcha a la cabeza (no sé cómo se llamará aquí). No sin razón, en Europa es uno de los escritores americanos más respetado y conocido.

"Nada hay tan característico y sintomático como el abismo que en los tiempos modernos se ha abierto entre la fe y la razón. Hasta tal punto se ha ahondado ya el antagonismo que las dos categorías cognoscitivas y sus respectivas recepciones del mundo no pueden cotejarse. Sin embargo, se trata de un mismo mundo empírico del hombre, pues también la teología sostiene que su fe se basa en hechos históricos acaecidos en este mundo nuestro: que Jesucristo nació, obró muchos milagros y pasó por la vida como hombre de carne y hueso, murió bajo Poncio Pilatos y después de su muerte resucitó corporalmente. Hasta repudia ella toda tendencia a entender los contenidos de sus fuentes como mito, esto es, simbólicamente, aun cuando en tiempos recientes precisamente en el campo de la teología, como una suerte de concesión al punto de vista de la razón, se ha intentado "desmitologizar" el contenido del credo, claro está que deteniéndose arbitrariamente ante las doctrinas decisivas. Para la razón crítica, empero, es harto evidente que el mito es parte integrante de todas las religiones y, por tanto, en principio no puede ser desechado sin menoscabo del contenido del credo". Hemos considerado interesante transcribir este extenso y

decisivo párrafo del libro de C. G. Jung *Presente y futuro*, porque nos ha parecido como una toma de posición frente a la cosmogonía de la cual somos protagonistas. Escrito poco antes de su muerte, este libro es como una mirada numerosa a través de una ventana abierta sobre el mundo presente y el futuro donde la lucha entre la fe y la razón dejan un saldo de caótica incomunicación. Más adelante dice Jung: "La Iglesia le recomienda (al hombre) intensificar su fe; pero la fe verdadera no proviene de la conciencia sino de la espontánea experiencia religiosa que pone el sentimiento enfervorizado en conexión con su relación inmediata con Dios". Y añade: "Queda así planteada la cuestión: ¿no tengo experiencia religiosa y relación inmediata con Dios y, en razón de ello, la certeza que me salva, como individuo, de fundirme en la masa?" *Presente y futuro*, fue editado por la Editorial Sur. Versión castellana de Pablo Simon.

En mi vida de periodista, una vez, me tocó hacer una encuesta donde, entre otras personalidades, figuraba Adolfo Bioy Casares: sólo tenía un número de teléfono que resultó no ser el de él sino de unas mujeres (la palabra "mujer" tiene una resonancia estremecedora en la literatura de Bioy) que no sabían nada del escritor. Indagué; pregunté. Me contaron una anécdota patética: Bioy vivía prisionero en un manicomio y lo dejaban salir unas horas, quizá para conquistar "mujeres" y luego volvía a desaparecer. Desistí de la encuesta; juré que no volvería a incluir a Bioy en ninguna otra. Meses después hacía otra encuesta —había que vivir—; era sobre mujeres y nadie mejor que... Bioy. ¡Lo incluí! Luego de rastrear su dirección por medio Buenos Aires, conseguí "su" número de

teléfono, pero "el señor, nunca estaba". Naturalmente me atendió una galería de mujeres: con acento porteño, con acento francés, con acento alemán... Era evidente que Bioy vivía en un gineceo. Y, naturalmente, las mujeres nunca sabían donde estaba. Había salido; no volvería, etc. etc. Por último supe confabularme con una sirvienta llamada María quien me prometió hacerle llegar "al señor" la pregunta. Mucho tiempo después, cuando creí que no me serviría para nada, llegó la respuesta de Bioy a través de María. La respuesta era un nombre de mujer... Ni teléfono de esa mujer, ni dirección, ni obra..., nada: escuetamente el nombre. Acudí a la guía telefónica; nadie la conocía ni era ninguna de las mujeres que con el mismo nombre figuraban en guía. Finalmente conseguí averiguar quién era la misteriosa mujer: hacía años, en una revista desconocida, había publicado un poema de un poeta francés, nada conocido, en una traducción efímera; la mujer no vivía en Buenos Aires, sino en París... De más está decir que sólo una mente como la de Bioy podía urdir esta historia y una tenacidad como la mía esclarecerla... Prometí no ocuparme nunca más de Bioy. Sin embargo...

Yo admiro a Bioy; he leído todas sus novelas y cuentos; no una vez sino muchas. "El lado de la sombra" que ha merecido el segundo premio nacional de literatura son diez cuentos prodigiosos, como pienso que debe ser la vida de Bioy. Será para mí un placer hablar de ellos.

Si *La invención de Morel* o *Guirnalda con amores* no lo hubiesen situado entre los más grandes creadores de la literatura hispanoamericana, *El lado de la sombra* (Emecé), le habría dado esa jerarquía. Bioy es un genio extraño, atormentado que no se contenta con los esquemas clá-

sicos de la literatura naturalista, psicológica o etcétera; él intenta una profunda renovación y da a su obra una concepción dramática y profundamente simbólica. Bioy hace patente que se puede estudiar los caracteres con un análisis prodigioso. Envueltas por la niebla de su fantasía sus criaturas son elementalmente reales. Puesto en la alternativa de elegir uno de sus cuentos creo que no sabría con cual quedarme, pues los diez que componen el libro me parecen estupendos y su lectura uno de los mayores placeres estéticos. *El calamar opta por su tinta*, un Bioy rural, insospechado, nos colorea un ambiente de pueblo que es infrecuente en nuestras letras. *Cavar un foso* es el suspenso policial, pero a lo Bioy, que es algo más que lo policial.

Bioy es un escritor que pese al elemento fantástico de sus creaciones está siempre a tono con su época aunque sin estar sujeto a las modas de la época. Diré que hay una íntima evolución en su último libro; no puede negarse que frente a su anterior producción hay un cambio importante: una mayor persistencia y claridad y una contemplación lírica de sus semejantes que le da resonancias cósmicas. Pero lo esencial, su fantasía, tiene la grandeza de siempre. En Bioy sea indiferencia o sea amor todo ello es siempre infinito, pues un hito estético une su fantasía con la realidad donde llama a las cosas por su nombre aunque con imágenes invitadas por él...

Manuel Peyrou es uno de los escritores argentinos "preocupados" por el peronismo. En sus obras anteriores está la acusación contra esa época; en *Acto y ceniza* (Emecé) vuelve sobre el tema. Esta reiteración que podría ser objetable no lo es por cuanto Peyrou aborda el problema

con inigualable moralidad; aun en los pasajes más críticos no deja de ser objetivo aunque muchos podrán decir (sin equivocarse) que además de robar y poner carteles estériles sobre cada adoquín que se levantaba en la ciudad y aun en el país, Perón hizo algo más; no caeré yo en echarle la cuenta de las escuelitas o los caminos: me referiré a lo innegable de Perón: "argentinizó". Perón fue uno de los argentinos que bien o mal contribuyó a popularizar la Argentina. Y no sólo durante sus períodos presidenciales, sino después, ya que no en vano se dice que los cuartelazos, las crisis, las deudas, etc. etc. son una secuela del peronismo que han contribuido a extender el "prestigio" nacional.

Peyrou con *Acto y ceniza* ha escrito una excelente novela. Comienza la acción de su relato con un hecho muy conocido: la clausura de una fábrica de caramelos. Con mano maestra (olvidemos lo objetable), Peyrou nos describe una época que a todos nos ha tocado vivir. Las peripecias del protagonista, Liderman y su peregrinación para salvar tanto su buen honor como su fábrica; el engaño de Ermelinda, su mujer, que lo traiciona con el juez encargado de fallar el caso; el abogado defensor; el inspector Procopio, síntesis asombrosa de la época y la ciudad de Buenos Aires son el cañamazo de una novela no solo bien escrita sino esencialmente argentina.

Acto y ceniza está, a menudo, teñida de un dramatismo que cautiva al lector desde las primeras páginas; con frecuencia, la novela de Peyrou es una viva sátira del carácter porteño que, cambiarán todos los regímenes políticos pero el porteño y su carácter seguirán siempre lo mismo. Los personajes, aun los secundarios, resultan de una profundísima humanidad: son los hombres y mujeres

que nos toca tratar todos los días. Por momentos hay en la novela el suspenso policial tan grato a Peyrou y, constantemente, una suave ironía, un finísimo humor que hacen realmente delicioso este libro.

Acto y ceniza es una de las mejores novelas argentinas que he leído. Es un fruto maduro; es casi el destino de un gran escritor.

Llega a mis manos un inmenso volumen que, mágicamente, termina en la página 155 pero que, realmente, tiene 635 páginas. Su título es muy sugestivo: *Rayuela* (Sudamericana) y lo firma Julio Cortázar (*Bestiario*, *Los premios*, *Las armas secretas* e *Historia de Cronopios y de Famas*: los libros que conozco de ese autor; no sé si tendrá otros).

¿Qué se dice en ese mar de páginas? Mucho y... nada. Esta novela es como un catálogo de viejas ideas, una recopilación de citas o escenas librescas. La influencia de "Ulises" es bien evidente, pero lo que en Joyce era una revolución en Cortázar no pasa de un mero paseo millitar. Estas palabras podrían dar la impresión de que estoy restando importancia a *Rayuela* y no es así. Cortázar en quien además se observa la influencia del francés Céline y del norteamericano Miller, ha escrito una obra que rompe con viejos cánones de la secular novela. ¿Antinovela? Muchas antinovelas se han escrito —recordemos la inolvidable novela de don Miguel de Unamuno—; no sé debido a qué, quizá porque falta la receta o porque los ingredientes no gustan a los lectores, lo cierto es que las antinovelas no hacen época; se leen, se comentan, pero se llega a la conclusión de que la cansada novela es otra cosa lo que necesita, algo más que pirotecnias de salón o juegos de rayuela.

La fórmula de la novela está gas-

tada, pero no creo que con estos procedimientos se le da una nueva vida y menos entre nosotros donde no es nada fácil, de buenas a primeras, como no se tenga mucho dinero, llevar a un editor un original de 635 páginas, que lo edite y lo que es más grave, al precio que llevan los libros, que lo venda. Quizá en París, Londres o Nueva York estos excesos literarios prosperen. Entre nosotros, sin necesidad de ser mago diré que no. Todos sabemos lo que aquí cuesta publicar un tomito de poesía de 64 páginas o una simple novela de 140.

Diríase que esta crítica es adversa a *Rayuela*. Podría ser. Sin embargo, no es adversa a Cortázar, el talentoso narrador de *Los premios*, talento que en *Rayuela* sólo brilla a ratos. Como experimento podemos aceptar esta *Rayuela*, como conducta de trabajo lo lamentaríamos por el gran autor de *Bestiario*. No puede negarse que *Rayuela* está admirablemente bien escrita, pero tampoco se negará que si el arte en la novela es algo más que arte puro y si buscamos esparcimiento, evasión, etc., puesto que se paga, en *Rayuela* no se encuentra más que tedio y hay que tener una gran fuerza de voluntad para leer el libro una vez; en mi caso, de acuerdo con el consejo del autor, lo he leído dos veces.

Una pregunta: ¿por qué Cortázar fatiga, con insistencia de arrabal, con el argot porteño que impedirá que a cien kilómetros de Buenos Aires los lectores tengan dificultades para descifrar tanto logogrifo? *Rayuela* ha sido escrita en París: ¿nostalgia de este grandioso Buenos Aires?

Editó Sudamericana.

Comedor Diario por María Angélica Bosco (Emecé). Poco a poco nos sentimos sumergidos en esta novela de María Angélica Bosco y empezamos a vivir con la familia Rossi. La

clase media y la burguesía adinerada son los planos en donde se desarrolla la acción, a lo largo de la cual pasamos por lugares conocidos que creemos ver por primera vez. Lo mismo ocurre con las conversaciones. En este terreno la autora posee un poder fotográfico para describir o decir.

De un modo admirable y con una trama no menos admirable se nos retiene en esta familia que lucha con un grupo social adverso, desde 1920 a 1955. La parte más agitada de la historia argentina desfila por el *Comedor Diario*, historia que no sólo afecta a los personajes de la novela sino a muchas personas que hemos conocido cuando no a nosotros mismos. En eso radica la fuerza de crónica viviente que tiene esta novela.

Nadie mejor que la autora de *La trampa* para escribir esa pintura de la escena nacional: mujer inteligente, dinámica, María Angélica Bosco no ha permanecido inactiva ni un solo instante en el quehacer histórico de que nos habla. Ha trabajado, ha luchado; todos hemos oído su voz insistente y serena durante esos años. La vida argentina le contó esta historia; escritora sensible estaba capacitada por escribir todo el dolor de la familia Rossi.

Muchas de sus páginas son de un verismo estremecedor. El estilo es directo; las ideas están expuestas con una solemne claridad. Admira la rigidez de sus conceptos, la absoluta negación de la sensiblería tan peculiar en la escritora argentina. María Angélica Bosco es recia; es... diría viril sino fuese tan encantadoramente femenina... pero sí, su estilo es viril, sabiamente dosificado por su enorme corazón de madre, de mujer...

Hay cosas inadmisibles; una de ellas citar nombres y la otra que En-

rique Anderson Imbert, escritor argentino, no tenga la resonancia que tienen otros que valen muchísimo menos que él y cuyos nombres no cito porque entra dentro de las cosas inadmisibles. Anderson Imbert es uno de esos escritores que deberían rebasar nuestras fronteras y darnos a conocer... Después de leer sus libros ya he hablado de Anderson Imbert a un amigo intelectual que reside en Madrid: me escribió diciéndome que no lo conocía, que le mandase sus libros: cosa que hice inmediatamente. A las dos semanas me contestó maravillado. Me habló de Poe, de O'Henry y de Anderson Imbert.

Vigilia y Fuga (Editorial Losada), dos novelas de Anderson Imbert, tienen las dos un pasado trágico, de destrucción, de persecución... Las dos fueron reescritas por el autor o llenas de enmiendas. En su forma definitiva se nos da una visión de la verdad del hombre bajo un peso propicio en la obra de este autor: el tiempo.

Anderson Imbert sabe extraer, con su prodigiosa fantasía, mundos nuevos de este caos en el que vivimos extraviados. En el prólogo de sus dos novelas señala que sus lecturas de Joyce lo diferencian de los escritores argentinos empecinados en el realismo (eso fue hace años; hoy tenemos escritores en cuya obra la fantasía y lo prodigioso juegan un papel importante; no son muchos, es verdad: pienso si esa ausencia total de lo prodigioso no habrá mantenido, por años, sumergida la literatura argentina).

Anderson Imbert tiene una extraña visión del mundo que se encuentra tan cercano de la poesía como de lo prodigioso. Si *Vigilia* es una novela de la juventud vista desde fuera-dentro, *Fuga* es a la inversa, la juventud vista desde dentro-fuera. Anderson Imbert no solo especula con

las ideas sino también con las situaciones; tiene, además, un modo curioso de resumir la ética y un no menos curioso de refrendarla. No siempre será posible estar de acuerdo con sus ideas pero sí con la bellísima manera de exponerlas. Y aunque su obra es un constante juego de prodigio y tiempo sus personajes son rabiamente rales: sólo a Anderson Imbert cabe el que nos veamos a través de prismas deformantes y es que, no lo dudamos, en nuestro interior los hombres somos así.

Camas paralelas, de Marcos Soboleosky, es una novela sin argumento, es decir, sin un argumento complicado, como ahora se estila: toda la obra se reduce al poder narrativo del autor quien, con una anécdota nimia, armó una excelente novela. Tres hermanas solteras que, como a una tabla de salvación se asen al hermano primero y después a un pariente que se va a vivir con ellas: no defienden su vida sino ese olor a hombre.

Por esa curiosa frontera es por donde Soboleosky penetra en el territorio de una novela subyugante; al hermoso barrio de Flores con sus jardines penumbrosos, sus calles señoriales, sus mansiones verdes y muchas de ellas en ruina nos conduce el autor de *Camas paralelas*. Hay

como un soplo poético en todas las cosas. La psicología de las hermanas —como la del barrio y sus provincianas costumbres— ha sido lograda con esmero a través de un universo donde no ocurre nada: precisamente de ese no ocurrir nada emana la tragedia de estas singulares criaturas de Soboleosky. Hace de esas tres mujeres un retrato tan cruel, tan verídico que forzosamente se piensa que son seres reales y que existen de cerca o de lejos en la vida del autor.

Ante estas tres vidas desgarradas se cae en la cuenta de que, al fin y al cabo, los cataclismos y los siglos no han servido para nada. El mundo —el hermoso barrio de Flores— es así como lo pinta Soboleosky: pequeño, reducido a una pieza, a una familia. Una bomba atómica que mata a millones de orientales o campos de concentración donde se incineran a millones de judíos, no significan nada para alguien que, en una casa del barrio de Flores, se desespera porque el nene no ha ido de vientre o hizo una caquita azul y el médico no llegará hasta las siete. Es atroz. Quizá este panorama justifica una literatura: la humorística.

Camas paralelas es una novela contemporánea: de ahí su falta de argumento y sus resplandores epopéyicos.

VÍCTOR SÁIZ

CRONICA DE 4 LIBROS

La Editorial Seijas-Goyanarte ha llevado a cabo en el año 1963 una interesante labor al publicar de autores argentinos obras tan destacables como *Dios era verde*, de José Chudnovsky, *El hombre viejo*, de Carlos A. Velasco, *Eulalia Ares*, de Irma Cairoli, *Después de hora*, de un grupo de escritores y diez o doce volúmenes más de los que nos ocuparemos en otra oportunidad. Hemos elegido estos cuatro volúmenes porque nos han parecido los más significativos dentro del movimiento de la editorial. ¿Quiénes son estos autores? ¿Cómo son esos libros?

De José Chudnovsky, Miguel Angel Asturias, al referirse a *Dios era verde* se expresa así: "La narrativa latinoamericana se enriquece con el aporte de esta novela". Con el título de "Pajarito de plomo", *Dios era verde* había sido seleccionada en el concurso Losada de 1959, como una de las treinta mejores entre las docientas obras presentadas. En el concurso que la Editorial Israel hizo en 1962, la novela fue recomendada para su publicación y por último contó con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes. José Chudnovsky nos presenta la trama de su obra en el campo argentino; los personajes y el paisaje están amalgamados con furiosa pasión y sentimos una especie de opresión al descubrir todo lo horrible que ahí no más, a unos cientos de kilómetros de la calle Corrien-

tes, está sucediendo constantemente; sentimos la libertad del paisaje, es cierto, pero no podemos escapar a la aspereza de la vida; a esa realidad; a ese sufrimiento que hierve en cada página de este dios verde, inmisericorde y tornadizo. A menudo nos parece encontrarnos con las páginas apretadas y crueles del propio Miguel Angel Asturias que prologa el libro, no sólo en el fondo, también en la forma. *Dios era verde* es una novela argentina pero que no dudamos interesará al mundo entero pues el problema del hombre y su tierra, con sus pasiones, es bien universal.

Carlos A. Velasco es un poeta; es un periodista; es un crítico literario y es un taumaturgo capaz de multiplicar el ser que palpita bajo su piel. Sus cuentos tienen ese aire multiplicado, hay en ellos la ternura fraternal y la dulzura de las memorias juveniles, afectos e inquietudes familiares y a ratos el espanto de la realidad ciudadana al que no podemos escapar por mucho que nos lo proponamos, de ahí que los cuentos o relatos de Velasco cobren un sentido profundo de cosa verdadera. Velasco no se permite ni el menor atisbo de fantasía, lo domina una especie de morbo que lo induce a identificarse permanentemente con los personajes y el medio, aunque no de una forma implícita sino con una suerte de anagnórisis a base de planos interiores muy bien dosificados que podría servir de guía para muchos autores

modernos. Con *El hombre viejo*, Carlos A. Velasco se incorpora a la tradición o a la fatalidad del cuento argentino.

Irma Cairoli es una mujer conocida en el mundo intelectual porteño; es periodista; es crítica literaria; es profesora de literatura y algo más que no sabemos: su parentesco con la patricia Eulalia Ares nombre que Irma ha dado a su libro, con un subtítulo sugestivo: "Revolucionaria y gobernadora, 1809-1884". Ser revolucionaria, gobernadora o jefa de un país actualmente no sorprendería a nadie, pero en el siglo pasado y en la Argentina sólo el temple de un gran espíritu podía cumplir ese destino. Irma Cairoli nos va hablando de su antepasada y de la historia paralela de la época. Emerson ha podido decir: "Venimos a perturbar el optimismo de la naturaleza". Debemos lo que somos a combatientes como Eulalia Ares, perturbadores y revolucionarios, porque el héroe y el mundo se cambian influencias universales, y la suerte de los pueblos no es más que el reflejo de esas contaminaciones. Irma Cairoli, con su antepasada Eulalia Ares establece un diálogo cosmogónico y presta una imaginación colorida para reconstruir toda una época donde los mitos parecen tener desahogos dionisíacos y la tragedia del tiempo es dominada con fórmulas simétricas hasta inmovilizar la figura humana de la protagonista en un magnífico retrato.

Diez escritores se han reunido para escribir *Después de hora*. Son ellos:

Ernesto Blanes, Federico Cammarota, Ricardo Cordero, Soledad Legar, Juan Carlos Maciel, Patricio Morgan, Martín Müller, Juan Manuel Palacio, Fernando Sánchez Sorondo y Héctor G. Solanas; todos ellos son jóvenes, optimistas y cada cual, gracias a Dios, con sus ideas estéticas a cuestas. No han formado un coro; ni un grupo; nada. Han publicado diecinueve cuentos en este libro, pero nada los une ni relaciona: cada uno de ellos tiene ideas propias y sabe cómo escribir un cuento. En algunos apunta la maestría y en otros se descubre la obra primeriza en evolución. Quizá lo único que los relaciona entre sí es su apego a la realidad; el generoso espíritu de sus héroes, descrito sin malicia, está definido por la realidad y por los conflictos que la realidad suscita, excepto en el cuento de Ricardo Cordero, *Martes veinte*, donde la fantasía concibe una historia con un generalísimo a quien abandona su sombra. Juan Carlos Maciel es otro de los autores que se destaca con una viva personalidad con su cuento *Prohibido Ser*. Fernando Sánchez Sorondo llega a convencer con su relato *Las hermanas de Javier Wisconda*, cuyo final, un tanto impensado, resta dramaticidad a la obra. La falta de espacio nos impide referirnos a los restantes autores cuyo esfuerzo merece nuestro aplauso y, si se nos permite, quisiéramos deslizar un consejo: no insistir con el grupo en cuanto al libro colectivo.

LUCIANO LUJÁN

NOTICIAS DE NOVELAS Y CUENTOS

La ciudad de la Torre Eiffel por Jorge Riestra (Seijas y Goyanarte). Esta obra que mereció el auspicio del Fondo Nacional de las Artes, es una de las novelas más originales que se han escrito últimamente en nuestro país. Un grupo de hombres y mujeres que desean evadirse de la realidad se refugian en la famosa torre parisiense. Riestra tiene un modo original no sólo de plantear el problema de estos evadidos sino también de resolverlo. Los personajes sabiamente movidos poseen la fuerza necesaria para adueñarse de nosotros y cautivarlos durante unas horas de grata lectura. Riestra nació en 1926 en Rosario y obtuvo en 1960 con *Salón de billares*, uno de los premios de Fabril Editora y en 1963 obtuvo el Premio Carlos Alberto Leuman, creado por el Fondo Nacional de las Artes. *La ciudad de la Torre Eiffel* es una magnífica y entretenida novela.

La tierra permanece, por George R. Stewart (Ediciones Minotauro). Se nos advierte que esta novela de ciencia-ficción puede ser la suma antropológica de un posible futuro: la destrucción de nuestra cultura y la alteración de la vida del hombre. En realidad el cuadro es aterrador. En ese aspecto los escritores americanos parecen ser los dueños de una bola mágica que les descubre un futuro nada envidiable.

Un corazón árido, por Carlo Cassola (Seix Barral). Hace poco habíamos leído de Cassola *La ragazza*, mosaico realista que nos había sorprendido agradablemente. Con este libro, creo que anterior, el escritor italiano apura la historia de una muchacha, Anna, extraña, díscola, que no parece entender a nadie y nadie se preocupa por entenderla a ella. Un amor imposible la arrastrará a una vida prostituida y desolada hasta que consigue recuperar su vida perdida y volver al mundo pueblerino de donde tal vez nunca debió de partir. Sin la fama, entre nosotros, de Moravia, Cassola es en Italia uno de los más discutidos y admirados narradores.

Sísifo, por Raúl Vera Ocampo (Troquel). Más de una vez me he preguntado: ¿Por qué hay tanto cuentista? El cuento es de minorías: se venden mal las novelas pero mucho peor los cuentos. Sin embargo, insistimos todos con los cuentos. ¿Por qué? Escribir una novela es obra de meses, de años. Un cuento se escribe un fin de semana, un día de fiesta. No obstante, el cuento es más difícil que la novela; me refiero al buen cuento que, como los de Vera Ocampo, contengan la fuerza expresiva de decir tanto con tanta brevedad. "El caluroso mes" es para mi gusto el cuento mejor logrado, aunque hay en todos ese hechizo fresco de tierra americana recién descubierta.

Toda pasión concluida, por Victoria Sackville-West (Sur). Esta escritora inglesa, fallecida hace poco, fue amiga de Virginia Woolf e inspiradora de "Or-

lando". No hacía falta la indicación pues en la novela hay como un soplo o como un ramalazo de Virginia Woolf; los personajes, el clima en ese castillo encantado y todo lo que ocurre parece llevar el sello de V. W. Son pocos, los que en nuestro mundo loco, pueden escribir novelas como "Toda pasión concluida", tan protegidas, tan íntimas y tan reveladores de la condición humana. La novela lleva un prólogo no menos interesante escrito por Victoria Ocampo que conoció a la autora; como siempre V. O. nos entrega su equilibrio y su singular ternura.

Hay quien prefiere las ortigas, por Junichiro Tanizaki (Seix Barral). Un proverbio japonés dice: "A cada gusano su gusto; los hay que prefieren las ortigas". Esta novela se ha dicho que es autobiográfica. Tanizaki estaba casado, pero por delicadeza, por su esmerada educación, tanto él como su mujer, vivían una vida imposible sin atreverse a romper e irse cada uno por su lado. Esta novela es la historia de esa indecisión. Éste vendría a ser el episodio central, quizás lo menos importante en esta novela, una de las mejores de Tanizaki: lo importante es ese contraste entre las viejas y nuevas generaciones y también lo es la deslumbrante manera de vivir de los japoneses y su manera de encarar los problemas sociales y sexuales.

La hora de la rata, por Jon Manchip White (Emecé). Se termina la lectura de esta novela con la impresión de que cada día el hombre se hace más laberíntico, más difícil de entender. La historia es sencilla pero alucinante: un tranquilo funcionario, sobreviviente de un campo de prisioneros, se encuentra años después con el jefe del campo a quien había jurado matar. El protagonista, en su elevado cargo, se creía a salvo de ese pasado y en su mente se desata una verdadera tormenta admirablemente elaborada.

Cercanos a la tierra, por Mauricio Rosenthal (Editorial Israel). Esta novela fue premiada en el concurso con que la Editorial Israel celebró su 25º aniversario. Un amigo judío me había hablado mal de esta novela y empecé a leerla con todas las prevenciones de mi amigo, hombre que me merecía confianza intelectual. ¡Dios! En cuestión de gustos literarios es evidente que no hay nada escrito. La novela me pareció admirable; Rosenthal un excelente escritor; toda una época de la vida argentina descrita con un realismo atroz. Rosenthal halla en la vida que lo rodea el elemento palpitante, intuitivo, visceral, maternal que se une a la cerebral manera de relatar de los mejores novelistas europeos. No son muchos los que como Rosenthal pueden escribir ese libro tan cercano a la tierra pero tan demostrativo de esa habilidad que posee el autor para sacarle partido a cualquier detalle, a veces tan poco atractivo como la vida cotidiana de las pobres gentes.

Cinco variaciones, por Antonio Martínez-Menchen (Seix Barral). La nueva narrativa española, jóvenes aquí desconocidos que están rompiendo los viejos moldes fatigados de repetirse en Csla, Baroja y Valle Inclán. Los nuevos valores piensan por sí solos o buscan escuelas allende los Pirineos. Martínez-Menchen tiene una grata manera de mirar la vida española y su análisis rebasa la tipología de los personajes para adentrarse en un clima de sombras, de dudas, de búsqueda. El libro se propone y lo consigue, un análisis reiterativo de los sentimientos de soledad y de fracaso.

Los imposibles, por Vintila Horia (Emecé). "Dios nació en el exilio" fue una novela que dejó de este autor polemizado un vivo recuerdo. *Los imposibles* está muy lejos de la obra que le dio fama; no obstante, es una novela que se

lee con agrado. Su acción transcurre en veinticuatro horas si bien tiene el poder de abarcar un pasado de tragedia y sufrimiento. Las novelas que hablan del pasado siempre tienen la magia de conquistarme de antemano; hay como un perfume, un encanto que me desconcierta y me fascina. Horia lo logra perfectamente.

Un ciudadano funesto, por Q. Anta Paz (Editorial Seijas-Goyanarte). Periodista de muchos años, viajero incansable, y hombre de extensa cultura extiende para nosotros un panorama de celebridades que empieza con Cayo Mario, ciudadano funesto para la república romana y termina con Simón Bolívar, el prócer discutido de América. La historia de nuestra civilización, la historia del mundo: Anta Paz sabe contar muy bien las cosas y el libro puede resolver más de una duda. Muy interesante el ensayo sobre "El caso inconcluso de las Malvinas", aunque quizá excesivamente breve, pues el tema da para mucho más. Aunue lo importante está dicho: "El derecho histórico de la Argentina como sucesora de España no puede ni siquiera ser puestio en tela de juicio". El una triste verdad; de verdades tristes está hecha la historia.

Una Venus marina, por Lawrence Durrell (Sudamericana). Esta novela es la segunda de la trilogía dedicada por Durrell al Mediterráneo; una guía llena de color, de gentes tostadas por el sol, pero sobre todas las cosas un descubrimiento del mar grecolatino. Tal vez la historia de esta Venus marina no sea tan importante como la exaltación y la elocuencia de Durrell ante el paisaje tan distinto al de la sombría y neblinosa Inglaterra. Es cierto: este es uno de los libros cuya lectura nos colma de felicidad.

Color de oscuridad, por James Purdy (Seix Barral). Primero de los doce relatos de este volumen. El absurdo, el misterio, la crueldad y la inocencia envuelve a los personajes de Purdy en una especie de sueño diabólico, aunque es uno de los autores más descorazonadoramente auténticos que hemos leído. Purdy nació en Ohio, en 1923, y es autor de numerosos libros de cuentos y de dos novelas, una de ellas "Malcolm" editada hace poco entre nosotros por Sudamericana. Según el inglés John C. Powys, "es uno de los genios más originales de nuestra época. Su comprensión de las crueldades y horrores diabólicos que acechan bajo la piel de las convenciones es tan sorprendente como su comprensión de la ternura y de la piedad". Aconsejamos la lectura de *Color de oscuridad*.

El jardín de los Finzi-Contini, por Giorgio Bassani (Seix Barral). El libro toma su título del parque maravilloso que rodea la mansión de una familia judía, que después de permanecer muchos años altivamente distanciada del ambiente local, trata de aproximarse cuando la promulgación de las leyes raciales, en 1938, termina en un campo nazi. De Bassani "Una noche del 43" ha sido llevada a la pantalla; es un autor lleno de sugestión y de poesía.

En la noche oscura, por Renata Donghi Halperin (Losada). Un tema de soledad tratado con delicadeza, diría yo si tuviese que definir esta extraña novela más que escrita susurrada, tan llena de intimidad, tan poblada de mujeres como luciérnagas, como lirios, como agua fresca. No puedo escapar a un pensamiento atormentador: "Que extraño ser es la mujer". Se comprueba todos los días, pero especialmente en la noche oscura de esta Renata Donghi Halperin que tan de tarde en tarde, sutil y silenciosa, llega hasta nosotros para pedirnos que la queramos un poco...

Gloria a los ilustres pioneros, por Romain Gary (Sudamericana). A ratos con un clima de Kafka, las historias de Gary nos alucinan: tal la historia del

judío que alimenta, acabada la guerra, a su torturador o la del judío que años después de la guerra, sus criados alemanes lo mantienen en el sótano de la casa, haciéndole creer que la guerra continúa... Creo que nunca olvidaré la historia de la muchacha ciega y el camionero. Pienso que Gary no se propuso distraer como se dice en la solapa: Gary se propuso alertarnos, mantenernos despiertos. Por eso yo me permito recomendar a todos la lectura de sus cuentos.

Un señor alto, rubio, de bigotes, por Humberto Constantini (Stilcograf). Este cuento da título al libro. Un lenguaje con metafísica de tango, de barrio, de esquina, de dolor. Constantini no se detiene en el brillo de la vida que pasa por la calle Florida; busca los rincones del sufrimiento y allí se detiene porque por allí pasan todos los hombres tarde o temprano. Su Ovidio Barraza, director de murga, es de antología y Constantini lo escribió con todo su ser o con la sangre de todo su ser. A Barraza lo hemos visto todos nosotros pasar por las calles del Centro y por el arrabal dibujando en el aire del carnaval sus piroetas trágicas. Los cuentos de Constantini son todos muy buenos, pero ese de Ovidio Barraza "Un bombo que suena lejos" yo lo pondría al lado de los mejores cuentos argentinos.

20 ficciones argentinas - 1900-1930. Veinte cuentos argentinos seleccionados por Antonio Pagés Larraya del cual lleva un prólogo. Un desfile de fantasmas; veinte visiones argentinas. Volvemos a leer "Pequeños propietarios" del visionario y enfebrecido Roberto Arlt; "Suicidio" del fantasmagórico Macedonio Fernández autor al que, trágicamente, rodea un inexplicable silencio; "La lechuga" de Alberto Gerchunoff; "El pozo", de Ricardo Güiraldes; "Travesando" de Benito Lynch y otras más que compusieron una época brillante en las letras argentinas. A veces vemos que la fama fue mayor que los méritos en algunos de estos autores que figuran en estas ficciones, pero como siempre se destacaron por el amor a las costumbres del Río de la Plata, eso da un valor admirable a su obra y hace que la releamos con placer. Hemos señalado a cinco de los veinte que contiene el volumen por juzgarlos, a nuestro gusto, los mejores (Editó Eudeba para su "Serie del siglo y medio").

Agua de Vida, por Henry Morton Robinson (Guillermo Kraft). Hace años leímos la novela folletinesca *El cardenal*, que constituyó un éxito de librería. Con la misma técnica y el mismo estilo Morton Robinson vuelve con esta nueva novela, que tiene más de seiscientas páginas, las cuales absorben grupos de hombres y escenas de la vida norteamericana en lucha por la conquista de un destino. Varias generaciones de hombres disparatadamente combativos y un clima que, los de nuestra generación *vivió*, en los viejos filmes norteamericanos que nos pintaban la dura época de la ley seca. Con un estilo frondoso, y un cuerpo tipográfico de penosa lectura, el autor nos lleva por los sucesos de la prohibición, las destilerías de whisky, el mundo de las finanzas y los salones de la gente adinerada de los Estados Unidos. Escenas truculentas, gangsterismo; toda la crueldad humana del hombre cuando, pese a todo, se propone triunfar en la vida y conquistar el poder. Para los aficionados a las grandes novelas encontrarán en "Agua de vida" un largo entretenimiento.

VICTOR SAIZ

VERANO INMORAL

Son los gritos del hombre que todos los veranos espera el amor del adolescente que los hombres mataron en sus brazos; son los cuchillos de los moralistas que cortan el amor entre Paula y Emma; son las cenizas de una historia tan vieja como el mundo —madre e hijo enamorados—. **Verano inmoral** es una historia de monstruos que viven en la Tierra.

Verano inmoral es uno de los libros argentinos de mayor éxito. En sesenta días se agotó la primera edición; en poco más de un mes se ha vendido casi toda la segunda, encontrándose en prensa la tercera. ¡Cerca de ocho mil libros vendidos en menos de seis meses!

**¡Un verdadero éxito
de librería!**

PRECIO: \$ 180.-

Seijas y Goyanarte Editores
Buenos Aires Argentina

ASESORIA LITERARIA "STYLOS"

Organización al servicio
de escritores y editores

El Seminario de Escritores "STYLOS" se complace en comunicar a todos los escritores, publicistas, autores, editores y amantes de las letras, la creación de la primera

ASESORIA LITERARIA Privada

atendida por escritores, periodistas, traductores, correctores y por profesores del Instituto de Lenguas y Culturas, de la Escuela Superior de Periodismo y del Seminario de Escritores "STYLOS".

Consultas literarias
Presupuestos de ediciones,
publicaciones
Lectura de originales de autores,
de empresas
Corrección de los mismos
Puesta en forma de todo
trabajo para imprenta
Cotejo y corrección de traducciones
del alemán, francés, inglés,
italiano, latín, portugués
y ruso
Informes sobre concursos, premios,
libros, etc.
Orientación vocacional literaria
Contratos y tarifas especiales para editoriales, empresas comerciales, revistas, publicaciones de todo género.

Escriba a: "STYLOS", Asesoría
Casilla C. Central 2179, Buenos Aires