SUR

REVISTA BIMESTRAL

S U M A R I O

GOR STRAVINSKY	Respuestas a treinta y seis preguntas.
ICTORIA OCAMPO	Testimonio.
ORGE LUIS BORGES	Prosas: El testigo; Martín Fierro.
. GONZÁLEZ	Doce vespertinas.
LANUZA	
ICARDO GULLÓN	Aspectos de Rimbaud.
UGENIO GUASTA	Miedo.
. GARRISON	Poemas.
CHAPIN	
UAN J. HERNÁNDEZ	Los dones de la noche.
EDERICO PELTZER	Cuentos con aire.
. SOSA LÓPEZ	William Faulkner

CRÓNICAS Y NOTAS

V. Sackville-West: Virginia Woolf y "Orlando" ● **Luis Di Iorio:** La pluma y la azada ● **Elba de Loizaga:** Juan Pedro Ramos, poeta y amigo ● LIBROS: **Alicia Jurado:** Aldous Huxley: "Cielo e infierno" ● **E. G.:** "El Abate Pierre dice..."; **Raúl E. Lagomarsino:** "Savia y follaje del libro"; **Noemí Vergara de Bietti:** "Los tres Payró" ● **E. G. L.:** John Wain: "Sigamos bajando" ● **Ernesto Schóo:** CRÍTICA DE ARTE ● **E. G. L.:** Julio E. Payró: "Picasso y el ámbito artístico social contemporáneo" **E. S.:** TEATRO ● CINEMATÓGRAFO: **Mario A. Lancelotti:** "El techo" ● MÚSICA: **Juan Pedro Franze:** Dos nuevas cantatas ● **E. G. L.:** Los niños cantores de Viena ● REVISTAS ● LIBROS RECIBIDOS.

247

JULIO Y AGOSTO DE 1957

BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO SUC. 58 (B) TARIFA REDUCIDA CONCESION 3291

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

•

Redacción y Administración
SAN MARTÍN 689
BUENOS AIRES
T. E. 31 - 3220 y 32 - 2879

Jefe de Redacción
JOSE BIANCO

COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
CARLOS ALBERTO ERRO
WALDO FRANK
ALBERTO GIRRI
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
H. A. MURENA
SILVINA OCAMPO
MARÍA ROSA OLIVER
ALFONSO REYES
FRANCISCO ROMERO
ERNESTO SÁBATO
JULES SUPERVIELLE
GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 20.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual . . . . . $ 100.—
Número suelto: $ 20.—

Otros países:
Anual . . . . . 6 dólares
Número suelto: U$S 1.—

JAMES JOYCE

DESTERRADOS

La única pieza teatral del autor de ULISES con notas póstumas recientemente descubiertas.

$ 38.—

☆

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES



IMPRENTA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES

La vajilla fina ¡más económica!

Nuevo

RIGOPAL

marfil y verde nilo

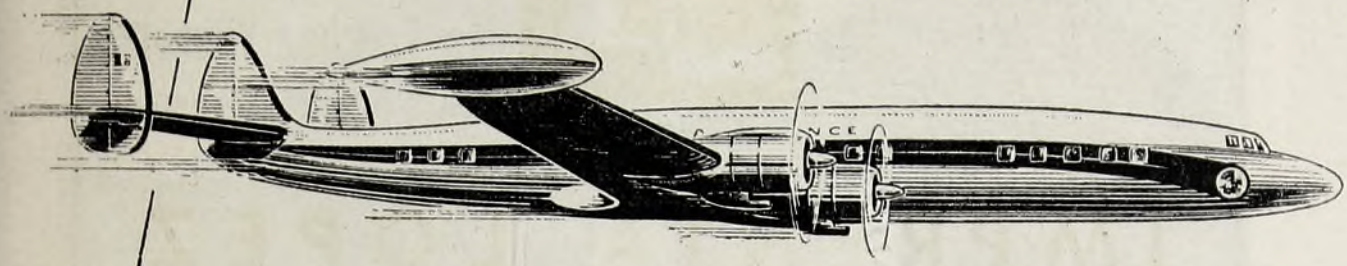
Producida por los fabricantes de vidrio marca "Pyrex"

AHORA con resistencia térmica y garantía escrita en cada pieza

Cristalerías Rigolleau S. A.

Moreno 570 - Sección Artística - Buenos Aires

Super G CONSTELLATION



Super G ARANTIA DE CONFORT

Al utilizar para sus viajes el Super G CONSTELLATION, el avión de mayor experiencia en el Atlántico Sur, tiene Ud. la garantía real de que viaja en el aparato que ha realizado ya más de 1000 travesías.

Por eso ha de ser para Ud. consecuencia lógica hermanar las palabras SUPER G y SUPER **Garantía** en su próximo viaje, realizando éste en un clima de confort inigualable.

y ahora! CAMAS

Y el máximo refinamiento del confort existe a bordo de los aviones de Air France con las camas que puede usted utilizar en su próximo viaje.



AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

Informes:
CANGALLO 549 - T. E. 30-1525
y en su agencia de viajes.

68 G



Cómo el hombre acortó la noche

En la lucha que sostiene el hombre, desde hace siglos, para prolongar las horas de luz, ha tenido activa participación el petróleo, presente en múltiples elementos de la iluminación moderna. A la aplicación del petróleo en ese campo, como en muchos otros, contribuye el trabajo de los Laboratorios de Investigación Esso.

Esso

ESSO SOCIEDAD ANONIMA
PETROLERA ARGENTINA

Del renovador del Derecho Constitucional

Carlos Sanchez Viamonte

DOS OBRAS DE GRAN ACTUALIDAD

Manual de Derecho Constitucional

Expone los problemas de nuestro presente con el único criterio que satisfará a todos, el jurídico.

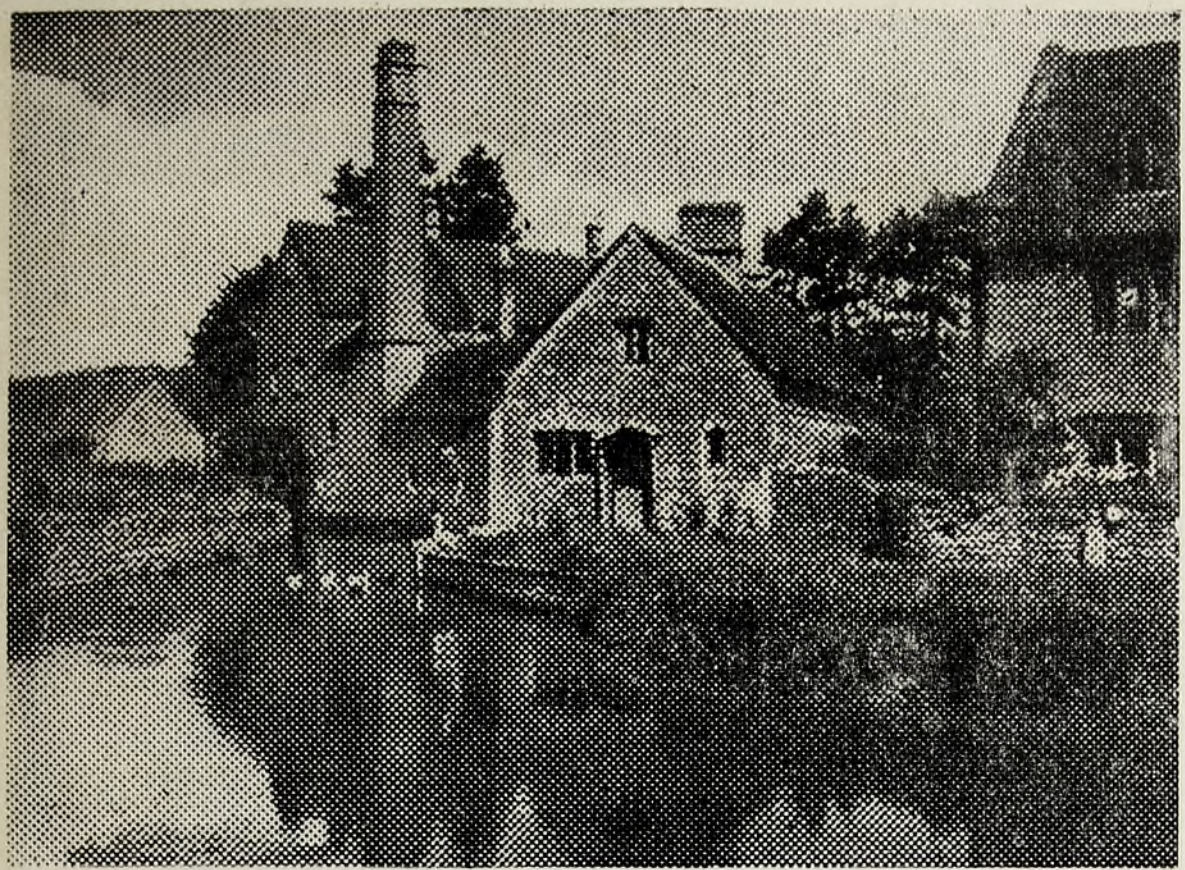
Una obra para el estudiante universitario, el maestro, el profesor, el ciudadano.

Compendio de Instrucción Cívica

De acuerdo con los programas de 3er. año Comercial, 4º Normal y 5º Bachillerato.

Un nuevo libro de Instrucción Cívica que es la más pura y cabal expresión didáctica del espiritu democrático argentino, fortalecido por una técnica rigurosa y eficaz.

EDITORIAL
KAPELUSZ
MORENO 372
BUENOS AIRES



Pintoresco molino de agua en Slaughter, Inglaterra.

¡Visite más ciudades en EUROPA -sin costo adicional- por la línea aérea de mayor experiencia en el mundo!

La mejor manera de ir a Europa es por Pan American vía Nueva York. Pan American vuela directamente desde Nueva York a más ciudades importantes de Europa que cualquier otra línea aérea.

Y si desea visitar más ciudades en Europa, aproveche el "plan de ciudades extras" de Pan American. Haga escala y pase todo el tiempo que desee, dentro del período de validez de su boleto, en una o todas las ciudades de la ruta.

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

Cía. de Aviación Pan American Argentina S. A. C. F. e I.

Avda. Pte. Roque S. Peña 788 - Buenos Aires - T. E. 45-0111



GALERIA ANTIGONA

SAN MARTIN 793



EXPOSICION DE CUADROS - CERAMICAS

CLASES DE DIBUJO - PINTURA - COMPOSICION
DECORACION DE INTERIORES



1º DE JULIO

Fiesta Nacional del Canadá

Una vez más, R. P. Scherer Argentina S.A.I.C., adhiriendo a la Fiesta Nacional del Canadá, lo hace con la gran satisfacción de su activa contribución al progreso argentino.
R. P. Scherer Argentina S.A.I.C. de origen canadiense, manufactura con materias primas nacionales, millones y millones de cápsulas de gelatina, para satisfacer la gran demanda de la industria farmacéutica argentina.

r. p. Scherer Argentina S. A. I. C.

ALCARAZ 4855 - BUENOS AIRES

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo



VAN RIEL

GALERIA DE ARTE

BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31-0225

Stauffer

ARGENTINA

LÍNEA COMPLETA DE COLAS INDUSTRIALES "QUIDA"
GELATINAS TÉCNICAS PARA TODAS LAS INDUSTRIAS
"QUIDA"

GELATINAS COMESTIBLES "CRISTAGEL"

FERTILIZANTES "COSECHAZO"

PRODUCTOS QUÍMICOS

STAUFFER ARGENTINA S. A.

INDUSTRIAL — COMERCIAL

CORRIENTES 378 T. E. 31-9571 BUENOS AIRES

petróleo, crisol de razas...



En todos los lugares del mundo, bajo todos los cielos, semejantes a un crisol de razas y abarcando todas las actividades, está presente el petróleo en cada uno de sus derivados. Uno de los múltiples factores de esa grandiosa expresión lo representa la Organización Mundial de Shell con sus Centros de Investigaciones, donde se crean múltiples productos de reconocida calidad, y cuyas innumerables aplicaciones significan: trabajo para los pueblos, adelantos para la humanidad y desarrollo para las economías: Máxima contribución de Shell al progreso y a la civilización.

SHELL

SHELL ARGENTINA LTD.

últimas novedades de la colección

Ideas de nuestro tiempo

Jean Epstein
La esencia del cine $ 50.—

Isaiah Berlin
Lo inevitable en la historia $ 32.—

J. Robert Oppenheimer
Ciencia y entendimiento común $ 36.—

Georges Gusdorf
La palabra $ 34.—

Georges Gurvitch
El concepto de clases sociales, de Marx a nuestros días $ 46.—

León Dujovne
La filosofía de la historia, de Nietzsche y Toynbee $ 42.—

reediciones:

Wladislaw Sluckin
La cibernética $ 45.—

Wassily Kandinsky
De lo espiritual en el arte

en venta en todas las buenas librerías y en

Galatea
Viamonte 564

ediciones
GALATEA
NUEVA VISION
Cerrito 1371, Cap.
T. E. 42-1347

ÉXITOS EDITORIALES DEL MOMENTO

TIERRA DE HOMBRES
A. de Saint Exupéry

La figura de Saint Exupéry, poeta y aviador, se alza ya con perfiles de un clásico y su obra ha sido traducida a todos los idiomas, pues corre por sus páginas ese aliento imponderable de la aventura humana . . . . . $ 34.—

★

LA SUERTE ESTÁ ECHADA
Richard Llewellyn

El autor de "Cuán verde era mi valle" y "Sólo un desolado corazón", completa el trío de grandes éxitos editoriales con una novela basada en el resonante caso de Burgess y MacLean. "La suerte está echada", logra un clima de ansiedad y suspenso pocas veces alcanzado en obras de tal elevado nivel literario . . . . . $ 52.—

★

EL SOL SE PONE EN SOMALÍA
Gerard Hanley

Narra la tragedia del hombre europeo, del funcionario del Imperio Británico, en la soledad del desierto somalí. Posee el toque de las mejores novelas de Graham Greene. Hanley está hoy considerado como la revelación novelística inglesa. Tiene fuerza, patetismo y un estilo brillante $ 40.—

★

EDITORIAL TROQUEL
Sociedad Anónima

Lavalle 1421 Buenos Aires

Harrods

es una "ciudad" de pequeños negocios- bajo un solo techo-



y reunido en ellos, todo lo mejor que individualmente pueden brindar... y con la ventaja de que cada artículo ostenta la *Etiqueta* de Harrods, símbolo de verdadera calidad.

Florida 877 - (R. 5) - T. E. 32-4411

DAVAR

Revista Literaria
Sumario del Nº 69
(Marzo-Abril de 1957)

JACOB TSUR: *Preludio a Israel.*
CHARLES E. SHULMAN: *Las obras de Israel Zangwill.*
FERRUCCIO MASSINI: *Observaciones alrededor de la poesía del Viejo Testamento y del libro de Job en particular.*
MICHEL MAZOR: *El Cuartel Literario de Alfredo Rosenberg.*
ROGER PLA: *Rasgos actuales de la novela hispanoamericana.*
CHAIM W. REINES: *Simbolismo judío.*
MIRIAM LINK: *Beersheba—Mi granito de arena.*
TERENCE PRITTIE: *Nueva visita a Dachau.*
NATAN LERNER: *La luz perpetua.*
JOSÉ HORN: *Información cultural judía.*

Suscripción a 6 números . .
Socios . . . . . $ 40.—
No Socios . . . $ 50.—

Precio por ejemplar . . . .
Socios . . . . . $ 7.—
No socios . . . $ 9.—

Editada por la Sociedad Hebraica Argentina
SARMIENTO 2233 BUENOS AIRES

Cuadernos Americanos

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana.

PRECIOS:	Por ejemplar	Por suscripción (6 números)
México	$ 12.—	$ 60.—
Otros países de América	Dls. 1.25	Dls. 6.50
Europa y otros Continentes	„ 1.50	„ 8.00

Ejemplares atrasados, precio convencional.

Servimos suscripciones directamente dentro y fuera del país.

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. República de Guatemala 42-2 o al Apartado Postal Nº 965, México 1, D. F. Rep. Mexicana.

EDICIONES Hachette

COLECCIÓN "EL MIRADOR"

DELEITE

Por J. B. PRIESTLEY

152 páginas - Precio $ 30.—

COMPAÑEROS DE RUTA

Por ROMAIN ROLLAND

176 páginas - Precio $ 35.—

EL EGIPTO SECRETO

Por PAUL BRUNTON

2ª edición - 304 páginas - Numerosas fotos y dibujos

Precio $ 60.—

COLECCIÓN "EL PASADO ARGENTINO"

FRONTERAS Y TERRITORIOS FEDERALES DE LAS PAMPAS DEL SUR

Por ÁLVARO BARROS

Estudio Preliminar de Álvaro Yunque

320 páginas - 1 mapa fuera del texto - Precio $ 45.—

VIAJES POR BUENOS AIRES, ENTRE RÍOS Y LA BANDA ORIENTAL (1826-1827)

Por J. A. B. BEAUMONT

Estudio Preliminar de Sergio Bagú

Traducción y Notas de José L. Busaniche

304 páginas - Precio $ 45.—

COLECCIÓN "SABER"

EL HOMBRE Y EL MUNDO BIOLÓGICO

Por SPEED ROGERS, HUBBEL y BYERS

2ª edición - 746 páginas - 180 ilustraciones

Precio $ 100.—

HACHETTE - BUENOS AIRES

RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

ESTA EN VENTA EL Nº 118 DE

SABER VIVIR

escriben:

Rafael Alberti, Enrique Azcoaga, Romualdo Brughetti, Rodrigo Bonome, Claudio Blasetti, Rodolfo Cárdenas Behety, Guillermo de Torre, Francisca Chira Salas, Ramón Gómez de la Serna, Luisa Mercedes Levinson, María Teresa León, Adolfo Mitre, Ernesto B. Rodríguez, Luisa Sofovich, Adalberto Tortorella, Cyrus Townsend Bardy, P. P.

ilustran:

Juan Batlle Planas, Rodrigo Bonome, Rosario Moreno.

Precio por ejemplar $ 15.—

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

SAN MARTÍN 643 BUENOS AIRES

CUADERNOS

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 23

HOMENAJE A GABRIELA MISTRAL

Por J. TORRES BODET, RÓMULO GALLEGOS, GERMÁN ARCINIEGAS, LUIS ALBERTO SÁNCHEZ y J. CARRERA ANDRADE.

DWIGHT MACDONALD: *Diez días en El Cairo.*
PAUL IGNOTUS: *La conciencia nacional Húngara.*
MILOVAN DJILAS: *La crisis del sistema comunista.*
JORGE MAÑACH: *Variación hispanoamericana.*

Otros textos de:

ALFONSO REYES, LUIS ARAQUISTAIN, PIERRE EMMANUEL, FERNANDO DÍEZ DE MEDINA, FEDERICO DE ONÍS, ARTURO BAREA, etc.

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

23, rue de la Pépinière. París (8) Francia

Suscripciones en Argentina: Librería Madrid, Bmé. Mitre 950, B. Aires

Acaba de aparecer

WILHELM STEKEL

PROGRESOS Y TÉCNICA EN LA INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS

El conocimiento de la interpretación onírica es de importancia máxima para el analista y el psicoterapeuta. Freud llamó al sueño la "*via regia* que lleva al inconsciente". Yo me inclino a ver en el sueño el *poste indicador del conflicto total de la vida.* Podría creerse que durante el tratamiento no es menester contar con los sueños, pues todo el mundo conoce sus propios conflictos y puede hablar francamente de ellos. Quienes así piensan, no cuentan con el hecho de que los enfermos son "actores". Actores ante la vida y actores ante sí mismos. Como en el sueño nos es posible *convivir* con la comedia de estos actores, logramos conocer con exactitud lo que hay de genuino y de ficticio en el soñante. Tal como el poeta da testimonio de sus conflictos en su obra —tanto más lograda cuanto menos advierta aquél su carácter de testimonio—, el sueño es una confesión, un desahogo de lo reprimido, una eclosión de la verdad. Lo que dice Hebbel de la creación literaria: "Nadie escribe más que su autobiografía, y lo hará tanto mejor cuanto menos se dé cuenta de que lo está haciendo", vale igualmente para el sueño: nos trae fragmentos de autobiografía, que jamás dejan de constituir un material importante. *W. S.*

Ediciones Imán

Juncal 1470 - T. E. 42-3041 - Buenos Aires



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes

REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 100.—

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)



Revista TIEMPO de AMERICA

Crítica de libros *información*
fotografías *reproducciones*

Adquiérala en kioscos y librerías

CANGALLO 439 BUENOS AIRES
Of. 509

Sumario del Nº 2 (Febrero de 1957)

LEWIS MUMFORD: **Las transformaciones del hombre.**
ALBERTO SARTORIS: **Importancia y trascendencia del funcionalismo en la arquitectura europea contemporánea.**
JUAN CARLOS PAZ: **Ferruccio Busoni, orientador y poeta.**
LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ: **Función social de las artes plásticas.**
GERMAN ARCINIEGAS: **Nerón, espejo de demagogos.**
JACOBO PRINCE: **De la comuna de 1919 a la insurrección contra la dictadura bolchevique.**
MIGUEL ANGEL ANGUEIRA: **De si el cooperativismo puede evitar la guerra.**
BOLESLAO LEWIN: **La supuesta participación jesuítica en la rebelión de Tupac Amarú.**
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: **Rogativa exculpatoria.**
RAÚL GUSTAVO AGUIRRE: **Dylan Thomas.**
VICTOR ITURRALDE: **El cine, nuevo campo de experiencias estéticas.**

VENTA ESPECIAL

POR FALTA DE ESPACIO SE VENDEN LOS SIGUIENTES NÚMEROS A $ 2.— CADA UNO.
SÓLO HASTA EL 31 DE OCTUBRE

1, 2, 3, 36, 37, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 103, 105, 159, 160, 167, 174,
176, 179, 187, 188, 198, 199, 201, 202,
203, 204, 205, 207/8, 215/16, 219/20,
224, 228, 230, 231, 232, 233, 234.

REVISTA SUR

SAN MARTIN 689 **T. E. 31 - 3220**

BUENOS AIRES

RICCARDO BACCHELLI

LA MIRADA DE JESUS

El drama cristiano narrado desde una perspectiva humanísima y desconcertante.

$ 40.—

EDITORIAL SUR S. R. L.

SAN MARTÍN 689 T. E. 31-3220

BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 247 JULIO-AGOSTO DE 1957

RESPUESTAS A TREINTA Y SEIS PREGUNTAS

Igor Stravinsky acaba de cumplir 75 años. Para celebrar este aniversario nos complacemos en publicar la siguiente entrevista, dirigida a nuestros lectores en general y en especial a sus muchos admiradores. En ella, al cabo de un largo silencio, Stravinsky opina sobre problemas fundamentales de la música y fija su posición frente al dodecafonismo. (*N. de la R.*)

En el Reino del Padre no hay drama; sólo diálogo, que es monólogo disimulado.

KASSNER

Pregunta. — Usted insiste en que es un "hacedor", no un pensador; en que la composición no es un departamento del pensar conceptual; en que compone música por naturaleza, y en que la compone naturalmente, no por medio de actos del pensamiento o de la voluntad. En los últimos cincuenta años, por espacio de un tercio de las jornadas, más o menos, unas pocas horas de trabajo han producido una nómina que certifica, evidentemente, que a usted le resulta natural componer. Pero ¿de qué manera se introduce en la naturaleza? ¿De qué manera se fija la concentración? ¿Son útiles los ejercicios? ¿Comienza usted tocando algo previamente? ¿De compositores antiguos? O, como usted mismo declaró en cierta oportunidad, ¿interviene una especie más elevada de reacción pavloviana, en la que el sonido de su piano actúa como catalizador de los materiales musicales en bruto que han de ser elaborados?

Igor Stravinsky. — En este grupo de preguntas, el punto más importante es de qué manera se logra la introducción en la naturaleza. Cuando mi tema principal ha sido decidido, sé, en líneas generales, qué tipo de material

musical exige. Comienzo por buscar ese material, a veces ejecutando compositores antiguos (para ponerme en acción), a veces improvisando directamente unidades rítmicas en un provisional encadenamiento de notas (que puede transformarse en un encadenamiento definitivo). De esa manera, configuro el material básico.

P. — Cuando ha logrado la música cuya creación ha estado tratando de elaborar, ¿siempre está seguro de ella, siempre la reconoce de inmediato como finalizada, o a veces tiene que probarla durante un período de tiempo mayor?

I. S. — Por lo común, reconozco mi hallazgo. Pero cuando estoy inseguro, no me resulta cómodo posponer la solución o confiar en el futuro. El futuro nunca me proporciona la certeza de realidad que recibo del presente.

P. — Con frecuencia ha señalado usted que el período de hallazgos armónicos ha terminado, que la armonía ya no se abre ni a la exploración ni al aprovechamiento. ¿Querría explicarse?

I. S. — La armonía, una doctrina que trata de acordes y de relaciones de acordes, ha tenido una historia brillante aunque muy breve. Esa historia demuestra que los acordes gradualmente abandonaron su función directa de conducción armónica y comenzaron a ejercer seducción con los esplendores individuales de sus efectos armónicos. Al presente, la novedad armónica está en sus postrimerías. Como medio de construcción musical, la armonía ya no ofrece recursos que puedan indagarse y de los que pueda sacarse provecho. Para el oído contemporáneo (y también para el cerebro), hace falta otra manera de acercarse a la música completamente diferente.

Una de las modalidades de la naturaleza determina que a menudo nos sintamos más próximos a generaciones alejadas que a la generación que nos ha precedido de inmediato. Por lo tanto, el interés de la generación presente se encauza hacia la música anterior a la "edad armónica". Ritmo, polifonía rítmica, construcción melódica o de intervalos son los elementos de la estructuración musical que deben explorarse en la actualidad.

P. — La composición en serie [1], ¿de qué manera ha influído en su pensar armónico propio? ¿Trabaja usted de la misma manera, es decir, escucha las relaciones y luego las compone?

I. S. — Oigo ciertas posibilidades y luego elijo. Puedo crear mi elección en una composición en serie del mismo modo que en cualquier forma contrapuntística tonal. Oigo armónicamente, por supuesto; y luego compongo de la misma manera que siempre lo he hecho.

[1] Se denomina "serie" al orden determinado de los sonidos, fijado previamente, que sirve de fundamento a una composición; el término "serie" se aplica de manera específica a la organización de los doce sonidos cromáticos del sistema instaurado por Arnold Schoenberg. (*N. del T.*)

P. — Sin embargo, la giga de su *Septeto* y los cánones corales del *Canticum Sacrum* son radicalmente más difíciles de escuchar armónicamente que cualquier otra composición suya anterior. Por consiguiente, el componer en serie ¿no ha afectado su alcance armónico?

I. S. — La técnica de serie que empleo me impone una mayor disciplina. Evidentemente, es más difícil escuchar armónicamente esas composiciones que acaba de citar que mi música anterior; pero, de la misma manera, cualquier música de serie, compuesta para ser oída verticalmente, es más difícil de escuchar.

Las reglas y restricciones de la escritura en serie difieren poco de la rigidez de las grandes escuelas contrapuntísticas antiguas. Al mismo tiempo, amplían y enriquecen el alcance armónico: uno comienza a oír más cosas y de manera distinta que antes.

P. — En cuanto a la idea musical, ¿cuándo la reconoce como una idea?

I. S. — Reconozco las ideas musicales cuando comienzan a ejercer cierta especie de sentido auditivo. Pero mucho antes de que las ideas tomen forma, empiezo a trabajar relacionando intervalos rítmicamente. Tanto en mi caso como en el de Webern, esta exploración de posibilidades se lleva a cabo en el piano. Sólo después de haber establecido mis relaciones melódicas o armónicas, me dedico a componer. La composición es una ulterior expansión y organización de materiales.

P. — ¿Siempre es clara en su mente, desde el comienzo de la idea, qué forma de composición desarrollará? Y en cuanto a la idea misma, ¿resulta claro qué instrumento la producirá?

I. S. — No debiera usted suponer que en cuanto se tiene en la mente una idea musical, se percibirá de inmediato, de manera más o menos distinta, la forma en que se desarrolle la composición. Ni tampoco estará presente siempre el sonido (timbre). Pero si la idea musical es meramente un grupo de notas, un motivo que surge de pronto en la mente, en ese caso suele presentarse con mucha frecuencia junto con su sonido.

P. — En su música, la identidad se establece por medios melódicos, rítmicos o de otra especie, pero sobre todo por medio de la tonalidad. ¿Cree usted que alguna vez abandonará la identificación tonal?

I. S. — Posiblemente. Aún podemos crear una sensación de retorno exactamente al mismo lugar, sin tonalidad; la rima musical puede cumplir la misma función que la rima poética. La forma no puede existir sin algún tipo de identidad.

P. — ¿Considera los intervalos de sus series como intervalos tonales? Es decir, ¿sus intervalos siempre ejercen empuje tonal?

I. S. — Los intervalos de mis series son atraídos por la tonalidad; com-

pongo verticalmente, y eso ya es componer tonalmente, al menos en un sentido.

P. — ¿Emplea usted una concepción dialéctica de la forma? ¿La palabra tiene significado en términos musicales?

I. S. — Respondo que sí a ambas preguntas, en la medida en que el arte de la dialéctica es, según los diccionarios, el arte de la discusión lógica. La forma musical es el resultado de la "discusión lógica" de materiales musicales.

P. — Su música siempre tiene un elemento de repetición, de *ostinato*. De manera arquitectónica, para crear tensión, Webern también utiliza el *ostinato*, aunque muy raramente (*Abendland* 111 en el *opus* 14, compases 12-13 del clarinete bajo, y la quinta variación de la sinfonía). ¿Cuál es la función del *ostinato*?

I. S. — Es estática; es decir, se opone al desarrollo, y a veces necesitamos una contradicción del desarrollo. Sin embargo, se transformó en un artificio dañino, y en cierto momento fué utilizado excesivamente por muchos de nosotros.

P. — ¿Mientras compone usted, alguna vez piensa en un auditorio? ¿Existe algo así como un problema de comunicación?

I. S. — Mientras compongo algo, me resulta imposible imaginar que no pueda ser reconocido por lo que es, y así entendido. Utilizo el lenguaje de la música, a mi enunciado, en mi gramática, resultará claro para el músico que haya seguido la música hasta donde la hemos llevado yo y mis contemporáneos.

P. — ¿Cómo interpreta la observación de Webern: "No escribáis música enteramente de oído. Vuestros oídos siempre os guiarán acertadamente, pero debéis saber por qué..."?

I. S. — Webern no estaba satisfecho con el acto pasivo, desde un punto de vista, del escuchar; exige al auditorio, ya lo integren compositores u oyentes, que estructure relaciones cognoscitivas de lo que oye: "debéis saber por qué". A quien oye, Webern lo obliga a escuchar, lo incita a relaciones activas con la música, sin las cuales en ningún caso existe relación real con música alguna.

P. — Valéry dijo: "Podemos componer de manera ordenada sólo con el auxilio de un grupo de convenciones". ¿Cómo reconocemos esas convenciones, digamos, en las composiciones de Webern para clarinete y guitarra?

I. S. — No podemos reconocerlas. En las canciones de Webern, se descubre un principio de orden completamente nuevo, que con el tiempo será reconocido y se volverá convencional. Pero los aforismos de Valéry, esencialmente clásicos, no prevén que puedan crearse convenciones nuevas.

P. — En sus composiciones de tema griego —*Apollo, Oedipus, Orpheus,*

Perséphone—, los ritmos con puntillo tienen enorme importancia (el comienzo de *Apollo;* el interludio canónico de *Orpheus;* la música "infernal" de *Perséphone*: los acordes iniciales de la segunda parte, el solo de óboe, el motivo del arpa: el aria en fa mayor de *Oedipus*). ¿El empleo de esos ritmos es una referencia estilística consciente al siglo XVIII?

I. S. — Los ritmos con puntillo son característicos del siglo XVIII. Mi uso de dichos ritmos en ésas y en otras obras de ese período, como la introducción de mi *Concierto para piano,* son referencias estilísticas conscientes. Intenté estructurar una música nueva, basada en el clasicismo del siglo XVIII, utilizando los principios constructivos de ese clasicismo (que no puedo definir aquí), inclusive evocándolo estilísticamente por medio de recursos tales como los ritmos con puntillo.

P. — Un novelista (Isherwood) en cierta oportunidad se quejó a usted de las dificultades que tenía acerca de un problema técnico de narración. Usted le aconsejó que buscara un modelo. ¿Cómo modela usted su música?

I. S. — Como acabo de describirlo en el caso de los ritmos con puntillo del siglo XVIII; modelé ese recurso rítmico convencional a fin de que me fuera posible "componer de manera ordenada".

P. — La famosa "definición propuesta de la melodía" (1922) de Busoni, ¿no es una profecía bastante precisa de la concepción melódica de muchos compositores jóvenes de la actualidad? "Una serie de repetidos intervalos ascendentes y descendentes que se subdividen y adquieren movimiento por medio del ritmo; serie que contiene en sí una armonía latente y expresa una manera de sentir; puede existir y en verdad existe con independencia de las palabras como una expresión, y con independencia de las partes acompañantes como una forma; en su ejecución, la elección del tono y del instrumento no establece diferencia alguna para su esencia".

I. S. — Los últimos dos puntos son los más notables, proveniendo de Busoni. La idea de que el tono real de la nota no es importante en un sentido absoluto ha sido suplantada, en mi opinión, por la idea de que el tono sólo importa en razón del intervalo. En la actualidad, el compositor no piensa en las notas aisladas, sino en las notas en su posición con respecto al intervalo en la serie, en su dinámica, en su octava, en su timbre. Separadas de la serie, las "notas" no son nada; en la serie, la recurrencia, altura, dinámica, timbre y relación rítmica de las notas determinan la forma.

P. — ¿Qué composición musical de un autor de la generación más joven le atrae más?

I. S. — *Le marteau sans maître.* La dificultad de un músico corriente al juzgar a compositores como Boulez y Stockhausen consiste en que no ve sus raíces. Esos compositores han surgido en plena madurez. En Webern,

por ejemplo, remontamos sus orígenes a las tradiciones musicales del siglo XIX y de las centurias anteriores. Pero el músico corriente no tiene conciencia de Webern; se formula interrogantes como éste: ¿Qué clase de música escribirían Boulez y Stockhausen si se les pidiera que escribiesen música tonal? Tendrá que transcurrir bastante tiempo antes de que sea advertido el valor de *Le marteau sans maître.* Entretanto, no explicaré mi admiración por esta obra, sino que adaptaré la respuesta de Gertrude Stein cuando le preguntaron por qué le agradaba la pintura de Picasso: "Me gusta contemplarla". Me gusta escuchar a Boulez.

P. — Auden lo describe a usted como puramente apolíneo (y también, incidentalmente, como un erizo puro, aunque la crítica siempre lo ha interpretado equivocadamente como un zorro puro; "el zorro sabe muchas cosas, pero el erizo sabe algo muy grande", dice Arquíloco). ¿Reconoce usted en su música el otro aspecto, el dionisíaco? Existe una puja (un ἀγών) ganada, por ejemplo, por Apolo en la *Sinfonía en Do* y por Dionisos en la *Sinfonía en tres movimientos,* por Apolo en *Perséphome* y por Dionisos en el *Concierto para dos pianos.*

I. S. — Reconozco la presencia de elementos apolíneos y dionisíacos en toda mi música. En *Orpheus,* por ejemplo, la primera parte es apolínea, la última dionisíaca.

P. — ¿Conoce la situación actual de su música al este de la NATO?

I. S. — Algunos amigos que asistieron a la conferencia de música contemporánea celebrada en Varsovia el pasado octubre, dicen que allí mi música fué "boicoteada" oficialmente, pero que los compositores de la zona soviética la recibieron con entusiasmo. Al este de la NATO es imposible obtener mi música, ya sea en grabaciones fonográficas o impresa; y no sólo mi música: también la de Webern, Schoenberg y Berg. El aislamiento musical de Rusia —ellos dirían que el aislamiento es nuestro— se remonta, por lo menos, a treinta años atrás. Oímos hablar mucho acerca de los virtuosos del violín, del piano y de las orquestas de Rusia. El problema consiste en ¿de qué son virtuosos? En sí mismos los instrumentos no importan nada; los crea la literatura que ejecutan. La mandolina y la guitarra, por ejemplo, no existieron hasta que Schoenberg las concibió de manera absolutamente nueva en su *Serenata.* Una nueva obra maestra musical de ese tipo es una demanda de que sean creados músicos capaces de interpretarla. El virtuoso soviético carece de literatura, exceptuando la del siglo XIX.

Con frecuencia me han preguntado si accedería a dirigir en la URSS. No podría hacerlo por razones puramente musicales. Sus orquestas no ejecutan ni la música de los tres vieneses ni la mía, y estoy seguro de que serían incapaces de encarar los simples problemas de ejecución rítmica que hace cincuenta años hemos introducido en la música. Además, para

ellos sería extraño el estilo de mi música. Esas dificultades no pueden superarse con unos pocos ensayos; requieren veinte o treinta años de tradición. Descubrí algo semejante a esa situación en Alemania al final de la guerra. Después de tantos años de Hitler en que estuvieron desterrados mi *Histoire du soldat*, el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, la música de Berg y de Webern, por un largo tiempo fueron incapaces de ejecutar la nueva música, aunque evidentemente luego consiguieron hacerlo. Lo mismo sucede con el ballet. El ballet existe en razón del repertorio tanto o más que en razón de la perfección técnica de los bailarines. El repertorio soviético se compone de unos pocos ballets del siglo XIX; cuanto hacen actualmente en Rusia se reduce a esos ballets y el sentimental, realista y excesivamente colorido *kitsch*. En la presente centuria, el ballet significa el repertorio de Diaghilev y las creaciones de unos pocos coreógrafos posteriores.

P. — A partir de 1909 [1], más o menos, ¿el público general no está en todas partes tan aislado de la música contemporánea como en la Unión Soviética?

I. S. — No en todas partes; no en Alemania, donde, por ejemplo, las *Variaciones para Orquesta* de Schoenberg se ejecutan para el público general tan frecuentemente como *Till Eulenspiegel* en los Estados Unidos. 1909 significa "atonalidad" y, evidentemente, la "atonalidad" introduce una brecha durante un prolongado lapso. Pero las explicaciones marxistas no explican que en el arte la "atonalidad" fué un empuje irresistible. Cualquier explicación basada en presiones externas o en incubación social no es más que una metáfora. La evolución musical no se puede explicar exteriormente.

P. — ¿Desea decir algo con respecto al mecenazgo?

I. S. — El mecenazgo casual, sea o no mejor que el mecenazgo sistemático, es terriblemente inadecuado. "Dió lugar" a toda la música de Schoenberg, de Berg, de Webern, de Bartok, y a toda la música mía, si bien no se "dió lugar" a la mayor parte en modo alguno, sino que fué escrita y lanzada al mercado comercial, en competencia con los tipos de música habituales. Ése es en parte el motivo por el cual cuatro de estos compositores de la primera mitad del siglo XX murieron en circunstancias humillantes, o por lo menos en condiciones que estaban muy lejos de la opulencia. En ciento cincuenta años, el mecenazgo no ha cambiado, a no ser por el hecho de que en la actualidad parece haber disminuído.

P. — ¿Qué quiere decir cuando afirma que los críticos son incompetentes?

I. S. — Quiero decir que ni siquiera están capacitados para juzgar la

[1] En 1909 aparecieron las *Tres piezas para piano op.* 11 de Schoenberg, que señalan el comienzo del "atonalismo". (*N. del T.*)

gramática que uno emplea. No comprenden cómo está construída una frase musical; no saben cómo se escribe música; son incompetentes en la técnica del lenguaje musical contemporáneo. Por ejemplo, un crítico norteamericano, comparando mi *Rake's Progress* y *Wozzeck*, describe esta última como una obra dodecafónica. Los críticos informan erróneamente al público y retrasan la comprensión. Por culpa de los críticos, muchas cosas valiosas llegan demasiado tarde. Además, con cuánta frecuencia leemos críticas de primeras audiciones de música nueva —es decir, de música desconocida—, en las cuales el crítico elogia o censura (si bien habitualmente elogia) la ejecución. Si hay ejecución quiere decir que algo se ejecuta; no hay ejecuciones en abstracto, separadas de la música que pretenden ejecutar. El crítico, si no la conoce, ¿cómo puede saber si una composición musical está bien o mal interpretada?

P. — ¿Describiría usted a Rinsky-Korsakoff como un maestro?

I. S. — Fué un maestro de lo más increíble. Aunque era profesor del Conservatorio de San Petersburgo, me aconsejó que no ingresara en él; en cambio, me brindó el preciado don de sus inolvidables lecciones (1903-4-5-6). Éstas, por lo común, duraban poco más de una hora, y tenían lugar dos veces por semana. Su tema principal era el aprendizaje y adiestramiento de orquestación. Me daba para orquestar las sonatas para piano y los cuartetos de Beethoven, y las marchas de Schubert; a veces, también su propia música cuya orquestación aún no había sido publicada. Luego, cuando le llevaba el trabajo que yo había hecho, me mostraba su propia partitura para orquesta y la comparaba con la mía, y mientras hacía esto explicaba los motivos que lo habían llevado a cumplir la tarea de manera diferente.

Además de esas lecciones, yo proseguía activamente ejercicios contrapuntísticos; pero por mi cuenta, porque no pude soportar las aburridas lecciones de armonía y contrapunto que había tomado con un antiguo discípulo de Rinsky-Korsakoff.

P. — ¿Qué música suya conocía Rinsky-Korsakoff? ¿Qué opinaba de ella? ¿Qué relaciones mantenía con la música nueva: Debussy, Strauss, Scriabin?

I. S. — Conocía mi *Sinfonía en mi bemol*, que yo le había dedicado, y también mi *suite* vocal *Faune et Bergère*, ejecutadas ambas en un concierto preparado con su ayuda y supervisión. Había visto el manuscrito de mi *Scherzo fantastique*, pero la muerte le impidió escucharlo. Nunca me elogió; siempre era muy reservado y parco para elogiar a sus discípulos. Pero después de su muerte, sus amigos me dijeron que se había referido muy elogiosamente a la partitura del *Scherzo*.

Cuando le solicitaron que fuera a un concierto a escuchar música de

Debussy, dijo: "ya la he escuchado; mejor no hubiera ido: comenzaré a acostumbrarme a ella y por último me agradará". Detestaba a Richard Strauss, pero probablemente por motivos equivocados. Su actitud con respecto a Scriabin era diferente. No le agradaba en modo alguno la música de Scriabin, pero tenía una respuesta pronta para aquellas personas que se sentían indignadas por ella: "La música de Scriabin me gusta muchísimo".

P. — Cuando era alumno de Rinsky-Korsakoff, ¿apreciaba usted tanto a Chaicovsky como lo apreció más tarde, hacia los veinte o treinta años?

I. S. — Entonces, como más tarde en el curso de mi vida, me sentía fastidiado por la vulgaridad demasiado frecuente de su música, fastidiado en la misma medida en que disfrutaba a Chaicovsky por la auténtica frescura de su talento (y por su inventiva instrumental), especialmente cuando lo comparaba con el naturalismo estancado y el "amateurismo" del grupo de los "cinco".

P. — ¿Cuándo se dió cuenta de su vocación como compositor? ¿Puede describir esa toma de conciencia?

I. S. — No recuerdo cómo ni cuándo me consideré a mí mismo compositor por primera vez. Sólo recuerdo que esos pensamientos comenzaron muy temprano en mi niñez, mucho antes de todo estudio musical serio.

P. — ¿Qué capacidad de juicio musical poseía Diaghilev? Por ejemplo, ¿cuál fué su reacción cuando escuchó por primera vez *Le sacre du printemps?*

I. S. — Diaghilev poseía no tanto buen juicio muiscal cuanto extraordinario instinto para advertir el virtual éxito de una composición musical o de una obra de arte en general. Pese a su sorpresa, cuando ejecuté al piano el comienzo de *Le sacre de printemps* ("Les augures printanières"), pese a su inicial actitud irónica ante la prolongada línea de acordes repetidos, comprendió con rapidez que la razón no era precisamente una falta de habilidad mía para componer música más diversificada; de inmediato se dió cuenta de la seriedad de mi lenguaje musical nuevo, la importancia que poseía y las ventajas que importaba capitalizarlo. Me parece que eso fué lo que pensó al escuchar por primera vez *Le sacre.*

P. — ¿A cuál de sus contemporáneos tempranos debe más? ¿A Debussy? ¿Cree que Debussy cambió después de su contacto con usted?

I. S. — En mis años más tempranos tuve la desventaja de recibir influencias que restringieron el desarrollo de mi técnica como compositor. Me refiero al academicismo del Conservatorio de San Petersburgo, del cual, sin embargo, me libré afortunadamente pronto. Pero los músicos de mi generación y yo mismo debemos muchísimo a Debussy.

No creo que se produjera un cambio en Debussy como resultado de nuestro contacto. Al leer las amistosas y halagüeñas cartas que me escribió (*Petruchka* le agradaba mucho) desconcierta advertir un sentimiento completamente diferente con respecto a mi música en ciertas cartas que dirigió a sus relaciones musicales del mismo período. ¿Era duplicidad o se sentía molesto por su incapacidad para asimilar la música de *Le sacre*, aprobada entusiastamente por la generación más joven? Es difícil juzgar esto ahora, a una distancia de más de cuarenta años.

P. — Schoenberg describía su encuentro con él en Berlín en 1912. ¿Habló en alemán con él? ¿Schoenberg se mostraba amable o apartado en su *Kries*? ¿Dirigía con habilidad el *Pierrot* en Berlín? Webern estaba presente en esos ensayos del *Pierrot Lunaire*. ¿Tiene algún recuerdo de él? Usted escribió acerca de la instrumentación del *Pierrot*, pero no acerca de su empleo de recursos estrictamente contrapuntísticos, acerca de su polifonía atonal; en aquella época, ¿qué opinó usted de esas innovaciones?

I. S. — Diaghilev invitó a Schoenberg a escuchar mis ballets *El pájaro de fuego* y *Petruchka*, y Schoenberg nos invitó a escuchar su *Pierrot Lunaire*. No recuerdo si Schoenberg, Scherchen o Webern fué quien dirigió los ensayos que escuché. Diaghilev y yo hablábamos alemán con Schoenberg; él era amistoso y amable; yo tenía la intuición de que estaba interesado en mi música (especialmente en *Petruchka*). Es difícil recordar una impresión personal después de cuarenta y cinco años, pero hay algo que recuerdo con mucha claridad: la substancia instrumental de *Pierrot Lunaire* me impresionó inmensamente. Y al decir "instrumental" en aquel momento no me refería simplemente a la instrumentación de su música sino a toda la estructura contrapuntística y polifónica de su brillante obra maestra instrumental. Desdichadamente no recuerdo a Webern, en caso de que me haya encontrado con él.

P. — ¿Conoció a Berg?

I. S. — Me encontré con él sólo una vez en Venecia, en septiembre de 1934. Vino a verme a mi sala de espera en *La Fenice*, donde dirigí mi *Capriccio* en un concierto de la Bienal, con mi hijo *Sulima* en la parte de piano. Aunque era la primera vez que veía a Berg, y lo vi sólo unos pocos minutos, recuerdo que me sedujo extraordinariamente con la magia de su famoso encanto y sutileza.

P. — Ya que está haciendo memoria, ¿podría describir su último encuentro con Proust?

I. S. — Después del estreno de *Mavra* y *Renard* en junio de 1922, asistí a una reunión ofrecida por una amiga mía, la princesa Violette Murat. Marcel Proust también estaba presente. La mayoría de los asistentes habían ido directamente a esa reunión desde la *Grand Opera*, donde fué el estreno;

pero Proust llegó directamente de su lecho, vestido muy elegantemente a la francesa; usaba guantes y bastón. Hablé con él de música, y demostró mucho entusiasmo por los últimos cuartetos de Beethoven, entusiasmo que evidentemente yo hubiera compartido si no hubiera sido un lugar común entre los intelectuales de esa época; no entrañaba un juicio musical sino una moda literaria.

P. — En 1923, Klee, Kandinsky y Busoni asistieron en Weimar a las ejecuciones de la *Histoire du soldat*. ¿Recuerda algo de ellos en esa oportunidad?

I. S. — Estuve muy poco tiempo en Weimar; exactamente, el tiempo necesario para los ensayos y para la ejecución de la *Histoire* dirigida por Herman Scherchen. De los tres artistas a quienes usted menciona, sólo me encontré con Ferruccio Busoni que durante esa ejecución estuvo en el mismo palco que yo. Me pareció muy impresionado por la obra. Pero no era fácil determinar si lo que le impresionó fué la pieza de Ramuz, mi música o todo el conjunto; especialmente, porque yo me sabía la *bête noire de la musique*, según Busoni. Desgraciadamente, no me encontré con Paul Klee ni entonces ni más tarde. En cambio, tuve la fortuna de conocer a Kandinsky con posterioridad, en París, hacia 1930, y siempre lo recordaré como a un aristócrata, un *homme de choix*.

P. — ¿Está de acuerdo con la premisa de Schoenberg de que una buena composición es ejecutable sólo en un *tempo*? (El ejemplo de Schoenberg de una obra de *tempo* incierto era el himno austríaco tomado del Cuarteto del Emperador de Haydn.)

I. S. — Creo que cualquier composición musical necesariamente posee un único *tempo* (pulsación); la variedad de *tempi* proviene de los ejecutantes, quienes con frecuencia no están muy familiarizados con la composición que ejecutan o experimentan un interés personal en interpretarla. En el caso de la famosa melodía de Haydn, si hay alguna incertidumbre en el *tempo*, la culpa es de la conducta de sus numerosos intérpretes.

P. — ¿Qué música le agrada más en la actualidad?

I. S. — Ejecuto los virginalistas ingleses con entusiasmo que nunca decae. También ejecuto el Couperin de Brahms-Chrysander. Cantatas de Bach, demasiado numerosas para citarlas; madrigales italianos aún más numerosos; las *Simphoniae Sacrae* de Schutz; misas de Josquin, Ockeghem, Obrecht y otros me han deleitado siempre. Los cuartetos y sinfonías de Haydn; de Beethoven, los cuartetos, sonatas y especialmente sinfonías como la 2, 4 y 8 con frecuencia me dejan una impresión de frescura y encanto. En cuanto a la música de este siglo, aun me siento atraído por dos períodos de Webern: las últimas obras instrumentales, y las canciones que escribió después de los doce primeros números de sus *opus* y antes del *Trío*,

música que escapó al peligro del excesivo preciosismo de las composiciones anteriores y que quizá sea lo más rico que jamás escribió Webern. No quiero decir con esto que las últimas cantatas sean una declinación —todo lo contrario—, pero su sentimiento me es ajeno, y prefiero las obras instrumentales.

Terminamos nuestra conversación, según observo, con la música de Webern. Quienes no comparten mi opinión sobre esa música, se sentirán asombrados por mi actitud. De modo que me explicaré: Webern, para mí, está "en presencia de la Música" (de igual modo que el hombre puede estar "en presencia de Dios"); y no vacilo en colocarme bajo la benéfica protección de su arte aun no canonizado.

(*Traducción de Virginia María Erhart y Jaime Rest.*)

Cuestionario de
ROBERT CRAFT

(Copyright by Igor Stravinsky, 1957.)

TESTIMONIO

Rend-on le mystère d'une forêt en mesurant la hauteur de ses arbres?

CLAUDE DEBUSSY

Leo en *Respuestas a treinta y seis preguntas*, reciente entrevista de Robert Craft a Igor Stravinsky:

"Pregunta: ¿Cómo interpreta la observación de Webern: "No escribáis música enteramente de oído. Vuestros oídos os guiarán siempre acertadamente, pero debéis saber por qué"...?

"Respuesta: Webern no estaba satisfecho con el acto pasivo, desde un punto de vista, del escuchar; exige al auditorio, ya lo integren compositores u oyentes, que estructure relaciones cognoscitivas de lo que oye: *debéis saber por qué*. A quien oye, Webern lo obliga a escuchar, lo incita a relaciones activas con la música, sin las cuales en ningún caso existe relación real con música alguna".

Después de esto... mal se puede atrever uno a hablar y menos aún a escribir sobre Stravinsky (sobre su música) sin temor de disgustarlo por nuestra ignorancia, que fatalmente nos llevaría a decir despropósitos. Si resulta obligatorio saber el *porqué*, sólo nos corresponde callar. Por lo menos a los oyentes de mi categoría. Me encontraría en serios aprietos si tuviera que determinar por qué me ha gustado esa música desde el saque.

Tal vez sea porque es la música de mi época . . . ¡Pero no! Me han gustado, con arrebato, otras músicas que no lo eran. Tal vez sea, entonces, porque era música de veras. Pero si buceo y trato de llegar al fondo de mis auténticos sentires y pensares, tengo que echar mano de la frase con que Montaigne definió su amistad, o la causa de su amistad, con La Boetie: "Porque era él, porque era yo". Así también se pueden definir nuestras preferencias por cierta música: "Porque era ella, porque era yo". Si existen mejores explicaciones —y no dudo de que las haya— no estoy en condiciones de darlas. Es asunto de los compositores, de los musicólogos, de los técnicos y no de los simples oyentes.

Como oyente atento y transportado, pero que no sabe el porqué, he querido *Petruchka,* el *Pájaro de Fuego* y la *Consagración* desde el comienzo (insisto en este instantáneo *reconocimiento,* en cuanto a las dos primeras obras). El comienzo fué en mayo de 1913. Por primera vez oía a Stravinsky. Y en el mundo entero se oía, por primera vez, *La Consagración de la Primavera.* Desde luego, tampoco se puede decir que se la oyó la noche del estreno. Los primerísimos compases desencadenaron una silbatina, una lluvia de chillidos y de improperios que aturdía. A pesar de encontrarme yo con las narices metidas en la orquesta (estaba en primera fila) todo se me confundía. En el asiento de al lado, un pintor (que tuvo su cuarto de hora de boga) gritaba desaforadamente: "Bravo". Era un *bravo* insultante, sinónimo de "¡Loco! ¡Cretino!" Se había puesto de pie para calmar sus calambres de ira. No bastándole la voz, recurría, como tantos otros en la sala, a los pies. El pataleo era general. Débiles voces intentaban protestar. Yo nunca había asistido a un espectáculo semejante y atribuí, al principio, mi sorpresa a mi inexperta juventud. Pero, a poco andar, comprendí que aquella batalla se libraba por algo muy particular, que sería memorable y que en mi vida volvería, probablemente, a presenciar un acontecimiento tan importante en la esfera de la música.

Creo recordar una línea del programa (La *Consagración* se bailaba, naturalmente): "Les adolescents pietinnent la terre avec extase". ¿Será éste un falso recuerdo, como los suele crear nuestra memoria en sus extrañas metamorfosis? No me parece. Recuerdo que esa indicación, de orden coreográfico (Waslaw Nijinsky), supongo, por más que me pareciera cómica, me conmovió.

El Pájaro de Fuego y *Petruchka,* que había escuchado días antes, se pegaban al oído sin dificultad. Llegar de la mano de *esa música* a la *Consagración* resultó desconcertante. *El Pájaro de Fuego* y *Petruchka* me abandonaban frente a lo desconocido. Me habían soltado de la mano al llegar al umbral. Y tuve que quedarme en ese umbral un buen rato antes de que la puerta se me abriera de par en par.

En lo sucesivo, ese detenerme un tiempito en el umbral ocurriría de nuevo, con obras nuevas. Es una de las grandezas de Stravinsky. No basta conocerlo; a veces hay que re-conocerlo.

Años y años pasaron desde aquél en que lo vi de lejos, joven (tenía 31 años, pero no los representaba) y tímido (ahora que las reacciones de ese amigo me son familiares, no creo que se tratara precisamente de timidez), saludando al público borrascoso del teatro de los Champs Elysées. Pasó incluso la guerra del 14. Y un buen día *nos* veo comiendo juntos en mi departamento del Boulevard Flandrin. Y cenando en Londres, después de una *Perséphone* en que Ida Rubinstein tenía el papel de recitante. Por la mañana se había casado el duque de Kent. Stravinsky, después del concierto, estaba famélico, y no se encontraba una mesa libre en ningún restaurant. Dimos por fin con uno muy pequeño, en el Strand o sus proximidades, donde nos sirvieron un reconfortante Welsh-rabbit (hacía frío). Éramos un grupito de seis o siete personas, devotas del "maestro". Londres, siempre alborotado (si cabe la palabra aplicada a anglosajones) por lo que atañe a la familia real, soñaba con los novios, cuyos perfiles superpuestos se veían en las grandes calles, no con este otro rey, satisfecho por una cena bastante frugal . . . aunque es un "gourmet". Yo pensaba, mirándolo comer: "¡Ah!, si pudiera hacer un día el recitante en *Perséphone*, como lo hice en el *Rey David*. Pero ¿cómo atreverme a proponérselo?"

Todo llega, hasta lo que deseamos, dicen los franceses. Así fué, en este caso. Fechada el 14 de diciembre de 1935, recibí una carta de París que me dejó trémula de expectativa: "Cuánto me alegraría si este proyecto [el de venir a Buenos Aires] pudiera realizarse y si pudiera hacer *Perséphone* con usted. Contésteme lo más pronto posible y por avión".

Stravinsky vino. Hicimos *Perséphone;* una vez en Buenos Aires, dos en Río. El domingo 21 de mayo de 1939, la hicimos en el Maggio Musicale Fiorentino, con una orquesta, unos coros y un solista, Anspach, dignos de ese festival. Entre los que he marcado con una piedra blanca, está ese día.

Durante el régimen dictatorial, fuí de nuevo invitada por Stravinsky para hacer *Perséphone* en el festival de Turín. No me dieron pasaporte. Esta forma de cárcel me pareció más odiosa que la otra.

No sé si los intérpretes de Strawinsky (directores de orquesta, pianistas, cantores, bailarines) sienten el mismo placer que yo. Un placer al que no acierto a dar un nombre adecuado y que desborda en agradecimiento. Desde luego, los versos de *Perséphone* fueron escritos por Gide. Pero esos versos están engarzados en la música de manera tan precisa y preciosa que se convierten en prolongación del material sonoro. Recitar *Perséphone* es como nadar en la música de Stravinsky. Ya no se la mira desde la orilla; se entra en las olas, se pasa la rompiente. Tanto entraba yo, que necesitaba hacer un

esfuerzo para salir de ese mar pronunciando palabras que por estar encarnadas en mi voz me obligaban, por momentos, a tocar tierra en preocupaciones técnicas.

Je t'écoute de tout mon coeur
Chant du premier matin du monde.

Así escuchaba yo cada vez. Y cuando me tocaba decir los últimos versos: "Et je vais pas à pas descendre les degrés qui conduisent au fond de la détresse humaine... (sempre dolcissimo); cuando Eumolpe cantaba, contestando:

Ainsi vers l'ombre souterraine
Tu t'achemines à pas lents
Porteuse de la torche...

me parecía que de veras iba a volver a las tinieblas de la no-música, después de haber vivido, triunfalmente, en un dominio cuyo nombre no conoce el espíritu humano: "dont l'esprit humain n'a jamais su le nom".

¿Me hubiese usted preguntado, Igor Stravinsky, el *porqué*? Pues yo no hubiera atinado a contestarle con las cifras de las palabras. Ya sé que la música es parienta cercana de las cifras. Sé también que sus mensajes nos llegan en lenguaje cifrado. Pero lo que en mí capta el mensaje es una simple antena. Así como el hombre es un junco pensante, suele ser una antena *sintiente*.

Y ahora lo último. En San Marco, cerrado al turista; en San Marco abierto únicamente para usted, Stravinsky, y para sus intérpretes, he oído el ensayo del *Canticum Sacrum*. Parecía inverosímil la dicha de estar allí, en la basílica solitaria, vedada a todo curioso, replegado su oro sobre aquella música (la antigua y la moderna: en el programa figuraban las dos), resplandeciente de una vida que, en aquella noche, le devolvía el habla religiosa.

Al día siguiente, la muchedumbre elegante del concierto me destempló. La ausencia total de recogimiento en el público, cuando se oye música, me produce invariablemente el mismo efecto. Es como si algo interceptara las comunicaciones entre el autor y el auditorio, es como si algo impidiera la sintonización de ondas. Este fenómeno es tan palpable como el frío y el calor. Al salir de San Marco, supe que Rougemont y Nabokof habían sentido lo que yo sentí.

En San Marco, aquella noche de verano, nadie chistaba, por supuesto, pero la distracción del público era tan ruidosa, impedía tanto la llegada del mensaje, como el escándalo y el pataleo que acompañó el estreno de la

Consagración, en el teatro de los Champs Elysées. Por lo menos, ése es el testimonio de esta antena de carne.

Pero los silbidos e improperios de aquella noche parisiense, como el sólido snobismo, la dispersión, el convencional respeto o la silenciosa animadversión de esa noche de septiembre veneciano, nada de eso importa, nada de eso dura, mi querido, mi recordado Igor Stravinsky. Sólo importa, sólo durará ese monólogo suyo, que se llame *Petruchka* o *Consagración, Perséphone* o *Canticum Sacrum;* ese monólogo que se convierte en diálogo cuando lo captan las pobres antenas de carne con las cuales, al fin y al cabo, tiene usted que dialogar [1].

VICTORIA OCAMPO

PROSAS

EL TESTIGO

En un establo que está casi a la sombra de la nueva iglesia de piedra, un hombre de ojos grises y barba gris, tendido entre el olor de los animales, humildemente busca la muerte como quien busca el sueño. El día, fiel a vastas leyes secretas, va desplazando y confundiendo las sombras en el pobre recinto; afuera están las tierras aradas y un zanjón cegado por hojas muertas y algún rastro de lobo en el barro negro donde empiezan los bosques. El hombre duerme y sueña, olvidado. El toque de oración lo despierta. En los reinos de Inglaterra el son de campanas ya es uno de los hábitos de la tarde, pero el hombre, de niño, ha visto la cara de Woden, el horror divino y la exultación, el torpe ídolo de madera recargado de monedas romanas y de vestiduras pesadas, el sacrificio de caballos, perros y prisioneros. Antes del alba morirá y con él morirán, y no volverán, las últimas imágenes inmediatas de los ritos paganos; el mundo será un poco más pobre cuando este sajón haya muerto.

Hechos que pueblan el espacio y que tocan a su fin cuando alguien se muere pueden maravillarnos, pero una cosa, o un número infinito de cosas, muere en cada agonía, salvo que exista una memoria del universo, como han conjeturado los teósofos. En el tiempo hubo un día que apagó los últimos ojos que vieron a Cristo; la batalla de Junín y el amor de Helena

[1] Páginas incluídas en el programa del "Concierto de Homenaje a Igor Stravinsky", celebrado el 13 de julio ppdo. en el Teatro Colón de Buenos Aires.

murieron con la muerte de un hombre. ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba?

MARTÍN FIERRO

De esta ciudad salieron ejércitos que parecían grandes y que después lo fueron por la magnificación de la gloria. Al cabo de los años, alguno de los soldados volvió y, con un dejo forastero, refirió historias que le habían ocurrido en lugares llamados Ituzaingó o Ayacucho. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido.

Dos tiranías hubo aquí. Durante la primera, unos hombres, desde el pescante de un carro que salía del mercado del Plata, pregonaron duraznos blancos y amarillos; un chico levantó una punta de la lona que los cubría y vió cabezas de unitarios con la barba sangrienta. La segunda fué para muchos cárcel y muerte; para todos un malestar, un sabor de oprobio en los actos de cada día, una humillación incesante. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido.

Un hombre que sabía todas las palabras miró con minucioso amor las plantas y los pájaros de esta tierra y los definió, tal vez para siempre, y escribió con metáforas de metales la vasta crónica de los tumultuosos ponientes y de las formas de la luna. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido.

También aquí las generaciones han conocido esas vicisitudes comunes y de algún modo eternas que son la materia del arte. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos setenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fué una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos.

JORGE LUIS BORGES

DOCE VESPERTINAS

1

Un aldeano incienso de fogones
con otoñales leños mantenidos
nos llega por las tardes, silencioso,
a través del recuerdo de otras tardes
y del mugir lejano de los bueyes.
Basta con esa simple circunstancia:
este olor que cada árbol reconoce,
esta luz por el humo cenicienta
prodigando su tenue incertidumbre
para hacer un crepúsculo ahora mismo.

2

Urbana luz de patio encarcelada
entre poliedros de mampostería,
domesticada en todos los matices
por un desvinculado gris de limbo,
ciego a las exigencias temporales.
Sólo discierne siestas de crepúsculos
la palabra de honor de los relojes.
En ese osario impávido del día
una hora se salva, diferente:
siempre está atardeciendo en el recuerdo.

3

¿A dónde irás, vereda suburbana
sin un atardecer justificándote
asomado al final de tus esquinas?
Hermanados poetas y albañiles
te concedieron vocación de oeste
y hacia el ocaso urdieron tu nostalgia
afianzada en adioses prematuros.
Contra la luz y el tiempo construídas,
la sonrosada cal de tus paredes
tiene rubor de tarde a todas horas.

4

Clama la luz más alta en los balcones
por el adiós final enloquecida,
en sus trémulos vidrios salpicando
la irrestañable sangre del crepúsculo.
Clama su frenesí de virgen viuda
desesperadamente solitaria
viendo morir al día ante sus ojos,
y a la sombra reptar desde el oriente.
A la rojez final de su alarido
Aldebarán, aún tímido, responde.

5

Grandes pechos de antiguas cortesanas
las magnolias de pétalos ajados
deponen sus cansadas opulencias
y a la luz del pretérito atestiguan
su desolada calma, deshojándose.
Densos de ya olvidados plenilunios
sus carnales perfumes permanecen
por los atardeceres estivales,
alargando en la cómplice penumbra
el infinito tedio del pecado.

6

La misma paz, la misma desventura,
la misma pompa en púrpuras y en oros,
la misma soledad, el mismo duelo,
y los mismos adioses sin alivio.
El mismo: "Ya he vivido este segundo",
la misma certidumbre de añoranza
la misma claridad, el mismo sueño
el mismo no sé qué tan bien sabido:
¿quien osará desentrañar sus luces?
¡Oh, manso otoño, atardecer del año!

7

Vespertino vestigio de la aurora
alegre y melancólico y profundo,
ensimismado líquido diamante
pende tu viva lágrima de fuego,
coincidencia entre sueños y vigilias.
Virginidades trémulas perduran
en tu entusiasmo tímido y profundo.
Tanto mirar, lucero, de pastores
sumándose a tu luz, vivificándola,
sin tú existir, te hubieran encendido.

8

Como pisoteadas azucenas
podrían marchitarse las campanas
y su voz despoblar las lejanías.
Los jazmines y el nardo desvelados
igual responderían con aromas
densos ecos rituales de su ausencia.
Igual desde las mudas espadañas
algún silencio significativo
recordaría que es la de la tarde
la hora en que hay más ángeles volando.

9

Lacia vegetación desentendiéndose
de alertas rigideces verticales
diluye su follaje entre la bruma.
Sauce fluvial, pastor de las distancias,
la tarde en tu llorar se hace visible
y por tu cabellera se desliza
desmaterializándose de nuevo.
Desde un sueño anterior pausada ondula
y en un temblor los aires estremeces
en crepúsculos verdes sucesivos.

10

Claridad de indecisas intenciones
como de cielo degradado a lámpara
de una equívoca alcoba, iluminando
y ensombreciendo simultáneamente
cada rincón con lilas epicenos.
Deslizándose van por tus matices
en un brazo inconfesable unidos
el día patriarcal, la noche núbil,
el recio brazo en torno a la cintura
mientras tu semiluz cubre su incesto.

11

Los sucesivos pájaros se apagan
como en escalonado candelabro
y a contra luz ascienden los silencios.
Hora en que hay más perfumes que palabras
y acaso más suspiros que perfumes
y más besos sin duda que suspiros.
Hora de los abrazos verdaderos.
Hora de concisión de eternidades.
Hora en que irrumpe en ímpetus ocultos
la poderosa juventud nocturna.

12

Las rondas de las niñas apaciguan
los crepúsculos lentos del verano
con voces que los vuelven inmortales.
Demoran los nocturnos terciopelos
sus suaves pesadumbres, y consienten
una dicha esta vez suplementaria.
Gira de nuevo el aro vespertino
y para que la noche no interrumpa
sus ojos cerrarán las tres Marías
mientras Mambrú regresa de la guerra.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ASPECTOS DE RIMBAUD

1

ARTHUR Rimbaud nace en Charleville (Ardenas) el 20 de octubre de 1854, hijo de Fréderic Rimbaud, capitán de infantería y de Vitalie Cuif, de acomodada familia campesina. Entre los 15 y los 20 años de edad (1870-1875), escribe algunos poemas magníficos; en 1871 abandona la ciudad natal, para buscar en París amistades capaces de ayudarle a publicar sus versos, y entablar con Verlaine una relación "particular"; consigue dar a conocer parte de su obra e imprime por su cuenta (en Bélgica) un extraordinario librito de poemas en prosa que, salvo corto número de ejmplares, quedará durante muchos años olvidado en los almacenes del impresor. Después de romper con Verlaine, que en un arrebato pasional dispara contra él y le hiere, estudia idiomas, da clases de francés en Inglaterra y Escocia, acepta un puesto como preceptor en Alemania, abandona la poesía (el último poema suyo conocido es de octubre 1875), viaja, se alista en el ejército holandés, deserta en la isla de Java, trabaja en Chipre, emprende negocios en Aden y Abisinia, se dedica al tráfico de armas y en el curso de sus tratos explora ciertas zonas de África. A los 37 años, gravemente enfermo, regresa a Francia y el 10 de noviembre de 1891 muere en el hospital de Marsella.

Cada línea de esta sucinta biografía provocó miles de páginas, discusiones virulentas y controversias entre cuantos quisieron incorporar a su facción la figura de quien desde antes de morir (y sin saberlo), se había convertido en mito. René Etiemble escribió una voluminosa tesis doctoral (tres tomos en 4º, de que van publicados dos, con más de 500 páginas cada uno) para desmontar con paciente erudición la génesis y la estructura del mito, pero sin confiar en destruirlo. Los lugares comunes tienen setenta y siete vidas; forman parte de esa costra con que la pereza del hombre se protege de las novedades que obligan a pensar, y los forjados en torno a Rimbaud son demasiado sólidos para destruirlos por la acción de un hombre solo.

Tanto más cuanto Rimbaud fué "un hombre con su contradicción", y más aún, con una vida formada por partes difíciles de ensamblar: cinco años de sorprendente creación poética y luego renuncia, si no imposibilidad, a todo ejercicio poético o literario. Como si Mozart hubiera dejado de componer música antes de los veinte años para dedicarse a la agricultura. Y no sabemos las causas del apartamiento. ¿Abandonó la poesía voluntariamente? Y si así lo hizo ¿por qué? ¿Hastío? ¿Cansancio? ¿Orgullo y desprecio? ¿Apetencia de riquezas? ¿Afición a los viajes . . .?

Es necesario responder utilizando un término degradado por tanta inepcia como se amparó tras él; es preciso declarar que este punto es un misterio, o, si se prefiere, un enigma todavía indescifrable.

Otros episodios de su vida son triviales, mas para fortuna del mito, los embrolló con reiteradas mentiras la hermana del poeta, Isabelle Rimbaud, secundada por su marido Paterne Berrichon, foliculario poco escrupuloso que falsificó las cartas de aquél, probablemente por motivos de vanidad familiar, y se dedicó durante años a extraer dividendos de la gloria y leyenda del cuñado.

Aparte los *Versos de colegio*, traducciones de escolar adolescente, tanteos de un talento en busca de sí, las poesías de Rimbaud suelen coleccionarse en tres volúmenes: *Poésies* (incluyendo ahora el *Album zutique*), *Une saison en enfer* e *Illuminations*. Cierto número de poemas aparecieron en periódicos y revistas antes que en la colección. El orden de publicación no siguió el de composición de los poemas, y en años recientes, a partir de la tesis doctoral de Henri de Bouillane de Lacoste —*Rimbaud et le probléme des "Illuminations"*— se ha discutido si la *Saison* es posterior, como hasta hace poco se creía, o anterior a *Illuminations*. El volumen de *Poésies* incluye los poemas fuera de colección, antes insertos en revistas o inéditos, y constituye la parte de la obra rimbaldiana arbitrariamente calificada de "simbolista".

Henry Miller ha intentado explicar a Rimbaud o más bien explicarse a sí mismo explicando a Rimbaud. Quiere identificarse con él y para lograrlo establece entre las vidas de ambos paralelismos un tanto forzados. Demasiado ditirámbico, tiene la elocuencia exaltada propia de quien es también gran poeta y gran imaginativo. Mencionaré como ejemplo algo de lo que descubre a través de las cartas escritas por Rimbaud a su familia, después de serle amputada la pierna derecha: "Vemos su tremendo apetito de experiencias, su insaciable curiosidad, sus ilimitados deseos, su valor y tenacidad, su autoflagelación, su ascetismo, su sobriedad, sus miedos y obsesiones, su morbosidad, su soledad, su sentimiento de ostracismo, y su insondable tedio".

Líneas donde se trasluce la pasión y la voluntad de crear un Rimbaud sobrehumano, acordes con la leyenda que desearía convertirlo en un ser sin par. La clasificación del poeta como tipo evolutivo es acertada, pero no atisbo ningún signo de que futuros cambios le hubieran devuelto a la poesía; no creo que tal retorno fuera atajado por la rapidez con que le alcanzó la muerte. Es posible divagar hasta el infinito imaginando ucronías, fingiendo a capricho el futuro imposible de los malogrados, pero en este caso faltan, no digo pruebas, pero sí cualquier indicio de que, tras los

años africanos de abandono y olvido de la poesía, quisiera y pudiera volver a ella. Juzgando por los únicos testimonios irrecusables [1]: las cartas de Rimbaud y sus pocos escritos de los años africanos, el manantial poético estaba exhausto y rota la comunicación con lo pasado.

La identificación Miller-Rimbaud aclara y justifica el tono arrebatado y personal del escritor norteamericano. Cuando habla de Rimbaud o de Van Gogh, al evocar las penas y miserias padecidas por ellos, recuerda las propias y siente autocompasión; se apiada de sí y con elocuente palabra increpa a la sociedad, culpable, por su desdén y negación del genio, en hacerle sufrir y pagar esa genialidad.

Quien busca, halla. Cada cual encuentra en Rimbaud lo que de él solicita; en la lectura nos acompaña el caudal de sugestiones procedentes de ideas recibidas y sobre todo la capacidad de autosugestión. Así no es extraño que quienes desconocían los precedentes, lejos de suponer en poemas como *Le Bateau ivre* la imitación de otros, se complacieran en descubrir delirios más o menos justificados, y defendiesen una interpretación que por ser personal no puede sino parecerles plenamente justificada. Claro es que la tesis de la imitación no excluye la posibilidad de una interpretación simbólica.

Para rechazar los mitos de Rimbaud, el citado trabajo de Etiemble es útil. Mas, comprobada la existencia del mito, y en relación con la tendencia a forjar la absurda imagen de un Rimbaud milagrero y casi santo, una cuestión me preocupa. Contribuyeron a difundir aquélla el falso testimonio de Isabel, los embustes de los hagiógrafos y el prólogo de Paul Claudel, tan conocido que pocos lectores de mi generación no lo habrán leído en la edición del *Mercure de France*, durante muchos años, la única de Rimbaud accesible a la mayoría.

Pero si se convierte a Rimbaud en "santo" (aparte las equívocas intenciones de Isabelle y Berrichon), ¿no será por necesidad de contar con un santo-héroe admisible para quienes sistemáticamente rechazan los de modelo conocido? La respuesta afirmativa explica la actitud de los surrealistas, canonizadores, para su santoral particular, del poeta. El surrealismo, religión poética de la entreguerra, quiso hallar en el ayer precursores y afines para, ligado a esos eslabones, entenderse como culminación de un proceso del cual habían sido parte, sin tener conciencia de ello, artistas importantes de todos los tiempos.

A un lado, como tema marginal, dejaré el de la propensión humana a forjar mitos y trasmutar la realidad para satisfacer instintos oscuros de

[1] Desgraciadamente es imposible confiar en los informes de Isabelle Rimbaud cuando no están confirmados por datos o testimonios más dignos de crédito.

nuestra naturaleza, de suerte que el hombre puede ser definido como creador de mitos. Cada época ncesita los suyos y el nuestro toma sus héroes donde los encuentra: Rimbaud no es el único caso. Ahora mismo estamos inventando los mitos del mañana, y en la invención cooperan falsarios adrede y hombres de buena fe.

Ni siquiera es sorprendente, en el caso de Rimbaud, la diversidad de interpretaciones, digamos mitos fomentados por su vida y su poesía. Los banderizos procuran arrimar el asçua rimbaldiana a la sardina de su partido, sin importarles las fabulosas contradicciones erigidas. Es chocante ver cómo ceden a la leyenda personas a quienes se supondría inmunes a ella, y más inclinadas a buscar en la poesía misma la respuesta a los problemas planteados. Pues problemas hay en la obra de Rimbaud, especialmente en *Illuminations* y *Une saison en enfer,* libros renovadores de la poesía francesa.

Leemos (en *Poésies*) *Les mains de Jeanne-Marie* por su lirismo metálico e intenso; nos interesa saber ante todo por qué la intuición cuajó en esta plenitud y dentro de estas formas. Y la respuesta vendrá del poema mismo; del análisis, de la lectura atenta de los versos.

En España, si no ha tenido muchos lectores, tuvo, desde el modernismo acá, algunos de calidad. Y traductores. En la nómina figuran Juan Ramón Jiménez, Enrique Diez Canedo, Carlos R. de Dampierre, Francisco Tuero, Vicente Gaos, José Luis Cano, Vicente Pola, Leopoldo Rodríguez Alcalde . . . Olvido nombres, sin duda. Una rebusca en las colecciones de revistas, las pequeñas heroicas y fugaces revistas de poesía, donde se esconden tantos primores olvidados, proporcionará buenas versiones castellanas de poemas de Rimbaud. Y supongo que lo mismo ocurrirá en la Argentina y demás países de lengua española.

2

Las primeras poesías de Rimbaud son ejercicios retóricos de calidad realizados por un adolescente bien dotado, diestro en cazar al vuelo los aires líricos de la época, rimar con soltura y componer con gracia. Pero, de no existir la obra ulterior, tales versos estarían olvidados. Leyendo *Les Étrennes des orphelins,* de tan blanda sensiblería, nadie sospecharía que a poca distancia (siete u ocho meses) iba a seguirles un soneto como *Vénus Anadyomène,* con su cruel última línea sarcástica, y no mucho después (dos, tres años . . .) las prosas de la *Saison* e *Illuminations.* Curiosamente, en el primero de los poemas citados hallamos una "inmensa lira":

Le Monde vibrera comme une inmense lyre

cuarenta años más tarde reapareciente en versos, muy superiores por cierto, de Antonio Machado:

como una nota de la lira inmensa.

Los poemas rimbaldianos reflejan, en el momento inicial, influencias parnasianas (influencias aceptadas, queridas) y otras; mas desde el principio muestran brotes de una personalidad que va a desarrollarse muy de prisa. Por un lado, la facilidad primera, el talento versificador, los dones subalternos ganando precozmente; en seguida, el genio incipiente y abandono de las fáciles adquisiciones para concentrarse en la invención propiamente dicha. En *Bal des pendus* hay ecos de un Villon lejano, de un Hugo todavía vivo; *Paris se repeuple* podría ser del autor de *Châtiments*. Bien entendido: en estos poemas, como en la *Vénus*, no falta el rasgo revelador, la imagen o el adjetivo característico, como la firma del pintor en el ángulo del cuadro, pero inserta en un conjunto menos personal, con visibles reminiscencias, en tono y construcción, de otros poetas.

El efecto de sorpresa conseguido al final de la *Vénus*, o, utilizando el mismo recurso, en *Le châtiment de Tartuffe*, no es personal ni siquiera en cuanto al giro insolente con que finalizan ambos sonetos (véase Verlaine, Baudelaire), pero el último verso del primero suena ya con acento peculiar. Si el efecto está aprendido en Baudelaire o en Verlaine, la hiriente afrenta final al retrato convencional, es muy Rimbaud. Tales efectos eran de su gusto (último verso de *Les Assis*), y el grotesco remate puede ser de otro tipo y no menos sorprendente, como el de *Les reparties de Nina*, poema prolongado en no menos de veintinueve estrofas para acabar en una réplica de parvo donaire.

Cuando la viveza descriptiva es aguzada por la gracia del detalle imprevisto, el poema gana en expresividad. Así en *Les effarés:*

Noirs dans la neige et dans la brume,
Au grand soupirail qui s'allume
Leurs culs en rond,
A genoux, cinq petits —misère!—
Regardent le Boulanger faire
Le lourd pain blond.

la expresiva energía del tercer verso pone en el poema su sello distintivo.

Si, este es Rimbaud, y en *Poésies*, alguna vez, dulces imágenes aparecen iluminando el conjunto. Recuérdese, en *Roman:*

On divague; on se sent aux lèvres un baiser
Qui palpite là, comme une petite bête.

o, con la misma ternura, en *Rêve pour l'hiver:*

Un petit baiser, comme une folle araignée
Te courra par le cou...

Este primer Rimbaud, sobre influencias y aproximaciones revela resuelta personalidad: cóleras, símbolos, imprecaciones, lirismo, mezclándose con resplandeciente luminosidad en poemas impecables o que dejan de serlo voluntariamente, por un giro, un zigzagueo, un estallido provocado para romper la seguridad cómoda, la adormecedora dulzura del ritmo y la rima. La derrota y la humillación del 70 influyeron en Rimbaud y en su rebeldía; tiene ese punto de partida, y no sólo en los poemas alusivos a los sucesos bélicos o políticos, sino en todos los de esa hora, apunta el desdén, el desprecio, la voluntad de pisotear las convenciones y mostrar la fealdad inevitable en que se revuelven tantas supuestas bellezas. La imprecación, el insulto, la ira *(L'orgie parisienne)*, la ironía encubriendo apenas la aversión *(Rages de Césars)*, o sin encubrirla en absoluto *(L'eclatante victoire de Sarrebruck)*, por otra parte la ternura ante el soldado muerto *(Le dormeur du val)* y la admiración por las manos firmes de la mujer combatiente *(Les mains de Jeanne-Marie)*.

Esta rebeldía, esta violencia —y esta ocasional dulzura y admiración hacia las víctimas—, deja huella y, así, las *Poésies* se caracterizan por una temática adusta tanto como por el brío del verso llamado a excelentes fortunas. El mundo se crispa y anuncia en su crispación los poemas ulteriores, la riqueza de las viñetas coloreadas incluídas en los otros libros.

Quizá Rimbaud, en un momento relativamente tardío de su breve carrera, pensó la poesía como una droga que ayudara a vivir la vida; no para ayudarle a soñarla sino a soportarla según es: suma de episodios desagradables incitando a la rebeldía. En algún aspecto su poesía es protesta y manifestación de radical disconformidad contra lo absurdo de una existencia que acabó negándose todo sentido, o buscándolo en el abandono de cuanto, durante la destellante y sombría primavera creadora, pareció su razón de ser. La evasión, intentada primero en la poesía, se realiza en el viaje, en los años africanos, prolongada tentativa por desembarazarse del antiguo yo.

3

La *Saison* e *Illuminations* constituyen un prodigioso despliegue de imaginación, de invenciones apenas creíbles cuando se recuerda que son obra de un muchacho, espíritu en flagrante y caprichoso destello, dando de sí

hasta consumirse o hastiarse, como si le urgiera cesar en la tarea y pasar a otro envite sobre distinto tapete.

Hasta hace diez años *Une saison en enfer* pasaba por ser la última obra de Rimbaud. Actualmente los pareceres se hallan divididos: según Bouillane de Lacoste, que ha estudiado atentamente los manuscritos del poeta, *Illuminations* es posterior a *Une saison en enfer*. No entraré en la polémica, pues no cambia la poesía porque cambien las fechas en que se supone escrita. Ni Bouillane aporta pruebas concluyentes, aunque si buenas razones, ni la opinión contraria es tan sólida como para considerarla incontrovertible; ésta es la preferida por quienes se complacen en entender la *Saison* como una despedida de la poesía. En la segunda edición de su *Rimbaud*, Etiemble y Yassu Gauclère señalan que un texto de la *Saison* —*Délires*—. "se refiere explícitamente" a otro de les *Illuminations* —*Soir historique*—. ¿No es concebible que Rimbaud escribiera estas obras en la misma época, según el impulso y la impresión de los días, y esa proximidad en el tiempo no explicaría alusiones como la notada por Etiemble y Yassu Gauclère? Incluso parece probado que así ocurrió, y sin grave riesgo cabría señalar textos de ambos libros escritos con escasa diferencia de tiempo.

Esta hipótesis es verosímil, pero no discutiré con más extensión el asunto; mi propósito es atenerme a la poesía de Rimbaud, y si estudio las *Illuminations* antes que la *Saison*, no lo hago tomando partido en el debate, sino optando por un método que pudiera alterarse sin inconveniente.

Si Rimbaud no fué el primero en sentir la existencia del poema como realidad autónoma, como algo que existe por sí, ajeno a toda imitación de la naturaleza; si no fué el primero en advertir la independencia de la obra de arte (Baudelaire la proclamó y con ella la autoridad del artista para dictar sus propias leyes), nadie le aventajó en el grado de conciencia y lucidez con que afrontó las dificultades inherentes al propósito.

Antes de *Illuminations*, donde el proyecto cristaliza desde el principio hasta el fin, no encuentro cuajada, en sazón de plenitud, esa fructífera invención. *Le Bateau ivre*, aun cuando a Etiemble le enoje, y pese a los precedentes, pese a navíos más o menos fantásticos antes surcando a la deriva mares extraños, es la tentativa más lograda, anterior a *Illuminations*. Hubo un tiempo en que elogiar, mencionar siquiera *Le Bateau ivre* pasaba por testimonio de filisteísmo o, en el mejor caso, de esnobismo trasnochado. Esa exageración, compensatoria de exaltaciones excesivas y de injustos exclusivismos, pasó, y ahora podemos leer el famoso poema situándolo en su momento y dentro de una evolución significativa.

En *Le Bateau ivre* apunta ya la intención de considerar el poema como realidad creada sin propósito imitativo. El poeta imagina su creación como algo independiente de la realidad, exterior o interior; no trata de copiar

deformando "otra" realidad, sino de conseguir la creación de un objeto con existencia propia: el objeto poético.

De los convencionalismos iniciales va pasando Rimbaud, con fulgurante velocidad, a una etapa que sería impropio llamar de madurez, porque mantiene el aspecto juvenil, la tersura imaginativa e inventiva. Es una progresión en profundidad y rigor, dirigida a la interiorización, y al cazador dispuesto a cobrar su presa donde la encuentra le sustituye el buceador en escondrijos entrañables, persiguiendo elementos que desde dentro afloran y cristalizan en la palabra constitutiva, en la encantación lírica forjadora de la nueva y admirable realidad: el poema. El camino de perfección o, por decirlo al modo profesoral, la evolución de Rimbaud, no es una marcha hacia adelante sino una inmersión en los senos de la conciencia, cada vez más adentro: una marcha hacia el fondo. Otros poetas, y de los más grandes, cambiaron de igual suerte, mas no tan sorprendentemente.

¿Cómo acontece esa transformación? ¿Cómo el poeta de *Le forgeron* llega a escribir *Une saison en enfer*? Pueden señalarse los acontecimientos exteriores: la amistad con Verlaine, los viajes, acaso lecturas y experiencias artísticas, pero eso no es decisivo y ni siquiera importante. Se sabe poco de las circunstancias en que escribió la *Saison* e *Illuminations*, mas, aun cuando tuviéramos detalles fidedignos, seguiría siendo imposible responder con seguridad a las preguntas formuladas, si al hacerlo se pretende explicar lo inexplicable, la zona de la creación adonde el análisis no alcanza. Solamente cabe una respuesta atenida a los elementos integrantes del poema, teniendo en cuenta que si esos elementos constituyen el objeto poético, tras ellos hay vibraciones, también constitutivas del poema, inaprehensibles a través de la palabra, pero reveladas en ella.

La invención de objetos poéticos exige aptitud para calar en lo desconocido, y Rimbaud la poseía en alto grado. Sus poemas tienen carácter de revelación porque acercan al mundo descubierto por él y son —como sugiere el título: *Iluminaciones*— postales iluminadas, imágenes de una visión creadora que brillan con luminoso y coloreado destello.

4

Dos cartas de Rimbaud, a Georges Izambard y a Paul Demeny, del 13 y el 15 de mayo de 1871, declaran categóricamente la voluntad y la necesidad de hacerse "vidente". Son textos muy citados, especialmnte por los surrealistas, pero eso no me impedirá transcribir aquí los fragmentos esenciales para el adecuado conocimiento del pensamiento rimbaldiano. Escribe a Izambard: "Ahora me hundo en la crápula cada día más. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me esfuerzo por hacerme *vidente*. Usted no comprenderá

nada y yo casi no sabré explicárselo. Se trata de llegar a lo desconocido por el desenfreno de *todos los sentidos*. Los sufrimientos son enormes, pero es preciso ser fuerte, haber nacido poeta y yo me he reconocido poeta. No es mía la culpa, en absoluto". Y dos días después informa a Demeny repitiendo los mismos conceptos y añadiendo detalles y precisiones que demuestran cuán rápidamente se aclaraban sus ideas: *Yo* es otro. Si el cobre se despierta clarín, no es por su culpa. Esto me parece evidente: asisto al despuntar de mis pensamientos; lo miro, lo escucho; deslizo el arco sobre las cuerdas; la sinfonía se mueve en las profundidades, desde donde salta, dando un brinco, sobre el escenario". Más adelante: "el primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento, completo: busca su alma, la inspecciona, la palpa, la captura. ¡En cuanto se la sepa, debe cultivarla!" Y reitera lo dicho a su antiguo profesor: "Digo que es preciso ser *vidente*, hacerse *vidente*. El poeta se hace *vidente* mediante un largo, inmenso y razonado *desenfreno* de *todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura. Busca y agota en sí mismo todos los venenos, para no guardar sino las quintaesencias. Inefable tortura en que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana; por ella se convierte en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito—¡y el Sabio supremo!—. ¡Pues llega a lo desconocido! ¡Puesto que ha cultivado su alma, ya por sí más rica que ninguna! Llega a lo desconocido y, si enloquecido, llegara a perder la inteligencia de sus visiones ¡ya las ha visto! Que reviente al saltar impulsado por las inauditas e indecibles; otros horribles trabajadores vendrán y comenzarán por los horizontes donde él cayó derribado".

Se excusará la extensión de la cita pensando en la importancia del documento. Es el programa de un sector considerable de la poesía contemporánea, que confirmó por la muerte o la demencia de poetas como Crevel o Artaud lo insoportable de ciertas situaciones límites alcanzadas por el vidente. Está declarada del modo más explícito la necesidad de lograr vistas sobre lo desconocido, aun al precio de los trastornos más graves, de auto-destrucción por la videncia.

Reténgase el "*Je est un autre*" de la segunda carta, pues a partir de esa inteligencia de la tiniebla constitutiva del propio ser se entenderá mejor la necesidad de la videncia. Es preciso llegar al abismo del yo para descubrir al extraño que lo habita, ese ignorado hermano, inquietante por su misterio, con quien convivimos, palpándolo a través de la sombra, en perpetua pugna con el ciego que vive para lo exterior. Ese yo mágicamente resonante —cobre amanecido clarín— es el *yo* visionario, el *yo* capaz de colorear con resplandor de verdad las *Illuminations* y de vivir una temporada en el Infierno.

La poesía de Rimbaud nace desde entonces de esa pretensión a la vi-

dencia, voluntad de alcanzar lo *desconocido*, y por su tangible logro abrió las puertas del campo, del espacio nuevo y secreto que irresistiblemente le atraía, aun a costa de ese desenfreno, tan costoso.

Antoine Adam, que se ha esforzado por dar a *Illuminations* una explicación racional (interpretando la poesía de Rimbaud conforme a una ideología materialista), confiesa que "algunos poemas deban ser leídos como relatos de sueños provocados. Es el caso de *Nocturne vulgaire* y de *Veillées*". Adam observa que los autógrafos de estos poemas se distinguen netamente de los restantes y sugiere que fueron escritos bajo particular tensión, en una circunstancia alucinatoria, visible en el contexto.

La expresión "sueños provocados" podría admitirse. Se basa en los párrafos rimbaldianos transcritos. Y, aun sin estas confesiones, paupérrima experiencia interna tendría quien no deseare, alguna vez, suscitar esa fuga a la visión que constituye un retorno a la realidad por caminos insospechados; a una zona de la realidad inaccesible mientras se vive en lo cotidiano y razonable.

No importa demasiado la denominación del acto propuesto por Rimbaud, sino su sentido, y éste consiste en trascender la realidad, en soltar las amarras cotidianas para, libre y ligero, sumergirse en la ultrarrealidad llamada "lo desconocido". Una aventura espiritual que hace pensar en las experiencias místicas, y de ahí la expresión de Paul Claudel cuando llama a Rimbaud "místico en estado salvaje".

La poesía nacida de esa tentativa había de ser, como la de *Une saison en enfer* e *Illuminations*, poesía de revelación y descubrimiento tanto como de repulsa. "Me habitué a la alucinación elemental. Veía muy claramente una mezquita en lugar de una fábrica; una escuadra de tambores formada por ángeles; calesas por los caminos del cielo; un salón en el fondo de un lago; monstruos, misterios, un título de vodevil alzaba espantos ante mí". Pero ese estado de enajenamiento y visión no podía prolongarse y Rimbaud sintió miedo, se reconoció enfermo, "maduro para la muerte" y abandonó esas experiencias peligrosas. En el poema quedan huellas del deslumbramiento, y la revelación del mundo oscuro.

Recordemos los precedentes, sobre todo el *Kublai Khan*, de Coleridge, nacido de experiencias distintas pero no menos perturbadoras, y a la vista de los poemas rimbaldianos, de lo que en ellos hallamos, aparte de cuanto sabemos de su autor, preguntémonos con sinceridad y atenidos a la impresión que el texto produce: ¿La alucinación forma parte de esta creación poética? Está en la raíz y es el primero de los factores influyentes en la invención. El "satanique docteur" a quien (en una prosa de *Illuminations: Vagabonds*) responde el poeta; el "pauvre frère" a quien desearía devolver el primitivo estado de "fils du soleil", es Paul Verlaine, integrado, a

través de la vigorosa visión, en una verdad independiente de la sórdida realidad conocida. Cada poema de ese libro es un ejemplo de alucinación, con calidades diferentes y varia inspiración. Nótese el contraste entre *Conte*, con su sádica fantasía oriental, y *Being Beauteous*, imaginación pura, decantada y vuelta sobre sí, que ya en el mismo poema recibe explícitamente el nombre de "Visión". El "Être de Beauté", radiante en este fragmento, es, en su claro secreto, una de las más hermosas invenciones de Rimbaud, pero su brillo no disminuye la gracia, quizá no tan insólita, de otros poemas.

Ville y *Villes* y *Aube* son también visiones que confirman el carácter alucinado de los grandes poemas rimbaldianos. Partiendo de ese carácter y del entrañable tejido de *Illuminations*, entenderemos por qué la estructura de estos poemas es tan rigurosa. La alucinación exige ciertas condiciones para hacerse inteligible, y entre ellas forma precisa y concentrada. Esa concentración evita el derrame de la intuición en pura palabrería. Suelen asociarse los términos alucinación y delirio, pero aquí la alucinación se produce en completa conciencia y vigilia; las imágenes y el lenguaje responden en su expresividad a la función que se les encomienda: situar al lector frente a realidades desacostumbradas, y presentarlas de suerte que resulten significantes. La alucinación determina la estructura: la compacta fluidez del poema. Sí, y pido perdón por la antinomia: el carácter diamantino de *Illuminations* se debe a dos causas principales: el poema se constituye por crecimiento natural partiendo de un núcleo central originario, sin adherencias ni superposiciones, y adquiere así la solidez e interna unidad; además, la densidad de intuiciones responde a tal unidad, de modo que ninguna de ellas parece digresión, ocurrencia accidental o capricho surgido en el desarrollo de la creación. Mas, si compacto, el poema es tan complejo que parece abierto e hirviente, y de ahí la sensación de fluidez. Y si la alucinación necesita, para ser plenamente expresiva, una estructura semejante, ésta depende para su eficacia de las imágenes y las palabras por medio de las cuales se trasmite la intuición.

La forma rimbaldiana, como notaron Etiemble y Yassu Gauclère, tiende a provocar en el lector "imágenes de todas clases: visuales, auditivas, táctiles, etc. y simultáneas". La fuerza de estas imágenes se basa en la bravura de los contrastes y lo imprevisto de las asociaciones verbales. En el primer poema, el diluvio cesa, se *sienta:*

Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise

Una liebre se detiene en el prado y

dit sa prière à l'arc-en-ciel;

en *Enfance*, la joven madre difunta baja por la escalinata; o, a aún más tenuemente, en *Veillées:*

> *Les lampes et les tapis de la veillée font la bruit des vagues, la nuit, le long de la coque et autour du steerage.*
>
> *(Las lámparas y los tapices de la velada hacen el ruido de las olas, de noche, a lo largo del casco y en torno a la proa).*

Y comprobamos la exactitud de la imagen, en cuanto la evocación del oleaje nocturno convierte la estancia tranquila en pequeña nave donde, en sedante reposo, se acaba el día.

La inclusión de un vocablo inglés —*steerage*: proa—, contribuye a reforzar la impresión de rareza. El recurso se da en otros poemas (*pier:* muelle, en *Scènes; devils:* diablos, en *Fairy*) e incluso sirve para titular tres de ellos: *Being Beauteous:* Criatura Hermosa; *Fairy:* Hada, y *Bottom:* Fondo. En algún poema la palabra incrustada es alemana: *Wasserfall:* cascada, en *Aube.*

Otras veces lo insólito se basa en la mezcla de elementos heterogéneos que componen al poema. Elementos cuya conjunción es racionalmente absurda pero poéticamente verdadera. Así, en *Fairy*:

> *L'ardeur de l'été fut confiée à des oiseaux muets et l'indolence requise à une barque de devils sans prix par des anses d'amours morts et de parfums affaissés.*

La novedad es más notoria cuanto el acto más chocante; el uso de verbos inesperados sugiere acciones y movimientos extraños. La alucinación tiene una dinámica propia, una profundidad singular, completada por el modo de adjetivar que, siendo tan preciso, lejos de rebuscado parece puesto con displicencia. En *Vagabonds*, la distracción es "vagamente higiénica", en *Veillées*, la muralla es "una sucesión psicológica"; en *Mystique* el rumor es "giratorio y retozón".

El poema es a veces pura imagen, como el admirable *Nocturne vulgaire*, que sería necesario transcribir íntegro, por donde transita la "carroza fúnebre de mi sueño", o el luminoso espectáculo de *Promontoire*, agrupación de elementos acaso excesivamente heteróclitos: o —para mencionar un último ejemplo— la fantasmagoría un tanto lúgubre de *Scènes*. Plásticamente la imagen cruza ante nuestros ojos, en la maravilla del verso cuajado en fórmula, sólidamente ligada al poema que, por el ritmo interno, logra musicalidad profunda muy original.

5

Entre *Illuminations* y *Une saison en enfer* hay diferencias de forma y lenguaje equivalentes a los cambios en la actitud. Esas diferencias pueden darse en textos de la misma época, y hay poetas como el portugués Fernando Pessoa que hubo de recurrir a sus heterónimos para expresar el desdoblamiento de la personalidad y la diversidad de inspiraciones. La *Saison* es el único libro publicado por Rimbaud; incapaz de pagar al impresor los gastos de edición, dejó los ejemplares retenidos y olvidados en un almacén de Bruselas, consintiendo ese olvido la difusión de la fábula —inventada por Isabel Rimbaud— de su destrucción por el poeta.

Une saison en enfer revela la angustia de Rimbaud por no poder escapar al bautismo, a la cristianización cuyo carácter irrevocable siente. Bautizado, adscrito a una comunión, la voluntad de romper el vínculo choca con una barrera, un obstáculo que le muestra la inutilidad de sus esfuerzos. Esa dificultad insalvable reviste la forma de una obsesión: la idea del infierno; más, la creencia en el infierno.

Rimbaud deseaba ignorar esa idea; no haber creído en el infierno, para no sentir nunca esa obsesión. Lucha por librarse de ella, pero sin resultado. Capturado, agarrotado contra su voluntad por una creencia que le repugna, por una idea que su razón detesta y rechaza, se debate ferozmente, pugnando por librarse de sus ligaduras. Tiene la sensación de estar cogido en la trampa y maldice a quienes le arrojaron en ella.

Envidia a los "negros" y a cuantos, "inocentes" del pasado original, viven la felicidad de la ignorancia, en un estado de espíritu paradisíaco (aunque las condiciones de su existencia sean, por lo demás, muy penosas), y odia a los empeñados en convertirles a una creencia que, según él, les envenenará el alma, les hará desdichados, y por otra parte facilitará su sumisión a servidumbres y sufrimientos.

El drama de Rimbaud es ése: ni podía dejar de creer en el infierno, pues la creencia había calado en la entraña del alma, ni quería perdonar a quienes se la inculcaron. Extraño creyente, en rebeldía contra la creencia. Pero se comprende que algunos comentaristas vean en sus blasfemias una prueba terminante de que seguía, a pesar de todo, creyendo. Una creencia vivida desesperadamente en la rebeldía y en la poesía.

Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre.

De este infierno, como dice más adelante, el hijo del hombre abrió las puertas: obsesión transferida al poema para liberarse de ella. Recordaré un

dato interesante: la *Saison* corresponde a la gran crisis en las relaciones entre Rimbaud y Verlaine; fué escrita en los meses de abril a agosto de 1873 y en ese período acontecieron sucesos graves que sin duda influyeron en el estado de ánimo del poeta.

A fines de mayo 1873, Rimbaud se reúne con Verlaine en Bélgica; parten juntos a Inglaterra y pasan en Londres cinco semanas de constante disputa. El 3 de julio, Verlaine, abandonando a Rimbaud, marcha a Bruselas; del siguiente día es la carta del segundo suplicando al "pobre Lelian" que regrese a buscarle. Vale la pena citarla para ver el tono:

"Vuelve, vuelve, amigo querido, único amigo, vuelve. Te juro que seré bueno. Si estuve desagradable contigo, y me puse pesado fué por broma; me arrepiento más de cuanto puede decirse. Vuelve, y en seguida olvidaremos. ¡Qué desgracia que hayas tomado en serio esa broma! ¡Hace dos días que no dejo de llorar! Vuelve. Ten valor, amigo querido. Nada se ha perdido".

Desde el barco, Verlaine también escribe, y Rimbaud, advirtiendo una vez más la debilidad del amigo, le contesta en tono distinto del de la primera carta:

"Sólo conmigo puedes ser libre y, puesto que te juro que en lo sucesivo seré amable, que deploro toda mi parte de culpa, que ya veo las cosas claras y te quiero bien, si no deseas volver dime que vaya a reunirme contigo. Cometes un crimen y *durante muchos años lo pagarás con la pérdida de libertad y con disgustos más atroces* quizá que todos cuantos hasta ahora soportaste. Después de esto piensa de nuevo en lo que eras antes de conocerme".

Verlaine le llama telegráficamente y en Bruselas se reanuda la disputa. La situación llega a ser intolerable y el día 10 de julio, tras una escena violenta, para impedir que le abandone, Verlaine dispara contra Rimbaud y le causa una herida leve en la muñeca izquierda. Después, cuando le acompaña a la estación, súbitamente se interpone en su camino y Rimbaud, temiendo nueva agresión, pide auxilio a un guardia. Rimbaud regresa a casa de su madre y Verlaine es condenado a dos años de prisión.

Dentro de la interior unidad del libro, la *Saison* está compuesta por nueve fragmentos que, perfectamente ligados y sin quebranto de esa unidad, responden a inspiraciones diversas. *Vierge folle* parece el reflejo de un drama íntimo, precisamente el de las relaciones Rimbaud-Verlaine, antes o después de los sucesos referidos. *Alchimie du verbe* es la condenación de su poesía anterior, "la historia de una de mis locuras", como él decía, escrita con burlona cólera contra sí mismo, con sarcasmo para quien "inventó el color de las vocales" (en el conocido soneto: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles*); para quien encontró "sagrado el desorden

de [su] espíritu": es la aurora de una mañana breve en que se siente otro y capaz de distinguir: *Je sais aujourd'hui saluer la beauté.*

No parece lícito, en obra tan compacta como la *Saison,* separar unas partes de otras, pues separadas no conservan el mismo sentido, pero conviene señalar que dentro del tono general de confesión, el último fragmento citado se distingue del resto por su carácter más literario. El tono de confesión persiste, y es análogo al del fragmento anterior, incluído con él bajo la rúbrica común, bien expresiva, de "delirios".

El segundo y el tercer fragmento, titulados *Mauvais Sang* y *Nuit de l'enfer,* son los trozos claves del poema y de la confesión. Patético examen de conciencia, realizado con pasmosa clarividencia, no sólo dentro de sí, pero en el mundo de que formaba parte. Numerosos lectores quisieron descubrir aquí un programa de vida y, más todavía, una penetración en el futuro. La exactitud de las fórmulas verbales es testimonio tanto de limpieza en la mirada como de la agudeza con que la intuición cristaliza. Las riquezas desbordan y Rimbaud puede recoger y llevar al poema las más expresivas, convirtiéndolo en cadena de fulgurantes revelaciones a través de las cuales se manifiesta un alma prodigiosamente madura en la autenticidad de su juventud.

Esta poesía, cargada de vida, sorpresa y verdad, se ha desembarazado de la carga libresca de los primeros versos, y vive colmada de sí, de intuiciones nacidas por la contemplación de una realidad donde el poeta inventa una imagen verdadera en que puede reconocerse y ser reconocido. *Une saison en enfer* es una revelación, y también una invención, pues el poema nunca había sido según Rimbaud lo hizo. Ni en Baudelaire siquiera.

Rimbaud proporcionó al hombre una visión de la realidad y yo no sé si su propósito incluía la voluntad de facilitar el conocimiento de un mundo de miseria para seguir el empeño de cambiarlo y con él al destino. La *Saison* es un acto de rebeldía y simultáneamente un poema admirable en composición y sentido. Es un *No* acusatorio en que el poeta se dice íntegramente, y al liberarse propone al hombre un objeto de belleza que es también instrumento de liberación: la temporada de infierno vivida por Rimbaud, al convertirse en poema puede ser, para el lector, en el plano del arte, un equivalente bastante, un reactivo adecuado: una experiencia liberadora.

El supuesto profetismo de la *Saison* es una hipótesis fundada en lecturas parciales y arreglos arbitrarios del texto. Rimbaud habla ciertamente de dejar Europa y menciona los viajes marítimos, pero también —y a continuación— presagia el retorno "con miembros de hierro" (y volvió con una pierna podrida, para ser amputada en el hospital de Marsella), "ocioso y brutal" (regresó inválido y listo para la muerte).

En *Adieu,* último fragmento de *Une saison,* se lee esta patética confe-

sión: "He creado todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas. He tratado de inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. Creí que había adquirido poderes sobrenaturales. ¡Pues bien, debo sepultar mi imaginación y mis recuerdos! ¡Una hermosa gloria de artista y de narrador apasionado!" En esa "necesidad" —¿por qué?— de sepultar imaginación y recuerdos vieron algunos una despedida, una renuncia obligada, impuesta —¿por quién?— a la poesía. Nada menos seguro. Probablemente, como afirmó siempre Verlaine —y no hay razón para suponer que mintiera—, después de esa "despedida" escribió los poemas de *Illuminations* —o por lo menos parte de ellos.

Dejemos intacto el "misterio" del prematuro abandono de la poesía por Rimbaud. Faltando datos para resolverlo, es preferible mantener la interrogante que cancelarla partiendo de hipótesis aventuradas. Más importante es su obra, su poesía, tan insólita y genuina, tan henchida de riqueza que proporciona a cada cual la respuesta que solicita, y origina, por eso mismo, tal disparidad de interpretaciones.

Su poesía está llamada a suscitar disentimientos dentro del entusiasmo; digo disentimientos en cuanto a la interpretación, pues respecto a la novedad y la grandeza el acuerdo es unánime. Rimbaud es uno de los dos o tres poetas mayores de Francia; uno de esos hombres en cuyas manos la palabra se convierte en instrumento de revelación y la forma responde admirablemente al propósito reflejando de diverso modo estados de ánimo diferentes. En cada caso la palabra poética destella con plenitud de eficacia.

RICARDO GULLÓN

M I E D O

Lo despertó la luz que llenó el cuarto. Sentado en la cama, embotado todavía por el sueño, trató de entender lo que pasaba. Vió las ventanas abiertas. Pudo oír cómo el viento movía las hojas de la hiedra.

La luz subía desde el jardín poniendo reflejos amarillos en el cercano cielorraso.

Deslizó las piernas fuera de las sábanas y con un movimiento lento se levantó. Caminó descalzo hasta una de las ventanas y al asomarse vió que a través del ventanal, que estaba precisamente debajo de una de ellas, la luz caía sobre el camino cortando un rectángulo de grava roja. Sacudidos por el viento los ligustros alternaban el verde opaco, un efímero brillo y pequeñas sombras enloquecidas.

Alguien había encendido luz en el cuarto de abajo.

Más allá del rectángulo brillante la oscuridad era compacta. Por sobre la alta pared vió pasar veloces nubes oscuras.

Con los ojos pesados de sueño miró, sin moverse, sin pensar.

De pronto, el camino y los ligustros se borraron. Alguien apagó la luz en el cuarto de abajo.

Trató de oír algo, descubrir un ruido. El frío del aire lo estremeció. Volvió a la cama. Tanteó sobre la mesa buscando su reloj. Pudo distinguir las diminutas agujas verdes señalando las dos de la mañana. No encendió el velador. Las ventanas abiertas dejaban pasar el frío, las ráfagas de viento, el rumor de las hojas, los chasquidos de las ramas. El cuarto estaba oscuro, los rincones cargados de sombras y allí, entre sus manos, sonaba el rítmico tic tac del reloj.

Se sentó y siguió mirando las nubes negras que pasaban por aquel pedazo de cielo que podía ver desde su cama. Era un pedazo de cielo cortado por la pared alta que limitaba el jardín. Un pedazo de cielo entenebrecido, abriéndose en aquel momento, claro, ya casi glauco. Había luna. Unas luces cenicientas corrieron como un agua callada por el piso del cuarto hasta perderse en la sombra de los cuatro rincones.

Fué entonces cuando oyó los pasos. Se alejaban rápidos. Eran apenas perceptibles, apenas un leve apoyarse en la madera. Y ya no oyó nada más.

Tampoco encendió la luz, a pesar de esos nubarrones que volvieron a pasar, cada vez más oscuros. Hubiera querido decir algo para oírse, para escuchar una voz, aunque sólo fuese la suya.

A oscuras fué hacia la escalera. Porque a su cuarto se bajaba por una escalera. Era un cuarto un poco extraño. Era una especie de entresuelo; arriba los cuartos grandes, abajo las salas y el cuartito estrecho que daban sobre el jardín; y en medio su cuarto: tenía algo de trampa. Despacio subió los escalones, tragado por el hueco de la escalera que pareció devorarlo. Tendió la mano hasta rozar la puerta y empujándola la abrió, sin ningún ruido, sobre el corredor largo y angosto.

La oscuridad escamoteaba el techo y el piso. Alguna vez había pensado que aquel corredor era una galería infinita, alta, sin luz, por donde debía caminar sin ver el suelo, sin descubrir nunca el techo abovedado. Entonces pensó que la tierra le faltaba bajo los pies y que el cielo ya no estaba sobre su cabeza, y que aquello era la eternidad. Había nada más que paredes a sus costados, altas, oscuras, prolongándose. Cuando se acordaba de aquello siempre volvía el mismo golpe de ahogo, como entonces. Pero sabía dónde estaba. Aquélla era su puerta, en el extremo del corredor en forma de un brazo de cruz gamada, y allí las otras puertas que no podía ver, pero que estaban allí, sin embargo. Una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete,

ocho puertas que él había cerrado con llave, una por una, antes de acostarse. Estaba allí, porque había oído pasos en el corredor. Sabía que él era el único en la casa. Todos habían salido temprano y no volverían. Escuchó sin moverse.

Una rata, una de esas ratas grises que a veces encontraba por los corredores o en los descansos de la escalera de servicio. Sí, una de esas enormes ratas grises que lo hacían pararse de golpe, estremecido por el asco. Cuando antes dormía en los cuartos altos, aquéllos con el cielorraso de madera, durante la noche las había oído correr sobre las tablas, con galopitos apresurados, y antes de poder dormirse había enfocado más de una vez la linterna en aquel agujero del rincón, por donde pensaba que podían dejarse caer las ratas. Muchas veces se había despertado con un grito, un grito suyo, porque soñaba que las ratas, unas ratas grandes y grises, corrían chillando alrededor de su cama. Tal vez fuera una rata, viva o soñada, pero nada más que una rata. Tampoco encendió la luz del corredor. Una rata, se dijo, y caminó por el corredor angosto, manteniéndose a igual distancia de las paredes, porque la rata podía estar agazapada junto a cualquiera de los zócalos. Tenía que caminar veinticinco pasos por el corredor. Haciendo ruido, la rata seguramente se escurriría por algún hueco. Pero caminó como si llevara su cuerpo en vilo, porque no quería hacer crujir las tablas. Al pasar empujó con la mano derecha las tres puertas lisas y comprobó que estaban cerradas. En el primer recodo tenía que bajar dos escalones. Una de las tablas estaba floja. Siempre le anunciaba la llegada de cualquiera que viniese a verlo. La tabla crujió bajo su pie tres rezongos casi simultáneos, sin eco, sordos.

Las paredes se convertían en los muros de una catacumba. Nadie podía sorprenderlo allí, ninguna puerta podía abrirse porque no había ninguna. Pero alguien podía seguirlo. Bruscamente se volvió y encontró las mismas sombras que había recorrido antes. Avanzó con pasos lentos queriendo descubrir algo en lo negro de ese recodo al que ahora llegaba. Deslizó las manos por las paredes. Los dedos caminaron esas superficies que la oscuridad hacía enormes, recibiendo aquel contacto inciertamente áspero. La mano derecha adivinaba el vacío próximo y la izquierda se apoyó con fuerza cuando aquélla desembocó en el aire. Entonces se detuvo otra vez. La rata podía estar acurrucada en el umbral de la primera puerta. Conteniendo la respiración, muy despacio, se agachó para descubrir algún ruido, algo mínimo, algún rasguño, el palpitar de esa cosa gris junto a la madera. Así permaneció unos minutos, sin atreverse a erguirse y caminar. El asco lo retenía allí, queriendo desentrañar de lo oscuro aquella forma gris, de hocico afilado y cola reptante. Estaba de rodillas, fascinado ante un rincón de sombras. Se sintió ridículo y eso lo hizo levantarse y juntar

los talones con un golpe seco. La rata tenía que haber oído. Pero no hubo ninguna carrera por las tablas. Es que quizá no había ninguna rata. Ahora se hubiera escapado. También podía estar inmóvil, observándolo desde su rincón, deletreando sus movimientos, pronta a sorprenderlo con una súbita fuga.

Se aventuró en el tramo final del corredor. Ahora, antes de llegar a la galería, tenía que pasar delante de las últimas puertas cerradas. Eran puertas solemnes, de umbral ancho. Los vidrios desnudos repetían brillos inaferrables diluyéndolos en un fondo de aguas oscuras. Cualquiera de esas puertas podía dejar pasar un brazo extendido y una mano lo aferraría de un hombro. Esquivó el aura que de cada una de ellas fluía, sacudió aquel escalofrío que se levantaba por el cuello y la nuca y, olvidado de la rata, se precipitó sobre la última puerta, que abrió de un tirón.

Estaba en la galería que coronaba, rodeándolo, el vestíbulo vasto y callado. Desde la claraboya bajaba una luz débil. Descifró los contornos de las cosas. Las hojas rizadas y los zarcillos negros y agudos de la baranda que rodeaban el hueco profundo. Las cornisas, las ménsulas, los zócalos y las molduras, intrincada conjunción de aristas, enconaban sus sombras bajo las sucesivas y pequeñas bóvedas de aquella galería. Las paredes pesadamente tapizadas, cenicientas, rechazaban la luz y mataban el aire y los sonidos. De lo hondo del vestíbulo brotaba una sombra densa y la luz que bajaba desde lo alto parecía detenerse y quedar suspendida en el vacío, como si nunca pudiera llegar al fondo.

Fué hacia la escalera y bajó los escalones anchos, sumergiéndose en lo oscuro. Se apartó del pasamanos cuando recordó a la rata. Por allí las ratas subían y bajaban rapidísimas, y volvió a sentir asco.

Se detuvo en el último escalón. Había llegado al fondo del pozo. Como siempre se sintió desvalido delante de aquel vestíbulo, bajo aquella vaga luminosidad submarina, con esa gran ausencia en torno. Adosados a las paredes, desdibujaban sus formas el arcón antiguo, la consola de mármol, la chimenea. Después las sombras subiendo, levantándose hasta la balaustrada, estrechando el cerco, y allá, alta, la sola transparencia de los vidrios, la claraboya fría y fantástica, dominando aquel vórtice en el cual él yacía.

Lo acechaban las puertas de las salas, otras tantas bocas de unas cavernas tenebrosas. Una fina ráfaga de aire corrió entre la penumbra y las sombras. Sabía que más allá estaba el jardín y después la noche. Atravesó el vestíbulo y abrió una puerta. El olor a encierro lo envolvió. Sus pasos sonaron con un eco alto y vacío. Se apretó con una mano la garganta para no sentirla desnuda. Giró sobre sí mismo, tenso, buceando la oscuridad que permaneció inescrutable. Esos crujidos los conocía bien. Eran

los muebles viejos, era el aire que se coló por la puerta cuando entró él. Ya lo sabía. Al abrirse aquella puerta algo cambiaba en el encierro. Las maderas estremecidas por un toque extraño parecían despertar, y crujían, quejándose, en el ámbito enrarecido.

Si había alguien, podía estar en ese lugar, ahora, en alguna parte que él no veía. Allí no había nadie. Sabía que no había nadie. Como antes en el corredor, donde no hubo ninguna rata, aquí tampoco, ni rata, ni nadie. Canturreó algo, casi musitando el recuerdo de una canción. Ignoró las sombras y la soledad de esa sala vacía. Fué hasta la última puerta y con un gesto decidido la abrió.

Nadie. No había nadie. La luz de la luna entraba por el ventanal, dejando un reflejo azul sobre la mesa opaca.

Encendió la lámpara. La mesa recuperó su aspecto trivial. La luz estaba en todos los rincones de ese cuartito estrecho, y no había nadie. Algo se relajaba en él. Sintió ganas de reírse. Apartó la silla y con alivio se dejó caer, volviendo a los gestos de siempre. Toda la casa volvía a ser la de siempre; un poco grande, un poco oscura, pero nada más.

Acodado en la mesa miró los vidrios cabrilleantes de reflejos. Extendió el brazo y abrió la ventana. La luz amarilla de la lámpara proyectó un ancho rectángulo de claridad sobre la grava del camino. Los ligustros surgieron agitados por el viento.

Entonces era cierto. Volvía a ver lo que había visto desde la ventana de su cuarto que estaba exactamente colocado sobre este cuartito estrecho. Alguien había encendido esa misma lámpara y alguien la apagó. No lo había soñado. Con un manotón súbito apagó la luz y dando un salto se apoyó en la puerta. Pegó su oreja a la madera para escuchar algo. Deslizó una mano hasta el picaporte, lo movió despacio, reteniéndolo, y se dió cuenta de que su mano estaba más fría que el metal. Entró de nuevo a lo oscuro. Quería olvidarse de la soledad que encerraban aquellas paredes. Sintió náuseas y eso lo avergonzó. Hubiera querido tirarse allí, en el suelo, hundir la cabeza en las tablas y no ver, no oír, no saber nada, olvidar las luces, el caserón, las sombras, las ratas, los pasos que habían sonado en el corredor. El vacío crecía en torno suyo. Todo se alejaba fabulosamente. Su cuarto era algo muy remoto. Sin embargo había una distancia que aunque él no podía medirla, ya había sido medida con una medida exacta, porque alguien estaba en la casa, donde él no sabía, y era la presencia más próxima. Alguien, en alguna parte, y entre él y ese alguien, vacío y silencio. Había un lugar, no sabía dónde, un único lugar entre mil y desde allí alguien lo acechaba. Él estaba desguarnecido, la espalda rígida, los

hombros contraídos, las manos sin atreverse a suscitar el movimiento del aire, los pies clavados a las tablas, los ojos fijos en la tiniebla, la boca endurecida como la de una máscara. Quería despertarse, quería darse cuenta de que no estaba allí, quería pensar en el día, en los árboles bajo el sol. Quería poder salir de allí sin moverse. Que se derrumbaran las paredes y apareciera una llanura para fugarse y no estar más. Quería desasirse de aquellas sombras y respirar la noche abierta y libre.

La mirada de alguien le lastimaba la nuca.

No soportó más. Atropelló la puerta sintiendo que toda la oscuridad se desplomaba sobre él para atajarlo. El vestíbulo agitó sus sombras turbadas por el vértigo de esa huída y el desarticulado ruido de su carrera resonó, escalones arriba, con un eco que se repitió bajo los abovedados techos de la galería, hasta hundirse y apagarse en la estrechez del corredor que desembocaba ante la puerta de su cuarto. El estampido del portazo corrió por los corredores perdiéndose en el gran vacío bajo la claraboya. La mano febril echó llave como si ya no alcanzara el tiempo para terminar aquel gesto.

Todavía temblando bajó la breve escalera. La luna entraba por las ventanas. Cerró las celosías y entornó un postigo. La luz pintó un trazo de plata en el suelo.

Se tiró en la cama, dejó las manos quietas, sintió el latir de su sangre y no quiso pensar en ella, porque también quería olvidarse de aquel torrente secreto y tumultuoso. Cerró los ojos para dormir.

En el silencio sólo se escuchaba el rumor de las hojas.

Había tenido miedo. Ahora sólo existía para él un gran cansancio. Era mejor no pensar, no acordarse, no indagar nada.

El silencio era un río que lentamente alejaba la casa, llevándola.

Aquel impulso lo poseyó entero y entonces se supo ligerísimo, dueño de una fuerza que podía trasladarlo más allá del muro alto que limitaba el jardín. Así fué como ascendió el aire frío y una alegría nueva y desconocida barrió todas sus angustias. Los árboles quedaban abajo, también los techos del caserón y todas las paredes que lo clausuraron durante años. Los pies y las manos y el pecho, su cabeza, sus ojos, estaban libres en el aire.

EUGENIO GUASTA

PÁJARO EN EL ESPACIO

BRANCUSI

Este será un vuelo eterno,
un eterno ascenso, sin apartarse
sin descènder jamás,
o yacer
fuera del viento.
Subiendo hacia el espacio, y llorando.

Oh palabras,
sed como este mármol pulido, suave, resistente,
extendiéndose
hacia el espacio de la mente,
que no termina aquí
con esta voz.
Como el borde de la piedra, doblando
el arco de la luz en una curva espontánea,
donde las alas no se extravían,
más allá del espacio de los pájaros,
eleváos, ¡oh palabras!

RETRATO EN INVIERNO

Hay mucho que decir acerca del retrato pintado en invierno,
invierno de la edad, e invierno de la estación.
La luz de las nubes de nieve no es más fuerte
que la del sol de primavera. Es más clara.
Los colores sostienen sus derechos, las formas definen su razón,
los valores no aumentan ni cambian.

El invierno del tiempo ha marcado las sienes y el cabello,
ha congelado una pequeña nariz, ha ahuecado los ojos,
cincelado una historia final en la boca
ya no más curvada por la perplejidad o la sorpresa.
El invierno llegó demasiado tarde para alterar lo que hay allí.

En el cuarto, la tibieza del hogar centellea
contra el vestido fucsia. Debajo de una silla
el perro negro suspira de contento.
Contra una ventana que mira al norte
sopla la barbada cellisca.

Y el pintor, moviéndose de manera sinuosa,
mezcla pensamiento y color, línea y percepción.
Su pincel, instrumento sutilmente afilado,
cae sobre el hueso, o con delicadeza encuentra
un pulso secreto. De la cromática paleta
crea carne y peso, movimiento en equilibrio,
en reposo; forma dominada
por la perspectiva mental.
Eliminado el ambiente de antaño
—el aire suave del verano, o los otoños llenos de manzanas—,
en la dispersa luz del invierno,
pinta para un futuro valioso.

LOS RECIÉN CASADOS EN EL TREN

Están sentados del otro lado del pasillo,
el pequeño judío con aspecto dominguero,
la pálida muchacha de labios pintados
y ojos sombreados.

Él no puede contener su enorme gozo,
sus manos se extienden para acariciarle la mano,
y se esfuerza, trata de hacerla sonreír
y comprender.

Ella parece tener un solo pensamiento
acerca de sí misma; su vestido, su cabello,
dobla, alisa, y toca
con estudiado cuidado.

Pero hay temor detrás de su sonrisa,
y algo en ella se estremece y falla;
lo observa entre sus pestañas,
y se lustra las uñas.

CANCIÓN NOCTURNA

No es ésta una noche para dormir, la oscuridad
penetra por la puerta ventana; el limón y la rosa
en cálidas fragancias aguijonean el corazón.
Abajo, la rápida corriente fluye
contra la pared, en delicada espuma,
y corre debajo de las esculpidas hojas.

Oh pájaro que cantas junto a la ventana,
¡canta a través de toda la noche!
En líquida caída y resonancia
ésta es la música que conocieron
los que duermen tan profundamente que nunca el polvo
se esparce debajo de las esculpidas hojas.

Aquí, en el angosto lecho
oprimido por las manos de los años
yazgo, y el canto de mi boca
es silencio. No por miedos
retumban los ondulantes Cíclopes,
el llanto de la náyade ahogando hasta las hojas;

pero el oscuro conocimiento del tiempo
deslizándose, un río,
desgarrando la rima perfecta,
la rosa mustia y el fruto ya seco,
y estas piedras que albergaron un éxtasis
vacías sobre las hojas.

Y lloro por la vida, cruel y brillante,
imperfecta e incompleta,
un débil cuerno serpenteando en la noche,
una intimación contra la derrota;
mientras el ruiseñor canta donde las frías corrientes
se encuentran debajo de las esculpidas hojas.

(*Traducciones de Alberto Girri.*)

KATHERINE GARRISON CHAPIN

LOS DONES DE LA NOCHE

Inmóvil soledad grave de los planetas.

TRISTAN TZARA

Mi pecho se ha nublado
y voy desnudo hacia tus dones ciegos.
Miro las floraciones que la luna devora,
el ocio de un insecto
entre las finas envolturas del asco,
y caigo, madre mía,
a tu estrellado vientre de fracasos.

Yo sorprendí el orgullo de tus raros espejos,
el lujo de tus frutos
bajo los amuletos brillantes del calor.
Allí se abrió en palmera mi deseo
—crueldad o luz— y olvido
en la pesada dicha de unos cuerpos.

(Ese ritual de cáscaras,
esos dioses morenos
han ido levantando las columnas de estiércol.
Y en la vergüenza, ahora,
dura joya nostálgica,
rompe sus bajas luces el silencio.
Ángel de prohibiciones: toda la noche agitas
una misma bandera de tormentos.)

¡Ah cómplice tendida junto al apasionado,
puro centro del vértigo!
¿A dónde el héroe claro
con el laurel que arrebató a los muertos?
Injuria, sed y polvo
mientras el tiempo asume
la rebelión marchita de tus astros.

¡Hogueras, lejanías, furia de madureces!

¿Conservaré la dieta de cenizas,
mi pequeña oración,
cuando el desorden haga sentir tu oscura profecía?

Dame, noche, los pájaros suntuosos
—tu corona de engaños—
para llorar, inútil, sobre la lenta claridad vencida.

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

CUENTOS CON AIRE

EL BARRILETE Y LAS MANOS

Con el tiempo supe que en aquella casa nadie hubiera sido capaz de hacerme volar. Tal vez, el chofer . . . pero estaba demasiado apegado a las cuatro ruedas de su automóvil, a los caminos, a la tierra.

No recuerdo cómo nací, ni tampoco de qué manera descubrí que llevaba en mi cuerpo esa aptitud, esa vocación para volar. Cierta vez le oí decir a uno de mis dueños que un barrilete no tiene sentido más que en el aire, en amistad con el viento; como el barco tan sólo lo tiene cuando está en mar abierto, ganándole metro a metro su aventura a las olas.

Hoy, que frecuento los desechos y sólo puedo esperar disgregarme, dividirme en partículas que de nada servirían, pienso en mi otra vida, allá en el aire, tan distinta de esta pequeña, fría, mortal. Porque la tierra acaba por incorporarse hombres y cosas. Es como un círculo. El hombre se hace tierra, tierra que traspasa la sepultura donde pretenden encerrarse unos

a otros, y la tierra alimenta nuevos hombres. Yo, que guardo todavía en mí el calor de las manos de ellos, quizás algún día vuelva a ser sangre y carne de sus cuerpos, mirada de sus ojos.

Primero fuí de un niño enfermo.

Estábamos en una casa grande, en las afueras de la ciudad, rodeada por un parque, y a buena distancia de todo humano contacto no previsto por los señores.

El niño pasaba su vida, ya en la cama, o ya en una reposera tendida en el parque, a la sombra de los eucaliptos. De cuando en cuando, alguna semilla caía sobre la manta que le cubría las piernas; él la hacía girar entre sus dedos casi trasparentes, y después la arrojaba al suelo con las otras.

Lo cuidaban una institutriz sajona y una enfermera del mediodía que lo llamaba con diminutivos cariñosos. Por la mañana, si el tiempo era bueno, cargado en brazos de la enfermera, aparecía en el parque. A veces, la madre venía, lo miraba un poco, apurada, y se iba de compras a la ciudad, meneando la cabeza, pero sin decir una palabra. Era una de esas mujeres que nunca hallan palabras para hablar con los niños.

Me compraron. El chofer les dió algunas instrucciones y después se fué, con el automóvil, a buscar a su patrona a la peluquería. Quedaron las dos mujeres, el niño y yo. La institutriz pretendía saberlo todo, aunque jamás había remontado un barrilete. La enfermera, que tenía muchos hermanos, los había visto hacerlo; pero su ciencia era teórica. Y el niño esperaba.

Todavía recuerdo mi primera ascensión. Las mujeres, atareadas, corrían en un claro del jardín, cerca de la reposera, tratando de aprovechar la brisa incipiente que apenas resbalaba sobre mí. Corrían arrastrándome, pero yo no subía. Sus pasos y sus tirones eran torpes; la institutriz tomaba distancia, con el hilo, mientras la otra me sujetaba. Daba unos saltitos, con los pies hacia fuera, pero se declaraba vencida antes de estarlo.

Yo quería subir. A veces, cuando la brisa aumentaba, hinchaba mi papel y volaba por mi cuenta, apenas a unos metros del suelo, para encender los ojos del niño. Mi esfuerzo era inútil; me sentía culpable. Todo escenario se monta para un protagonista, y aquella comedia no pasaba de un primer acto sin desenlace.

Los días de viento no sacaban al enfermo. Ah, entonces sí hubiera volado, a pesar de la torpeza de ellas; hubiera prendido a mí los sueños del niño inmóvil para que subieran a merced del aire, hasta donde ninguna institutriz, ningún doctor pudieran darnos alcance.

Viento y barrilete somos hermanos; nos amamos. El viento nos presta fuerza para nuestra limpia misión de volar. Nosotros, entonces, somos la prueba, el testimonio del viento. La fuerza del viento sirve a nuestra gra-

cia, mientras nosotros ridiculizamos, al agitarnos, el vigor de ese pulmón gigante que mueve los árboles y peina el mar y las hierbas.

Pero sólo en la brisa pretendían hacerme subir, y fracasaban. Volvían sofocadas, más pálida una, más roja la otra. El esfuerzo ponía ceñuda a la institutriz y hacía reír a la enfermera. Solamente el niño permanecía igual, mudo.

Un día, en mitad de su intento, llegaron el padre y el médico. Todos nos esmerábamos aquella mañana: la brisa que aumentaba, yo, que me hacía liviano, la institutriz que redoblaba sus carreras, y hasta el perro, que ladraba para darme aliento hacia arriba. El médico miró al niño, cuyo cuerpecito se erguía como si quisiera ayudarme a subir. Habló en voz baja con el padre. Después, prohibió el juego y se fué.

El padre me tomó con sus dedos ásperos de fumador de habanos, llamó al chofer y me entregó. Era un domingo: el hombre tenía franco y resolvió regalarme a su sobrino.

El sobrino del chofer vivía con la madre, viuda, y tres hermanos menores. Tenían dos piecitas de lata en los confines de la ciudad, cerca del río de aguas turbias que la circundaba.

Pero el chico sabía remontarme: ya en el baldío, o ya en lejanas aventuras por el campo. Salíamos temprano, porque nadie pedía cuentas de sus pasos a mi nuevo dueño. La escuela quedaba lejos, y él, que no tenía zapatos, se habría sentido prisionero en su guardapolvo.

Con él realicé mi verdadero destino de barrilete. Volé al impulso de todos los vientos: el norte cálido y arremolinado, el apacible noreste, el sudeste húmedo, que empapaba mi cuerpo de papel, y el violento pampero que me arrancaba la cola a jirones. Supe lo que es subir a cientos de metros y ver, desde allí, la dimensión a que los hombres quedan reducidos. Le debo el haber sido yo mismo, un volador incansable demasiado ágil, demasiado suave para la tierra.

A veces, mientras él jugaba a la pelota, me ataba a un árbol. Yo retozaba unos momentos por el aire y después, cuando nada teníamos que decirnos con el viento, bajaba despacio, saboreando poco a poco el perfume de la hierba, que es lo primero que le llega a un barrilete desde el mundo. Volvíamos cansados, él de correr, yo de volar. Y nos tirábamos en el suelo de barro, debajo del techo de latas, a soñar con las estrellas y los ángeles, el sueño que Dios manda sobre los chicos pobres y también sobre sus amigos.

Perdí retazos en aquel ir y venir con mi dueño. Algunas mañanas Fabián, el lechero, nos llevaba al tambo, ya de vuelta de su reparto, en el carrito alegre y cascabelero como una campana de carnaval. Allí, en los pastos lisos, nos revolcábamos los dos, hasta el anochecer. Era nuestro día

de fiesta, ese día que no eligen los niños ni las cosas, que no está determinado de antemano y que, por eso, resulta tan feliz.

Una tarde, como otras, jugábamos en el baldío. Desde la calle de asfalto llegó un chico desenvuelto. Me miró y sentí que me había elegido. Preguntó quién era mi dueño y, cuando lo supo, dijo solamente: "Te lo compro"; y le mostró un papel rojo con dibujos. Yo quise pedir a mi dueño que no me abandonara; pero vi en sus ojos algo que me pareció una despedida. Dudó, sin embargo, un momento. Entonces el primer chico corrió hasta un automóvil y volvió con otro papel rojo. Mi dueño, que no había dejado de sonreír, me entregó.

Lo miré irse, cabizbajo y silbando, con ese aire nostálgico que le nacía siempre que volvía las espaldas. Así aprendí que los papeles con dibujos son convincentes, que pueden destruir los lazos más íntimos, aun la amistad nacida y sustentada a través de un piolín, ya tenso, como para arrastrar en pos de sí, o ya alargado y suave, como para esperar al viento.

Mi tercer dueño me arrancó del baldío sin mayores miramientos y, en lugar de acariciarme o de destruirme, como hacen todos los niños con los juguetes nuevos, me guardó en el cajón del automóvil.

Pasé allí días amargos. Creí que me habían olvidado. Y esto no lo perdonamos los juguetes... Pero una tarde viajamos hasta la quinta de la familia. Entonces supe que mi dueño era hijo único.

Tenía a su servicio muchos profesores, para que aprendiera sin contaminarse con otros chicos. Pero, en último término, se hacía lo que quería el profesor de piano. Bajo su férula, pasaba horas enteras recorriendo el teclado, con aquellos dedos pálidos que sólo parecían tener fuerza para eso. No hay cosa más triste que la precocidad. Aquel chico tenía, en los ojos, esa mirada dura que se les pone a los niños cuando saben mucho antes de tiempo. Y los padres, implacables en su ternura, exigían, entre caricias.

Llegué a comprenderlo. Pero una vez lo oí gritar a una sirvienta. Y otra, burlarse de la ignorancia de su madre. Y otra, negarse a hablar con un chico del pueblo. Entonces me propuse defraudarlo.

Cuando lo veían demasiado pálido, lo llevaban a la quinta. Pretendía remontarme, pero ignoraba cómo hacerlo. Además, yo lo evitaba. Para un barrilete siempre hay una rama oportuna, un matorral más alto, algo en qué enredarse hasta romper el piolín.

Lo sentía rabiar y obstinarse después de cada fracaso. Era mi venganza y el desquite de todas las cosas dóciles que se plegaban ante él. Podía, porque tenía fortuna y cariño y abnegación en abundancia. Podía porque tenía el don de la música; porque el porvenir era casi una arcilla en sus manos. Pero un barrilete es fuerte, es libre, como todo lo que reina en el

aire. Y yo le demostraba, en aquellas tardes de la quinta, que el mundo es vasto, dispar, y que tiene reinos inaccesibles aún para los niños con talento y con fortuna.

Me odiaba. Cada una de mis caídas era ocasión para una andanada de golpes. Conocí la satisfacción de salir maltrecho, pero vencedor. Y, sin embargo, no podía borrar la amargura de aquella vida falsa, cimentada en una serie de trampas, de escaramuzas. Recordaba al primer chico, tan dulce, tan indulgente; y al segundo, con índole de pájaro, tan semejante a mí. Por la noche me dolían las varillas, las cicatrices de las cintas, la cola arrancada.

Un día, harto, me tiró por la ventana. Pasaba un chico, de vuelta de la escuela. Desde que me recogió, casi desde que sentí su mirada sobre mí, pude advertir que era suave, tenaz y prolijo.

Me llevó a su casa. Era un hogar burgués y en él conocí exquisitos cuidados. Fué, en verdad, el mejor de los amos: estudiaba mucho y sabía hacer de todo. El padre, con grandes sacrificios, le había comprado herramientas e instalado, en la bohardilla, un taller donde trabajaba.

Me compuso con infinita solicitud. Renovó mi esqueleto, pegó mi piel de papeles, que remozó con alegres colores, me añadió unas cintas doradas y una cola azul, casi color cielo. Seguí siendo yo, porque un barrilete jamás cambia de identidad; pero en cierto modo me costaba reconocerme. Y aún los árboles amigos, los pájaros y los vientos, me saludaban como si me vieran por primera vez.

Volé mucho con aquel experto y silencioso conductor que, no obstante mis resistencias, me doblegaba con habilidad y sabía hacerse admirar. No lo quise, como al segundo chico, ni lo compadecí, como al primero, porque no necesitaba mi cariño ni mi compasión; le bastaba con servirse de mí. Tampoco lo odié, como al tercero. Sólo aquel sentimiento de admiración honda, impuesta, padecida casi a mi pesar.

El pequeño inventor construía aviones, los modelaba durante semanas enteras y los lanzaba a volar unos segundos, lo bastante para saber que podía... Fabricaba alas enormes con las que pretendía remontar a sus muñecos, alas que se valían del aire apenas un instante. Y yo era un instrumento más de su inventiva, una herramienta de su imaginación. También en él había algo monstruoso. Todos los niños tienen una faceta así: la monstruosidad de la malicia, de la crueldad, del ingenio o de la inocencia. Y él era un niño que parecía provenir de un hombre, como si hubiera regresado de una sabiduría en vez de caminar hacia ella.

Los juguetes no hemos sido creados para despertar al monstruo-hombre. Somos ingenuos, exigimos en quien nos mueve una igual disposición. Si no,

vamos a la muerte, nuestra muerte y la otra, la del niño que da a luz prematuramente al hombre.

Un día, viéndolo agitar aquellas alas que siempre se rompían, adiviné: quería volar él mismo. Desde entonces comprendí que había llegado mi hora, ésta de caer y esperar inútilmente.

Me reforzó en interminables tardes de vacaciones. Y, por fin, se encontró solo. Soplaba un viento fuerte, denso, capaz de retenerme mucho tiempo. Me remontó como a una vela y, cuando me sintió seguro en el espacio, lo vi encaramarse en la terraza, apenas sobre el suelo, y saltar, como si yo pudiera darle sustento.

Un barrilete sabe lo que piensa el dueño de la mano que lo remonta. En esa lucha de viento, hilo y carne, se adivina, detrás, algo más sutil, más perfecto, que dirige y es el autor del plan. Un barrilete adivina la impaciencia del niño, su decepción o su alegría triunfal. Y yo, aquella tarde, advertí la soberbia de la tentativa, la voluntad indomable de vencer conmigo o destruirme.

Durante un segundo lucharon el viento y el cuerpecito, que pesaba demasiado y tendía a la tierra, su dueña. Pero ésta lo rescató. Siempre la tierra se lleva los cuerpos. Cayó el chico, dolorido y enfermo, quizás únicamente de fracaso. Se incorporó, llorando y, desde el suelo, fué recogiendo poco a poco el hilo. El viento adoptó ese aire que ponen los que no tienen la culpa de su fuerza y yo quedé a merced de la mano.

Cuando estuve cerca, vi que ya no lloraba. Pero advertí esa implacable sed de destrozar lo que no sirve que sólo son capaces de sentir plenamente los niños. Me recogió y, tenaz, suave, prolijo, fué quebrando mis varitas, rasgando mis papeles, cortando mis hilos. Obraba sin prisa, igual que si se tratara de hacerme otra vez. Luego se levantó, fué hasta el cajón de basura, me dejó aquí.

Es el final. No lo lamento. Como los hombres que han vivido a gusto y no esperan otra cosa de la vida ni de la muerte, puedo decir que he cumplido con aquello para lo cual nací: he volado mucho. Estoy cansado y nadie intentará rehacerme.

Comparto esta morada con restos de seres y de objetos que tuvieron vida propia y se corrompieron. ¿Es que la vida puede corromperse? ¿No se corrompe, tal vez, esa caricatura suya que miramos, tocamos y a veces amamos demasiado? Ellos, mis compañeros, no parecen sospechar su día de mañana, ése que los mirará destruirse y asomará un sol compadecido. Y yo lo sé. Salvo en esto, somos semejantes. Es decir, salvo en esto y en haber conocido yo un privilegio, el de volar —de volar, que es evadirse, que es regresar—, mecido por las dos cosas aparentemente más frágiles que imaginar se pueda: un poco de brisa y una mano de niño.

ÁRBOL DE UN PÁJARO

Era, sin duda, un árbol excepcional.

Su sombra abarcaba un ancho círculo de tierra y bajaba, desde las hojas grandes, brillantes, que solían crujir, si se las arrancaba, como un papel grueso y bien planchado. Cuando llovía, el agua tardaba en caer a través del follaje macizo; y después continuaba remojando la tierra, como una rebeldía, cuando el sol hacía rato que encendía faroles por el cielo.

Había pertenecido a una vieja quinta y estaba en el borde, invadiendo la calle. Era del tiempo en que la gente se eternizaba con hechos aún más desmesurados que los árboles que plantaba. Al atardecer, algunas muchachas con sombrillas se paseaban por los caminos interiores, mientras afuera, en la ciudad, las mentaban como a los coroneles famosos o a los payadores de pico de oro. Un gobierno expropió la quinta, y el árbol fué a dar al pueblo, que solía acudir a sentarse, con la canícula, en el ancho cinturón de bancos con que el Municipio limitó su contorno. Y, desde el momento en que fué posible tocarlo (y hasta grabarle flechas o iniciales en la piel), perdió algo de prestigio; aunque lo recuperó pronto, porque los gigantes resisten la cercanía.

En aquel árbol no se escuchaba más que a un pájaro: uno solo, hacia la tarde, a veces durante la noche, cuando lo desvelaban el calor o las visitas. Era un canto dulce, tímido al principio, después alegre y victorioso como una ola que se decide a retozar. Ningún otro pájaro cantaba entonces en los aledaños. Hay cosas que imponen su soledad.

La plaza del árbol era muy concurrida. A la gente le gustaba escuchar aquel canto que ayudaba a ser feliz. Iban en grupos, leían la plaquita que recordaba el famoso nombre del expropiante, y la cita laica, en austero latín, que hablaba de usos naturales y morigerados. Algunas parejas conocieron el amor allí, ese amor pulverizado después en múltiples desencuentros. Los viejos leían su diario y comparaban días y hombres; los chicos, contenidos, sólo querían descubrir el origen de aquella voz, amparada por un guardián malhumorado. Hasta un suicida decidió matarse al pie del árbol, tal vez convencido de que lo último que se escucha perdura toda la eternidad... Y el pájaro cantaba.

Cada diez o quince años, la Comuna proveía una cuadrilla, remolona y bullanguera, a fin de podar aquellas ramas que multiplicaban el tronco, igual que una filosofía demasiado ambiciosa. El pájaro esperaba y, cuando se iban, volvía a cantar. Ni el ojo más limpio alcanzó jamás a descubrir su nido.

Hubo conjeturas, teorías, consultas. La ciudad cambiaba, pero no el

árbol; y menos el canto. Un árbol, en verdad, no es algo idéntico: se renueva, se recrea; como un hombre. En cambio, un canto puede prolongarse, como un eco de sí, mientras haya un oído capaz de escucharlo; es una palabra que no envejece, acaso porque no dice nada.

Sin embargo, un árbol tampoco es eterno, aunque quizás debiera serlo. Y a éste le llegó la hora de morir. Parecía imposible, porque era ancho como un gigante acostado. Pero murió. Se fué secando, probablemente asustado del lugar que robaba a una ciudad sin espacio. Se contrajo y se arrugó, como un globo sin aire. Con él se fué apagando el canto de su pájaro. Inútilmente trataron de hacerlo perdurar grabado en los más celosos alambres de las mejores fábricas europeas: el canto no se registró en ellos y quedaron lisos, vacíos, como la mano que se cierra y no logra cazar la mariposa.

Cada árbol tiene un pájaro. Muchos acuden, pero uno solo es su amigo, su confidente. Se hablan, se conocen, quizá se cuentan sus mutuas aventuras por la entraña de la tierra o por la libertad del espacio. El pájaro suele morir antes y el árbol lo llora a su manera, con un bisbiseo de hojas que se caen hacia el otoño . . . Después, encuentra algún otro cantor y reanudan el diálogo.

Y aquel árbol no había visto morir al único pájaro que vivió en él con su permanencia de canto. Tal vez era su alma, su ser primero y último, eso que también deben tener los árboles.

La intriga arreció. A la gente le agradan los muertos que caen con dignidad, haciendo un espectáculo de su caída. Querían saber aquel secreto de tres generaciones, porque, después de la oportunidad de la muerte, los grandes misterios no suelen descifrarse.

Pero no lograron descubrirlo.

Cierta noche de tormenta, cayó un rayo. Aquel lento apagarse terminó de golpe y sólo quedaron un montón de ramas esqueléticas, retorcidas, entre un inútil colchón de hojas y el tronco breve, enano, con un enorme hueco en el medio.

Amaneció un día frío, republicano. Dos chicos, rumbo a la escuela, entre el pegajoso vapor de la lluvia lo vieron así, terminado, ya con el impudor de su derrota a la vista. Se acercaron y uno, el más ágil, trepó sobre las manos enlazadas en estribo del otro y se asomó para saber antes que nadie.

Había escuchado al pájaro y sus ímpetus dañinos se amansaban con él; su padre recordaba otros tiempos de canto mejor; y su abuela hablaba de una de esas ocasiones únicas en la vida, cuando la invitaron a tomar el té en el parque donde el árbol era el príncipe.

Todo era negro, húmedo, caduco. Hasta el silencio gravitaba como una

presencia. Le pidió fósforos al compañero de abajo y, aprovechando un resuello que se dió el viento, lo encendió adentro de la madera.

Tenía una hondura mayor que lo previsible. Se asomó todavía más, el vientre rayado por el borde, y miró hasta lo último.

En el final del tronco, allá, junto a la definitiva muralla de la tierra, había un gorrión muerto.

FEDERICO PELTZER

EL PROBLEMA DEL MAL EN WILLIAM FAULKNER

El sentimiento de horror que producen las obras de William Faulkner radica principalmente en su falta de complacencia hacia el ser humano. Al final es la grandiosidad de hechos inescrutables, como el mal o el destino, lo que resume y patentiza el alcance de su visión. Sus personajes actúan, no como sujetos, sino como elementos instintivos de un trágico acontecer. En ellos la libertad es imposible, pues no bien comienza a acentuarse el tono de una existencia personal, ésta acaba por desfigurarse y disolverse en lo tumultuoso y lo fatal. Faulkner parece empeñado en mostrar el poder impersonal y destructivo de la vida. Pero por haber identificado tan dramáticamente su mundo novelístico con esa realidad irreductible y pavorosa, el sentido espiritual de su obra habrá de buscarse en esa dimensión en que él se ha colocado agónicamente al realizarla.

Faulkner procede, por ascendencia religiosa, de una tradición protestante-calvinista, y no a otra razón se ha de atribuir ese odio latente que siempre hay en sus novelas. Sin embargo, este mismo odio puede ser considerado, desde el plano de la creación literaria, como una forma de compenetración psicológica con el mundo que describe. Al arraigar su visión puritana de la vida en las fuentes de un fanatismo religioso que ve a la humanidad sumirse en una condenación irremediable, esta visión puede servir de instrumento para llegar al abismo de los males humanos, a esa zona de crispación de los instintos donde reposa ese odio latente a la humanidad condenada, y donde verdaderamente operan las leyes biológicas de la herencia, la trasmisión de las taras y las tendencias degenerativas de la especie. Este sesgo visionario de Faulkner, tan consciente de su actitud incriminatoria, explica la trabazón de su técnica novelística. Faulkner desciende tan pronto a la fragmentación alucinante de lo inconsciente, como se sitúa por encima

de los hechos, en esa región frecuentada por los profetas antiguos, desde cuya altura los acontecimientos cotidianos parecen rendirse a imágenes grandiosas o a mitos eternos. El resultado de esta contraposición es una suerte de experiencia irreparable con la realidad, en que la mente percibe los oscuros designios de la vida a través del diario contacto con la vulgaridad de las cosas.

En un estudio titulado *Le Temps et la Destiné chez William Faulkner,* Jean-Jacques Mayeux ha señalado esa oposición que forma el doble plan de sus novelas: "Por un lado —dice—, [está] lo mediocre; por el otro, lo trágico. Por un lado, lo insignificante; por el otro, lo irremediable. Por un lado, un presente en que el ser se disuelve; por el otro, un pasado del cual hace su porvenir la poderosa dimensión del destino". Esta polaridad nos da la clave sobre la conformación psicológica de su lenguaje. Faulkner, que literariamente incluye todos los estilos, consigue, mediante el poder transformador de su genio, hacer de la narración una materia viviente, una caudalosa fuerza anímica que se posesiona de la realidad y la retiene en incesante movimiento. La realidad así aprehendida cobra esa trágica dimensión de lo temporal, la cual no se describe en una sucesión de momentos sino en un implacable presente que revive todas las cosas y experimenta él mismo la destrucción y los efectos de la fatalidad.

Por la enorme capacidad de trasmutar en dato psicológico todo rasgo descriptivo, la narrativa de Faulkner tiene la propiedad sensible de soslayar las situaciones concretas del horror y la violencia, para mostrarlas luego a través de esas percepciones instantáneas y fragmentarias del temor, cuando éstas ascienden al plano de la conciencia atenuadas por la actividad de la reflexión interior. En este sentido sus personajes no sólo son protagonistas de sus propios dramas, sino también testigos impávidos de la vida de los demás. Como ejemplo acabado de esta técnica receptiva basta recordar el procedimiento de *Mientras yo agonizo,* cuyos capítulos llevan como título el nombre de sus personajes, de manera que la acción va reflejándose alternativamente en la conciencia de sus actores y tomando de éstos el tono especial de la pasión o la locura. Esta modalidad tan específica de Faulkner, de reconstruir los sucesos por el efecto que ellos producen en la mente de sus protagonistas, dejando misteriosamente ocultas escenas escandalosas, como la violación sádica de *Santuario,* la castración de *Luz de agosto,* o la locura lúbrica que acomete a la heroína de *Pylon* en pleno vuelo, es lo que ha movido a ciertos críticos a considerar su arte como un arte de un feroz pudor.

Faulkner compone su imagen de la realidad por acumulación de datos psicológicos. Maurice-E. Coindreau ha sido el primero en señalar el valor esencialmente subjetivo del realismo de Faulkner. Para Faulkner, escribe,

"un suceso no existe más que por la representación que nos hacemos de él. La realidad, para ser tal, debe pasar por el filtro de nuestro subconsciente". De este modo puede decirse que son esas representaciones del terror, esas imágenes restituídas de lo inconsciente, esa acumulación de experiencias y sensaciones, las que en contraposición con su actitud de espiritual intolerancia nos dan una idea del carácter de expiación que para Faulkner tiene la creación novelística. Se trata, pues, de un artista cuya pasión está sublimada por una *catharsis*, por un proceso de acendramiento reflexivo que le permite llegar hasta las raíces de su propio ser. De allí extrae esa pujanza vital con que alienta la naturaleza de sus personajes. Trascendiendo su existencia personal, Faulkner consigue crear en sus novelas el ritmo de la fatalidad. Es como si ese *tempo* interior que él restituye de la consumación de su propio destino se vivificase trágicamente por el efecto de una visión intemporal.

Como los grandes creadores primitivos, Faulkner alcanza directamente ese plano de la contemplación integral, en el cual los actos humanos parecen desproporcionarse al acontecer en una esfera de designios inescrutables. El problema religioso de William Faulkner constituye la base de todas sus novelas, y si no se advierte de primera instancia es porque él, como novelista, prefiere aludir a una concepción fantástica de la novela, que le permita proyectarse a sí mismo, sin grave detrimento de su ser, tal como si fuera toda la realidad y la humanidad entera.

Desde una altura profética, Faulkner dirige su visión al fondo solícito de la vida instintiva, y, en consecuencia, la oscuridad de que se impregna su estilo es la de la vida misma en su estado primario. El espectáculo de una fatal condenación, las crispaciones del envilecimiento, esas etapas de la degeneración hereditaria en que se muestra la especie humana, forman el contenido agónico de su experiencia religiosa. Pero por estar siempre referida esta experiencia de lo terrenal a una visión de orden superior, en esos abismos tenebrosos de su mundo imaginario parece advertirse una actitud casi mística del sufrimiento. Los seres que descubre Faulkner, sumidos como están en una hostil incomunicación, manifiestan en todos sus actos un deseo de liberarse de esa culpa que anuda sus instintos, una furia por romper los moldes de la intolerable prescripción.

El problema del mal en Faulkner se relaciona con la idea de un tiempo ya prescripto. La vida, sin futuro, se debate desde el comienzo en un cruel encierro. Por ello la criatura faulkneriana aparece, en esta inextricable trabazón del presente y el pasado, asumiendo la proporción de males ya acaecidos. Esta anterioridad del mal prevé la culpabilidad del hombre y con ello su destrucción definitiva. El pasado se ofrece así como una cualidad de lo perecedero, ya que, como dice el propio Faulkner, sólo lo que tiene pasado

puede morir, porque ha vivido. La vida está condenada a la destrucción y por tanto resulta inútil toda acción que pretenda justificarla. No hay trascendencia que asista al sufrimiento en su anhelo de redención. En tal estado de abandono, en medio del clamor místico que viene del pasado, es fatal que sólo se perciban en el presente del tiempo los impulsos anómalos, los apetitos salvajes, la bestialidad irreprimible de la especie humana.

Sin embargo, Faulkner no acusa al hombre de una conciencia activa de pecado. El mal se manifiesta en él como una debilidad congénita, no como una acción deliberada. Esta debilidad se percibe en la inconsistencia o irrealidad de los mitos del hombre, a los cuales se abraza en los momentos de sus extremas decisiones. El hombre acude ciegamente al cumplimiento de una fe que le hace soñar en una inmediata ventura personal, pero ese instinto ciego que lo asiste no significa coraje ni fortaleza. Sin defensa, pues, fracasa al querer sostenerse de "esos frágiles y aéreos símbolos del amor" que no logran salvarlo del voraz abismo de la existencia. Harry Wilbourne, personaje del relato *Las palmeras salvajes*, expresa: "No creo en el pecado. Es perder el paso. Uno nace sumergido en el avance anónimo de las pululantes multitudes anónimas de su tiempo y su generación; basta perder el paso una vez, vacilar una vez, y lo pisotean hasta la muerte".

La grave imputación que Faulkner hace a la vida moderna es esta insensibilidad frente al dolor. Tal hecho se explica por haber llegado la sociedad a prescindir del amor. "Lo hemos eliminado —dice Harry—. Nos ha tomado largo tiempo, pero el hombre es ilimitado en sus invenciones, y nos hemos librado del amor como nos hemos librado de Cristo". El hombre moderno ha atrofiado deliberadamente sus sentidos naturales. Sólo cree en lo que lee, afirma Faulkner. De allí ese complejo de credulidad y desconfianza que lo lleva a fundar su libertad en un principio de autosuficiencia. El hombre, en lucha contra el hombre, acepta el mito de la libertad, pero al mismo tiempo teme y desconfía de ese mundo donde su libertad es posible. Irving Howe, en un ensayo titulado *William Faulkner and the Quest for Freedom*, ha estudiado el fundamento de este sentimiento de la libertad. Al final toda libertad se convierte en una forma de desafío e incomprensión social. Así como en el caso del drama amoroso de *Las palmeras salvajes* la sociedad implacablemente se empeña en llevar a Harry a la ruina, en el caso del relato *El Viejo* hace todo lo posible para impedir que el penado retorne al resguardo de la prisión. Faulkner parece advertir que la sociedad moderna ha fracasado en su intento de legitimar la libertad. Por ello toda acción humana es una suerte de persecución. En medio de la incomprensión y la injusticia, el hombre retrocede a esa zona del temor, como en su lucha prehistórica con la naturaleza. De este modo, aunque

transpuesto al mundo de la técnica y el progreso, sigue siendo de igual manera un primitivo.

Para Faulkner, el proceso de degradación general está acentuando por esta mezcla de autosuficiencia y temor. Al perder su base afectiva y racional, al caer en las excitaciones que le provee la técnica, el hombre de nuestros días se sume en un mundo maligno, sin rescate, donde el designio de la terrible condenación parece acrecer con los factores multitudinarios del orden social. "Tenemos la radio —dice Faulkner— en lugar de la voz de Dios, y en vez de ahorrar valor emotivo por meses y años para merecer una oportunidad de gastarlo entero en amor, lo subdividimos en cobres, nos excitamos en cualquier quiosco de periódicos como quien extrae barritas de *chewing-gum* o de chocolate de las máquinas automáticas. Si volviera Jesús lo crucificaríamos en seguida en defensa propia, para justificar y preservar la civilización que hemos trabajado y sufrido y matado gritando y maldiciendo con rabia e impotencia y terror por dos mil años para crearla y perfeccionarla a imagen y semejanza del hombre. Si volviera Venus sería un hombre que se masturba en una letrina de subterráneo mirando tarjetas postales francesas. . ."

Todo el esfuerzo espiritual de Faulkner ha consistido en reaccionar contra esa tradición que basa su orgullo en que Dios ha bendecido la riqueza y ha justificado el acumularla como un medio para distinguir a sus elegidos. El elegido, por tanto, en su afán de merecer la salvación, ha convertido el mal de su existencia en leyes de progreso y ventura personal. Rehusándose a una actitud de humildad, virtud por lo demás tan exaltada por Faulkner, ha cedido a sus afanes de grandeza e inmortalidad. Su orgullo lo ha llevado a asirse de todo bien temporal, a hacer de su presente un pasado omnímodo y fijar sobre el rostro del tiempo su nombre y su estirpe. En la extraordinaria novela *¡Absalón, Absalón!,* Faulkner ha penetrado en esta desesperada pasión humana por sobrevivir. Concibiendo a Tomás Sutpen como el personaje del egoísmo vital, Faulkner parece haber intuído, en esa naturaleza tan carente de vida espiritual y desprovista de toda religiosidad, el mal en estado puro. Este mal sería una especie de actividad irrefrenable. Obligado por su condición de advenedizo a hacerlo todo por su cuenta, a ser su propio origen, Sutpen crea un mundo de aislamiento, donde él con sus negros habrá de construir su reino a perpetuidad. Cuando este "fundo" se desbanda por la Guerra de Secesión, Sutpen volverá con la misma loca actividad a querer levantarlo, mediante un ímprobo y solitario esfuerzo. Su energía diabólica no reconoce objeto moral alguno ni una función solidaria con los demás hombres. Configura un desafío a la vida, un odio absoluto hacia sus semejantes, cuya iracundia invalida el sentido del fervor y la esperanza. De este modo su acción acaba por ence-

rrarse en un círculo infernal, donde juntamente con él habrá de sucumbir su descendencia, marcada como está desde el comienzo por el signo de esa decadencia que se deriva de la propia acción vesánica de su progenitor.

He aquí el hombre para quien la conquista de la riqueza se ha presentado como un camino de salvación, como un paliativo para ese complejo de humillación y desarraigo que trae desde la infancia. Pero en el mundo oscuro e inestable de la visión faulkneriana, esta acción ha encontrado a su vez una respuesta terrible. El intento de perpetuación se ha convertido en degeneración y desastre. La vida, mostrándose en el nivel de una despiadada indiferencia, ha dejado prevalecer en toda su propiedad su mal originario. Quintin Compson, al querer desentrañar el misterio de ese pasado de su tierra, que ha acunado los sueños de su niñez viniendo del relato de sus mayores, no ha encontrado en él más que la fiebre de una libertad hecha de impotencia. En este sentido, la saga del condado de Yoknapatawpha, la ciudad de Jefferson y sus alrededores, vienen a ser la materialización de un drama misterioso, un infierno donde el torbellino de las pasiones humanas parece elevarse, sobre el clamor del tiempo, en procura de una comprensión.

Siempre le resultará difícil al lector asir la intención espiritual y moral que se esconde en las obras de Faulkner. Este propósito está oculto detrás de esa referencia persistente al Sur de los Estados Unidos, del cual sus novelas parecen ser un registro más o menos significativo. Sin embargo, el drama que allí se manifiesta no tiene un sentido exclusivamente localista, sino universal. Al concretar espacialmente en un solo lugar geográfico el espectáculo de la humanidad, lo hace Faulkner con el propósito de liberar el elemento esencial de la tragedia humana: el tiempo. El reconocimiento de esta dimensión de lo que fluye da a la vida una idea de prolongación y totalidad. De ella puede extraerse la conciencia de un destino. Para Faulkner toda acción al transcurrir se absorbe en la dimensión del alma y ésta es la única rendición objetiva que la realidad le ofrece al hombre para su autoconocimiento. Indagar el pasado es indagarse a sí mismo. De allí que todo intento de comprensión se convierta para Faulkner en un método rememorativo. La conversación que Quintin mantiene con su camarada Shreve, tiene, por tanto, el doble valor de una acción retrospectiva y también de una revelación de sus propias individualidades. El pasado está dentro de nosotros mismos y el tiempo es, en consecuencia, una forma de la interioridad. Por eso Quintin, sin conocer todavía la desgracia de su amor criminal por su hermana, sin percibir su propia desesperación que habrá de culminar con su muerte en las páginas de *El sonido y la furia*, puede penetrar, con un trágico instinto de adivinación, en las raíces de esos sen-

timientos torturados de los Sutpen, con sus complejos filiales, fraternales e incestuosos.

En *¡Absalón, Absalón!* se percibe cómo Quintin siente la vida como una afrenta a la carne virginal violentada, como una perpetuación del pecado original. Para él toda la carne de los niños brota de una oscura paternidad ambigua, que los hermana perennemente. Nadie tiene padres, sino exclusivamente rostros maternales. Tal es el drama que adivina en los hijos de Sutpen, quienes ven en su padre una privación, una presencia infernal que los domina y los niega. En este ámbito de perturbación el amor será para ellos una obligada forma de fidelidad a la propia consanguinidad despreciada, una atenuación de lo vengativo en lo incestuoso. Así podrá decir Carlos Bon, el hijo no reconocido de Sutpen, con palabras que Quintin y Shreve le atribuyen: "He nacido y venido a este mundo con tan pocos padres, que tengo demasiados hermanos a quienes ultrajar y abochornar mientras viva; y, por consiguiente, demasiados descendientes a quienes legar, a mi muerte, mi pequeña herencia de humillación y daño". La imagen que ellos componen de la vida es, pues, la de una prolongación del ultraje, la de una cruel fecundación sobre el rostro inocente de una humanidad sin padre.

El sentimiento de la orfandad del hombre, que tiene profundas raíces religiosas en la idea de un Dios despreciativo de la vida, que ha condenado a la destrucción y al olvido, lo ha experimentado Faulkner en algunos de esos niños que aparecen a sus novelas, sumidos en la irritación o en la vergüenza, como Christmas de *Luz de Agosto*, o el pequeñuelo, hijo de dos padres, de *Pylon*. Ellos, como en el caso de los Sutpen, arrastran una humillación desde la infancia. El desamor y la incomunicación que padecieron en la niñez, los inclinará inevitablemente a la ambición o al crimen. Esta experiencia inconsciente del ser abandonado, otorga al niño una comprensión prematura, una amargura que por inevitable consecuencia habrá de tornarlos en hombres insatisfechos, en seres resentidos, en sombras abyectas como Popeye de *Santuario*. El fondo de esta tragedia siempre será la soledad, ese incurable horror a la vida nacido de una falta de amor en la infancia.

Faulkner ha dado al tema de la soledad una resonancia inudita, un vigor que sólo es comparable a la crueldad. Al referirse a este tema faulkneriano, André Rousseaux descubre la raíz de este conflicto en el hecho de que es la "soledad de cada uno, desde luego, la que en relación a los demás hace que cada cual termine por ser rechazado sobre sí mismo por el odio, la indiferencia o la muerte del prójimo". Esta interacción del odio o este efecto retributivo de la indiferencia proviene de esa poderosa soledad de lo instintivo, donde la vida aparece confundida con el mal. Frente a

esta última comprobación, la personalidad individual se desvae irremisiblemente para Faulkner.

Sin embargo, lo que hace aún más implacable la visión de este escritor es que le niega a la muerte todo sentido trascendente. Ésta deja de ser la definidora metafísica de la vida para convertirse en el signo potencial del poder devastador de la vida misma. Cuando Bayard Sartoris contempla en *Los Invictos* el cuerpo yacente de su padre, no hay en él otra conciencia de la muerte que la de una "mutación", una irrevocable diferencia que lo separa de su progenitor, pero a través de la cual no se percibe una discontinuidad de la vida. Él siente que el mismo frenesí irreductible, el mismo temperamento de John Sartoris corren por su sangre. De este modo, tal experiencia de la muerte no asume el valor de la historicidad. Para Faulkner todos los seres están definitivamente apresados en el seno de la existencia. Por eso la muerte como transformación de la vida no entra en el ámbito moral de sus personajes. La destrucción de los seres no equivale a la destrucción de la vida. "En verdad —ha dicho recientemente Dominique Aury—, nada se destruye; existen entre las criaturas de Faulkner misteriosas comunicaciones; una contaminación absurda y todopoderosa ejerce el culpable sobre el inocente, sin que las generaciones estén ligadas, por simple vecindad en el tiempo y el espacio, por una suerte de reversibilidad rigurosa y, por tanto, demente; aquello que ya ha pasado recomienza, como si los seres fuesen intercambiables y encargados únicamente de encarnar los destinos".

Es en este punto donde Faulkner revela el objeto desolador de sus novelas. Lo que en ellas se describe no es "lo que la mente comprende, lo que el intelecto pesa y rechaza, sino lo que va derecho a un cimiento ciego, primario y animado de todo sueño y esperanza en la vida". Faulkner registra en esa especie de monólogo infinito que son sus obras, esos restos fugaces y reveladores de la diaria existencia, ese mundo del alma donde remansa la fluencia inabarcable del tiempo. "Sólo allí están las palabras —dice— los símbolos, los contornos vagos, inescrutables y serenos sobre el fondo terrible de un sangriento infortunio humano". Por eso es imposible deducir de Faulkner una filosofía. Ese "rostro sin facciones del olvido al cual todos estamos condenados" acrecienta en él el sentido de la fatalidad, da a sus obras el ritmo de la desesperación y la importancia. Alguien ha dicho que la obra de William Faulkner se asemeja a "un valle de lágrimas". Este podría ser el Valle de Josafat, pues, en verdad, la humanidad que presenta Faulkner pareciera estar asistiendo al día del Juicio Final.

Con la creación de uno de sus personajes más notables, el fiscal Gavin Stevens, cuya presencia transita por sus últimas novelas, *Intruso en el polvo, Gambito de caballo* o *Requiem para una mujer*, Faulkner ha ideado

un juez comprensivo y conocedor de los móviles y causas de la delincuencia humana, un tipo ideal para quien la justicia no puede desentenderse de la comprensión y la compasión. Es no sólo el intérprete, sino el investigador y defensor del inocente y el culpable, del hombre víctima de la injusticia y de aquel arrastrado a las aberraciones del crimen por la imposición de una raza degenerada y maldita. Puede decirse que es una prefiguración del propio Faulkner. Él ha tardado algún tiempo en dar con esta imagen viviente y exaltada de su propia individualidad. A partir de ese momento su obra atormentada y perturbadora parece haber alcanzado la ribera de una pasión más serena y afirmativa. Es como si un sentimiento de justificación de lo humano pugnara por abrir, sobre la estrechez de la condenación general, las puertas de la esperanza.

El intento de Faulkner de penetrar en el abismo del corazón humano ha venido a adquirir con el tiempo el valor de un mensaje que tiende a exaltar, en medio de la presunción y la vanidad de las modas literarias, esas "viejas verdades del corazón, esas verdades universales, sin las cuales toda historia está condenada a no ser más que efímera —amor, honor, piedad, orgullo, compasión, sacrificio", como dijo en su discurso de Estocolmo. Esta actitud lo coloca en la línea de los mejores escritores norteamericanos, Hawthorne, Melville, Poe o James. Pero también esta última profesión de fe lo diferencia de ellos en alguna medida. Un crítico ha dicho recientemente que Melville había llegado a experimentar, en los últimos años de su vida, una especie de odio hacia ese dios implacable del *decretum horribile*. Faulkner, por el contrario, partiendo del odio ha llegado al nivel de la estimación y el amor por la especie condenada. En ningún otro escritor se ha dado, como en él, mayor cumplimiento a aquella reconvención bíblica de que "únicamente el terror hará entender lo oído". Esa voz compulsiva que surge del fondo del naufragio humano, es la que clama a lo largo de su obra. Pero Faulkner parece finalmente decir que es imposible comprender su alusión si antes el hombre no se hace cargo de todas las frustraciones, las angustias y los extravíos de sus semejantes. De donde su fervor creador se torna en vía iluminativa.

EMILIO SOSA LÓPEZ

CRÓNICAS

VIRGINIA WOOLF Y "ORLANDO"

Creo que en los extractos del *Diario* de Virginia Woolf [1], se manifestó con suficiente claridad que la idea de su libro *Orlando* fué inspirada por su propio extraño concepto de mí, de mi familia y de Knole, nuestra casa solariega. Cosas tales como las viejas familias y las grandes casas tenían para ella una suerte de fascinación proustiana. No sólo las tornaba románticas —porque en el fondo era una romántica nata— sino que satisfacían su agudo sentido de la continuidad de la historia, de la historia de Inglaterra en particular. Ya que estos hechos han sido puestos en evidencia, para quien quisiere leerlos, en las páginas publicadas de su diario, no puede haber motivo para que yo no revele ahora algo sobre el comienzo de ese libro y su progreso a través de los meses que pasó escribiéndolo, tal como está relatado en diversas cartas que recibí de ella durante ese período.

Carta alarmante

La primera carta está fechada el 9 de octubre de 1927 y me alarmó considerablemente:

"Ayer por la mañana estaba desesperada. ¿Conoces ese maldito libro que Dadie y Leonard me arrancan del pecho, gota a gota? Ficción, o algún título por el estilo. No podía extraer de mí una palabra; por fin dejé caer la cabeza entre las manos, mojé mi pluma en la tinta y escribí, como de modo automático, estas palabras sobre un pliego nuevo: *Orlando, Biografía.* En cuanto lo hube hecho sentí que mi cuerpo se inundaba de arrobamiento y mi cerebro de ideas. Escribí rápidamente hasta las doce. Después dediqué una hora a la ficción. Así es que todas las mañanas escribiré ficción (mi propia ficción) hasta las doce, y la otra ficción hasta la una. Pero escucha: imagina que Orlando resulte ser Vita y que trate de ti y de la atracción de tu mente —corazón no tienes—, imagina que haya ese resplandor de realidad que a veces se adhiere a mis personajes como el brillo en la concha de una ostra —imagina, te digo, que en octubre alguien diga "Virginia ha escrito un libro sobre Vita", ¿te importará?

1 **Diario de una escritora** (SUR, Buenos Aires, 1954).

Dime sí o no. Tu excelencia como sujeto proviene principalmente de tu origen noble —pero ¿qué son cuatrocientos años de nobleza, de todos modos?— y la oportunidad que esto crea para una gran abundancia de floridos pasajes descriptivos. Aunque admito que me gustaría destrenzar y entretejer de nuevo algunas hebras raras e incongruentes que hay en ti; también, como te dije, se me ocurrió cómo podría revolucionar la biografía en una noche; así, si estás de acuerdo, quisiera lanzar esto al aire y ver qué pasa. Aunque, por supuesto, es posible que no vuelva a escribir una línea. ¿Vendrás el miércoles? Me escribirás, al instante, una linda carta humilde que muestre tu acatamiento y devoción hacia mí.

Estoy leyendo sobre Knole y los Sackville. Dios mío, tu mente es como un desván rico y oscuro. ¡Oh sí, tengo muchas ganas de verte!"

No me engañó ese deseo súbito, urgente, de mi compañía. Comprendí que se trataba del amor interesado propio del escritor —dicho de otro modo, yo me había transformado en tema literario.

Como sabemos ahora, escribió otra línea; muchos miles de líneas: creo que realmente disfrutó escribiendo este libro y que le costó menos angustia que tantos otros. Representaba su optimismo, su sentido del humor, su sentido de la mera diversión, ninguno de los cuales están muy evidentes, tal vez, en los extractos de su diario a los que tenemos acceso. Estaba entusiasmada. Las cartas llegaban en cantidad. La siguiente comienza así, cuatro días después:

"Bueno, gracias a Dios, Vita no vendrá", dije, depositando el telegrama con un gruñido. "¿Por qué?", preguntó Leonard, mirando por encima de su pañuelo. Para lo cual yo no tenía preparada la respuesta, pero salió la verdadera: "Porque tengo la nariz roja".

Los pobres Woolf están con resfríos de cabeza.

...Escribo a gran velocidad. Por tercera vez comienzo una frase; la verdad es que... la verdad es que estoy tan absorbida por Orlando que no puedo pensar en ninguna otra cosa. Ha desalojado completamente a la ficción, a la psicología y al resto de ese libro odioso. Mañana empezaré el capítulo que os describe a ti y a Sasha encontrándose sobre el hielo. Las ideas pululan en mí... Mira, tengo que ir a verte, aunque sea para elegir algunos retratos. Quiero uno de un joven Sackville, época, Jacobo 1º; otro de una joven Sackville, época, Jorge III. Por favor, préstate a mi pequeño proyecto. Será un libro breve, a lo sumo de 30.000 palabras y con mi velocidad actual, que es febril (no pienso sino en ti todo el día, bajo diferentes disfraces), lo tendré concluído para Navidad".

Parecía resuelta a hacer de él un libro corto. Debió cambiar de parecer, o su tema la arrastró a pesar suyo, porque Orlando se aproximó eventualmente a las 90.000 palabras en lugar de 30.000. No obstante, afirma:

"Orlando será un libro breve, con láminas y uno o dos mapas. Lo compongo en la cama, de noche; mientras camino por las calles; en todas partes. Quiero verte a la luz de la lámpara, con tus esmeraldas. En realidad, nunca tuve tantas ganas de verte como ahora; sólo de estar sentada haciéndote hablar

y de corregir luego rápida y secretamente algunos puntos dudosos. En este momento, acerca de tus dientes y de tu humor. ¿Haces rechinar los dientes por las noches? ¿Es cierto que te guste causar sufrimiento? ¿Cuándo y cuál fué el momento de tu mayor desilusión? Pero dices que no puedes venir y mi nariz está roja, por lo que te perdono.

Esto fué escrito a razón de 500 palabras por minuto."

Si todo aquello no demuestra optimismo y el regocijo del artista creador a través de un estado de ánimo sostenido, quisiera que se me presentara un ejemplo mejor.

Luego se preocupa. La están presionando para la entrega del manuscrito. Los editores han tenido noticias de un nuevo libro de Virginia Woolf:

"Los norteamericanos quieren tener el primer capítulo para el 1º de mayo. Todo es por culpa tuya. Podría escribir fácilmente otros tres tomos. Los apéndices florecen dentro de mi cabeza. Oh, Vita, Vita, ¿cómo pudiste arruinar mi vida y reducir el hermoso cirio a un mar de sebo?"

Luego la interrumpen; la cosa más exasperante, la mayor tortura para los nervios que pueda sobrevenirle a cualquier artista arrastrado por la alta marea de la inspiración:

"Aquí estoy maldiciendo a Dios porque debo ir mañana a Reading e interrumpir por lo tanto mi trabajo matinal. Cuando la mente está inclinada en una dirección, comprendes, enderezarla es un tormento físico y moral. Hasta los juncos en el lecho del río pueden ser torcidos a uno y otro lado; lo que les duele es la concentración. Pero ellos no escriben poemas; ni siquiera novelas tan malas como las mías."

Y así empezamos a descubrir que se aproxima el momento inevitable; el momento en que el huracán de la inspiración empieza a decaer y el barco amenaza detenerse con la declinación del viento. Era hermoso navegar en alta mar con un buen viento fuerte; las gavias y juanetes estaban desplegados y henchidos; se avanzaba con el soplo a gran velocidad. Luego viene el esfuerzo angustioso para impulsar la barca hasta el puerto final. Es decir, que uno debe terminar su libro.

"Este maldito Orlando (escribe ella), quiero acabarlo y no puedo, y luego me despierto de noche tan excitada que debo tomar un somnífero y pasar el día dormitando. Pienso, además, que es un fracaso, demasiado apresurado, demasiado descuidado y disperso... Lo pondré en un cajón hasta mayo."

"Orlando es malo (escribe); no saldrá, si es que sale, hasta el otoño. ¡Oh, cielos, qué aburrido es Orlando! Peor en su muerte que en su vida, me parece. Estoy tan cansada de él."

Y luego:

"¿Sentiste una especie de tirón, como si te quebraras, el sábado pasado a la una menos diez? Fué entonces cuando moriste —o mejor dicho, dejaste de hablar, con tres puntos suspensivos... Ahora habrá que reescribir cada palabra. Está disperso, incoherente, intolerable, imposible. Y estoy tan harta de él. La cuestión es ahora si cambiarán mis sentimientos hacia ti. He vivido de ti

durante todos estos meses. Al salir de esto, ¿cómo eres en realidad? ¿Existes? ¿Te he inventado?

"No quiero escribir una palabra más durante meses, ni siquiera una carta. ¿Nunca sientes que las palabras se han secado en tu mente? ¿A tu mente como una forma en la oscuridad? La exprimes y nada sale. En octubre mi mente desbordaba. Ésa es la única vida.

"Estoy bastante deprimida. Orlando es tan malo. No puedo escribir."

Aparecen los juicios críticos

De todas maneras había matado a Orlando, o por lo menos le había impedido hablar con esos tres puntos suspensivos y se había liberado de ese íncubo. Una vez se había referido a él llamándolo el Viejo del Mar. Comenzaron a salir las críticas. No todas eran favorables; la gente estaba perpleja.

"Siento que Jack Squire te haya fastidiado (escribe), pero no creo que debiera hacerlo. Arnold Bennett será mucho más duro, de modo que prepárate. Lo único que me importaría, sería que eso os hiciera pensar menos bien de mí o de Orlando, a Harold y a ti; pero no ocurrirá, ¿no es cierto?

"La venta fué buena. Tendremos que hacer una nueva edición.

"Se han vendido 13.000 ejemplares de Orlando en América. Esta es la última vez que lo nombro."

No fué la última vez que lo nombró, según relataré en seguida.

Debo explicar primero que nunca leí una palabra de Orlando hasta el día de la publicación. Aparte de los indicios en sus cartas, yo no tenía idea de lo que ella estaba haciendo. Pero el día de la publicación recibí un paquete que contenía el libro impreso —que, como imaginarán, leí con avidez y curiosidad sin igual— y también el manuscrito de Orlando que hoy se cuenta entre mis posesiones más caras. Podría agregar aquí que Virginia se había tomado el trabajo de hacerlos encuadernar especialmente para mí en cuero de Nigeria, con el detalle adicional de mis iniciales sobre el lomo; pongo esto, porque los lectores de los extractos de su diario no han podido descubrir, tal vez, cuán considerada y práctica podía ser esta mujer extremadamente ocupada, con su frágil salud y el genio impetuoso acosándola todo el tiempo, y las gentes persiguiéndola y queriendo conocerla y adularla. Y sin embargo era capaz de encontrar tiempo para ir a un encuadernador y encargarle para mí estas encuadernaciones especiales. Pocas veces me he sentido más profundamente conmovida.

Un pasaje inédito

Yo estaba hojeando el manuscrito un día, cuando me llamó la atención algo que me pareció desconocido y comprendí que había dado con un pasaje enteramente inédito. Esto es lo que me propongo divulgar ahora, a manera de conclusión.

"En este punto, el lacayo trajo una esquela de parte de la señorita Christina Rossetti en la que decía lamentar el tener un compromiso previo. El papel de cartas era excelente; el estilo, sencillo; el encabezamiento y la despedida lo más simples que se pueda dar. "Querida Lady Orlando... la saluda sinceramente Christina Rossetti." ¿Ya no podría deslizar billetes de banco debajo de los platos? ¿Y ellos no rondaban las salas de espera? Tenían, al parecer, casas propias. Miss Rossetti no se refirió (como solían hacerlo) a la gran condescendencia y bondad de Su Señoría, ni insinuó que había un pequeño empleo de doscientas libras al año, en la oficina del Chambelán del Rey, al cual su hermano, etc. (como solían hacerlo). No: Miss Rossetti no parecía esperar cosa alguna, y si sucedía que no estaba en casa el miércoles siguiente, pues no lo estaba. Orlando podría visitarla otro día. Además de esta independencia, tenían a menudo pequeños árboles genealógicos propios. Muchos pertenecían modestamente a la clase media desde los tiempos de Isabel. Pero ¿cómo influía esto sobre aquel gran objeto de la veneración de Orlando —en el que había gastado muchos miles en gratificaciones y pensiones, al que había protegido y socorrido, cuya práctica era la pasión de su propia vida— la Literatura? Sobre esto halló, durante mucho tiempo, que era difícil dar una opinión; porque en cuanto terminaba un libro, había una docena más sobre la mesa. Además, la mitad de ellos no eran lisa y llanamente libros, sino libros sobre libros. Fué así cómo, mucho antes de arribar a una opinión propia, supo que veinte personas diferentes consideraban a un libro el más importante y el peor del mundo; que era posible sostener veinte opiniones diversas acerca de los demás y como éstas estaban impresas y firmadas y presumiblemente pagas, se veía obligada a respetarlas por encima de la suya. Así, poco a poco, comenzó a cambiar su imagen de la Literatura, que era la de una impetuosa y vívida llama —ya los peñascos de Escocia, ya alguna tranquila rectoría inglesa, temblorosa, indistintamente—; un espíritu imprevisible y hermoso y venerable; y la vió en cambio como un caballero respetable y majestuoso, que no era nunca tonto y siempre señalaba a los demás lo que debían pensar; escribiendo y hablando y dando conferencias y conmemorando, de tal manera que no pasaba un día sin un banquete, o una celebración, o un aniversario. Tan respetable, tan ocupado, tan opulento como puede serlo un caballero maduro, próspero y locuaz, con una flor en el ojal. Escribía, hablaba, pronunciaba conferencias. Celebraba aniversarios. Conmemoraba acontecimientos. Presidía banquetes. Daba premios. Estaba siempre dando una serie de conferencias —a veces ella sacaba una entrada e iba a un salón a las tres de la tarde— sobre el lugar que corresponde a Byron dentro de la poesía inglesa y sobre Shelley, Wordsworth o la Restauración del Romanticismo y otros temas similares para unas filas de viejos, que cabeceaban, y otras de gentes muy jóvenes, boquiabiertas; y sólo Dios sabe por qué (pues ¿no era todo muy lindo, flúido e interesante, lo que decía sobre Shelley y Wordsworth, Byron y la Restauración del Romanticismo?) ella solía salir a la calle como quien ha estado medio sofocada por los pliegues de una felpa sucia y el mismo viento, o la vieja mendiga, o los carteles sobre los faroles, parecían saber más acerca de la literatura que él. "¡Dios mío!" —solía telegra-

fiarle a Marmaduke— "¡Dios mío!" Y entonces, al llegar a su casa, se servía un buen vaso de vino tinto español — ¿pues no iba a comer con uno u otro Club literario, donde el respetable cuerpo recobraría sus fuerzas después de honrar a los muertos, sin esperar ningún billete de banco deslizado debajo del plato, sino un cumplido, todo fresco y empalagoso, entre los labios? Era esta entonces la literatura, dedujo: un cuerpo. En ese momento, porque ya era el día después del banquete, el lacayo anunció que Lady A. había venido en busca de Su Señoría.

"Las dos damas pasearon en un gran carruaje amarillo suspendido sobre resortes; a través de todo Kesington y desde la huerta hasta Chelsea, donde Lady A., que era una mujer alegre y audaz, fornida, rolliza y de la mejor nobleza de Inglaterra, juró que le mostraría a Orlando —ya que Orlando amaba a esos sujetos— a su querido Carlyle. El lacayo descendió y llamó a la pequeña puerta gastada. Uno de sus gigantescos aldabonazos bastó. Salió de golpe una asombrosa aparición: una mujer, puro ojos y pómulos... —Márchate, idiota —gritó—. ¡Has de saber que mi Thomas duerme!

"Hasta Lady A. se sintió desairada. Se reclinó en su carruaje murmurando y le dijo al cochero que averiguara la dirección de Tennyson. Era Faringford, Freshwater, Isla de Wight. Llegaron una tarde de primavera, cuando florecían las lilas. En el camino de entrada, encontraron un obstáculo a mitad del trayecto: una señora en una silla de ruedas. El hombre quiso pasarla. Pero la inválida se incorporó. Extendió una débil mano blanca frente a los hocicos de los caballos.

"—¡Deteneos! —dijo, y hasta los caballos se estremecieron.

"—Mi marido está escribiendo un poema—. Era tal el temor que inspiraba su actitud, que no hubo más remedio que regresar a Londres; y cuando Lady A. propuso visitar a Browning en Florencia, Swinburne en Putney o Meredith en Box Hill, Orlando se negó, ya que no cabía duda de que cuanto mayor era el genio, más secuestrado estaba. Sólo podía escribir encerrado en un cuarto a prueba de ruidos y protegido por una esposa. Eso también significaba un cambio, pensó Orlando, comparando a Dryden con Tennyson; pero, como el genio era inaccesible, se vió forzada a la compañía de los escritores que consiguieron escribir sin rastros de él: los Smiles, los Tupper, los Smith, los Heman, los Prosser; sus nombres son numerosos y todos olvidados ahora, aunque alguna vez pretendieron la inmortalidad. Smith dijo que Tupper era inmortal y una vez Smiles dijo que Smith lo era y en una ocasión estuvieron muy enconados a causa de ello; todos han sido olvidados hoy, y es sólo cuando el estante cruje un poco que recordamos sus nombres."

(*Traducción de Alicia Jurado*)

V. SACKVILLE-WEST

LA PLUMA Y LA AZADA

Has vivido al revés de tu destino.
Te ofrecieron amor y no quisiste;
fortuna y gloria, y preferiste el vino
de la sabiduría, que es tan triste".

E. M. E.

Estoy en el sur, en mi rancho. Nivelando el terreno, cavando, plantando se me fué el día. A la luz compañera de la lámpara, he leído: páginas de un libro de crítica; un folleto que rezuma cultura; la edición dominical de un diario. En todos ellos aluden a mi viejo amigo Ezequiel Martínez Estrada.

Después de cuarenta años de casi total silencio de la crítica, advierto que se ocupan de él con vehemencia y profusión.

He dejado sobre la mesita de luz el último libro de Martínez Estrada, *El Hermano Quiroga,* editado en Montevideo por el Instituto de Investigaciones. Es un relicario que conserva, como esencia purísima, la amistad fraternal de esos dos grandes escritores. ¿Qué piensan los escritores rioplatenses de uno y otro?

Rememorando mi amistad de más de cuarenta años con Martínez Estrada, cierro el libro, aparto el folleto, tiro el diario. Siempre lo mismo: nada ni nadie hasta el horizonte. Día a día aguardo a quien ponga coto a la retórica que prolifera en frases alrededor de la obra de este amigo mío, "el derrotista, el negador, el que hace el juego al peronismo, el pesimista, el profeta, el acusador, el fatídico, el inconformista...". Todavía ninguna voz se ha alzado para imponer respeto o desvirtuar tantas lucubraciones con ribetes de crítica o de ensayo, donde instilan su inquina (¿por qué resentimientos?) este o aquel turiferario o su presuntuosidad algunos imberbes.

Ya de día, vuelvo a la azada. Cavo la tierra, cavo en la mente. Pienso, en fin, que hay que decir algo a los que escriben y a los que callan, por igual. ¿Qué? Pocas palabras, pocas. Tiro la azada y tomo la pluma.

Señores escribas: con vuestras posturas mendaces habéis agotado mi paciencia. Turbáis mi retiro, donde alejado de vosotros estoy desde un largo espacio de dos años. Me sacáis de mi silencio. Quiero deciros que sois renitentes consuetudinarios. Ayer ¿honrásteis como debíais a Lugones, a Quiroga? ¿No les arrojásteis la primera piedra y la segunda? Si no, si estáis aún limpios, precaveos: sólo os queda Martínez Estrada. No sois vosotros los llamados a medir su altura. Ni se vislumbra quién pueda tomar sobre sí el peso de su misión, cuando os falte. Le hacéis más arduo el camino hacia la culminación de su obra, bien que no os pide ni os da cuartel. Poco él os pertenece. Constituye un bien de los varones por venir. Ellos sabrán apartar de lo imperecedero de su mensaje, lo caduco; estimarán más certeramente, sin

la pasión que deforma la visión de los coetáneos. Y ningún otro veredicto será válido.

En cuanto a vosotros, mequetrefes en trance de derribar gigantes, ejercitaos primero en lanzar dardos a los especímenes de vuestra estatura. Y si valéis algo y prometéis más, haced antes alguna cosa de provecho.

Y ya que señaláis, errados, a los descubridores de Martínez Estrada (¿qué dijo hace más de treinta años de él Ricardo Rojas?, ¿qué, Lugones?) y rastreáis las huellas de sus orígenes, y no veis nada allí ni en el devenir, no busquéis más. ¿No veis a Sarmiento? Ése es el limo desde el cual se proyectaron a lo ancho y a lo alto, como un árbol fuerte y ahora venerable que no doblegan los vientos, *Radiografía de la Pampa* y *La cabeza de Goliat*. Una vez por todas sabedlo: ellas no habrían visto la luz sin el *Facundo;* aunque entre otros dones tendríamos siempre este monumento en vida: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro.*

Todavía está alto el sol. Me reclama la tarea inconclusa. Dejo la pluma y tomo otra vez la azada.

LUIS DI IORIO

JUAN PEDRO RAMOS, POETA Y AMIGO [1]

El aire y el agua: dos elementos inestables, cambiantes, frágiles, ingrávidos, se disputan la primacía en el temario poético de Juan Pedro Ramos. A través de ellos, por encima de ellos, el poeta tiende puentes. La "Elegía para la muerte de todas las voces" se inicia con esa idea: Puente de soledad. Y aquí de nuevo la antítesis, la oposición. El puente une, enlaza dos riberas, dos tierras. Sin embargo, de esa unión surge la soledad. Puente de soledad. Soledad y desencuentro son palabras amargamente amadas por el poeta: son palabras que el poeta repite, enlaza, combina. Así, en la "Elegía para la muerte de un afán":

Nos tendimos un puente con las manos,
en el afán de unir también los sueños.

Después nos asomamos
sobre el puente, a los ojos, para vernos:

Tristemente pasaba por debajo,
la corriente sin fin del desencuentro.

1 Fragmento de una conferencia pronunciada en la SADE.

A veces, ese desencuentro es irremediable. Y de él surge la inutilidad de todas las cosas. En la "Elegía para el desencuentro irremediable", la palabra *inútil,* retorna como un oscuro cuervo.

A veces me reprochas mi silencio,
mi quietud resignada.
Te acercas a mi vida,
Pero nunca traspones
el apagado umbral de mi tristeza.

Ya ves. No estoy tan solo.
La soledad, constante, me acompaña.

Es inútil. Vivimos a la espera
de un mensaje imposible, que enmudece
detrás de las palabras.

Es inútil. Detrás de las palabras,
en el fondo sin luz de las respuestas,
se oculta el desencuentro de las vidas.

Nos morimos buscando. Y es inútil.
¡Qué enorme soledad nos acompaña
en este desencuentro irremediable!

Es inútil. Ya sólo puede unirnos,
la terrible certeza compartida,
de no hallarnos jamás completamente.

Es inútil, inútil.
Sólo puede cubrir nuestra distancia,
la angustia de sabernos tan extraños.

Es inútil seguir. Es imposible,
cruzar este infinito de silencio,
que separa mi voz, de tu sonrisa.

Es inútil seguir...
Ya lo ves. Ni la angustia nos acerca:
Sonríes. Es inútil.

La idea del puente de soledad y la de la soledad como única compañera (*Ya ves. No estoy tan solo / La soledad, constante, me acompaña.*) son los dos aspectos del tema fundamental de la incomunicabilidad. Esa incomunicabilidad que él llama desencuentro. Poesía metafísica ésta, poesía del espíritu, en que

las ideas: aire-libertad, agua-tiempo, puente-soledad, crean la finísima red que atrapa al poeta, que lo separa de los colores, de las formas, de los olores, del tacto, de todo lo eminentemente sensorial, pasajero. En *Voces de ausencia y soledad,* el libro de los veinte años, el único color que aparece es el gris, el no color: o la bruma ("la bruma es un refugio de silencio"): o el celeste, que más que como color aparece como cualidad del cielo. Pero nunca el verde del campo en primavera o el rosa de un cuerpo de mujer o el feliz azul del mar y del cielo desplegados en la playa chata de Miramar, durante largas estaciones de su adolescencia. Hay luz y sombra, sí, en sus poemas, (*el cielo claro, la sombra de tus ojos abiertos*); y de la tierra lo más adusto, lo más austero: la piedra en el lecho del río. No hay anécdota tampoco; ni siquiera la transposición anecdótica de un episodio real. Y ya en el libro de juventud, la muerte lo ronda; es la muerte macabra, agazapada detrás del amor, del penúltimo poema de *Voces de ausencia y soledad.* Los que lo conocíamos, sabíamos que había habido una novia muerta, una novia que se había dado a la muerte voluntariamente. De su recuerdo surge la "Elegía del amor y de la muerte".

Tu piel ceñida y frágil
me insinúa el contorno de la ausente.

La forma se trasluce
en el suave dibujo de las sienes.

La mirada vacía
me está mirando siempre,
más allá de los ojos, en la bruma
de tus ojos celestes.

Si ríes,
debajo de tu boca —flor de carne—
su risa inmóvil, descarnada, muerde...

¡Amor: nunca sabrás que en tu presencia
me acompaña la forma de la ausente!

Son pocos los poemas en que vibra una exaltación de la vida, un ímpetu dichoso; y son pocos aquellos en que el amor aparece en su aspecto de sensualidad gozosa. En la "Canción para la vuelta de la vida" encontramos palabras nuevas, sin embargo, dentro del vocabulario poético de Juan Pedro Ramos; son ellas: cálida, sangre, compartir, latido, espera (*la doble espera,* dice el poema). Y aunque no hay mención de colores ni de olores, está la mención de la primavera que los suple, los incluye, los sugiere.

¿No sientes regresar la Primavera
por todos los caminos invisibles
del cielo y de la tierra?

¿No la sientes llegar, cálida, inmensa,
por todos los caminos ignorados
del alma, de la sangre: cielo y tierra?

Es dulce compartir la Primavera,
vida fiel, perdurable, que retorna
despojada de tiempo, a nuestra puerta.

Mi corazón es una doble espera.
Ven. Comparte mi abrazo y mi latido.
¡Ya está aquí, en el umbral, la vida nueva!

La sensualidad, que fué sin embargo característica importante de su temperamento, aparece esporádicamente, casi únicamente en el breve poema titulado *Senos:*

Amanecer de tus senos.
Claridad de carne en flor.
Crepúsculo de tu vientre.
Noche, regazo de amor.

¿Por qué no fué tema de poesía lo que era tema de vida? Acaso el poeta rechazaba, subconscientemente, aquello que en el ambiente puritano de la ciudad colonial que es Buenos Aires no debe mencionarse. Parecería que sólo al alma concede jerarquía en el amor; de ahí la terrible escisión, y la angustia, separadamente, de ese cuerpo sin alma, o de esa alma sin cuerpo. O un sentimiento de culpa que lo lleva a veces al hastío, como cuando dice:

Vale más el dolor de lo perdido
que el hastío final de lo ganado.

En su producción posterior a *Voces de ausencia y soledad,* hay dos poemas ejemplares de esa lucha de elementos contrarios, que se advierte ya en otros. Sus títulos los sintetizan en dos expresiones antitéticas: "Agua de sed" y "Morir de vida". El agua de sed es, según la expresión del poeta, la "fuente misma del tormento", la que promete en vano el alivio, el agua pura siempre ausente. El adjetivo "pura" se repite en el curso del poema ("Agua pura de ausencia", dice, y lo repite: "pura de ausencia"), y al comienzo habla del "agua virgen"; en la tercera estrofa, encontramos la expresión "vertiente de pureza inalcanzable": esta idea de pureza, unida a la de gracia ("en el tormento de tu gracia oculta", "Eras toda la gracia de la sed", y luego, nuevamente: "La

gracia de la sed"), ambas de filiación cristiana, nos sugieren la otra, la que está implícita y no se nombra: la idea de pecado. Aunque librepensador, Juan Pedro vivió en un medio impregnado de cristianismo, conformado por las ideas pares pureza-pecado, alma-cuerpo. Perteneció a una generación que habiendo derribado las estatuas con la inteligencia, seguía sirviendo a los antiguos dioses con el sentimiento; a una generación absurdamente racionalista y romántica, atea por convicción, sentimental y prejuiciosa por herencia. Las estatuas derribadas inspiraban una inconsciente melancolía, y el espacio que ellas habían ocupado dejaba al descubierto una tierra húmeda, demasiado desnuda, demasiado libre y real, un espacio demasiado abierto que había estado poblado por ordenadas presencias monitoras y tutelares.

En "Agua de sed" hay, en consecuencia, un tema presente y expreso: el de lo inalcanzable y el tormento que trae aparejado; y un trasfondo que aflora apenas, y que encubre la nostalgia de la fe y el sentimiento de culpa por la trasgresión de la vieja ley. El poema dice así:

Eras el agua virgen de la sed
que siempre afluye de sí misma en vano.
Agua pura de ausencia,
agua de nadie, tenazmente viva
en el tormento de su gracia oculta.

Eras toda la gracia de la sed.
Venías renaciendo en la imposible
perfección de la ausencia,
allá, donde las fuerzas del alivio
cantan su eternidad maravillosa;
allá, donde los sueños
velan eternamente por nosotros.

En vano fué esperar tu gracia oculta,
vertiente de pureza inalcanzable,
sin piedad concebida
para hacernos sufrir por la esperanza.

En vano prometías el alivio,
la gracia de la sed,
si eras la fuente misma del tormento,
agua de privación, fuente de llanto,
agua de eternidad, pura de ausencia.

En "Morir de vida", la antítesis está en la idea de que un exceso de vitalidad, un fuerte afán de vivir, lleva a buscar la muerte. *Morir de vida, morir de inmensidad como los ríos, que abandonan la tierra desplegados,* dice el poeta. Ciertamente, para el hipersensible, el que recibe en cada poro de la piel el impac-

to de la amistad y la traición, de la belleza y el horror, de la justicia y la impostura, la muerte sería una consecuencia natural de una vida demasiado alerta, demasiado tensa, ante las solicitaciones del mundo. Está también en el poema la idea del cansancio, de la entrega al mar, del dejarse llevar ("y entregar mi reposo al movimiento"), de olvidar ("blanco del olvido"). Y si en la psicología profunda el mar significa la mujer, el elemento femenino, la madre, este anuncio de la muerte de Juan Pedro expresa el deseo infantil, que tantas veces nos acompaña en los momentos difíciles, de volver al regazo materno, a la dulce paz inicial.

Morir.
Morir de vida,
con el cansancio errante de los ríos,
que se entregan al mar en ancha muerte.

Rendirse al mar incierto,
y anegar, en su abrazo inacabable,
tanto sueño de espuma desvelada.

Morir.
Morir de vida,
morir de inmensidad como los ríos,
que abandonan la tierra
desplegados...

Quiero entrar en la muerte
de espaldas al adiós,
blanco de olvido,
y entregar mi reposo al movimiento.

ELBA DE LOIZAGA

NOTAS

Libros

ENSAYOS, NOVELA

ALDOUS HUXLEY: *Cielo e infierno* (Sudamericana, Buenos Aires, 1957).

El constante interés que muestra Huxley por los procesos mentales menos conocidos, nos presenta una segunda parte de *Las puertas de la percepción;* este nuevo libro contiene un ensayo largo y ocho apéndices, sobre el tema de las visiones y sus causas psicológicas, fisiológicas y en última instancia químicas.

"Las antípodas de la conciencia cotidiana, el mundo de la Experiencia Visionaria", puede explorarse con medios de diversa índole: drogas como la mescalina o el ácido lisérgico, estímulos físicos como el de la lámpara estroboscópica, estados fisiológicos como los que provocan el ayuno y la mortificación del cuerpo, estados psíquicos como los inducidos por la hipnosis, por la oscuridad y el silencio prolongados o por la percepción de ciertas manifestaciones estéticas. El planteo más simple del problema se expresa en términos de química biológica: la mescalina actúa sobre las enzimas que regulan el funcionamiento encefálico, reduciendo el azúcar obtenible por el cerebro del mismo modo que ocurre en el ayuno; un exceso de anhídrido carbónico en la sangre, directamente inhalado o producido por la retención de la inspiración en ciertos ejercicios yoguis, también reduce la eficacia del cerebro para inhibir las experiencias visionarias. Lo mismo se puede sostener de las carencias vitamínicas y de los excesos de adrenalina e histamina que arroja al torrente circulatorio el tormento físico, por ejemplo la flagelación.

Las visiones se asemejan en todos los casos. Su característica común es el brillo sobrenatural de los colores, cuyo esplendor se intensifica más allá de lo imaginable; los objetos irradian luz y a veces cobran un sentido nuevo, propio, ajeno a la habitual interpretación humana. En las experiencias con mescalina suelen verse al comienzo formas geométricas coloreadas y móviles, que se resuelven luego en objetos cubiertos de diseños: tapices, mosaicos, tallas. Más tarde aparecen complicadas arquitecturas en medio de paisajes que cambian incesantemente, todo ello de una deslumbrante belleza. Pueden verse figuras heroicas o animales fabulosos; abundan las decoraciones de enormes piedras preciosas como racimos de frutos transparentes. Estas representaciones tienen

una notable semejanza con la descripción de otros mundos que han hecho los hombres de las más diversas culturas: las regiones habitadas por los muertos, los paraísos terrenales, la residencia de los dioses o de los justos en las mitologías asiáticas y occidentales. Los griegos, los celtas, los japoneses, los árabes, mencionan paraísos de fantásticos paisajes cubiertos de gemas y metales preciosos, donde se levantan palacios de oro, lapislázuli o cristal. Inversamente, los objetos luminosos, los de hermoso diseño y colorido, las flores y ornamentos brillantes, la naturaleza contemplada bajo ciertas luces que la transfiguran, pueden inducir en el espectador sensible estados psíquicos similares al éxtasis: de allí la importancia, en el arte religioso, de los dorados, las velas encendidas, las joyas y las vidrieras de colores.

También la poesía, la música, la pintura, la embriaguez y el amor sexual pueden ser elementos que ayuden a trascender el mundo cotidiano y producir estados en que se percibe lo asombroso, lo extraño, lo totalmente ajeno que es el universo. Este asombro conduce a veces a la visión; colaboran en producirlo la percepción de cualquier objeto en condiciones no habituales: a gran distancia o muy próximo; separado de su circunstancia acostumbrada o visto desde un ángulo no familiar; en cualquier situación que lo aísle y lo presente como algo único, sujeto a sus propias leyes y revelando su esencia.

Cabe agregar que estos atisbos de paraísos pueden ser suplantados, en el caso de una mente enferma o alterada por emociones negativas tales como el odio, el miedo o la ira, por experiencias que se parecen a las descripciones del infierno. En estos casos, en la esquizofrenia por ejemplo, el sentido sobrenatural de los objetos no es maravilloso sino aterrador. La iluminación se ve implacable y amenazadora, la intensa existencia de las cosas es maligna y todo toma el carácter de una pesadilla; el infinito produce horror en lugar de felicidad, la paz que engendra la disolución del Yo es sustituída por la conciencia cada vez más aguda de ese Yo, que se vuelve insoportable.

El cielo y el infierno serían, pues, las visiones que crean respectivamente, en condiciones especialísimas, la serenidad y el amor en un caso, la angustia y el odio en el otro. Huxley insiste en aclarar que la experiencia visionaria no se identifica con la mística; el paraíso de la visión es la contraparte del infierno, y nada más que un estado desde el cual es posible avanzar hacia otro donde se borran los contrastes, donde no hay infierno ni cielo sino la verdadera, inefable presencia del Ser Absoluto que trasciende toda representación humana.

Podría sintetizarse el libro con un párrafo del propio autor:

"La historia de las ideas escatológicas señala un progreso auténtico —progreso que se puede describir teológicamente como el pasaje del Hades al Paraíso, químicamente como el reemplazo de la adrenoleutina por la mescalina y el ácido lisérgico, y psicológicamente como el avance desde la catatonia y la sensación de irrealidad hacia la percepción visionaria de una realidad intensificada y, finalmente, la experiencia mística".

La traducción es correcta, salvo algunos errores de interpretación que me permitiré señalar. *Otherness* no puede traducirse por *diferenciación*, porque significa extrañeza, significa lo *otro*, lo fundamentalmente distinto de aquello

cotidiano y familiar. *A direct experience of the animal otherness underlying personal and social identity,* por ejemplo, no es *una experiencia directa de la diferenciación animal existente bajo la identidad personal y social,* sino una experiencia directa de esa animalidad extraña, desconocida, que funciona en un plano ajeno a la percepción ordinaria de nuestro Yo personal y social. *Enlightenment* no es *ilustración* en el texto de Huxley; es *iluminación,* en el sentido místico que tiene ese término, y no debe confundirse con el mero conocimiento. *Mind-at-Large* no me parece traducible por *Inteligencia Libre;* se trata de una supuesta mente o conciencia universal, base o fundamento de donde se nutren nuestras pequeñas conciencias individuales. He creído útil referirme a estas discrepancias por tratarse de conceptos importantes dentro de la teoría de la obra.

ALICIA JURADO

El Abate Pierre dice... (*Criterio,* Buenos Aires, 1956).

A mediados de febrero de 1954 Hugo Parpagnoli me escribía desde Barcelona contándome las dificultades padecidas por él y otros amigos al cruzar los Pirineos. La nieve y el hielo habían convertido el paso en una aventura peligrosa. Para recorrer los cuatro kilómetros que separan Le Perthus de La Junquera demoraron nueve horas. Viajeros de todas layas y nacionalidades, armados de palas y picos, cavaban en la nieve para abrir huellas por donde pudieran pasar los autos y camiones. Europa soportaba un invierno riguroso. La misma carta contaba que en París se veían centenares de personas durmiendo en las bocas del subterráneo o guarecidas bajo los puentes, y cada día los diarios daban noticias sobre los que habían muerto de frío. El mes de febrero, un sacerdote que se ocupaba de ayudar a los sin techo habló por radio pidiendo socorro para esa gente. El llamado conmovió a toda Francia y la respuesta solidaria fué inmediata. Tales fueron las primeras noticias que recibí sobre "la insurrección de la bondad". Después *París Match, L'actualité,* y poco a poco la prensa mundial, divulgaron lo que pasó en aquellas noches de invierno.

Mes amis, au secours!

Une femme vient de mourir gelée, cette nuit à 3 heures, sur le trottoir du boulevard Sébastopol, serrant sur elle le papier par lequel, avant-hier, on l'avait expulsée.

Aquella voz urgía el despertar de las conciencias pidiendo ayuda instantánea.

Il nous faut de toute urgence 4.000 couvertures, 300 grandes tentes américaines...

Esa noche, cuando en la Place du Panthéon comenzó a reunirse una muchedumbre que acudía con todos los elementos que pudo juntar —frazadas, colchones, catres de campaña—, en París los termómetros señalaron 15° bajo cero. El llamado del Abate Pierre obtuvo respuesta. Se instalaron centros de socorro, donde los "sin techo" recibían un plato de sopa, un pedazo de pan, cobijas y la

alegría de dormir al reparo —por primera vez, quizás— después de mucho tiempo. Católicos, protestantes, israelitas y comunistas colaboraron en un mismo esfuerzo de fraternidad.

Je vous en supplie, aimons-nous assez tout de suite pour finir cela.

Aquel llamado surgía desde lo profundo, no era un llamado que llegaba por encima de la miseria; no era la voz de un comité de señoras y señores a la antigua usanza paternalista; tampoco gritaba un hombre cualquiera. Esa palabra tenía detrás de ella algo que le confería una resonancia extraordinaria. Era la palabra de alguien que hablaba en nombre de una extraña comunidad de hombres, la Comunidad de los Traperos de Emaús. ¿Quiénes eran los traperos de Emaús? Habían sido hombres desesperados que fueron capaces de reunirse a pesar de su propia desesperación, capaces de amarse lo suficiente a pesar de todas las miserias humanas que podían dividirlos, capaces de unirse para ganar el pan cotidiano juntos; hombres capaces de salvarse a sí mismos y también capaces de transformarse en salvadores de los demás. Estaban en la miseria y, desde lo más profundo de la miseria, eran los que podían ayudar a quienes sufrían. Su trabajo de traperos, de cirujas, era hurgar en los basurales, y de eso vivían, y con el excedente de su trabajo mantenían a familias de obreros sin trabajo.

El Abate Pierre dice... es un poco la historia de todo eso; charlas, conferencias, sermones, que forman un testimonio.

Las palabras del Abate Pierre son muy simples. Nos cuentan su vida y la de quienes están con él. Hijo de burgueses, tuvo una infancia y una adolescencia que nada supieron de esa realidad que hoy lo rodea. Fué sacerdote. Y tampoco eso le descubrió la miseria última. Pero era el comienzo. Las circunstancias lo llevaron a encontrarse, de golpe, frente a personas que de veras no tenían ni que comer, ni donde vivir, ni donde dormir, y que estaban solas, fuera de la sociedad. Intentó ayudar a solucionar algún problema muy urgente. Fué el comienzo de Emaús. Entonces ya no fué el Abate Pierre; fué toda la comunidad la que entendió, la que sintió, la que creció.

Hay verdades muy evidentes. Las estructuras sociales que hoy excluyen a millares, a millones de hombres, de la justicia, del derecho a vivir, del derecho a poseer, deben ser suplantadas por otras. Ayudar dispensando, ya no es posible. Quienes desde su seguridad, con muy buenos propósitos y ánimo de solucionar los problemas inmediatos, van a los abandonados, pero no hacen nada por instaurar un orden nuevo, y los dejan siendo definitivamente los apartados, y se vuelven luego a sus casas cómodas y abrigadas, ahondan abismos. Por eso el Abate Pierre y su gente, sí, proveyeron en el momento extremo lo que entonces era necesario, pero exigen soluciones más radicales.

Por eso el movimiento suscitado por los traperos de Emaús es mucho más que una insurrección de bondad. Es un verdadero levantamiento de la inteligencia y una protesta ante lo absurdo. Es la destrucción de la caricatura del cristianismo y es, otra vez, el descubrimiento del amor verdadero que el cristianismo auténtico implica.

En la basílica de Argenteuil, durante la cuaresma de 1954, el Abate Pierre puso en boca de Cristo estas palabras:

Tous mes commandements, mes sacrements, la Messe, la prière, tout cela, je ne te l'ai donné qu'a une seule fin: aimer.

Et si tout cela ne t'a pas donné plus d'amour, je ne veux pas de ta messe, je ne veux pas de tes prières. Tout cela me fait horreur. Loin de moi.

Los cristianos debemos recordar que si no amamos a nuestro prójimo, a quien vemos, no amamos a Dios a quien no vemos. Ése es el mensaje de esta colección de charlas presentada por Criterio, y traducidas por J. R. Wilcock.

Cuando el Abate Pierre afirma: "decir *buenas noches* puede llegar a ser grotesco, si dejamos que millares de hombres y mujeres y niños no tengan techo", o tengan apenas unas latas y sigan viviendo en villas miserias, que por irrisión se llaman Villa Diamante, Villa Jardín, Villa Alegría, sabemos que estamos enfrentándonos con nuestra responsabilidad de hombres solidarios, semejantes en todo a ésos que desde lo profundo padecen el olvido de una sociedad entera.

RAÚL E. LAGOMARSINO: *Savia y follaje del libro* (Sudamericana, Buenos Aires, 1957).

¿HABRÁ lectores que piensen, cuando tienen un libro entre las manos, en todo cuanto converge para hacer posible esa lectura?

Savia y follaje del libro expone de un modo sucinto las normas de un corrector práctico, destinadas a facilitar la labor de autores, traductores, correctores, linotipistas y tipógrafos. Su lectura está llena de interés para la gente del oficio, y da, a quien sea lego en la materia, la posibilidad de descubrir y entender un mundo ignorado. Se trata de una serie de indicaciones útiles para quienes trabajan en dar corporeidad a las palabras. Las palabras escritas son el punto de apoyo, el lugar geográfico donde comienza el diálogo, la comunicación entre el lector y el escritor. La palabra, que es expresión del espíritu, necesita signos sensibles para permanecer y ser siempre inteligible, ya sean fonemas o grafismos.

Dice Raúl E. Lagomarsino, en el prefacio, a quienes son sus compañeros de tarea: "no debemos olvidar que trabajamos sobre una materia viva". Y más adelante: "Tenemos que aplicarnos a nuestro trabajo con el mayor respeto hacia el autor". Esta doble actitud de respeto y atención dan la pauta de lo que el libro es.

Si en todo trabajo podemos encontrar un profundo sentido de servicio comunitario, en pocos se hace tan evidente como en la impresión y edición de libros. Todo trabajador, ganando su vida, trabaja de un modo insustituíble para los otros. Los gráficos cumplen con tareas de suyo dirigidas a servir lo más noble del hombre, su inteligencia. El linotipista y el tipógrafo, por ejemplo, participan del trabajo intelectual y del trabajo manual. Están en el límite de ambos, y son al mismo tiempo verdaderos artesanos, puesto que trabajan

una materia —plomos, tipos, letras— que es vehículo, a su vez, para la comunicación de algo que la trasciende. Y por tener que, analógicamente, encarnar las palabras, sirven, difundiéndolo, el pensamiento de quienes crean, y cumplen así una función social. Lo aparentemente modesto y oscuro adquiere entonces otro relieve. Las páginas de este libro nos manifiestan esa disposición de respeto y alerta de quien, más allá de la precisión puramente técnica, sabe que participa de una verdadera tarea de cultura, con alcances que sobrepasan los límites de la empresa comercial.

NOEMÍ VERGARA DE BIETTI: *Los tres Payró*. (Ascua, Buenos Aires, 1957).

En las breves páginas de este folleto, la autora encara tres aspectos esenciales de Roberto Payró: el ciudadano, el hombre y el escritor. Lo hace tomando como punto de partida la obra escrita por Payró, que le brinda abundante materia para ejemplificar los distintos matices de cada una de esas facetas, ricas de suyo, del publicista.

Puesto a recorrer el país, por necesidades que el periodismo le suscita, Roberto Payró se convierte en un sociólogo pragmático, más intuitivo que científico, y su aguda visión le descubre, más allá del rostro del país geográfico, la verdad de sus hombres. Es el gran reportaje a la Argentina, conocida en el Sur y en la cordillera, descubierta a través de Buenos Aires, la pampa, el litoral y todo el Norte. "Bebe ávido el país —dice la autora— advirtiendo que algunos de los males registrados ya los palpó en carne propia, bien de cerca, en Pago Chico (actual Bahía Blanca), donde muy joven fundó un periódico". Payró ha intuído al pícaro, ese tipo bien caracterizado por él, que en su proyección política desemboca en el caudillo, cuyas armas son "la incultura, la mentira, el fraude, el cohecho, el acomodo, todo oculto bajo las grandes palabras para él carentes de sentido, de patriotismo, libertad, democracia, lucha de clases, etcétera".

La autora hace referencia constante a nuestra historia inmediata y próxima, cotejando los personajes extraídos por Payró de la realidad con algunas figuras que parecieron encarnarlos de modo exhaustivo durante los últimos tiempos.

Pero "de nuestro complejo venero social también extrajo Payró sus figuras dignas". Son las que configuran "el gran fermento del argentino de mañana. Estos hombres cultos y decentes, estas mujeres dignas y honradas son las reservas con que, en horas de crisis, cuenta el país para marchar al porvenir que Payró juzgaba con tanto optimismo".

Payró, desde Bélgica, durante la contienda de 1914 a 1918, pudo defender, obstinadamente, a "la criatura humana, a la que juzgaba originariamente buena", y así ante la barbarie "este mosquetero de la pluma, paladín de los débiles, pacifista que, semejante a Barbusse y Rolland, aspira a la definitiva reconciliación de los pueblos, no quiere colocarse *au dessus de la mêlée*", y toma partido. Las páginas de "La Nación" son su palestra.

Ese mismo sentido solidario que lo hermana con todos los hombres, lo

hace estar al lado de los que iniciaron el movimiento socialista, y, aunque luego se separaría del partido, está en 1895 junto a Juan B. Justo, y con Leopoldo Lugones y José Ingenieros funda la primera Biblioteca Obrera.

Señala luego la Sra. de Bietti que Payró, como escritor, no hizo sino predicar su afán de reivindicación para todo el país. Ésa fué su lección. "¿Cuál fué la lección que nos legara? Batirse, irguiendo la pluma como una espada, por el progreso del país que tanto amó, por la defensa de la vida humana y de los valores de la libertad, cultura y paz que dignifican los escritores, para que se los reconozca y estime en cuanto representan dentro de la sociedad: batirse bravamente en los tres frentes, librando la gran pelea con ese desinterés olímpico de los soldados criollos que nunca buscaron laureles". Tales son los conceptos con que Noemí Vergara de Bietti perfila a Roberto Payró.

EUGENIO GUASTA

JOHN WAIN: *Sigamos bajando.* (La Isla, Buenos Aires, 1957).

HAY un estilo literario cuya efusión proselitista crece en proporción inversa con el espacio de que disponen sus autores, y es el actualmente empleado por los editores en solapas y fajas. En la solapa de cada libro se suele asegurar, no sólo que el autor es la figura decisiva de la literatura, sino que el libro del que la solapa forma parte es su obra cumbre. Pero tal vehemencia laudatoria queda chica en comparación con la de la faja, cuyo sintético contenido debe apurar, en la brevedad del concepto, el máximo de intensidad entusiasta. El resultado puede ser negativo. Muy peligrosamente negativo. Es lo que me ha sucedido con *Sigamos bajando* de John Wain, del que sus editores se anticipaban a declarar que *había cambiado el rumbo de la novelística inglesa.* Si se hubiera dicho de la novelística rumana o española —o argentina—, muy estimables sin duda, la cosa podría haberse tomado como opinión particular y sin mayor importancia. Pero la novelística inglesa es cosa bastante seria, y desde hace rato. Desde Dickens y Thackeray hasta Virginia Woolf o Huxley, pasando por Meredith y Galsworthy, para no aburrir con más nombres, representa algo muy importante en el desarrollo del pensamiento humano. Cambiar su curso no es cosa de juego, y por ello el libro al que se atribuye tal mérito tiene que ser leído con un especialísimo interés crítico para tratar de adivinar si su influjo será para bien o para mal. Es así como una novela, no diré que excelente, pero sí muy tolerable, que de otro modo se hubiera leído, si no con entusiasmo, al menos con bastante agrado, aparece disminuída por el intempestivo elogio que a modo de lápida se hizo pesar sobre ella desde la faja.

Ni en sus intenciones sociales, ni en su técnica literaria hay nada que justifique tan desproporcionada afirmación. Por aceptable que en sí pueda resultar el libro, su lector tiene, en el mejor de los casos, la sensación de haber sido víctima de una broma pesada. Su protagonista es un muchacho que al salir de la rigurosa escuela británica, resuelve —no se sabe bien por qué— eludir

los compromisos que su categoría social le impone. Ante semejante propósito, el lector debe experimentar una sensación de angustia o de complacencia, según que el autor sepa ubicarlo, en el primer caso, dentro del punto de vista de la clase del personaje, al que verá entonces disminuído, y en el segundo, abriéndole horizontes de mayor amplitud, superando lo que debe aparecérsenos como una trama de prejuicios ridículos. Pero no ocurre ni una cosa ni otra. Aunque el título tiene la palabra "bajando", lo que parecería indicar que el propósito fué el primero de los indicados, en ningún instante experimentamos un sentimiento de compasión comprensiva. Nos parece una experiencia bastante gratuita por parte de un ser sin la menor grandeza de ánimo, que simplemente se deja llevar a la deriva, y cuya falta de calidad humana no hace demasiado penosa esa actitud que parece ser la que corresponde.

Hay algunas escenas manejadas con buen humorismo. Pero no abren ningún nuevo derrotero en el caudaloso humorismo británico: Wain no renueva los procedimientos de un Chesterton, por ejemplo; más bien se diría que sigue las huellas inconfundibles de Wodehouse. Y no lo digo con menosprecio, pues dentro de la evidente ligereza de este autor divertidísimo, hay méritos nada despreciables de sátira.

Hay también su buena dosis de suspenso, pero en la cuna de la novela policial eso tampoco puede considerarse insólito. En resumen: un libro soportable entre el montón de libros soportables de la literatura inglesa a la que es muy problemático que provoque el menor meandro. Y una faja especialmente insoportable entre el montón de insoportables fajas que se disputan la primacía en las vidrieras de los libreros.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Crítica de Arte

Galería Antígona

Bonevardi, De Juan y Pont Vergés. "Antígona" ha programado para este año una serie de exposiciones que pondrán en contacto al público porteño con los valores plásticos del interior (a veces, mucho más remotos para nosotros que algún pintor europeo de tercer orden). Después del cordobés Tito Miravet, tocó el turno a otros tres residentes en Córdoba, uno de los cuales —Ronaldo De Juan— es nativo de esa provincia. Bonevardi, nacido en Buenos Aires, fué el "no figurativo" de la muestra, y sus obras lo presentaron con mayor dominio del color que de la forma. Sus diagramas compositivos, en efecto, se resienten de cierta falta de cohesión, lo que provoca un desequilibrio frente a la acertada armonización de los colores.

Poco feliz De Juan, quien reiteró sus conocidas abstracciones de ventiladores, maquinarias y bicicletas, pero sin afirmar cabalmente su visión plástica.

Hay algo así como una vacilación, que indica —por ejemplo, en el haz de luz casi obvio del farol de la bicicleta— que el esquema mental no alcanza a concretarse aún adecuadamente en la tela. El mayor logro de De Juan hasta la fecha sigue siendo *La escalera de caracol,* que expuso en el vestíbulo del Auditorium de Mar del Plata en el mes de marzo último. Las obras presentadas ahora no superaron ni igualaron a la aludida, y más que el resultado de una fresca espontaneidad creadora, parecieron el de una fórmula que se repite. De todos modos, confío en el porvenir pictórico de De Juan. De entre todo lo que presentó en "Antígona", prefiero el óleo pequeño, apaisado, que representa un engranaje, en tonos cálidos, luminosos: naranja y amarillo cromo, muy bien entonados con gris y verde pálido. Fueron interesantes también los "gouaches", en los que estuvo mejor resuelto el problema espacial que en los óleos.

Pont Vergés, nacido en Santo Tomé, Corrientes, fué el expositor de "Antígona" que más sorprendió e intrigó al espectador. Es el suyo un arte aparentemente ingenuo, de formas simples y colores crudos —a veces crudos en exceso, cabe anotar—, dentro de composiciones tan sencillas como dibujos infantiles. Pero debajo de esa simplicidad, de esa carencia de artificio —perspectiva a la manera oriental, dibujo arcaizante, color apenas matizado—, se esconde un gran refinamiento de intención y de síntesis expresiva. Creo, además, que la visión de Pont Vergés es la indicada para expresar una verdad argentina. Cuadros como *Jugando al ping-pong* y *La casa del adivino,* plantean y solucionan no sólo problemas plásticos sino también un problema espiritual, como es el de la representación pictórica de un medio ambiente, una mentalidad, una manera de sentir y de actuar que no pueden ser sino argentinos; y ello, sobre todo, sin caer en pintoresquismos fáciles ni en reminiscencias folklóricas. El sentido delicado que del color tiene Pont Vergés (a pesar de la utilización, como he dicho, de tonos puros o casi puros, especialmente rojos, verdes, amarillo y violetas, es decir, una oposición directa de complementarios) y la línea elegante, a veces caligráfica, de su dibujo, alcanzan expresión cabal en el curioso óleo titulado *El conferencista.*

César Tomás Miranda. También cordobés, de 32 años de edad y ganador de algunos premios en salones realizados en su provincia, este grabador presentó en "Antígona" algunas de sus obras, que unen a la pericia técnica, una rara calidad sensible. El grabado es un arte de técnica formal muy precisa, y que por eso mismo suele a veces ser acusado de frialdad; pero los trabajos de Miranda transcurren en un ámbito extraño, que participa a veces un poco de la pesadilla. Hasta en el encantador *Niños con barriletes,* de tema tan inocente, hay una nota dramática que pasa apenas, como un estremecimiento, por entre los blancos y los negros del dibujo. *La noche* y *La tierra,* así como *La telaraña,* ejemplifican igualmente esa oscura admonición, ese presentimiento que parece desprenderse de la obra de Miranda. Creo que el grabador cordobés ha conseguido expresar muy bien cierto aspecto lúgubre y con tintes de brujería que la vida de provincia suele aún conservar, sobre todo en los lugares apartados; y también esa desolación que a menudo informa las vidas y las

muertes de las gentes que habitan en pequeños pueblos semiolvidados. Formas como de ataúdes, líneas que traman redes y telarañas, rostros apenas esbozados pero inquietantes, personajes enlutados, son elementos característicos del arte de Miranda, a quien el gusto seguro y la técnica impecable salvan de caer en lo literario o en lo morboso. No desdeña tampoco el grabador cierta ternura irónica que bordea lo grotesco, y que se hace patente en obras como *Comparsa, Figura velada, Circo de niños* y *El concierto.* Es curiosa la figura de acento románico de la Virgen en la heterodoxa *Crucifixión.*

Galería Bonino

Líbero Badií. Puede decirse, en términos generales, que la búsqueda escultórica se divide hoy en dos grandes corrientes: la de quienes permanecen fieles a la interpretación del volumen, y la de quienes exploran las posibilidades plásticas del espacio. Volumétrica es, eminentemente, la escultura clásica, tradicional; la espacial es mucho más reciente. Badií, nacido en Italia y radicado desde hace treinta años entre nosotros, no deja de participar de los tanteos espaciales, pero es esencialmente un escultor de volúmenes, que son, en sus obras, densos, amplios, rotundos. Así lo demostró su nueva muestra en "Bonino", en la que además de su hermosa serie *La madre* y numerosos bocetos y estudios en bronce con cera y yeso, presentó algunos curiosos "retratos". Son esculturas en las que ha procurado sintetizar los elementos dominantes de una personalidad, abstrayendo sus rasgos principales, en un intento de iconografía espiritual más que física. El problema está en saber hasta qué punto una abstracción puede representar a un individuo determinado, y en hallar también la justa modalidad expresiva que convenga a cada sujeto. De allí que en el retrato en yeso de Sisy Robirosa, por ejemplo, aparezca un rasgo realista, como es el de las ondas del pelo ubicadas sobre el hueco que representa la cara, que desvirtúa la intención del artista. Esto no quiere decir que Badií no continúe afirmándose como un valor positivo, al contrario: reafirma sus excelentes cualidades e intenta nuevos caminos que pueden en principio no dar cabal resultado. Los dibujos, en cambio, mostraron cierta flaqueza. Es loable la calidad material de las piezas expuestas, sobre todo los bronces.

Raquel Forner. Bajo el signo de Piscis ha colocado Raquel Forner su reciente muestra en "Bonino". El pez era, en efecto, el tema central y el elemento constante de sus obras. Raquel Forner ha dado un paso más en su camino y ha transfigurado la sustancia dramática que siempre informó sus trabajos —y que alguna vez se resolvió en barrocas composiciones de tema bélico—, en una materia plástica que la desliga ya casi por completo de su técnica anterior. Aquella su pincelada, magistral, sí, pero un tanto seca, aquel su color algo crudo, han sido reemplazados por un modelado blando, por tonalidades tiernas, jugosas, sensitivas. *Red nocturna, Despojos, Cementerio marino* son obras de denso contenido espiritual, que alcanza en la primera un clima alucinado, a la vez que de una impecable composición. *Las copas,* menos

logrado en su estructura orgánica, pero siempre de noble factura, llamó la atención por el "trasmundo" que sugería. Pienso que esa palabra, trasmundo, es la mejor para definir la actual pintura de Raquel Forner, encauzada hacia una aspiración metafísica, una trascendencia del mundo objetivo, que ha sido siempre el anhelo de la gran pintura de todos los tiempos.

ARNALDO Y GIÓ POMODORO. Bonino presentó el año pasado a un grupo de pintores "espacialistas" italianos; y nos puso ahora en contacto con dos escultores de esa misma tendencia y nacionalidad, los hermanos Arnaldo y Gió Pomodoro. Los espacialistas, ya lo dijimos al referirnos a Badií, dan mayor importancia, en la plástica, al espacio que al volumen, tratando de conformar no solamente un material determinado sino también el espacio circundante. De ahí la tentativa espacialista de obligar, diríamos, al espacio, a ceñirse y modularse según el tratamiento de volumen, mediante las salientes, aristas y huecos de éste. Los Pomodoro han conseguido una levedad del material que les permite los mayores juegos de la fantasía poética, y un sorprendente desarrollo de la estructura plástica, como se comprueba en la curiosa escultura en hierro titulada *Los dos lados de Habadón,* cuyas dos caras entrañan un significado y un esquema compositivo distintos, no obstante lo cual y a pesar del complicado juego de huecos y salientes, se mantiene la unidad de concepción. Otro ejemplo de espacialismo lo proporciona la gran *Cruz* de hierro y bronce, en la que la rítmica ondulación de las líneas va contorneando el espacio, hasta dar a ésta la categoría de integrante cabal de la obra de arte.

Finísimos reticulados de plata alternaron con paneles de bronce que ostentaban la pátina de los objetos que han permanecido sepultados durante siglos en el fondo del mar, y con estructuras de hierro que presentaban el aspecto corroído de maquinarias abandonadas. De una en otra obra, de uno en otro título, el espectador experimentaba una suerte de retrocesos y avances en el tiempo, en las culturas, en las tierras que imaginativamente podía visitar: *Construcciones totémicas, Personajes con eco, Homenaje a Ezra Pound, Del libro de los muertos, Paisaje con sol abajo,* son títulos que enunciaron claramente la erudición y sensibilidad de estos escultores singulares. Las alhajas, obras originalísimas de artífices exquisitos, que completaron la muestra, contribuyeron a esa sensación de arcaísmo rigurosamente contemporáneo que el visitante de Bonino podía apreciar.

ESTÍMULO DE BELLAS ARTES

Un grupo de artistas jóvenes presentó sus obras. Destaco a tres, que ofrecen una curiosa aproximación en cuanto al enfoque plástico, aunque resulten muy distintos al expresarlo: Ezequiel Linares, que armoniza bien la materia suntuosa, sobre todo en el óleo más grande, con predominio de tonos fríos; Aníbal Carreño, el de inspiración más exótica y que debe vigilar, precisamente porque tiene talento, su tendencia a la facilidad; y Juan C. Marcos,

Huemul

Juan Manuel Sánchez. Pintor joven, permanece fiel a sus principios figurativos. Gusta reproducir la realidad objetiva (a través, claro está, de su temperamento propio), respondiendo así a su sensual visión plástica. Ve los seres y las cosas en grandes planos esquemáticos, cubiertos por una espesa capa de color que la espátula extiende y matiza con delectación en la calidad de la materia. De este modo obtiene composiciones casi corpóreas, como por ejemplo *Cardos* y *Cráneo,* de dibujo vigoroso, realzado por fuertes trazos negros, y color armonizado en una gama simple, generalmente baja. Sus mayores aciertos en esta muestra del salón de la librería "Huemul" fueron las dos *Fábricas,* de colorido oscuro, denso, muy bajo. Allí se pudo apreciar la segura ciencia que del color posee Sánchez, al armonizar finamente esos grises pizarra, esos violáceos negruzcos, con un rojo, a la vez fuerte y opaco, que valorizaba toda la gama. Menos feliz me pareció, en cambio, el grupo de desnudos femeninos; el mejor es el fechado en este año, pero debo objetar la excesiva monumentalidad de los pies de la figura, resabio quizá de la actividad de Sánchez como pintor muralista. *Kakis* fué un alarde de audacia en el color, cabalmente logrado.

Galatea

Mario Darío Grandi. Exhibió en "Galatea", los originales de su carpeta de planchas coloreadas, prologada por Conrado Nalé Roxlo, "La Comedia dell' Arte", y algunas otras obras inspiradas en el mismo tema. Grandi es uno de nuestros pintores más sensibles. Con gracia musical armoniza tonos y semitonos de levedad aérea, componiendo estampas encantadoras, llenas de poesía. Nadie mejor que él, pues, para interpretar el mundo de la antigua farándula, ligeramente licencioso y ligeramente triste *sous leur déguisements fantasques.* La amenaza de monotonía que entraña su reiterada dulzura es conjurada por la aristocracia de su dibujo y su sabiduría del color. En la salita de arriba estaban algunas obras que no se incluyen en la carpeta, pero siempre basadas en la Comedia del Arte, en las que había recuerdos de Picasso y de Christian Bérard.

Pizarro

Dibujos de escultores ingleses contemporáneos. El movimiento escultórico británico constituye un fenómeno muy particular dentro del panorama plástico de nuestro tiempo. El grupo de artistas que lo compone, cuya edad es de cincuenta años, si bien en cierto modo reconoce a Henry Moore como su maestro, directa o indirectamente, carece de la cohesión que estos movimientos suelen presentar; pero aunque todos estos escultores trabajen en forma aislada —y a veces, como es el caso de Lynn Chadwick, hasta aislada del mundo—, han logrado una

singular unidad de miras, en cuanto tienden a representar el drama del hombre contemporáneo, despojado de los apoyos espirituales que informaron otras épocas y enfrentado con uno de los momentos en que más se agudiza la lucha entre el Bien y el Mal. Así lo ve Lynn Chadwick, quien crea, en sus dibujos en tinta china, un mundo de seres parecidos a insectos, acorazados, inquietantes; así lo ve Bernard Meadows, a través de sus dibujos manchados de acuarela que, aunque sólo representan cangrejos y gallos, poseen una tensión dinámica exasperada que únicamente nuestra época podía producir. Henry Moore, en cambio, el máximo representante de esta generación de escultores, laureado en certámenes internacionales y considerado por algunos críticos como el mayor escultor viviente, trasunta serenidad en sus obras; hay en ellas volúmenes densos, que pesan, se encorvan o se reclinan, pero siempre con tendencia a una severa armonía. Es interesante observar, en estos dibujos coloreados, la evolución de cada idea plástica de Moore.

Geofrey Clarke, el artista más joven de la exhibición de "Pizarro" (nació en 1924), presentó aguatintas que resolvían formas abstractas en una fina gama de grises; dos de ellas, coloreadas, nos recordaron, con sus tonos profundos y luminosos, que Clarke ha sido encargado de la ejecución de las vidrieras de la nueva Catedral de Coventry. Clarke y Robert Adams (cuyos *collages* ofrecen una extremada finura de entonación), fueron los dos expositores que pudieron ser contemplados con absoluta prescindencia de la escultura. Kenneth Armitage trazó a pincel, con acuarela o tintas, figuras femeninas sólidas y poéticas. Lionel Thornton expuso diseños nerviosos, restallantes, evocadores de temas bélicos. En resumen, un hecho importante: la primera aproximación a nuestro público de uno de los movimientos plásticos internacionales más trascendentes del momento.

Galería de Quetzal

Esta flamante sala de exposiciones fué inaugurada por el Centro de Derecho y Ciencias Sociales, en el edificio de la respectiva Facultad, con una muestra de fotografías de Ilse Kornreich reunidas bajo el título de "Santa María del Buen Aire", con textos de Alberto Greco. Son imágenes ciudadanas que reflejan, a la manera del "neorrealismo" (así las define la autora misma), aspectos de esta ciudad nuestra, tan vasta, tan contradictoria, hermosa y fea al mismo tiempo. Creo que el rasgo característico de Buenos Aires y sus habitantes, es la melancolía; e Ilse Kornreich ha sabido captarla con sensibilidad de artista que recrea un mundo sirviéndose de la cámara, que maneja con rara habilidad. Sabe usar la luz natural con fino sentido del matiz y con aquella intuición previlegiada que le dice cuál es el ángulo favorable y el momento en que la luz, filtrándose a través de las hojas o reverberando en un muro blanco, ha de servir mejor a sus fines. Su gama de grises es casi pictórica, haciendo que sus fotografías se parezcan a grabados o dibujos de nítida perfección. Destaco especialmente los retratos.

Galería Rubber's

Eduardo Jonquières. También es flamante esta galería en la que Eduardo Jonquières presentó una selección de sus dibujos. Cabe destacar la diferencia notable, de estilo e intención, que existe entre estos dibujos y la labor pictórica de Jonquières. Sus dibujos son figurativos; y lo que en sus óleos es rigor geométrico y color más bien frío se transforma aquí en una persecución de lo emotivo, a través, eso sí, de una técnica ajustada. El autor explica esta circunstancia, no tan desusada como podría creerse, manifestando que tiene dos sensibilidades distintas frente a dos distintos hechos plásticos, pintura y dibujo. En mi opinión, sus logros mayores fueron: *La mirada, Chico con tazón, El cuento y Cló peinándose.* Posee Jonquières un trazo amplio, redondo, muy expresivo y elegante, que se continúa siempre, sin quiebras ni alteraciones incómodas. *La mirada,* especialmente, atrajo por la factura del rostro y el valor expresivo del rasgo que le dió título: una mirada en verdad inquietante, entre burlona y triste. *Chico con tazón* y *El cuento* son dibujos cuya mejor definición se me antoja que es: "limpios". Así los configuran sus trazos llenos y puros, vigorosos y finos a la vez.

Leopoldo Presas. Siempre en Rubber's, uno de nuestros plásticos consagrados más jóvenes y de mayor talento, Leopoldo Presas, presenta sus trabajos. He seguido con atención el camino que ha conducido a Presas hasta la madurez actual, y bien sé que nunca se ha permitido nada que no fuese auténtico. Quiero decir que, manteniéndose fiel a una temática —se complace en la figura femenina— y a una gama que, aunque cada vez más rica, es la misma, delicada y sensible, de sus primeras muestras, el pintor ha buscado su modalidad propia de expresión; ha manejado los mismos elementos con técnicas distintas, en búsqueda siempre renovada, y se halla ahora en una etapa de superación, en la que es evidente que ya puede hacer lo que quiere. Al fondo de la salita, a ambos lados de una puerta, impresionaban al espectador, desde la entrada, dos cuadros. El de la izquierda, una figura vestida de negro, de medio cuerpo —el número 1 del catálogo—, en la que la suntuosa profundidad del traje oscurísimo surgía de un fondo de amarillos dorados y verdosos; el de la derecha, el Nº 12, un desnudo con esa calidad de esmalte aplicado en sucesivas veladuras transparentes, característica del pintor. Las tres figuras del Nº 8 repetían el acorde negro y oro del Nº 1; la única naturaleza muerta, la del Nº 14, tenía palpitación y transparencia de cuerpo femenino.

Dos Mil Años de Pintura China

Esta muestra nos permitió abarcar desde las primitivas piedras grabadas, de gracia arcaica (*La lluvia, Escena de teatro, Cortejo de carros* y los magníficos *Dos caballos,* de sugestión helénica), hasta las exquisitas pinturas sobre seda, de pájaros y flores y paisajes entre la bruma otoñal. Son dos mil años,

a través de los cuales la evolución técnica permaneció fiel a una constante espiritual: la interpretación de la naturaleza toda, y del hombre y sus obras, como partes integrantes de un total cuya armonía el alma del sabio y del artista es capaz de expresar con materiales y procedimientos muy peculiares y que en cierta forma participan de lo religioso. No se trata, como en el arte de Occidente, de manifestar una personalidad individual o, en todo caso, una anécdota determinada, sino de exaltar, mediante la curva de una rama, el plumaje de los pájaros, los rizos de las nubes y la misma forma humana, sabiamente estilizada, ese ritmo musical cuya combinación se resuelve en el gran acorde (y de acuerdo) del mundo, que sólo el hombre se permite quebrantar.

Fué particularmente notable la perfección de las reproducciones que se exhibieron en el Círculo Naval, a tal punto que no se apreciaron diferencias perceptibles, salvo en el tamaño, con los originales. Incluso algunas pinturas pequeñas sobre seda habían sido estampadas en el mismo material, lo que contribuyó al interés de esta muestra que preparó la UNESCO en colaboración con el Ministerio de Educación y Justicia (Dirección General de Cultura). Señalo especialmente, entre las pinturas, el magnífico *"Retrato del emperador Ch'en Wen Ti,* y el retrato del poeta Li T'ai-po, hecho a pincel con tinta china por Liang K'ai; *Orilla de un lago en otoño,* donde, como en otras obras de la exposición, la tela misma sobre la que se pintara, sin ningún artificio de color, representaba el espacio, de una amplitud extraordinaria, gracias a la cuidadosa ubicación de los distintos planos del paisaje; *Dos pájaros,* de Ma Lin, obra maestra de gracia y delicadeza; y el admirable retrato de una *Poetisa,* de Cheng Hong Cheu.

ARTE MODERNO EN BRASIL

Así se denominó la muestra que durante varias semanas ocupó las salas de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, organizada por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro con el patrocinio de la Embajada del Brasil en Buenos Aires. Encontramos en ella a los precursores de las corrientes de vanguardia de ese país, entre otros a Tarsilla do Amaral, Anita Malfatti y Emiliano de Cavalcanti, que junto con Osvaldo y Mario de Andrade y Sergio Millet, fueron los promotores de la sonada "Semana del Arte Moderno", en Río, en 1922. Asombra pensar que hoy esos nombres son ya propiedad de la historia del arte del Brasil y que, junto a las obras de los "no figurativos" contemporáneos, las de ellos pueden ser ahora contempladas casi con placidez. El público ya no se escandaliza más ante estos "horrores" de hace treinta años, y prefiere hacer aspavientos, bastante respetuosos, no obstante, en la sala de los abstraccionistas. El verdadero interés de la exposición brasileña comienza con el mundialmente célebre Cándido Portinari, de quien se presentó una selección que permite abarcar algunos aspectos de su evolución, desde *La barca* de 1941, hasta *Batendo arroz* y *Café,* de 1956, como ejemplos de su pintura de caballete; y como muestra de su maestría de muralista, los bocetos para dos grandes paneles que adornarán la sede de las Naciones Unidas, en Nueva York,

titulados *Guerra y Paz.* Pasa por el primero el cortejo de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis resuelto en tonos fríos, azules y violáceos, sobre rojo y anaranjados oscuros. En el segundo, *Paz,* un campo de trigo bajo el sol, amarillos, rojos, blancos y dorados producen una sensación de felicidad en el espectador. La composición está estudiada de tal manera que la vista es conducida hacia las zonas altas de los paneles, a la vez que el aire circula entre las figuras, como en la ronda de mujeres vestidas de rojo. De *Café,* rico de tonos en gama baja, destaco el trozo del perro azul sobre el suelo rosado, y las figuras del fondo.

En la sala de los abstractos, adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes, Antonio Bandeira desplegó sus obras llenas de poesía. De izquierda a derecha, recordamos: *Árboles, Jardín Rojo, Ciudad* —cuadro muy bello, en el que las líneas entrecruzadas del primer plano cubren una capa de tonos tiernos: ocres, rosados, amarillos pálidos—; *Festival,* un verdadero tapiz y *Jardín azul,* el más poético, con frescura de fuentes. En esta misma sala, vimos los curiosos y elegantes óleos de María Helena Andrés Ribeiro; las *Casas,* de Francisco Volpi, quizá escenográficas pero muy finas de color; y el bien entonado "collage" en papel de seda, de Iván Serpa, *Comprensión Nº 8.* También estaban allí las esculturas de Franz Weissmann, quien trabaja el metal en planchas o varillas, obteniendo curiosos efectos de distorsión de planos y proyecciones espaciales, a veces de ilusión casi mágica, como *Composición de tres cubos virtuales,* hecha con hilos de acero inoxidable, en la que el espectador, con sólo girar alrededor de ella, puede engendrar un verdadero caleidoscopio de formas en el espacio.

El escultor más importante de la exhibición, entre los figurativos, fué Bruno Giorgi, quien siguiera hasta hace pocos años las huellas que en Francia trazara Aristide Maillol, con figuras serenas, reposadas, dentro de la tradición clásica. Ahora está en una nueva etapa evolutiva, dentro de las tendencias más avanzadas de la escultura contemporánea. *Madre e hija,* en madera, es obra en que los volúmenes redondos, cerrados, evocan claramente a Henry Moore. *Copoeirá* y *Lucha* son dos bronces en cuyas tensiones extremas de las líneas directrices cabe reconocer la voluntad de recortar el espacio mismo en formas que podríamos llamar "huecas", que integran plenamente la obra de arte, en lugar a ser exteriores a ella.

Fué meritorio el conjunto de grabado y dibujo. Vera Bocayuva Mindlin exhibió interesantes xilografías coloreadas, abstraccionistas, sobre todo *Negativo y positivo;* Marcelo Grassman sugirió, en sus *Composiciones,* monstruos de una selva de pesadilla; Iberé Camargo jugó gratamente con una fina gama de grises en sus dos aguafuertes, *Naturaleza muerta* y *El atelier.* Aldemir Martins es un dibujante de técnica admirable, como pudo apreciarse en *Pez* y *Randeira,* dibujos hechos con tinta china y café. El café, muy diluído, da una cálida tonalidad ocre-amarillenta que armoniza elegantemente, extendido en grandes planos, con los finos trazos de tinta. Anisio Medeiros trajo una sugestión extraña, como de algo oculto y nada tranquilizador que corre por las líneas tensas, ágiles, de sus dibujos al carbón, *Juguetes, Comercios y Bichos.*

Otros expositores que no conviene olvidar, Firmino Fernandes Saldanha, pintor abstracto de gran fuerza expresiva y delicado color, y Tereza Nicolao, autora de tres óleos sobre madera titulados *Favelas,* bien entonados en grises y ocres.

ERNESTO SCHÓO

JULIO E. PAYRÓ: *Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo* (Nova, Buenos Aires, 1957).

AFRONTAR la responsabilidad de estos compendios de iniciación cultural es ardua tarea por las proyecciones que pueden tener en la formación o deformación de las curiosidades que los solicitan. No sólo el joven, el hombre maduro ávido de participar en el usufructo del tesoro cultural de nuestra época, y falto de tiempo por sus otras actividades para hacerlo en forma intensiva, necesita de estos epítomes, donde se le resuma lo esencial de un tema.

El profesional a quien se le encomienda puede adoptar la *pose* de entendido que condesciende a sucintas explicaciones para el profano, dando por descontado que de cualquier modo no las entenderá en debida forma, o lo que es peor aún, proceder con un criterio de redactor de cualquier "Digest" de los que infestan el ambiente, ponerse a balbucear vulgaridades que toma por vulgarizaciones, partiendo del absurdo supuesto de que al lector hay que molestarlo lo menos posible en su ignorancia. El trabajo de Julio E. Payró se aleja por igual de aquella pedantería y de esta complicidad. Con un estilo directo, pero sin condescendencias, porque sabe que no está hablando a profesionales, pero tampoco a retardados mentales muy satisfechos de seguir siéndolo, ha planteado con inteligencia, y con esa nitidez que es la mejor característica de su estilo didáctico, la serie de aspectos y problemas que la personalidad de Pablo Picasso supone para el hombre culto común. Y por cierto que no son ni pocos ni simples, pues Picasso, tal vez el más inquieto e inquietante de cuantas figuras hayan pasado por el mundo de la plástica, podría parecer desde sus comienzos decidido a dificultar o impedir este tipo de labor ordenadora y aclaratoria, por su continuo cambio de posturas, así en lo técnico como en lo expresivo. El artista de las épocas azul o rosa, el expresionista terrible de Guernica, el autor de tantas figuras de depurado clasicismo arquitectónico en su composición, el de los monstruos con ambos ojos del mismo lado de la nariz, el de las figuras de cestería, el de la increíble ternura de sus figuras infantiles, el geómetra del cubismo, el ceramista, el escultor, casi el poeta, el litógrafo, a cada nuevo manotón en su impaciencia renovadora, parece estar diciendo: "no me tendrán", "no conseguirán definirme". Payró lo observa, claro está, desde lejos. Y como una de sus preocupaciones fundamentales del

momento es descubrir cuál es en esencia el estilo de nuestro siglo, sabe que nadie como Picasso puede darle la clave reveladora de sus secretos. Le mira actuar, y en cada una de sus aparentes contradicciones indaga lo que de contradicción real pueda haber y el sentido orientador que posiblemente implica. Y porque se advierte que este trabajo está hecho en función de otro más amplio, es que su lector se beneficia por anticipado con éste y de aquél. Finalmente Payró logra imponer cierto orden en lo que a primera vista pudo parecer caótico, un orden que al lector siempre le cabe la duda de si proviene de lo estudiado, o del propio método que se empleó para ello. Creo que ambas cosas son igualmente ciertas, pues Payró supo acomodar con celosa cautela el rigor metodológico a las necesidades a que se aplicaba. Para ello fué necesaria una identificación previa con el objeto de su estudio: comenzar por una comprensión fragmentaria de cada aspecto de Picasso y su labor antes de alcanzar la comprensión total que esos supuestos fragmentos integran. Aunque, por descontado, todo ello ya se había producido antes del planteo de este compendio, la habilidad didáctica de Payró le lleva a convencer a su lector de que la está consiguiendo a su lado, de que él casi le ayuda en la labor, y ese sentido de colaboración aumenta la eficacia del libro. El más prevenido de los lectores termina, al fin, por considerar lo que pudo parecerle escandaloso como el resultado de un esfuerzo, no solamente serio, sino genial.

En ello influye también el hecho de que Payró nunca escinde la labor del hombre, considerándola como parte integrante de su personalidad. Y como el hombre Picasso es tan extraordinario como su misma obra, ambos aspectos se refuerzan mutuamente en este estudio haciéndolo doblemente interesante.

E. G. L.

Teatro

Así es, si les parece. — Proserpina y el extranjero. — Calígula. — Marido y mujer. — Compagnia dei Giovani: Il Successo. — Il Diario di Anna Frank. — Lazaro. — Gli innamorati.

El teatro de Pirandello plantea un problema que deriva de su peculiar estructura, basada, por lo común, en una situación inicial absurda o inexplicable que tal vez, sin llegar a aclararse nunca en el transcurso de la acción, demuestra sin embargo estar de acuerdo con lo que el autor quería demostrar, o sea que no hay nada en este mundo de absolutamente cierto, que nadie es bueno ni malo de una manera definitiva, y que en toda alma humana hay zonas de penumbra que jamás pueden ser iluminadas, so pena de provocar la aniquilación del imprudente que quería saber "la verdad". Esta actitud de escepticismo radical, que no excluye la creencia en la necesidad de una conducta ética, ni en la existencia de un poder sobrehumano que mueve las vidas de los

hombres con designios misteriosos, engendra a menudo la vacilación frente a la manera de poner el drama en escena, porque lógicamente lo primero que el director se pregunta es: "¿Qué quiso decir el autor?"; y a poco andar por los textos pirandelianos, surge la duda del nihilismo total: "¿Y si realmente todo esto no quisiera significar nada, puesto que nada es válido aquí sino la duda?"

Admitido este planteo y aceptado el margen de subjetividad de que, en consecuencia, puede disponer el director frente a la obra de Pirandello, surge en toda su desnudez el desacierto con que Armando Discépolo enfocó el montaje de *Cosí é (se vi pare)* que, traducido como *Así es, si les parece,* fué el tercer espectáculo de la Comedia Nacional Argentina en el Teatro Cervantes. Porque una cosa es vacilar frente a la elección de medios para realizar una obra, y otra cosa es oscilar constantemente, en su transcurso, entre el melodrama y la farsa más grotesca, sin adoptar una línea ni sujetarse a un estilo. De este procedimiento ambiguo (que no debe confundirse, lo recalco, con la ambigüedad propia del texto dramático), fruto no se sabe bien si de un escrúpulo excesivo o de un deficiente manejo de la materia teatral —cosa que parecería difícil en un hombre de quien se viene diciendo desde hace años que es un buen director, y a quien se llamó a conducir esta obra por considerárselo especialista en Pirandello—; de este procedimiento ambiguo nacieron las abundantes notas en falso del espectáculo, contra las que poco pudo la buena disposición de los actores. Milagros de la Vega sobrellevó con dignidad el peso de la obra, acreditando maestría para sortear los escollos de un personaje que no le convenía, y de la falta de auténtico relieve que le dió la dirección, bien secundada por Juan José Edelman, quien en el papel del señor Ponza demostró que es un buen actor a quien conviene, no obstante, contener en sus arrestos apasionados. El resto del elenco, menos que discreto. Germen Celpi realizó los decorados y los trajes, de trepidante mal gusto.

Cuando leí, hace algunos años, *Proserpina y el extranjero,* me pareció un tanto grandielocuente en algunos momentos, pero de todos modos había en ella el deseo de hacer algo distinto y de calidad. De ahí que haya sido grande mi desilusión al verla en escena: comprendí entonces su escasa teatralidad —más bien dicho, su teatralidad disminuída— y reafirmé mi posición en cuanto a las aptitudes directivas de Díaz Ulloque. Digo "teatralidad disminuída" porque parecería que el propio Del Carlo, en su afán de enlazar los sucesos en un conventillo porteño con el mito helénico de Proserpina, haya debilitado la acción dramática en favor (?) de largos discursos, netamente literarios, a cargo de un narrador que es el personaje de "El Mito". Y, en verdad, uno termina preguntándose, cuándo cae el telón final, por qué estaba Proserpina en esa casa, por qué se fué y volvió, cuál era la relación con su madre y, en una palabra, qué hace allí toda esa gente. Me refiero a un "porqué", a una razón vital que surja como una necesidad imprescindible del drama y no como un hecho adventicio, deliberado, que sólo facilita la relación con la leyenda antigua. De esto es claro ejemplo, precisamente, el narrador aludido, cuya única función consiste en explicar lo que sucede en escena, en lugar de permitir que lo escénico se explique por sí solo.

La dirección acentuó los defectos de la pieza, particularmente la escena, postiza, de la aparición de la difunta esposa del Extranjero. Buena la escenografía de Vanarelli, y mediocre la interpretación. Fué en el Teatro de Verano.

El Instituto de Arte Moderno afrontó una vez más un compromiso de gran responsabilidad: el *Calígula* de Albert Camus, traducido por Victoria Ocampo. Más que teatro en sí, vehículo de la posición filosófica y vital de su autor frente a la existencia humana, esta historia, en parte verídica, de un hombre que quería reemplazar la aparente arbitrariedad de los dioses y poseer la luna, obliga a una realización escénica que disimule su raíz literaria y su melodramatismo. Creo que en la versión del Instituto, el enfoque básico de la pieza es erróneo: Calígula no es un hombre que por exceso de lucidez se hace el loco; es un auténtico paranoico. Los escasos momentos en que parece humanizarse —la conversación del segundo acto con Escipión, por ejemplo, o la del tercero con Quereas— son más retóricos que verdaderos; él es "puro en el mal", como a sí mismo se define.

De ahí que la interpretación de Ignacio Quirós, tal vez por debilidad misma del intérprete y sus medios expresivos, resultara poco convincente, como estructurada por fuera, con miradas de soslayo, enarcamientos de cejas y rugidos que no ocultaban que Quirós es una buena persona. Verdad que no todo es culpa del actor; Marcelo Lavalle, el director de la obra, ha demostrado siempre sentirse muy cómodo en la comedia brillante, hasta en la musical, y ha llegado a realizar algún trabajo de mérito en ese sentido. El drama, y por descontado la tragedia, no son su fuerte, como este *Calígula* lo confirma. Lavalle no ha escarbado en lo hondo del drama para extraer su teatralidad, por escasa que fuere; no ha dado relieve a ningún sentimiento ni carácter y ha incurrido en arbitrariedades de movimiento y concepción —la primera parte del segundo acto; la danza de Calígula— que desvirtúan esencialmente lo que debería ser tan sólo un descarnado episodio de desolación y locura. Y resulta inconcebible que el hermoso personaje de Escipión haya sido confiado a un intérprete harto inexperto y con una notoria dicción italiana. Antón, que es un excelente escenógrafo, ha estado en esta oportunidad bastante lejos de sus creaciones más felices, tanto en el aparato escénico como en los trajes.

Marido y mujer es otra de las piezas en que Ugo Betti discurre sobre el amor, el tiempo y el más allá, con su sinceridad conmovedora, su vena poética y sus habituales aproximaciones al melodrama. La acción se desarrolla en tres tiempos que son, a la vez, tres planos de la existencia toda del hombre: la realidad concreta, objetiva —el pic-nic del primer acto—, sobre la que sin embargo pesa aquí una sensación de suspenso, de oculto contexto, dada por la melancolía de un verano que termina, símbolo de la fugacidad del tiempo feliz; el mundo interior de los seres, el fluir incesante de la duración bergsoniana, en el segundo acto, con ese ocultamiento celoso, que todos solemos practicar, de nuestro más secreto sentir, bajo las frases más banales y las acciones en apariencia más inocentes; y lo sobrenatural, en el tercer acto, que termina siendo lo verdaderamente natural, lo que es esencia, lo que permanece a pesar de las criaturas y las cosas terrenas, que son accidentes y por eso cambian.

El hilo que une secretamente estas tres etapas disímiles, es el amor: un gran amor, un amor que al vencer a la muerte gana su derecho a la eternidad. El amor de Luis y Olga, que era la única verdad y lo único que había que decir, que gritar, en vez de las "cosas indiferentes" que durante años esos dos seres, que se amaban, se habían dicho.

El conjunto de la O.L.A.T. (Organización Latinoamericana de Teatro), algunos de cuyos actuales integrantes participaron, con esa misma denominación, en la excelente versión que de *La gaviota* de Chejov realizó hace algunos años Rodríguez Muñoz, interpretó con dignidad el drama de Betti. No hubo interpretaciones excepcionales pero, bajo la dirección de Yirair Mossian, que se iniciaba con este trabajo, se logró el clima de la obra, más en la nota de nostalgia que en la casi metafísica del último acto. El único reparo mayor que podría oponer es la elección de esta pieza para hacerla en teatro circular, aunque el escenógrafo Luis Diego Pedreira resolvió con ingenio las dificultades que presentaban los cambios de escena en cada acto.

El gran acontecimiento teatral de esta mitad de temporada lo ha constituído la presentación en el Cervantes del elenco italiano denominado "Compagnia dei Giovani", encabezado por Giorgio De Lullo —recordado por su actuación en el "Piccolo Teatro di Milano"—, Rosella Falk, Anna María Guarnieri y Romolo Valli. Por razones de preparación de este número de SUR, comentaré sólo sus cuatro primeros espectáculos.

Comenzó el ciclo con *Il Successo,* comedia bastante envejecida de Alfredo Testoni, a la que el ingenio de De Lullo —director y actor, en este caso— extrajo chispas de auténtica gracia. El asunto es corriente en el "vaudeville" francés de la época, y el enredo no es particularmente brillante; pero esta trama incolora ha sido bordada con tanta habilidad e ironía por el director y los intérpretes, que el resultado es una joya de picardía y elegancia, con hallazgos tan felices como el de "El choclo", bailado por el protagonista y la mujer fatal —fatalísima— en el momento de las recriminaciones. La época, las convenciones burguesas (que son sólo la máscara hipócrita del más crudo interés material) y el escepticismo amable y en cierto modo ingenuo del "fin de siglo", han sido tratados con levedad por el autor y apenas ligeramente caricaturizados en la versión de la "Compañía de los Jóvenes". Elegida para el debut seguramente por el hecho de presentar en su reparto a los cuatro titulares del elenco, *Il Successo* fué recibido con bastante menos entusiasmo del que merecía, a pesar de la excelente interpretación de todos y, en especial, de Rosella Falk, con apostura de reina y voz cálida, que supo ser elegante y maliciosa como nadie; de Giorgio De Lullo, fino comediante que graduó admirablemente sus matices; de Italia Marchesini, impagable en el pequeño personaje, casi mudo, de Miss Brown; y de Romolo Valli, que en el último acto, sobre todo, desplegó recursos inagotables de buena comicidad. Vestuario y decorados, de Pier Luigi Pizzi, crearon la exacta atmósfera irónica que el montaje requería; destaco el detalle de los vestidos de baile, exclusivamente en blanco y negro, en la fiesta del segundo acto.

Muy distinto es el tono de la segunda pieza representada por la compañía

italiana, *Il Diario di Anna Frank,* adaptación teatral de Frances Goodrich y Albert Hackett, del diario original de la verídica protagonista. Se trataba ahora de un drama abrumador, paradigma de las angustias que experimentaron y experimentan millones de seres humanos perseguidos por otros hombres por el solo hecho de pertenecer a otra raza, a otra religión o a otra fracción política. Aquí conviene hacer una distinción, que el público no siempre se encuentra en condiciones de efectuar, entre el valor humano y emocional de la anécdota de *El diario de Ana Frank,* y sus valores teatrales. El primero es inmenso, total: a pesar del odio y del horror, a pesar de la miseria y la persecución, los jóvenes siempre podrán recrear el amor, la belleza, la vida. La voz de Ana Frank se alza para proclamarlo, de entre las paredes de su encierro que es ya casi un sepulcro: "Todo esto que nos parece terrible e insoportable, quizá forma parte de un designio que no podemos comprender porque nos sobrepasa; y pienso que todo, finalmente, regresará al bien". Los segundos, los valores teatrales de *El diario...,* son relativos: la situación básica no puede sino reiterarse a lo largo de los muchos cuadros, y el recurso de la narradora a telón bajo resulta antiteatral. No obstante, el elenco italiano logró hacer vivir, de verdad, a sus personajes, con asombrosa realidad, haciendo así llevadero el largo drama, cuya filiación literaria es harto patente. Dentro de las líneas de un realismo absoluto, Anna María Guarnieri, de físico muy apropiado, dió rasgos inolvidables a su Ana Frank; Giorgio De Lullo superó con oficio y emotividad el escollo de representar a un adolescente de dieciséis años; Elsa Albani y Romolo Valli tuvieron momentos de altísima calidad en los papeles de los padres de la protagonista. Pesó un tanto el marco escenográfico de Gianni Polidori.

El tercer espectáculo fué el que menos me satisfizo. No sé por qué se eligió este drama de Pirandello, *Lázaro,* que más parece un borrador que una obra acabada, para hacer presente en el repertorio al gran dramaturgo meridional. Tampoco sé por qué debían disminuirse las luces en los finales de los actos 1º y 3º, al extremo de que apenas podía verse lo que sucedía en escena. Tampoco me gustó la escenografía de Pizzi. Romolo Valli dirigió con cierta frialdad esta pieza dialéctica, interpretada por el excelente Ferruccio De Ceresa, Rosella Falk (fuera de tipo), Anna María Guarnieri, siempre convincente, y Giorgio De Lullo, que insistió en personificar a un jovencito.

Tal vez porque son jóvenes, los actores italianos parecen divertirse y gozar como nunca cuando interpretan comedias. *Gli Innamorati,* de Goldoni, los mostró de nuevo en la vena feliz, brillante, de *Il Successo.* Mario Ferrero puso en escena, con elegancia, este delicioso cuadro de época, menos logrado quizá que otros trabajos del chispeante veneciano, pero sin duda gracioso. Los excesivos discursos de los sofísticos novios, fueron recitados con vivacidad por Anna María Guarnieri, increíble de levedad y belleza, y Giorgio De Lullo, insuperable tanto en los arranques de cólera como en los de ternura. Romolo Valli, que había sido el padre de *Ana Frank,* puso igual autoridad y el mismo talento en su ridículo personaje de *Los enamorados,* arrancando a cada paso la carcajada con su depurada escuela de comediante; y Ferruccio De Ceresa demostró también su ductibilidad, al componer un criado viejo, dentro de la mejor

tradición de la Comedia del Arte. *Gli Innamorati* fué un encanto para la vista: los colores delicados y brillantes de Tiépolo fueron recreados por el talento de Pizzi, el escenógrafo, quien entonó con acierto los verdes, oros, azules y rojo cerezas del decorado, con el malva, el gris, el amarillo y el pardo de las ropas. Excelentes las luces, también preparadas por Pizzi.

Como siempre que un elenco extranjero nos visita, algo tenemos que aprender de él, sobre todo en estos tiempos en que la gente joven se vuelca en el teatro con más entusiasmo que conocimiento de causa. La gran lección de la "Compagnia dei Giovani" es su falta de "divos", su sentido de conjunto que realiza una labor en común, y su modestia ante la obra a realizar, virtudes que se transparentaron en la charla que De Lullo y Valli ofrecieron en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras. Con sinceridad, ambos actores describieron el proceso de creación de su compañía —cuatro personas jóvenes que aspiraban a una sola cosa: hacer buen teatro y hacerlo bien; y que, sin ninguna pretensión de lucimiento personal, se unieron para cumplir sus anhelos— y la forma cómo se encara la realización de las obras. Para *El diario de Ana Frank,* por ejemplo, De Lullo prefirió limar todo exceso de emotividad en sus actores, a fin de que el drama resaltara por sí solo en todo su patetismo, sin necesidad de recalcar ninguno de sus rasgos. En cuanto a Valli, con facilidad de palabra y autoridad definió la situación del teatro en Italia después de la última guerra, y la posición de la "Compañía de los jóvenes" frente al panorama de la actividad escénica italiana de hoy, y pidió a la gente joven de nuestro país que hiciera el teatro argentino del futuro. De Lullo y Valli nos dejaron así, con la convicción de su espontánea simpatía, la seguridad de que el valor humano del actor, pasada ya por fortuna la era de los "monstruos sagrados", es un factor de importancia en su trabajo; y la esperanza de que alguna vez, superando dificultades que suelen ser nada más que falta de confianza en la propia capacidad y exceso de vanidad personal, un grupo de gente nueva pueda realizar entre nosotros algo semejante a esta empresa magnífica que honra a Italia, maestra de civilización.

E. S.

Cinematógrafo

"EL TECHO"

El cine italiano supo recoger los dos temperamentos esenciales en que se divide el individuo de su pueblo. Por un lado, el hombre agitado, a ratos festivo y grandilocuente, con un sentido innato de la representación, no exento de las caídas sombrías en que lo sume una vida demasiado brutal para su sensibilidad. Por otro, el hombre ensimismado, envuelto en una nostalgia que esconde una sorda desesperación ante las exigencias de un espíritu macerado en el imperativo de su propia exuberancia y obligado a encararse con una tierra pobre y difícil. Hay, de acuerdo con esto, los dos rostros de Italia. El segundo, levemente adusto y meditativo, en el que las razones del corazón, fundidas en una bravura en cierto modo mística, parecen existir como virtudes ancestrales del suelo, pertenece al "alma mater" del país y lo define, tal vez, desde su origen más puro. El cine italiano asume —dije— ambos rostros y en una y otra vía ha conseguido los éxitos más rotundos. Con *El techo,* De Sica nos muestra una vez más aquella fisonomía, que corresponde, quizá, a la Italia profunda.

No intentemos describir aquí el relato, bien simple, por lo demás. El techo, como necesidad urgente de una pareja de escasos medios pero que tiene ante sí una vida es un tema obvio. No hay otro, es verdad, pero nunca el tema, así definido de antemano, contó menos. Lo que cuenta aquí —y es evidente que De Sica lo comprendió bien desde sus primeros films— es el paisaje, que, en cambio, nunca importó más.

Se trata de una película concebida con dignidad artística, sin concesiones. Gestos y gritos, cuando los hay, ocupan estrictamente su lugar. Y es que existe una nobleza de los sentimientos que consiste en mantenerlos en los límites del propio denuedo, al que no es ajeno el temple sufrido de todo el pueblo. La madre de Giovanna no necesita abandonar la dura faena de lavar la ropa para besar a la hija desposada que llega a visitarla. No vocifera, ni se mesa los cabellos. Se enjuga los ojos, simplemente, con el dorso de su mano robusta. Es una escena entre tantas. Pero en todas luce el vigor de una raza que conoce, también, el valor de la mesura y del silencio. Los compañeros de Natale le fabrican en pocas horas un techo clandestino sin ningún alarde y Giovanna se interna finalmente en la casa recién construída con la dosis exacta de emoción que le permite el auxilio providencial de un niño ajeno, pues el chico contribuirá a enervar el desalojo y a convertir en una simple multa su derecho a vivir. El episodio es intenso y sin embargo asistimos a él con la objetividad que nos propone un ensayo, porque es evidente que los actores no pretenden rivalizar con la vida sino, más bien, dejarla pasar, desfilar, ante el espectador.

La película no prodiga una emoción fácil — lo insinuamos. La angustia de la situación y las tribulaciones de los personajes se transfieren al público con el

mismo equilibrio en que transcurren y si durante todo el desarrollo del film tenemos la sensación de asistir al conflicto un poco desde afuera —como si fuésemos testigos del hecho, más bien espectadores de una representación— es porque el asunto es simplemente la vida y el paisaje su protagonista principal. Pocas veces, en efecto, el segundo plano de la fotografía ha existido con igual elocuencia. Tanto, que es posible, por momentos, desentenderse de la acción y distraerse con un "fondo" que vive simultáneamente con el episodio. En rigor, estamos obligados a observarlo, atraídos por un suceso que excede el mero terreno en que transcurre el drama para confundirse con el "tempo" que lo cierne y, en definitiva, una vez más, con la vida —campo o ciudad— que pasa y permanece.

Para celebrar este hallazgo —que, la verdad sea dicha, la cinematografía italiana ha conducido al rango de arte— no basta aludir a la excelencia de la fotografía, capaz de revelarnos una Roma quieta, sosegada en el encanto nocturno de sus calles vacías, vueltas a ese silencio universal que iguala a las ciudades cuando, desprendidas del trajín del día, recobran, finalmente, la elocuencia augusta del mundo. Tendríamos que evocar, entre penumbras, cierto Coliseo pasajero, envuelto, él también, en el contorno fijo que, a esas horas, impone modestamente la calle y, con ella, esa fuerza más vieja, más perdurable que la gloria, que es el afán de los hombres. Tendríamos que recordar, en la escena final, un tren de carga lejano, como un signo que ubica el epílogo en lo eterno, porque lo recobra en la indestructibilidad del tiempo y —forzoso es repetirlo— en la vida que sigue.

No basta, decimos, referirnos a la bondad de la fotografía como a un éxito parcial que se sumara a los otros del film, porque el mérito más grande consiste en haber integrado el contorno con las peripecias del asunto, de modo que no se conciba lo uno sin lo otro o, mejor dicho, de manera que sean una misma y sola cosa. Y así, el paisaje no es sólo el espacio en que se mueven los personajes, y, con él, la hora y hasta la temperatura, sino el destino mismo de la acción y del drama. Sólo por esto *El techo* merece situarse entre las mejores expresiones del cine italiano.

MARIO A. LANCELOTTI

Música

DOS NUEVAS CANTATAS

Sobre una serie de poemas de *Une saison en enfer* de Rimbaud, Rodolfo Arizaga compuso una cantata para soprano y coro femenino con acompañamiento de ondas Martenot, celesta, vibráfono, arpa, 3 violines, 3 violas y 3 violoncelos. Intituló este su *opus* 16, *Delires*, y lo dedicó a la Asociación de Conciertos de Cámara, la que brindó un digno estreno. *Delires* es un nuevo

punto de referencia en la obra de Arizaga y una demostración fehaciente de que ha sabido ampliar sus conocimientos y sus procedimientos hacia un mayor eclecticismo, lo cual se aviene con su propia cultura y con su naturaleza musical. Arizaga, cuya fama fué en cierto momento mayor que sus méritos, ha logrado ahora con esta composición el grado de madurez que, quienes lo hemos seguido desde su iniciación en la carrera de creador musical, aguardábamos de él. Comparando esta nueva obra con su cantata *El martirio de Santa Olalla* y con su *Cancionero,* resalta que Arizaga cobró vuelo melódico y logró una más amplia y más desarrollada estructura formal, sin abandonar por ello su inclinación hacia lo inusitado, hacia el golpe de efecto, hacia una sutil "relojería" sonora. Siempre sigue amando lo inaudito, lo novedoso (o lo aparentemente novedoso), el momento tímbrico aislado, pero —y éste es, a mi modo de ver, su máximo avance— lo sabe subordinar a una línea de mayores contornos, de mayor prestancia y contenido. Considero este trabajo como un producto de la disciplina formal y conceptual que se había manifestado en Arizaga por vez primera en ocasión de su *Passacaglia* para orquesta, su composición más notable, aunque la más severa y la menos traviesamente personal. *Delires* está ahora en un mismo nivel de madura elaboración, y si bien no todos los procedimientos que aplica, e inclusive mucho de su lenguaje, no son auténticamente personales, se está en presencia de un ciclo de momentos musicales desarrollados con amplitud, de un clima expresivo logrado y, al ser logrado, mantenido y sostenido. *Delires* es por eso un feliz enriquecimiento del repertorio vocal y significará una era en la labor de Arizaga.

No todo es original en esta obra. Y no necesita serlo. Bien se nota —y el mismo compositor lo dice claramente en el breve prólogo que escribió para el programa del estreno— que esta cantata es una consecuencia de sus estudios de perfeccionamiento cumplidos con Nadia Boulanger y con Olivier Messiaen en París. Además, no imagino puestos en música estos textos (maravillosos por cierto) de Rimbaud sin ese aroma constante francés. Los procedimientos utilizados por Arizaga no solamente son producto de lo que obtuvo junto a los dos ilustres maestros: creo que más que nada hay una vivencia directa del cancionero medieval francés, y es esto lo que más gravita a través de la obra. El clima, cálido, refinado, de sinnúmero de matices, pertenece, sin lugar a dudas, a una cariñosa evocación del preimpresionismo. Ni los "glissandi" absolutos de las ondas Martenot, ni ciertos momentos tímbricos que revelan una directa influencia de Messiaen, pudieron desterrar en mí la impresión de estar frente a un "milieu" musical a la manera de Chausson. Que es, por otra parte, el clima musical que más coincide con el momento poético de Rimbaud.

Cada uno de los siete poemas ha recibido un tratamiento musical que armoniza las relaciones sonoras del texto poético, y su expresión tan fluctuante y multifacetada, con los procedimientos climáticos que más le convienen. Hay una estrecha unión entre palabra y música. Y por eso no es raro que llegue, por ejemplo en la última canción "O saison, o châteaux" a un clima "tristanesco", a una especie de "Liebestod" a la manera de Isolda, con una amplia, generosa línea melódica y un tratamiento instrumental lleno de vibrante energía

y luminosidad. Así también la superposición de voz solista y coro femenino en "Elle est retrouvée", el clima ansioso y sabiamente sórdido de "Faim", el encanto "trovadoresco" de "A quatre heures du matin": cada canción tiene su encanto propio y su acento individual. Y, no obstante, existe una ilación muy notoria, una conducta, una continuidad. Es una obra múltiple y cada elemento encaja con los demás. Fuera de su sabor melódico y de sus procedimientos armónicos —elegantes, bien escogidos, finamente aplicados—, es de singular importancia el factor tímbrico. La voz solista ha recibido un tratamiento muy típico, con una preferencia por los tenues planos sonoros de los registros agudos, y empalma a su vez con el coro femenino, aplicado con su sentido más bien eclécticamente tradicional, pero hábilmente realizado. Una sola vez el coro realiza un brevísimo "parlando"; constituye entonces un útil efecto y no una "épatante" manía. El conjunto instrumental provee sonoridades transparentes, preferentemente tenues y esfumadas, cuyas particularidades tímbricas son apoyadas con discreta insistencia por el vibráfono y a veces rematadas, en "glissandi" y con la aplicación ocasional de las notas ultragudas, por las ondas Martenot, que Arizaga, evidentemente, sabe utilizar con especial sabiduría técnica. Sin embargo, me asalta una duda: ¿son imprescindibles, para el gran contenido artístico de esta cantata, las ondas Martenot? ¿No constituyen más bien un efecto, inclusive un efecto un poco rebuscado, si bien nada desdeñable, pero cuyo uso no altera fundamentalmente el bello carácter musical de esta composición? Nada sea dicho contra este nuevo instrumento, aunque, salvo los "glissandi" ultrabsolutos, no posee ningún recurso que —por lo menos en esta obra— no pueda ser sugerido también con otros agentes sonoros. Son un postrer refinamiento que se añade a la obra, pero que no constituye una de sus características esenciales. Ésta es, por cierto, más importante que las ondas Martenot.

La ejecución fué muy buena. Hilde Mattauch manifestó, una vez más, su enorme ductilidad, su instinto musical, su temperamento expresivo. Además, su voz —un poco quebradiza, pero bien manejada— se presta magníficamente para este lenguaje sonoro. El coro fué muy seguro, y lo mismo los instrumentistas, entre los que se contaba el compositor en persona, quien atendía las ondas Martenot. Pedro Valenti Costa dirigió con entusiasmo y eficacia. El éxito fué merecidamente cálido.

En el mismo programa fué ofrecido el estreno sudamericano de la cantata *Saint Nicolas* de Benjamin Britten, con texto de Eric Crozier. Es una obra que data de 1948 y fué destinada a festejar un aniversario del Lancing-College de Sussex. Representa, a pesar de la diversidad y magnitud de los medios utilizados, una obra de índole escolar y de tendencia y contenido pedagógicos, ya que emplea un lenguaje sonoro relativamente simple, claro y de fácil asimilación, con una tendencia hacia lo descriptivo. Conforma, asimismo, un caleidoscopio de estilos diferentes, realizados y empalmados con todo virtuosismo, y en el que Britten sabe utilizar desde una imitación del canto gregoriano hasta el estilo monumental y fulgurante de Haendel, y desde el coral a la manera de Bach hasta los procedimientos sorpresivos a la manera del Stravinsky de

1920. A través de su temática fluye un sabor folklorizante de antiguas canciones inglesas. Todo esto está arropado con un vistoso manto instrumental y tanto la orquesta como los coros (coro mixto, coro de niños, semicoro femenino ubicado en la galería, dos pianos, orquesta de cuerdas, percusión y órgano —¡"nada más" requiere Britten!) han recibido un tratamiento que evidencia una madurísima técnica y un profundo saber acerca de los procedimientos fónicos. Y llega, con la suma de tantos elementos, a algunas culminaciones de grandioso efecto —así por ejemplo en la escena de la consagración de San Nicolás como obispo de Myra, y también en la parte final con su gran coral.

No todo en esta obra es realmente de buen gusto. Parece encaminarse hacia una finalidad que colinda peligrosamente con lo que se entiende bajo el rótulo de "arte de masas". Tiene mucha vitalidad y surtirá un estupendo efecto sin duda en una iglesia o en un aula de música de un "college" (donde, bien se sabe, en Europa no faltan los órganos), tanto más cuanto que en su ejecución participan los alumnos (el coro del "college") y el público (los parientes), y las partes instrumentales están a cargo de los mismos alumnos bajo la guía de sus profesores. No creo que esta obra deba ofrecerse en una sala de conciertos: es música práctica que debe ser consumida en el lugar para donde fué destinada. Y allí obtiene su significado preciso en lo social y en lo artístico.

La ejecución de este "álbum" de procedimientos estilísticos y técnicos, de este "racconto" ingenuo y directo, fué muy meritoria. Valenti Costa demostró una vez más su gran habilidad como conductor de coros y tuvo a su cargo una disciplinada orquesta, destacándose asimismo el excelente organista Enrique Gelusini y los pianistas Antonio Tauriello y Carlos Tuxen-Bang. La parte de tenor solista (mezcla de protagonista de oratorio tradicional y de corifeo de tragedia helénica) encontró en Sante Rosolén un cuidadoso intérprete, aunque de poca amplitud vocal. La obra obtuvo un señalado éxito de público, lo que no es de extrañar teniendo en cuenta los procedimientos que encara y los impactos directos que se propone.

JUAN PEDRO FRANZE

LOS NIÑOS CANTORES DE VIENA EN EL COLÓN

¡Esta es el hacha de nuestros antepasados! ¡Nos llega directamente desde la época de Carlomagno!

—Sin embargo se diría que su estilo no es del más puro merovingio...

—¡Es que con el correr del tiempo hubo que cambiarle diez veces el mango y quince el hierro!

Hasta aquí la conocida historieta que viene muy bien al caso. Naturalmente que en todo coro es ineludible el cambio de las voces que lo integran, y mucho más si se trata de un coro de niños, cuya voz blanca tiene un período tan limitado. Pero el cambio paulatino de voz por voz permite, como ocurre con las células de un organismo, que éste, o sea el coro, pueda seguir siendo legí-

timamente considerado el mismo. Un coro tiene una existencia biológica independiente de los aportes individuales, pues se atiene a una tradición que cada recién llegado debe respetar e integrar, y por ello nada tiene de broma si se habla de un coro de quinientos años, porque la sabiduría secular está auténticamente asimilada por el conjunto y permanece actuante en la conducta que impone.

Lo que no se le ocurrió ni siquiera al autor de la citada historieta fué cambiar simultáneamente el mango y el hierro al hacha de los antepasados, y comprarlas ya juntas, tal vez porque sospechara que, en ese caso, el nombre de Carlomagno pudiera ser reemplazado ventajosamente por el del ferretero que se la vendiera. Pues eso es, justamente, lo que ocurrió con estos "Niños Cantores" que se presentaron este año en el Teatro Colón. Se nos confiesa con toda tranquilidad en el programa que tal coro, afamadísimo con toda justicia por su extraordinario ajuste, se disolvió durante la última guerra, y varios años después fué reconstruído con otros integrantes —fierro y mango al mismo tiempo— por la desdichada circunstancia de que los niños crecen y cambian de voz. ¿Dónde está pues la identidad del coro famoso? ¿Por qué circunstancia, aparte de la de seguir explotando un prestigio ajeno, puede seguir usufructuando un nombre que no le pertenece? Un coro es un coro, ni siquiera es un director, sino todo el conjunto de voces y tradiciones que lo integran, y no hay derecho a presentar bajo idéntica denominación famosa a otro organismo evidentemente improvisado. Porque podrían silenciarse todas estas consideraciones si se hubiese logrado el milagro de una semejanza, ya que no una identidad de calidades, pero ello, por desgracia, está muy lejos de ser el caso. Ni el ajuste de las voces, ni la finura de las interpretaciones son ni siquiera parecidas, sin contar los gallitos de algunos de los solistas. Quien retenga aún en el oído la finura del *Stabat Mater* de Pergolesi, cantado por los auténticos Niños Cantores de Viena, se sentirá doblemente defraudado por este intento de suplantación, que el entusiasmo del público —justo es reconocerlo— no pareció advertir.

Encontré de deplorable mal gusto la representación de esa juvenil delicia de Mozart *Bastien et Bastienne* convertida en número de fin de año para un colegio de párvulos, y el vestir a las criaturas con voz más atiplada de niñas lo dejo simplemente a la consideración de los pedagogos. Claro está que eso no atañe a la música en sí, pero interesa al destino de los niños, que tampoco deja de tener alguna importancia. Por suerte para ellos actuaron con una brusquedad de modales que Mozart seguramente no les tendrá que agradecer. Es insensato proceder de modo tal que nos permita en cualquier caso tener que regocijarnos por el fiasco del intento.

E. G. L.

Revistas

"DIÓGENES" Y UN CONCURSO INTERNACIONAL

El premio de mil dólares instituído por la revista "Diógenes" para "el mejor trabajo sintético inédito capaz de aportar puntos de vista innovadores y valiosos en cualquier disciplina de las ciencias humanas", fué concedido por un jurado internacional al ensayo *Biología del arte,* de nuestro colaborador Wladimir Weidlé.

En su trabajo, publicado íntegramente en el Nº 17 de la edición castellana de "Diógenes", Weidlé, partiendo de ideas aristotélicas, establece principios generales de similitud entre los organismos vivientes y las obras de arte, identifica las formas de la vida y las formas del arte y llega a esta proposición: "Toda obra de arte está constituída por un tejido cuya trama imita el tejido viviente de los organismos". Desarrolla ingeniosamente su tesis biológica para concluir con estas afirmaciones: "El arte es una nueva naturaleza situada en otro plano del ser, pero las leyes que lo rigen no son leyes nuevas. La naturaleza se reconoce en él, y si el espíritu ha puesto lo suyo, no es menos cierto que para que el espíritu permanezca viviente en la tierra no puede abrogar las leyes que son las de la vida".

Integraron el jurado que otorgó el premio Denis Brogan (Reino Unido), Colin Clark (Australia), Daya (India), Gilberto Freyre (Brasil), André Malraux (Francia), Lewis Mumford (Estados Unidos) y Alexander Rüstow (Alemania).

Libros Recibidos

Albornoz, Aurora de: Brazo de niebla (Santander, España).
Arciniegas, Germán: El estudiante de la mesa redonda (Edhara).
Arrieta, Luis Alberto: Introducción al modernismo literario (Columba).
Artel, Jorge: Tambores en la noche (Universidad de Guanajato, México).
Beaulac, Willard L.: Embajador de carrera (Bell).
Bello, Andrés: Obras Completas, Tomo VI (Ministerio de Educación, Venezuela).
Buck, Pearl S.: Mis diversos mundos (Sudamericana).
Buck, Pearl S.: Mujer imperial (Kraft).
Bueno, Salvador: Enrique Piñeyro y la crítica literaria (Ministerio de Educación, Cuba).
Bullrich, Santiago: Cuadernos de Narciso (Botella al mar).
Camara, Horacio J. de la: Texto del ángel (Cádiz, España).
Carrilla, Emilio: Pedro Henríquez Ureña. Tres estudios (Universidad Nacional de Tucumán).
Carolis, Victorino de: La manzana (Aveluz, Rosario).
Castillo Puche, José L.: Sin camino (Buenos Aires).
Caviglia, Nino Eugenio: Viaje conmigo. Japón (Buenos Aires).
Cifuentes, J. L.: Algunos poetas contemporáneos (Buenos Aires).
Córdoba Palacios, Ernesto: La ortografía explicada con sencillez (Perlado).
Cortázar, Julio: Final de juego (Los presentes, México).
Dávalos, Jaime: El nombrador (Colombo).
De Gaulle, Charles: El llamado (Emecé).
Del Viso, Ramón Pérez: Correspondencia Oficial (Santa Fe).
Dellepiane, Antonio: Rosas (Oberón).
Dessein, Eduardo: Su generación (Nova).
Díaz Guerra, Carlos José: La música del Cristianismo (Ruiz, Rosario).
Din Benedetto, Antonio: Zama (Doble p).
Dieste, Rafael: Nuevo tratado de paralelismo (Atlántida).
Elliff, Osvaldo: Poemas solos (Poesía Buenos Aires).
Fairbairn, Douglas: Cosas de hombre (La isla).
Ferrater Mora, José: ¿Qué es la lógica? (Columba).
Ferrater Mora, José: Ortega y Gasset. An Outline of his Philosophy (Yale University Press).
Ferreyra Basso, Juan G.: Poema de homenaje a Juan José Castro (Colombo).
Figuiredo, Alvaro: Mundo a la vez (Estuario, Montevideo).
García Bárcena, Rafael: Redescubrimiento de Dios (Lex, La Habana).
Giono, Jean: El final del camino. Sembradores (Emecé).
González Arrili, Bernardo: El diputado de la libertad. Vida de Marco Manuel de Avellaneda (Bases).
González de Cascorro, Raúl: Vidas sin domingo (Tiempo nuevo, Cuba).
González, Joaquín: Edición facsimilar de la "Revista Literaria" (Caracas, Venezuela).
González León, Adriano: Las hogueras más altas (Sardio, Caracas).
Gulla, Luis Alberto: Júbilo exhausto (Montevideo).
Harriague, Magdalena: Oír la tierra (Emecé).
Herrera, Delia Figari de: Poesía del vivir (Montevideo).
Hesse, Hermann: Fabulario (Rueda).
Hochwälder, Fritz: Así en la tierra como en el cielo (Criterio).
Holmberg, E. L.: Cuentos fantásticos (Hachette).
Igarzábal, Alberto de los Ríos: Así habló el mostrador (Imprenta Antygua).
Kouo Mojo: K'iu Yuan. Traduction, préface et notes de Mlle. Lian Pai-Tchin (Gallimard, París).
Labarthé, Pedro Juan: De mi yo. Poemario (México).

Lacau, María Hortensia: Permanencia de luz (Ciordia y Rodríguez).
Lindo, Hugo: El anzuelo de Dios (Zig-zag, Chile).
Lombardo, Francisco V.: Los inmigrantes (Albatros).
Loynaz, Dulce María: Obra lírica (Aguilar, Madrid).
Mallea, Eduardo: Simbad (Sudamericana).
Mallea, Eduardo: El gajo de enebro (Emecé).
Mantovani, Juan: La crisis de la educación (Columba).
Marcos, Volga: Sinfonía infinita (París).
Massuh, Víctor: El diálogo de las culturas (Universidad Nacional de Tucumán).
Mondolfo, Rodolfo: Arte, religión y filosofía de los griegos (Columba).
Mondolfo, Rodolfo: El genio helénico (Columba).
Morete, María Luisa: Funeral (Botella al mar).
Mouchet, Carlos y Radaelli, Sigfrido: Los derechos del escritor y del artista (Sudamericana).
Muñoa, Eulogio: Sonetos de viva voz (Periplo).
Natsumé Soséki: Le pauvre coeur des hommes. Traduit du japonais por Horiguchi Daigaku et Georges Bonneau (Gallimard).
Nebbia, José Ramón: Farsas blancas (Buenos Aires).
Orgaz, Arturo: Sentido social de la libertad. Introd. de Santiago Montserrat (Bases).
Ortega, Gregorio: Una de cal y otra de arena (La Habana, Cuba).
Oxley, Diego R.: El remanso (doble p).
Paz, Octavio: El arco y la lira (Fondo de Cultura Económica, México).
Paz, Octavio: Las peras del olmo. (Imprenta Universitaria, México).
Pereda, José María: Peñas arriba (Kraft).
Pilosof, Nelson: Martín Buber o una filosofía del suceso y la eternidad (Albe, Montevideo).
Pinto, do Carmo: Novelas e novelistas brasileiros (Organiaçao Simoes Editora Rio de Janeiro).
Pueyrredón, Carlos A.: San Isidro de antaño (Buenos Aires).
Rahner, Karl: La libertad de palabra en la Iglesia (Criterio).
Reyes, Sulpicio Antonio: Lámparas enterradas (Las Americas Publishing C., New York).
Requeni, Antonio: La soledad y el canto (Buenos Aires).
Rodríguez Tarditi, José: Martín Fierro visto por una mujer (Espiga).
Romero Carranza, Antonio: Itinerario de Monseñor de Andrea (Buenos Aires).
Rottin, Luciano: Un rostro en el recuerdo (Fides).
Rottin, Luciano: Antología poética (Fides).
Rottin, Luciano: Tres documentos de actualidad (Fides).
Sáinz Ballesteros, Héctor: El gonfaloniero de Florencia (Antares).
Sánchez Viamonte: Biografía de una ley antiargentina (Near).
Schmid, Peter: Japón de hoy (Peuser).
Shand, William: The malice of their clime (Raigal).
Silva Bélinson, Concepción: El cordero terrible (Montevideo).
Sinclair, Upton: Peregrinación de amor (Rueda).
Sola, Otto de: En los cuatro siglos de Valencia. Prefacio de Arturo Uslar Pietri (Marsella).
Torre, Guillermo de: Las metamorfosis de Proteo (Losada).
Torriente, Loló de la: Mi casa en la tierra (La Habana).
Trazar, Alberto: Latitud (Perlado).
Trend, J. B.: La civilización en España (Losada).
Vasallo, Angel: El problema moral (Columba).
Vasallo, Francisco: Huelga (Botella al mar).
Viel Témperley, Héctor: Poemas con caballos (Tirso).
Walker, David: Harry Black (La Isla).
Wapnir, Salomón: La crítica literaria argentina (Acanto).
Yourcenar, Marguerite: Feux (Plon).

INDICE

Pág.

Respuestas a treinta y seis preguntas, por *Igor Stravinsky* 1
Testimonio, por *Victoria Ocampo* 12
Prosas: El testigo; Martín Fierro, por *Jorge Luis Borges* 16
Doce vespertinas, por *Eduardo González Lanuza* 18
Aspectos de Rimbaud, por *Ricardo Gullón* 22
Miedo, por *Eugenio Guasta* 37
Pájaro en el espacio; Retrato en invierno; Los recién casados en el tren; Canción nocturna, por *Katherine Garrison Chapin* 43
Los dones de la noche, por *Juan José Hernández* 47
Cuentos con aire; El barrilete y las manos; Arbol de un pájaro, por *Federico Peltzer* 47
El problema del mal en William Faulkner, por *Emilio Sosa López* 55

CRÓNICAS Y NOTAS

V. Sackville-West: Virginia Woolf y "Orlando" 64
Luis Di Iorio: La pluma y la azada 70
Elba de Loizaga: Juan Pedro Ramos, poeta y amigo 71

LIBROS

Alicia Jurado: Aldous Huxley: "Cielo e infierno" 77
Eugenio Guasta: "El Abate Pierre dice..."; Raúl E. Lagomarsino: "Savia y follaje del libro"; Noemí Vergara de Bietti: "Los tres Payró" 79
Eduardo González Lanuza: John Wain: "Sigamos bajando" 83

CRÍTICA DE ARTE

Ernesto Schóo: Bonevardi, De Juan y Pont Vergés, César Tomás Miranda. Líbero Badií. Raquel Forner. Arnaldo y Gió Pomodoro. Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Juan Manuel Sánchez. Mario Darío Grandi. Dibujos de escultores ingleses contemporáneos. Galería de Quetzal. Eduardo Jonquières. Leopoldo Presas. Dos mil años de pintura china. Arte moderno del Brasil 84
E. G. L.: Julio E. Payró: "Picasso y el ámbito artístico social contemporáneo". 93

TEATRO

E. S.: "Así es, si les parece"; "Proserpina y el extranjero"; "Calígula"; "Marido y mujer"; Compagnia dei Giovani: "Il Successo"; "Il Diario di Anna Frank"; "Lazaro"; "Gli Innamorati" 94

CINEMATÓGRAFO

Pág.

Mario A. Lanceloti: "El techo" 100

MÚSICA

Juan Pedro Franze: Dos nuevas cantatas 101
E. G. L.: Los niños cantores de Viena en el Colón 104

REVISTAS

"Diógenes" y un concurso internacional 106
LIBROS RECIBIDOS 107

Este número 247
de SUR terminó-
se de imprimir
el día 22 de agosto de
mil novecientos cincuen-
ta y siete, en la Im-
prenta López, Pe-
rú 666, Buenos
Aires. Repúbli-
ca Argen-
tina.

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

Revista SUR

CANJE

CANJEAMOS cada uno de los números 6, 10, 14, 15, 16 y 17 por revistas de otros precios y suscripciones hasta completar el importe de $ 180.—

COMPRA

COMPRAMOS cada uno de los seis números citados por . . . . . $ 50.—

★

SAN MARTIN 689 T. E. 31 - 3229

BUENOS AIRES

SELECCIÓN EMECÉ DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS

EL DISCONFORME

por

COLIN WILSON

¿Quién es Colin Wilson? Hasta hace un año el mundo lo ignoraba. Pero un día de 1956 apareció un libro, cuya venta alcanzó rápidamente en Gran Bretaña, el medio millón de ejemplares, al tiempo que se difundía en los Estados Unidos y era traducido a diversos idiomas.

¿Su autor? Un muchacho inglés, de apenas veinticinco años. En algún minuto —aparentemente cualquiera— de su corta vida, Colin Wilson se puso a analizar el espectáculo del mundo contemporáneo, con mirada fría y corazón palpitante. Se detuvo con preferencia en el panorama que va del romanticismo hasta nuestros días —aunque el proceso viene desde mucho más lejos, cuando el humanismo renacentista hizo del hombre el centro de todas las cosas— y vió delinearse ante sus ojos al tipo humano que con gran propiedad llamó en inglés, "the outsider", esto es, el hombre que ha quedado afuera, que se siente incómodo, que no se adapta, que se planta, que se rebela de una u otra manera contra el orden en que vivimos, el *disconforme* que sufre en carne propia, en alma propia, la angustia existencial, y para quien la interpretación materialista de Marx, resulta irremediablemente deficiente y pedestre.

El *disconforme*, en tanto ser humano, se pregunta, entre otras cosas, quién es él mismo, adónde va, cuál es el sentido de su existencia. Y las respuestas que le da su tiempo —cuando respuestas hay— no le bastan. Entonces, según los casos, reacciona desesperándose, intentando edificar una filosofía de la negación y de la nada; o se orienta en su noche por las constelaciones de otros valores, comenzando por el religioso.

El propio Wilson ha teñido estas páginas de pesimismo, desesperanzado unas veces, trágicamente exaltado otras. Por ellas desfilan entre muchos disconformes ilustres, Dostoiewsky, Ramakrishna, Elliot, Tolstoi, Nietzsche, Hesse, Camus y Kierkegaard, acaso el más grande de todos.

En este libro, tan breve como denso, Colin Wilson ha asumido, con incomparable poder de síntesis, las experiencias vitales de toda una estirpe de espíritus que con sus reacciones, constructivas o destructoras, han alimentado esa llama secreta de que se nutre lo mejor de la condición humana.

$ 58.—

EMECÉ EDITORES, S. A.

SALÓN DE VENTAS EN: **MITCHELL'S, CANGALLO 570 - 34-7068**
DEPARTAMENTO DE EDICIONES: **BOLÍVAR 177, 6º P. - 33-0821**
VENTAS AL POR MAYOR Y ADMINISTRACIÓN: **LUZURIAGA 38**
T. E. 23-7739

PRECIO: $ 20.-