Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

S U M A R I O

REDACCIÓN	Venezuela liberada.
ELIO VITTORINI	Las meretrices.
OCTAVIO PAZ	Piedra de sol.
ROGER CAILLOIS	La máscara.
FRANCISCO AYALA	El reposo es silencio.
ALBERTO GIRRI	Una ruptura.
JOSEPH PRESCOTT	El "Stephen Hero" de Joyce.
JUAN J. HERNÁNDEZ	La viuda.
ALBERTO SALAS	Satélite.
LEDA VALLADARES	Crónica del misterio.
JOSÉ BLANCO AMOR	El mundo y sus gentes en la novela contemporánea.

CRÓNICAS Y NOTAS

Guillermo de Torre: Un paraíso prometido ● **Rafael Pineda:** Entrevista con Marianne Moore ● LIBROS, por **Rosa Chacel, Alicia Jurado, Eugenio Guasta, L. V., Joaquín O. Giannuzzi, Carmen Balzer** y **Eduardo González Lanuza** ● TEATRO, por **Ernesto Schóo** ● ARTES PLÁSTICAS, por **Hugo Parpagnoli** y **E. S.** ● Premios literarios argentinos. El premio Lenin ● Índice general de 1957.

250

ENERO Y FEBRERO DE 1958

BUENOS AIRES

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

S1CJ.15.1.1 23

H0008049

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.—

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO CASARES
Precio $ 12.000
Fecha - 7 OCT 1998

BIBLIOTECA NACIONAL
- 7 OCT 1998
COLECC Nº 522

Top. 201.551

ARTHUR KOESTLER

EL CERO Y EL INFINITO

Las terribles purgas de sangre con que Stalin se afianzó brutalmente en el poder, alrededor de 1936, y de las que fueron víctimas, tanto luchadores y dirigentes de la vieja guardia leninista, como compañeros de acción del propio Koestler, produjeron en él una profunda y decisiva conmoción. Bajo el signo de su desilusión angustiada habría de escribir una serie de libros que le harían mundialmente célebre.

El más importante de todos es, sin duda, *El cero y el infinito*. Considerar esta obra como simple alegato anticomunista o como libro de propaganda, sería tergiversar por completo su sentido. En torno al caso Rubashov se manifiesta un símbolo, una verdad histórica, un documento y un testimonio de fuerza tremenda, a través de los cuales es posible penetrar, el destino a que está expuesto cualquier ser humano frente al Estado marxista, implacable por sistema y que, desde hace más de cuarenta años, amenaza al mundo, acantonado en su más poderoso baluarte: la Unión Soviética.

Aquellas confesiones públicas, oídas en los famosos procesos de Moscú y, mediante las cuales, los acusados —viejos militantes de la primera hora revolucionaria— reconocían humildemente sus culpas y declaraban aceptar como justa la condena a muerte que se les acababa de imponer, dejaron una sensación de pesadilla, de siniestra irrealidad, de actitud mental inverosímil e inexplicable.

Arthur Koestler devela el misterio. Toma de la realidad, de muchas realidades por él perfectamente conocidas, un caso: el de Rubashov. Y Rubashov, más que un nombre imaginario, es un seudónimo que podría ocultar cualquiera de los apellidos de quienes, tras haber contribuído a poner en marcha el engranaje de la Revolución roja, fueron luego sus espantadas víctimas. ..... $ 48.—

EMECÉ EDITORES, S. A.

SAN MARTÍN 427 / 32-3083-4 / BUENOS AIRES

La vajilla fina ¡más económica!

Nuevo

RIGOPAL

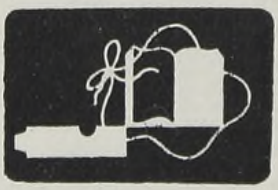
marfil y verde nilo

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



IMPRENTA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES

La verdadera calidad tiene etiqueta de

Harrods

Florida 877 - (R 5.)



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)

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 America	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.

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo



DAVAR

Revista Literaria

Sumario del Nº 72

(Setiembre-Octubre de 1957)

MARTÍN BUBER: Cambio de carácter y experimento social en Israel.
PABLO RUBÉN FIHMAN: Lo bíblico en Gabriela Mistral.
ISAAC SHNEERSON: Emancipación de los judíos de Rusia.
ARNOLD MANDEL: El verdadero misterio de Israel.
HARRY L. POPPERS: Jasidismo y Judaísmo.
LIONEL KOCHAN: El antisemitismo de H. G. Wells.
BERNARDO VERBITSKY: A 50 años del primer libro de Banchs. Homenaje a Rodolfo Mondolfo.
PABLO PALANT: El joven Samuel Eichelbaum.
ALFONSO FRANCISCO RAMÍREZ: Leyendas y Proverbios del Talmud.
NATÁN LERNER: La luz perpetua.

Suscripción a 6 números:		Precio por ejemplar:	
Socios	$ 40.—	Socios	$ 7.—
No socios . .	$ 50.—	No socios . . .	$ 9.—

Editada por la Sociedad Hebraica Argentina

SARMIENTO 2233 BUENOS AIRES

CUADERNOS

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 27

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Poema inédito.*
FEDERICO DE ONÍS:
JERÓNIMO MALLO: *Estudios sobre Ortega.*
ROBERT CRAFT: *Conversación con Stravinsky.*
MILOVAN DJILAS: *La tiranía sobre el espíritu.*
BORIS SOUVARINE. *Octubre de 1917.*
Crónicas de Creta, Argentina, Venezuela, etc.

Otros textos de:

JORGE CARRERA ANDRADE, F. DÍEZ DE MEDINA, SALVADOR DE MADARIAGA, MORGAN PHILLIPS, ALFONSO REYES, 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

ULTIMOS LIBROS

NICOLAI HARTMANN: *Metafísica del conocimiento* (2 tomos) $ 150.—

La obra de mayor repercusión del filósofo que por su amplitud y su profundidad ha merecido la calificación de "el Aristóteles moderno".

GABRIEL MARCEL: *Diario metafísico* .. .. $ 55.—

Libro que ocupa un puesto privilegiado en la obra de este filósofo existencialista católico francés, uno de los caudales de ideas más significativos de nuestro tiempo.

LUIS JUAN GUERRERO: *Creación y ejecución de la obra de arte* $ 90.—

Segundo tomo de la **Estética operatoria** del eminente profesor argentino. En él la riqueza conceptual se hermana con el saber teórico más complejo. Numerosos grabados.

PABLO ROJAS PAZ: *Lo pánico y lo cósmico* .. .. $ 35.—

Reflexiones sobre problemas espirituales y del lenguaje y evocaciones de Erasmo, Cervantes, Poe, Mallarmé, etc.

WALDO FRANK: *La pasión de Israel* .. .. $ 35.—

Impresiones directas, donde además de una historia puntual del problema judío, encontramos testimonios y apreciaciones de la situación social.

ALBERT CAMUS: *La caída* .. .. $ 24.—

Relato dramático donde se descubre el proceso de una decadencia espiritual, llevado a cabo con una deslumbrante belleza literaria.

ALBERT CAMUS: *El exilio y el reino* .. .. $ 35.—

Última obra del ganador del Premio Nóbel. Seis relatos de tanta belleza formal como ricos de intenciones alegóricas.

ALBERTO MORAVIA: *Cuentos romanos* .. .. $ 70.—

Extraordinario y amenísimo libro de Moravia —reconocido como su obra maestra en el cuento—, donde vuelve a mostrar su penetración psicológica, su poder descriptivo y su estilo tan personal.

ALBERTO MORAVIA: *El desprecio* .. .. $ 35.—

Otra gran novela del autor de **La romana.** Un drama matrimonial en un ambiente cinematográfico.

VASCO PRATOLINI: *Metello* .. .. $ 40.—

La vida de un obrero, que comprende al mismo tiempo todo un ciclo de la historia italiana.

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA

UN ACIERTO EDITORIAL DEL SELLO NOVA

La serie de Compendios Nova de Iniciación Cultural, constituye ya un instrumento indispensable para la tarea intelectual y docente.

Volúmenes publicados:

LA TÉCNICA LITERARIA Y SUS PROBLEMAS, por *Carmelo M. Bonet* .. .. $ 30.—

ÉPOCAS DE LA LITERATURA ALEMANA, por *Hermann Schneider* .. .. „ 26.—

LA ESTILÍSTICA, por *Pierre Guiraud.* Con adiciones de Raúl H. Castagnino .. .. „ 20.—

PODER Y LÍMITES DE LA INTELIGENCIA, por *Gilbert Highet.* .. .. „ 28.—

LA CIENCIA MODERNA Y EL HOMBRE ACTUAL, por *James B. Conant* .. .. „ 18.—

TEORÍA DEL TEATRO, por *Raúl A. Castagnino* .. .. „ 24.—

PICASSO Y EL AMBIENTE ARTÍSTICO-SOCIAL CONTEMPORÁNEO, por *Julio E. Payró.* Con 100 ilustraciones .. .. „ 42.—

SIGNIFICADO Y PROPÓSITO DE LA GEOGRAFÍA, por *S. Wooldridge* y *W. G. East.* Ilustrado .. .. „ 38.—

LA INTERPRETACIÓN ECONÓMICA DE LA HISTORIA, por *Edwin A. Seligman* .. .. „ 28.—

EL GREMIALISMO EN LOS ESTADOS UNIDOS, por *Witt Bowden* .. .. „ 30.—

CONSTITUCIONALISMO ANTIGUO Y MODERNO, por *Charles McIlwain.*

ORIGEN Y DESARROLLO RACIAL DE LA ESPECIE HUMANA, por *Osvaldo F. Menghin.* Muy ilustrado.

GEOGRAFÍA PLÁSTICA ARGENTINA, por *Romualdo Brughetti.* Muy ilustrado.

EDITORIAL NOVA

PERÚ 613 BUENOS AIRES



Pan American ofrece el mejor servicio y el más frecuente

ALREDEDOR DEL MUNDO

Dondequiera que usted vaya... va Pan American. A Norte América, Europa, Oriente... alrededor del mundo entero ¡y siempre en los lujosos, confortables, y gigantescos Clippers!

Ya sean cientos o miles los kilómetros que usted vuele, siempre gozará del beneficio que da la experiencia de Pan American. Una experiencia que ninguna otra línea aérea puede igualar.

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

Cía. de Aviación Pan American Argentina, S. A. C. F. e I.
Avda. Pte. Roque S. Peña 788 - Buenos Aires - Tel. 45-0111 y 45-9861

VENTA ESPECIAL

HASTA EL 31 DE MARZO DE 1958

1, 2, 3, 5, 36, 37, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 167, 173, 176, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207/8, 215/16, 219/20, 224, 228, 230, 231, 232, 233, 236.

Estos números se venden cada uno a . . $ 5.—

●

REVISTA SUR

SAN MARTIN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

SUR

LECTURA DE POEMAS FRANCESES Y ARGENTINOS

Álbum de ocho discos de poemas argentinos leídos por sus autores y traducidos y leídos en francés por Victoria Ocampo ..... $ 300.—

(Jorge Luis Borges - Francisco Luis Bernárdez - Eduardo González Lanuza - Ricardo Molinari - Silvina Ocampo - Vicente Barbieri - Alberto Girri - H. A. Murena)

Álbum de tres discos de poemas franceses leídos por Victoria Ocampo ..... $ 100.—

(Baudelaire - Mallarmé - Verlaine - Musset)

(Los textos de los poemas van impresos en las tapas de los álbumes)

EN VENTA EN:

IRIBERRI, Florida 450, Buenos Aires
PISCITELLI, San Martín 450, Buenos Aires
RICORDI, Florida 677, Buenos Aires
ROMERO & FERNÁNDEZ, Santa Fe 1050, Bs. Aires.

Y EN:

SAN MARTÍN 689 BUENOS AIRES

SUSANNE K. LANGER

NUEVA CLAVE PARA LA FILOSOFIA

Una visión reveladora del mundo cotidiano y simbólico, que será el fundamento de la filosofía de las próximas décadas. Una obra ya clásica en todos los idiomas.

$ 48.—

Traducción de *Jaime Rest.*

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

SAN MARTÍN 689 T. E. 31-3220

BUENOS AIRES

VENEZUELA LIBERADA

En prensa este número de Sur, ha ocurrido un acontecimiento ante el cual ninguna revista de cultura puede permanecer indiferente: la caída de la dictadura venezolana, que durante nueve años mantuvo al pueblo de esa gran nación —grande por la riqueza de su espíritu y de su tierra— sometido a un régimen funesto, sin libertad política ni derechos humanos, al margen de la vida democrática. Pero ese mismo pueblo, dotado de las más nobles esencias históricas, iba a cumplir el mandato de sus libertadores: volver al camino de la dignidad ciudadana. Esta decisión ha costado muchas vidas; sin embargo, la sangre derramada no mancha a Venezuela; antes bien, la fecundiza en su espíritu y en su historia. Hombres, mujeres y niños, trabajadores de todos los oficios y de todas las profesiones, campesinos, sacerdotes, escritores, artistas, periodistas y estudiantes —desde el adolescente del liceo hasta el joven de la universidad— sumaron su esfuerzo y algunos su sacrificio por la liberación de la tierra que les pertenece. Otra vez el poderío moral, inerme, ha vencido a la fuerza armada.

Sur saluda con júbilo este hecho honroso de Venezuela, nación hermana que volverá a unirse con las que han tomado hace tiempo la resolución de ser libres y las que luchan con angustia para derribar a los tiranos. Pueblo de grandes libertadores —Miranda, Bolívar—, de hombres de pensamiento —Andrés Bello, Miguel José Sans, José María Vargas, Cecilio Acosta— necesitaba respirar el aire de libertad que le había sido negado, sepultado como estaba bajo la opulencia fácil que gustan exhibir los déspotas ante la mirada cómoda o irónica de los que no quieren reconocer al espíritu, verdaderamente humillado y ofendido. En esa tarea de renovación de la vida se esforzarán ahora los herederos de aquellos grandes, y la pa-

tria venezolana, liberada del usurpador, abrirá sus puertas para que retornen sus políticos de inspiración democrática, sus poetas y novelistas —Rómulo Gallegos, el ex presidente, autor de *Doña Bárbara*, esta vez, por desgracia, sin la compañía de Andrés Eloy Blanco, muerto en el exilio—, sus educadores y obreros libres que durante el oscuro período, felizmente superado, sufrieron destierro, torturas y cárcel.

Venezuela se encamina al reencuentro de sus tradiciones e ideales históricos para convertirlos en materia de reconstrucción moral. América espera con ansiedad y fe, después del primer paso cumplido, una Venezuela de intensa vida en la cultura y de generosa cooperación continental, para que otra vez puedan brillar sin retaceo sus letras, sus artes, su pensamiento y la concepción de una vida digna, frutos todos del trabajo y la conciencia de los pueblos libres.

25 de enero de 1958.

SUR

NÚMERO 250 ENERO-FEBRERO DE 1958

LAS MERETRICES

Las meretrices de Sicilia son nómades, por lo menos en las ciudades campesinas, y van de lugar en lugar, de un lugar con fuente y treinta y cinco iglesias a otro donde apenas asoma un puñado de tejados, y llegan como llegan los afiladores y los colchoneros y como los que tejen la paja de las sillas, algunas en carros, otras en furgoncitos a motor, o bien a lomo de mula, pero la mayor parte a pie, con el envoltorio de sus haberes colgado de un bastón que llevan a la espalda y los zapatos de taco alto colgados del mismo bastón, o también en un camión de alfareros que las recogió en una curva empinada y que aparece trompeteando de un modo especial, alegre e irónico a la vez, porque lleva, precisamente, una mujer pública a bordo.

Un camionero sabe en qué lugares puede permitirse servir como en bandeja a una de estas mujeres en la misma plaza y en cuáles le conviene dejarla bajar a ciento cincuenta metros del arco de la puerta o del abrevadero que se construyó donde estuvo la puerta. Si no lo sabe él, la meretriz lo sabe, y le impedirá cometer un error. Sabe que en ciertos lugares pequeños debe respetar ciertas convenciones y no mostrarse en el caserío, llegándose a los hombres cuando están en el campo, y que puede permitirse, a lo sumo, hacer advertir su presencia por un pregonero que al son del tambor grite su nombre por los cuatro rincones del municipio. Y sabe también que en los lugares más apartados y antiguos de la montaña la reciben los muchachos que corren a su encuentro, las jovencitas que se asoman a mirarla, y las mujeres que la invitan a sentarse en sus corrillos. Todos la festejan, la agasajan y le mandan regalos, trigo, aceitunas, higos, aceite y vino al lugar aquel, que en cada Pascua vuelven a pintar de

blanco y celeste y que tiene reservado desde hace siglos, quizá milenios, en el extremo más alto o más bajo del pueblo. A condición, eso sí, de que sea vieja y fea y no tenga más atractivos que los colores de sus vestidos y sus pinturas y los collares con que se adorna. Pobre de ella si todavía es joven y fresca, y peor aún si es bonita. Madres y tías, hermanas y primas, toda criatura femenina que viva en una casa donde crece un varón ya en edad de andar con mujeres, saldrían por las callejuelas con los delantales repletos de piedras, obligándola a partir en seguida. Y peor aún en los pueblos que sólo admiten meretrices más allá de sus puertas. Apenas se hubiera corrido la voz de que una muchacha ató la cinta de su pelo en un algarrobo o en un olivo de los alrededores, las madres y las otras mujeres le darían caza por todo el contorno. Podrían herirla, podrían marcarle la cara, hasta podrían tirarla desde una roca, o lapidarla. Por eso las meretrices que van de una ciudad campesina a otra han pasado por lo general los cincuenta años. Son ruinas de mujer, que ninguno tocaría con un dedo en las ciudades de la costa, o pobres sirvientas que se encontraron de pronto en la calle después de recibir en su cama durante veinticinco años a los patrones y a los hijos y a los nietos de los patrones, o inmensas gordas, ex mancebas de viejos ricos, y que en razón de su gordura perdieron la pensión gracias a la cual iban tirando.

Una de éstas, mientras Rosario dormía junto a las cenizas del fuego, dejó, a las cuatro y media de la madrugada, la ciudad de Regalbuto, y marchó en su carrito hacia Agira, con el lento y lamentable traqueteo de todo carrito campesino, pero también con un ruido de cascabeles que los carritos de los campesinos no hacen ni siquiera los domingos.

De todos modos era domingo y no había ningún otro vehículo, ni de Regalbuto ni de Agira, que recorriera el camino. La mula de la solitaria viajera andaba a buen paso, pero en la larga subida del último kilómetro tuvo que moderar la marcha, y el alegre carrito sólo dejó oír chirridos y baques, y algún entrechocarse, sí y no, como de moneditas. La buena mujer no entró en Agira. Arrebujada en su chal, sentada entre dos montones de trastos, volvía continuamente la cabeza y miraba hacia todas partes. Había comenzado a salir el sol, ya se abría el portal de alguna casa y una cabeza despeinada se asomaba por los postigos de otra. La buena mujer se encaminó por entre los huertos hasta donde están los corrales, todos vacíos aquel día. Le llegó, desde un grupo de casas blancas que se veían un poco más abajo, el olor a pan recién sacado del horno y entonces detuvo la mula junto a un cerco y se llegó caminando hasta el horno para comprar unos panes.

* * *

Una perrita que súbitamente se enderezó desde el carro, apareciendo, blanca y crespa, bajo una de las pilas de trastos, se agitó y alborotó todo el tiempo que duró su ausencia. Ya de vuelta, la mujer la consoló con palabras y caricias; alzándola, la puso en el suelo.

—Ya sé, ya sé —le decía—. Ya sé lo que quieres—. Y agregó que también ella quería lo mismo. Dejó el pan, se quitó el chal y comenzó a encaramarse en el cerco para saltarlo, con sus enormes flancos cubiertos por un desteñido vestido de terciopelo color ciclamen, y con su ancha cara de vendedora de frutas. Al ver a Rosario desperezándose a la entrada de su cueva, unos cincuenta metros más arriba se detuvo, protestando en voz baja, y retrocediendo continuó de nuevo la marcha con el carrito, caminando al lado del animal, las riendas y el látigo en la mano como a veces caminan los carreros cuando quieren desentumecer las piernas.

El muchacho la saludó alegremente: —Adiós, tía.

Le gritó, retrucándole, que su mula no tenía hermanas, pero se demoró mirándolo a través de los claros, entre las tunas, hasta que lo perdió de vista. Cuando también se apagó la voz, detuvo de nuevo la mula. Los únicos ruídos que pudo escuchar eran los de la ciudad que se despertaba a lo lejos o el gorjeo de los pájaros que levantaban vuelo. Traspuso el cerco de un salto y se internó por un terreno salpicado de laureles.

Se había agachado apenas entre dos matas, cuando creyó oír una tercera clase de ruidos, como si una mujer estuviera leyendo, o un chico aprendiera su lección de memoria. Aquello, dada la hora, no podía sino intrigarla. Se apresuró a satisfacer su curiosidad, se internó, paso a paso, en lo más espeso de los laureles y los enebros. Cinco minutos después, arrastrándose por entre los matorrales, más allá de la frontera de los naranjos, se encontró, en un claro, con la muchacha vagabunda del Val Demone, que hablaba y hacía reverencias.

—No —decía la muchacha, y retrocedía—. Vino sin intención de engañar, porque caminó mientras él dormía —aquí se inclinaba, casi se arrodillaba— y se quedó a sus pies esperando que se despertara—. Arrebatadamente se levantaba y avanzaba, con pequeños pasos rápidos, agregando: —Podría haberlo tomado mientras dormía, si fuera una ladrona—. Luego, inclinándose en otra reverencia, volvía a retroceder para recomenzar, diciendo—: No vino como enemiga...

¿A quién se dirigía?

No había nadie con ella en el claro ni tampoco se oía a nadie que, cansado de escucharla, fuera alejándose en ese momento. Hablaba, por de pronto, casi en voz baja, acaloradamente, con agitación, como si ensayara un trozo que luego tuviera que recitar. —Es nada más que una débil codor-

niz —continuó— ¿y qué miedo puede tenerle un milano, aunque esté en su primer vuelo? Si el débil busca al más fuerte, es para tener su protección.

* * *

Instintivamente la vieja meretriz se volvió para mirar hacia el barranco donde había visto antes al buen mozo aquel, pero fué apenas un segundo. Pensó, además, que las cuevas estaban del otro lado de una saliente del monte. Y la chica no dejaba de hablar y de inclinarse, mostrando con sus movimientos que era flexible y fresca, bonita, con aquella cinta roja que le ceñía, poco más arriba de la frente, el pelo negro. "Tiene hambre— la oyó continuar— pero también puede dar de comer. Tiene sed, pero también puede dar de beber, y quitar la sed... ¿Es demasiado pedir un pedazo de pan, si tiene la mesa tendida, para quien quiera ofrecérselo?"

La meretriz se irguió tras los arbustos. Había visto también, en el suelo, a un costado, el atado de la muchacha. Avanzó, sonriendo.

—No te asustes, linda. Soy una mujer sola.

Se detuvo inmediatamente para tranquilizar a la muchacha que retrocedía asustada, y levantó y sacudió en el aire, a manera de prueba, las pequeñas manos regordetas.

—¿No te quejabas? —preguntó—. Como hay tantas pobrecitas que tienen que parir a escondidas de sus padres, pensé que fueras una de ésas... Perdóname. En mi vida desgraciada, hasta de comadrona me toca hacer —suspiró—, ya es como si tuviera un cabestro que me tira del cuello—. Y volvió a suspirar—. Quiero decir —agregó— que me sentiría como una turca, si no hiciera algo cada vez que me doy cuenta de que mi ayuda puede servir...

Hablaba con tal calor que hasta la evidente astucia y mentira de sus palabras podía parecer bondad y buena intención. Le salían de la boca picardías y falsedades, pero como a una madre que consuela a su criatura, como a una nodriza, como a una mujer que posee una inmensa reserva de verdad en el pecho. Hasta su amplia sonrisa y su amplia cara eran en el fondo convincentes, sí, maternas, aun bajo el colorete y las sombras que le cubrían las mejillas y los ojos. Sólo las manos regordetas, que continuaba agitando con insistencia, eran equívocas; las muñecas enormes en proporción con los dedos, cortísimos e hinchados, con las palmas carnosas, iguales a los almohadoncitos que se usan como alfileteros.

La muchacha volvía a mirar con recelo esas manos, después de haberse dejado tranquilizar, después de haber confiado un instante. Tenía necesidad, era evidente, de ilusionarse y reposar. Necesitaba no mirar a cada

mujer como a una enemiga; encontrar, por fin, una mujer con quien pudiera hablar. ¿Qué otra cosa, si no, le hubiera impedido escapar no bien la meretriz se le puso delante? Hubo apenas un indicio de fuga, pero en seguida se detuvo. Debía sentirse mortalmente cansada.

—¡Qué pálida estás! —le dijo la meretriz—. Pobre chica, pondría las manos en el fuego que lo estás pasando mal... No te levantas de la cama, se ve, eh no, aunque tengas los morros y la cara limpia y el pelo peinado. No dormiste esta noche. Y debe hacer mucho tiempo que no duermes de veras. ¡Mira tu vestido, qué sucio está! Lo sabes remendar, pero, eso sí, no tienes cómo plancharlo. Llevo una plancha en el carro, si quieres aprovechar... Voy a Gibilemme.

La muchacha, halagada por ese lenguaje artificioso, pero siempre materno, cedía y miraba mansamente a la buena mujer. Entrecerraba los ojos; al abrirlos, si los bajaba hasta las manos pequeñas y abyectas, reaparecía su mirada desconfiada.

Volvió a mirarla con sigilo, cuando oyó que la invitaba, veladamente, a irse con ella. ¿Lo habrá notado la otra? Sea como fuere, sabía a qué atenerse, y sabía lo que quería. Sin dejar de reír fué descubriendo sus cartas. "Me llaman Odeida. ¿Nunca oíste hablar de mí? Hay pueblos donde la banda toca debajo de mi ventana, la noche que llego... Ando en esto desde hace cinco años, nada más. Antes tenía un barón, que me mantenía. Me daba carroza y caballos. Pero puedo decirte cuánto se gana en un lugar y cuánto en otro, y por dónde debes meterte en uno, y por dónde en otro. En más lugares estuve yo en cinco años que Ain-Zara en cuarenta. Ain-Zara, la Montenotte, Federica la Grande, ellas serán las decanas, pero ninguna había entrado en Sperlinga desde la época de la reina Juana, y ninguna desde aquellos tiempos había entrado en Floresta, y yo, en cambio, conseguí entrar. En algunas partes lo que importa es la época en que vas. Si es para el tiempo de la siembra o de la cosecha del heno; si están arando o si van a segar. En nuestro oficio hay que saber hasta de las estrellas; eh, sí, conocer los calendarios, de todo tipo, los fijos y los movibles, las fiestas, los trabajos... ¿Por qué crees que ahora voy a Gibilemme? Porque es la única ciudad recomendable que queda en esta región, a pesar de la mala fama que tiene, para poder ir durante los próximos días... Por lo menos hasta que no vuelva a llover.

* * *

La muchacha se sonrojaba a medida que la mujer le decía todas esas cosas. Pero también parecía no sentir ya temor, precisamente por haber

escuchado esas cosas, y hasta las mismas manos de la mujer, también por esas cosas que le oía decir, ya no la inquietaban ni ponían esa desconfianza en su mirada. Al escucharla, miraba las manos de la mujer, y las dejaba acercarse hasta que se apoyaron en sus brazos.

—Vamos, recoge tu envoltorio —le dijo la mujer—. Te estás muriendo de hambre, después de todo. Y no te van a dar de comer los que duermen en cuevas... Tengo un buen pan caliente que acabo de comprar. Podemos comer una mitad cada una; lo condimentaremos con aceite y alcaparras, o le pondremos tomates secos, si prefieres... ¿Cómo te llamas?

Por primera vez, en todo aquel rato que la mujer hablaba, la muchacha abrió la boca. "Rea Silvia", contestó.

Minutos después el carrito reanudaba la marcha, con su triste traqueteo, sus golpes y su ruido de cascabeles, por el camino que va desde Agira a Leonforte.

La mula iba otra vez a buen paso, bajo el sol y las sombras de la mañana fresca, al son de cientos de campanitas que cargaban los arreos, tiesa y engreída, dejando ondear las cintas multicolores prendidas de las anteojeras y del collar, de los bastos y de la cola. Las dos grandes ruedas giraban sin poder fundir todavía, en un solo color, el azul, el rojo y el amarillo con que estaban pintadas. Cualquiera que se hubiera cruzado con el vehículo, habría podido distinguir a la primera mirada cuán distintas eran las dos mujeres que lo ocupaban, por la edad, por el aspecto, por el modo de vestir, por el modo de sentarse, por el modo de tratarse una a otra, hasta en los momentos en que no se hablaban.

Tres kilómetros después de Agira habían terminado de comer. Rea Silvia comió toda su mitad. Odeida guardó los dos tercios que le quedaron de la suya, y, volviéndose y estirándose para buscar entre los trastos, sacó un cántaro, lo destapó y se lo llevó a la boca. Después de beber un sorbo le alargó el cántaro a la muchacha. "Lo salado da sed", le dijo.

Rea Silvia miró las marcas rojas que los labios de la vieja meretriz habían dejado en el borde del cántaro. No lo limpió ni lo rechazó, pero apenas sintió el sabor del líquido, puso cara de desagrado. "¡Oh —exclamó, enjugándose con vehemencia la boca— es vino!"

Odeida rió. "¿Tú tomas agua?" Y meneando la cabeza, tomó el frasco, bebió un largo sorbo, lo tapó y lo guardó, siempre meneando la cabeza.

—Antes hubo una que era abstemia. Hará unos cincuenta años, y todavía la gente se acuerda. Porque la gente no se olvida de las cosas que le dan rabia... Lo que pasa, es que tú no habrás tenido muchas ocasiones de beber.

Observó en silencio a la muchacha que buscaba en su falda las migas

del pan, y tomándolas, una por una, las iba apelotonando. "¿Eres menor?", le preguntó.

—Cumplí los veinte —contestó Rea Silvia— ocho días antes del día de los Muertos.

—Entonces te faltan siete meses para cumplir los veintiuno —dijo Odeida, con una pausa de perplejidad en medio de los pensamientos que comenzaba a acariciar—. Cuanto más rápido pasen mejor será —agregó, y siempre perpleja, todavía dijo—. Por otra parte, a una menor se la aprecia mucho más...

Con esto volvió a alegrarse aquella cara ancha, de mejillas aplastadas; sacudiendo el aire con un golpe zigzagueante de su látigo adornado con borlas rojas, agitó las riendas. "¿Dónde naciste?", quiso saber después. "¿Eres de una ciudad grande? ¿De un pueblito? ¿Y de qué familia eres? ¿Te criaste siempre en el mismo lugar? ¿Siempre estuviste con los tuyos?"

Rea Silvia comenzó a contar, la cabeza gacha, las cejas fruncidas, los ojos entrecerrados, mirando el asfalto que se movía bajo la mula. "Soy de Milazzo y también viví en Messina, cuando iba a la escuela, y un verano viví en Catania. Soy de una familia que tiene un poco de tierra. Es decir, la de mi madre. Por parte de padre, no tengo ningún pariente, porque él era forastero en Milazzo, y decía que dentro de poco nos llevaría a Australia, o nos llevaría al Brasil. Mi madre nunca quiso, y él tuvo que irse solo, y yo me quedé todo el tiempo en casa, con mi madre, la abuela y dos tías. No volví más a Messina ni a Catania...

Así contaba, haciendo una pequeña pausa al terminar cada frase. "¡Claro!", decía Odeida, durante aquellos intervalos. "¡Claro, ah, claro!" Y después dijo: "En un convento, por supuesto".

Rea Silvia, que había dejado de hablar, siguió callada durante un rato.

—¿Y qué más? —preguntó Odeida.

—Le dije todo, señora —respondió Rea Silvia—. Estuve con ellas hasta que las dejé.

—Las dejaste por algo que te pasó —observó Odeida.

—¿Qué puede pasar en Milazzo? —contestó Rea Silvia—. Hay un vapor que llega y se va. Están los muchachos que caminan, yendo y viniendo. Y yo estaba siempre bordando, junto a la puerta. Mi madre y mis tías también bordaban siempre. Y mis hermanas también, siempre bordando, aunque una tiene sólo quince años y la otra no ha cumplido los trece.

Hablaba otra vez haciendo pequeñas pausas al terminar cada frase, quizás para conciliar el ritmo de sus palabras con el ritmo del carrito.

—Pero hace seis años que mi padre se fué —agregó— y ya no estaba él para llevarnos a ver Australia, o a otra ciudad como Messina, o como Catania. Era como si yo fuese una ciudad; la ven y no ve, y no puede moverse, o como si fuera una fuente, con todo el bordado saliéndome de las manos en vez del agua, mientras los muchachos pasaban y me miraban.

Se detuvo, haciendo una pausa más larga, y repitió: "Hasta que las dejé".

—Puedes decir —observó Odeida, maliciosa— hasta que te sucedió la historia de siempre—. Y le guiñaba maliciosamente un ojo, con cierta ternura—. Hasta que las viejas se dieron cuenta de que estabas encinta y te echaron—. Pasándole el brazo en torno al cuello, la atrajo hacia sí y le palmeó la espalda.

Rea Silvia se irguió, como si una ola hubiera estallado sobre su cabeza.

—Nunca estuve encinta —protestó—. También la víspera, antes de dejarlas, estuve bordando, y después tomé mi abrigo, un poco de ropa blanca, mi vestido de fiesta, el velo de la cuna, que ya no servía a nadie, cinco mil liras que tenía reservadas para mi dote, y me escapé.

—Pero con alguno de aquellos muchachos —sugirió Odeida— que después de haber prometido casarse, te dejó un buen día en un cuarto amueblado de Messina o de Catania, donde habrán estado un par de meses... Es otro modo de suceder lo mismo—. Tuvo un nuevo impulso de comprensiva ternura, que esta vez supo limitar, transformándolo en una amplia sonrisa de entendimiento—. Y te encontraste que tenías que pagar el alquiler.

Rea Silvia negaba con la cabeza: "No, repetía, no, señora Odeida".

Dijo que jamás recibió ayuda de nadie.

—Siempre estuve sola. Dios sabe lo que hubiera dado por tener a alguien que me acompañara. Tenía tanto miedo. Pero en nadie tenía confianza, ni en mujer, ni en hombre, y todo tuve que hacerlo sola. Y pensarlo sola todos los días de todos los años que lo pensé. Y sola decidirme, después de postergarlo tanto. Salir sola, con el miedo que tenía de salir a lo oscuro, y con el miedo todavía más grande de que me sintieran y no me dejaran ir. Sola —prosiguió—, sola atravesé la ciudad, que nunca había atravesado entera. Después caminé sola por la playa. Y fuí caminando de un pueblo a otro, sola. Caminé sola por los bosques. Caminar por los matorrales, caminar subiendo las montañas, probar en cada pueblo y entrar siempre sola. Fuí escapándome y escondiéndome, siempre sola.

* * *

Hablaba lamentándose, moviendo la cabeza a un lado y a otro, y con voz tan triste que la perrita blanca se levantó en su yacija y se puso a gemir junto con ella. Odeida acarició al animalito y diciéndole "querida", llamándola "estrella", la colocó sobre su falda, demostrando al mismo tiempo que no entendía ya nada de lo que Rea Silvia le estaba contando. Entonces le preguntó: "¿Pero no habrás comenzado en seguida a andar en el oficio...?"

—Y entonces, ¿para qué me hubiera escapado? —respondió Rea Silvia—. Podría haberme escapado después, si no quería empezar en seguida.

—¿Quieres decir —exclamó Odeida— que te escapaste adrede para hacerlo?

Rea Silvia contestó, sin titubear: "¿Y para qué otra cosa puede escaparse de su casa una muchacha pobre?"

Odeida estaba pasmada. Transcurrieron algunos segundos, durante los cuales sólo se escucharon los ruidos de los ejes, de los cascabeles y de las ruedas del carrito meciéndose por el camino. Rea Silvia agregó:

—Claro que una muchacha pobre puede trabajar de cantante o de bailarina, pero para eso necesita saber cantar y bailar, y conocer a un empresario, así que lo descarté apenas lo pensé un poco, cuando pasaba todas aquellas horas bordando... Yo no soy una tonta.

Odeida permaneció muda, asombrada. Un camioncito las pasó a toda velocidad, con el relumbrón azul de montones de botellas que llevaba apiladas brillando al sol. La mula, subiendo, disminuyó el paso. Rea Silvia esperó, y luego dijo: "Además, sabía muy poco de las mujeres que van cantando, o trabajando de bailarinas. En cambio, siempre oí hablar de las mujeres que hacen este oficio. Cada una de nuestras vecinas conocía a una muchacha que se había ido para hacerlo. También las había conocido mi abuela, y mis tías conocieron algunas. Yo las había visto pasar por la calle. Era lógico que decidiera hacer lo que sabía que ellas hacen, sin tener necesidad de aprender nada".

Odeida la miró con aire azorado.

—¡Nada! —repitió pensativa.

Exclamó, sobresaltándose:

—¡Llámalo nada! ¿No es nada todo el estudio y el cálculo, y la habilidad diplomática que se necesita, y la discreción, y la falta de vergüenza, y la perseverancia que se necesita, y la capacidad para digerir bestialidades y humillaciones, todo eso no es nada? ¡Pobre muchacha! Tú, precisamente, me vienes a decir a mí que no es nada.

* * *

Cuando la cuesta fué más leve, se cruzaron con dos hombres que iban caminando. Éstos se detuvieron a mirarlas, primero muy serios, y luego, sonrientes, haciendo alegres saludos dirigidos solamente a Odeida, le gritaron como le había gritado Rosario: —¡Adiós, tía!— Odeida les contestó, como antes a Rosario, que su mula no tenía hermanas.

Rea Silvia, mientras duró el encuentro, mantuvo la cabeza siempre baja. En aquel silencio que había vuelto a establecerse, Odeida se echó a reír. Miraba a Rea Silvia y reía, llena de ironía y de conmiseración. Esperaba algo. Era cada vez más evidente que esperaba algo. Y Rea Silvia tuvo que resolverse a decir lo que esperaban de ella.

—Ya sé que no es fácil —dijo—. Que se necesita estudio y se necesita cálculo. Y que se necesita habilidad diplomática, como usted lo llama. Que se necesita no tener miedo de la gente, y ni siquiera tener miedo de andar sola. Y no hay que cansarse de caminar y hay que ser emprendedora—. Repitió que lo sabía, lo sabía, y volvió a balancear la cabeza, hablando con aquella voz llorosa—. Sé que se necesitan discreción y desvergüenza —dijo—. Que hay que tener perseverancia, y tener la capacidad de digerir bestialidades y humillaciones—. Dijo que bien sabía que no era fácil. Lo repitió. No era nada fácil. Nada fácil. Lo dijo y lo repitió. Sabía que era difícil. No parecía hablar, sino llorar, aunque tuviera los ojos secos. Sabía que era terrible—. Caminar toda la noche, en vez de dormir —prosiguió—. Dormir durante el día, en vez de caminar... Divisar temblando los pueblos... Entrar, después, teniendo miedo de ser descubierta y expulsada... No entrar, y morirse de ganas de haber entrado... Y correr para escapar. Correr más todavía para llegar... Y esconderse y mostrarse...

Hablaba siempre con voz afligida, balanceando la cabeza, haciendo siempre una pequeña pausa entre una frase y otra frase. "Pobre chica", repetía Odeida en cada una de aquellas pausas. Rea Silvia volvió a decir que era terrible, lo dijo por tercera vez, lo repitió una cuarta vez mientras la perrita gemía sobre las rodillas de Odeida, y ésta, mientras consolaba al animalito, repetía: "Pobre chica".

Por fin Odeida dijo que de cualquier modo la muchacha se lo merecía, por presuntuosa y por haber querido tirarse al agua vestida y sin saber nadar. "Suerte que no te ahogaste", le dijo. "Puedes dar gracias al cielo". Una muchacha como ella sólo tenía un camino sensato para entrar en el oficio. "Buscar en seguida —le dijo— a una anciana..."

Rea Silvia la interrumpió.

—¡Si lo hice, señora Odeida! —exclamó—. Era una de las más renom-

bradas. Estaba en esos días justamente por donde se sale al camino de Messina. Nada menos que la Trivulzia...

Odeida se burló de la fama de la Trivulzia. "¿Renombrada por qué?" dijo con sorna. "¿Por los zapatos con hebillas, que todavía lleva de cuando era sirvienta del cura de Sambùca?"

Rea Silvia, sin percatarse, continuó hablando, llena de estusiasmo:

—Y sepa que la seguí. Estuve mirando cómo hacía, la oí hablar con los hombres, aprendí cómo hay que presentarse a un hombre solo y cómo a muchos; con qué palabras hay que empezar y con qué palabras responder.

Había comenzado a sonreír, y contó sonriendo todo lo que había visto y oído. Odeida, mofándose, llamó melindres a todo lo que ella alababa.

Después Rea Silvia dijo que se había escondido detrás de un cerco para oír y ver a la Trivulzia durante un día y medio; a Odeida, entonces, le dió rabia; cambiando de tono, gritó:

—¿Con qué escondida? ¡Ah! ¿Y un día y medio? . .

—Y también la seguí un día —agregó Rea Silvia.

—¿Un día entero? —gritó Odeida.

—Una tarde —dijo Rea Silvia—, la noche siguiente y la mañana siguiente.

—¡Qué te parece! —continuó Odeida, gritando—. Siempre escondida, imagino.

Rea Silvia asentía. Afirmó que sabía esconderse muy bien y que podía de ese modo seguir a las personas sin que lo advirtieran; pero entonces, reparando en la furia de Odeida, se dió cuenta de que ésta se burlaba de ella. Se sintió mortificada; con el rostro ensombrecido, se acurrucó, empequeñeciéndose; Odeida la miró todavía con rabia, pero ya incapaz de irritarse; después de luchar uno o dos minutos con las ganas de gritar que aún le quedaban, volvió a sacar el cántaro del vino y se lo llevó a la boca. Bebió. Se cruzaron en ese momento con un hombre que subía trabajosamente la cuesta en su furgoncito a motor, mientras ellas bajaban. El hombre, cuando la vió beber, estiró los labios. Odeida guardó el cántaro sin ofrecérselo antes a Rea Silvia. Le ahorraba eso; tener que aceptarlo o tener que rechazarlo. Abrió entonces los brazos, con el ademán de una persona complacida por ser capaz de comprender y compadecer tanto; aclarándose la garganta, dijo:

—Hija mía, en la Kalsa de Palermo o en la Pesquería de Catania, cientos de muchachas hacen el oficio como quien vende avellanas. Allí nadie se preocupa por nosotras; nadie piensa que nos creamos gran cosa. Allí sólo tienes que rendir cuentas a la policía y al hospital. No te queda más

que alquilar un cuarto en una planta baja, apostarte en la puerta, bien arreglada, entre el olor a papas fritas, y después tener cada día, ya que eres joven y bonita, un tal desfile de clientes que a la noche te va a parecer que estuviste de nuevo todo el tiempo con los ojos sobre el bordado, como en Milazzo. Pero si en lugar de cocinarte siempre en la misma olla, quieres correr mundo, e ir de un lado a otro, de donde están sembrando a donde vendimian o cosechan almendras, de feria en feria, entonces, hijita, necesitas buscar la ayuda de una anciana, pero no como hiciste con la Trivulzia, porque eso fué una ingenuidad, y dejo aparte lo que pueda valer la Trivulzia, porque no quiero discutirlo ahora. Pero ¿cómo pudiste pensar que siguiéndola y espiándola aprenderías algo? Sé que un ojo que ve, es una cabeza que aprende, pero yo tengo una conocida mía que tiene una mona, que a fuerza de ver aprendió algo, y entonces trata de sacarle los clientes a ella, y va y les hace reverencias y zalamerías, y les muestra sus vergüenzas, y tirándoles de la manga se los quiere llevar a las matas más cercanas. ¿Para qué le sirve? Ésa es la cuestión. ¿Para qué te sirve saber cómo hace la Trivulzia, si después de todo no eres la Trivulzia? Tú no inspiras confianza, ni por tus años, ni por tu aspecto. Te sobran cualidades para gustar a los hombres, pero te faltan para tranquilizar a las mujeres, y por aquí no es ni cómodo ni fácil andar cuando no se ha conquistado la simpatía de las mujeres. Una muchacha sólo tiene una manera de andar por aquí sin correr muchos riesgos, y es andar como te dije, junto a una persona que pueda protegerla con su prestigio, y que pueda aconsejarla y guiarla con su experiencia...

Rea Silvia levantó tímidamente la cabeza.

—¿Verdad? —preguntó.

—Se entiende —continuó Odeida—, andar con una anciana que haya sabido conquistar la estimación de la gente, y que nadie sospeche, porque con ella va una muchacha que puede ser su hija, o la hija huérfana de una hermana suya. Tendrá todo el trabajo que quiera apenas se instale. Todos los viudos, todos los muchachos de la última baja, y los de las otras bajas, que todavía no se casaron, y los solterones, los bobos de buena familia, los vejetes que no quieren retirarse a cuarteles de invierno, y además los hombres que te despiertan a las cuatro de la mañana, porque están casados y sólo pueden pasar a esa hora, antes de salir al campo. La gente sabe que una se mata trabajando, y entonces no encuentran raro que una pobre infeliz, llegando a cierta edad, tenga con ella a alguien que le cocine y le lave la ropa y se la planche. Puede pasar por una parienta cualquiera, o también por una sirvienta, porque también puede permitírselo. Algunas llevan con ellas dos o tres muchachas, con la excusa de ser ricas. Casi

siempre una fea, que es la que muestran, y otra bonita, escondida en el carromato... Pero, eso sí, la muchacha tiene que comportarse como si no tuviera nada que ver con el oficio, como si fuera de veras una hija o una sirvienta, sin hacer jamás nada por su cuenta, y haciendo sólo lo que la patrona le dice, sin dirigir una sola mirada a la clientela... Además, no todos los hombres son salvajes e ignorantes. En cada lugar hay ciertos clientes especiales, que tienen mucho interés en no cometer indiscreciones. Terratenientes, propietarios, algún buen canónigo a la antigua y padres de familia que pagan buenas sumas por un pequeño esparcimiento que puedan tomarse en secreto. Una anciana sabe dónde viven, sabe cómo llegar a ellos, y si la muchacha es prudente y la respeta, y no es presuntuosa, puede tener una o dos citas por día, con gran provecho para ella y su protectora. No hay otro camino. O buscar la protección de una anciana o irse sola a los puertos.

—¿Verdad? —repetía Rea Silvia.

—Salvo que entres —se apuró a decir— en una de esas casas que llaman de tolerancia, donde te tratarán como a carne en conserva...

Rea Silvia movía vagamente la cabeza, a uno y otro lado.

—¿Verdad? —repetía.

—Puedes estar segura de lo que te digo —contestó Odeida—. Te las arreglas para chapalear en el fondo de un barril hasta que hayas desaguado toda tu juventud, o te vas con una anciana que sabrá protegerte... —Continuó, con voz que destilaba azúcar y miel—: Una anciana que sabrá cuidar tus encantos, tu cuerpo y tu espíritu, tu piel, tu pelo, tu buen humor, que será en realidad tu sirvienta, en vez de ser tú la suya. Y todo porque una muchacha rinde en una hora mucho más que ella, pobre vieja, en una semana, y ni eso, y es lógico que quien tiene una, la trate bien, con miles de atenciones... Quiero decir que no es por altruísmo. Llamo al pan, pan, y al vino, vino. Es para sacar provecho, ya lo sé. Pero la muchacha tiene en ella su nido y su escudo, ah sí, tiene en ella su refugio, y aunque le diera las tres cuartas partes de sus entradas, siempre le debería, tendrás que reconocerlo, más de la mitad de lo que tiene, y sería siempre su deudora.

Aquí Odeida se detuvo, como si Rea Silvia la hubiese interrumpido, y mirándola, iluminada por una sonrisa, esperaba que le dijera algo.

—¿Las tres cuartas partes, dice usted? —murmuró por fin Rea Silvia, al cabo de un buen rato. Y volvió a mover la cabeza, a uno y otro lado, llena de incertidumbre.

Odeida rebosaba mieles. —Digo las tres cuartas partes por decir —contestó. Y bailoteó con toda su carne blanca, leche vieja y miel vieja, acer-

cándose más a Rea Silvia, levantando y moviendo sus manos pequeñas y abyectas, pero seductoras—. Algunas se llevan las tres cuartas partes, pero también se puede encontrar a alguien que se conforme con la mitad... —Y se restregaba las manos, riendo y contoneándose—. ¿Eh, mitad y mitad? —Como Rea Silvia se mostraba todavía poco persuadida, aclaró que al decir la mitad, se sobrentendía que estaban incluídos la comida y el alojamiento gratis.

Las pequeñas manos hicieron crujir los dedos en el aire. Odeida se había dado cuenta de que Rea Silvia no titubeaba ya. Vió cómo se le iluminaba la cara. Le dió un codazo en el costado, le pellizcó un muslo y la acarició en el muslo, allí donde la había pellizcado, y dejó que la mula las llevase donde quisiera, hasta un abrevadero que se veía más adelante, a la izquierda del camino.

* * *

Un hombre a caballo se apartó en ese momento del abrevadero, y se alejó al trote, subiendo por una senda, no sin volverse a observarlas, aunque con aire torvo y ausente. A nadie se veía en la sombra de aquel rincón, ni bajo el sol inmóvil que caía sobre la tierra desnuda. Y sin embargo se cían voces que se acercaban y se alejaban, como bandadas de pájaros. Debía de haber una ciudad, en lo alto, escondida en los repliegues del monte. Y en efecto, Odeida dijo que estaban en Assoro, edificada al pie del monte.

Lo gritó, exultante. Tal era su excitación que parecía capaz de alegrarse por cualquier cosa. "Piensa", dijo, "que pasamos por Nissoria y ni siquiera nos dimos cuenta. Estábamos tan absorbidas en lo que decíamos...

Mientras bebía la mula, Rea Silvia se dejó caer fuera del carrito, para desentumecer las piernas y estirar los brazos. La perrita quiso seguirla. Rea Silvia jugueteó con el animalito, que brincaba a su lado. Odeida, desde el carro, la miraba, complacida y sonriente. Después, las figuras rojas, amarillas y azules pintadas en las tablas del carrito llamaron la atención de Rea Silvia. Allí se veía a una joven que un señor, con un sombrero lleno de plumas, arrojaba de su casa; después ella estaba en medio de un bosque, turbada y con los vestidos destrozados; luego, en una caverna, dando de mamar a un niñito, sólo cubierta por su propio pelo y con una cabra al lado; después se veía al señor de las plumas persiguiendo a la cabra por el bosque, rodeado por cazadores que tocaban cuernos de caza, y por fin se veía al señor, entrando a la caverna, detrás de la cabra, y cubriendo con su capa a la joven, que tenía al niñito en brazos, el pelo suelto y los grandes muslos desnudos. Rea Silvia contempló una por una

las cinco escenas. Odeida la siguió con ojos risueños y bajó del carrito para seguirla también con su persona y poder así explicarle la historia que representaban las figuras. "Aquí, ella"... comenzaba, y le describía lo que ella estaba haciendo. La llamaba Santa Genoveva, o Genoveva de Brabante, con mucha confianza, como si hablara de su amiga más íntima.

* * *

La mula había terminado de beber y retrocedía e interrumpía continuamente a Odeida, pero ésta, sin impacientarse, la llevó hasta donde crecían unos puñados de hierba, un poco más allá, al pie de la colina. Por eso no partieron en seguida y pudieron tenderse al borde del barranco, mientras la perrita husmeaba a Rea Silvia y Odeida la miraba como si ella también la estuviera husmeando. Odeida no sabía estarse quieta; levantándose, iba de un lugar a otro; bebió un poco de su cántaro, se enjuagó las manos en la tina del abrevadero y por último sacó una guitarra, la afinó, y tocó un motivo muy breve, con algo de canción de cuna.

Después le ofreció la guitarra a Rea Silvia; asombrada de oír que Rea Silvia jamás había tocado ningún instrumento, le dijo que tendría que haber aprendido. Después tocó y cantó, al mismo tiempo, aquel tema que había tocado antes, con palabras que hablaban, subiendo y bajando la melodía tristísima, de muchachas bonitas y de ciudades hermosas, y lo hizo con una voz húmeda, que parecía brotarle, más que de la garganta, de un desgarrón de su pecho. Quiso luego que Rea Silvia cantara, y la obligó a que por lo menos le mostrase si era o no entonada y se extasió con la frasecita que logró hacerle murmurar, sugiriéndosela nota por nota y palabra por palabra. Pero, en realidad, se extasiaba mirándola. Mirándola, y extasiada por mirarla, iba de una cosa a otra, y mirándola le había hablado de Genoveva, y de esto y lo de más allá, y extasiada y mirándola había tocado la guitarra y había cantado. Se acercó a Rea Silvia, con la guitarra en la mano, y sin poder ya contener su apasionada complacencia, inclinándose sobre ella, la abrazó y le dijo:

—Eres un bocado exquisito. Bendita la madre que te engendró. Eres tierna y ligera, pero sustanciosa. ¿Como qué, te diría? No sé... Como un refresco de almendras... ¡Qué suerte la del que pueda probarte! Pero no será el primero que llegue, como que me llamo Odeida. Te los quiero elegir entre los más nobles y ricos, uno por uno, y que sean también los más galantes. Que en el invierno te reciban en sus castillos, con un lindo fuego en la chimenea, mientras las familias están en Palermo o en Catania. Y en el verano, cuando las familias se han ido al campo, que abran para

ti los palacios y los jardines colgantes. Te darán de comer con cubiertos de plata, y te pondrán a dormir en un lecho de plumas y colchas de raso. Te dejarán gozar del agua caliente en bañaderas de mármol, y luego los peinadores, ¡ah, sí!, y los espejos, adelante y atrás, y los perfumes de Francia, y las sábanas de hilo, y todas las cosas que usan sus mujeres y sus hijas. Yo tuve esas cosas, tuve algunas, y te aseguro que valen la pena... Te lo puedo decir ahora que ya no tengo nada. Hoy padezco por haberlas perdido y por tener que arreglarme sin ellas, pero lo peor que puede sucederte en este mundo no es perder, porque el que pierde tuvo, y le queda la satisfacción de haber tenido, lo peor que puede sucederte es haberte quedado siempre sin probar esas cosas. Porque te has confiado a mí, quiero hacerte gustar hasta lo que nunca pude gustar. Quiero que alcances esos frutos que me hicieron cansar los brazos, sin poder nunca alcanzarlos. Le agradezco a la Providencia todo lo que he tenido, pero de todo aquello que me quedé con las ganas, por lo menos quiero que goces tú. Quiero en mi vejez darme ese gusto. Quiero que tengas todo, absolutamente todo, y vértelo tener, y verte codiciada y temida; ver a las señoras más orgullosas llorando por tu culpa y a los hombres más poderosos perder el juicio como el ministro Orlando, y ver que les quitaste el descanso, y que a mí me manden un mensajero detrás de otro, encomendándome sus almas. La Naturaleza te ha hecho de tal modo que volverás loco a cualquiera, pero se entiende que debes tener alguien que sepa administrarte, empujarte, retenerte, hacer valer cada uno de tus encantos en el momento preciso. Porque tienes esos raros encantos que hay que saber usar sólo cuando el hombre no ve ya los peligros. Y tampoco te faltan esas gracias comunes, que te pueden hacer tan cómoda, sólo un refresco y nada más, eso que podrá mostrarte un poco innocua, y sin embargo, atrayente... Vales un perú, hijita. ¡Ah, sí!, tengo que decírtelo. Eres el bocado más excelente que se haya puesto en plaza. Cuando pienso en la vida que hiciste, y en los peligros que has corrido por culpa de esos zafios clientes que te frecuentaron hasta ahora, no te imaginas la rabia que me da...

Rea Silvia permaneció rígida, oyendo todas aquellas razones. Dejó que la abrazara, escuchó todas esas cosas, pero como si ninguna tuviera verdadera relación con ella. Y hasta parecía preguntárselo. Con todo, prestaba atención. Miraba a Odeida, perpleja y absorta, a ratos insinuando una sonrisa, a ratos frunciendo las cejas, siempre echándose un poco hacia atrás, para no sentir tan cerca aquella cara engatusadora que la acosaba. Cuando Odeida dijo eso de los clientes que la habían frecuentado, negó con la cabeza varias veces, y pareció mover los labios. También suspiró, pero Odeida, entusiasmada con lo que decía, ni se fijó en ella y siguió clamando,

enrojecida por el arrebato, sin detenerse ni para tomar aliento, contra los bobos clientes campesinos y entonces, con el mismo ímpetu, ordenó: "Vamos", y diciéndole: "Ven", la empujó hacia el carro, al mismo tiempo que decía: "Partamos", prosiguiendo luego con más ardor que nunca sus clamores y su cháchara.

* * *

El hombre había partido al trote de su mula cuando ellas llegaron; las miró ponerse de nuevo en marcha, desde una de las curvas de la senda, donde permanecía inmóvil desde hacía un rato, a unos veinte metros a pico sobre el camino. En un montecito de retamas asomaron las cabezas de tres chicos que habían estado allí, duros como piedras, conteniendo la respiración, para poder oírlas y espiarlas todo el tiempo que estuvieron ellas descansando. Las voces de la ciudad invisible bulleron arriba, girando en círculos en lo más alto del cielo sobre el carrito que reanudaba su camino. Los chicos, riendo por fin, salieron fuera de las retamas. Eran tres, cuatro, cinco y se desparramaron festivamente, descalzos y desarrapados, hasta llegar al arroyito que corría al pie del abrevadero. "Vales un perú", gritaban. "Eres un refresco"... Repetían las palabras de Odeida, como gorriones que se burlaran de una pava. "Eres un refresco de almendras", siguieron gritando.

Pero Odeida y Rea Silvia ya no podían oírlos. La mula llevaba el carrito al trote, en pleno despliegue de ruidos y campanilleos. Odeida proseguía su discurso sin fin, gesticulando entre los sobresaltos de la carretera, acariciando y lisonjeando a Rea Silvia, que intentaba abrir la boca para volver a cerrarla, queriendo decir algo para renunciar en seguida, contentándose con suspirar. Ninguna de las dos se distrajo, ni siquiera cuando se encontraron con un camión que se les apareció de improviso, con una inmensa y vacilante carga de panes de azufre. Apenas si advirtieron que el camión se desvió bruscamente y sólo la polvareda que dejó, haciéndoles bajar la cabeza, les hizo comprender que desde hacía un rato andaban por un pedazo de camino sin asfaltar. Pero Odeida siguió gesticulando; aunque la tierra la hacía tartamudear, siguió diciendo que los campesinos eran unos clientes indignos de ella. Peor los jóvenes que los viejos, y los solteros peor que los casados. "Son incapaces de apreciar la suerte que les toca", decía. "No son capaces de distinguir si están masticando una manzana del árbol de Dios, o una manzana picada, o un repollo. Todo lo que les diste hasta ahora es como si lo hubieras tirado a los cerdos. Lo derrochaste. Lo tiraste a un pozo, sin ganar más que unos pocos centavos cada vez. No has ganado otra cosa. Y ni siquiera ganaste ni fama, ni gloria. Tiraste tus primeras flores"...

Inesperadamente se interrumpió, y Rea Silvia, movida por sus propios impulsos, por sus suspiros, pudo hacerse oír, diciendo algo. Balbuceó: "Pero señora Odeida"... Y volvió a mover la cabeza a uno y otro lado y, lamentándose, se abandonó al ritmo del carrito, que a menudo, en cuanto se insinuaba el principio de una cuesta, retomaba el paso tristemente cadencioso de la mula.

Odeida, conteniendo su palabrerío, inquirió:

—Pero ¿qué pasa?

—Es que no me quieren —dijo Rea Silvia, rompiendo casi a llorar—. Es que siempre terminan por escaparse de mí. No me aprecian... —Casi llorando, sacudía la cabeza.

—¿No te quieren? —exclamó Odeida—. ¿No te aprecian? ¿Qué historia me estás contando?

* * *

Las ruedas gemían aminorando cada vez más la marcha en esa subida recta que parecía no alcanzar jamás la línea desnuda donde aparentemente terminaba, mientras Rea Silvia seguía bamboleando el cuerpo y la cabeza, en medio de esos mismos gemidos. "Oh señora —repuso—, yo no sé por qué sucede... Si es por algo que les digo yo en el momento decisivo... O si es algo que me sale a la cara en esos momentos, y los hace cambiar de idea, pero es así. No me quieren, no me quieren".

—No te quieren —repitió Odeida.

—Nada —continuó Rea Silvia—. Llego a un pueblo y cuando los hombres regresan del trabajo, y entonces me pongo en el camino y los miro, y cada uno me mira, y empiezo a decirles y hablamos, y cada uno es bueno y amable, y unos me ofrecen unas cosas y otros otras, y alguno me invita a subir al carro con él, y otro a montar en su mula... O si no los espero al alba y camino con ellos cuando van al campo; camino y canto, y todos cantan conmigo, y alguno canta sobre mí, o canta alabanzas para mí, y todos son afectuosos y galantes, y me llevan en los carritos o en las mulas. Pero después el que me lleva, no canta más. También los que encuentro por los campos y en los bosques hacen lo mismo. Y los que sigo hasta donde trabajan, y los que encuentro a mediodía reunidos para comer juntos y descansar en algún lugar con sombra, y los que veo en los pueblos, en las esquinas de las calles, cuando las mujeres ya se han retirado a dormir, y yo me atrevo a entrar y a probar suerte... Todos hacen lo mismo, todos lo mismo.

—No te quieren— repitió Odeida, asombrada y con tono irónico al mismo tiempo—. Dices que no te quieren...

—Primero parece que me quieren, y después ya no me quieren más —continuó Rea Silvia—. Al contrario, son ellos los que empiezan las más de las veces, ellos son los que se me acercan, los que me saludan. Si hasta rivalizan entre ellos para ver quien me dice cosas más cariñosas. Y cada uno trata de quitar de en medio al otro. Y si el que me ve es uno que va solo por un bosque, o por el callejón de algún pueblo donde entré, me besa las manos, los dedos y hasta se tira a mis pies y me abraza las rodillas. Pero después es como si me tuvieran miedo, pobre de mí.

—¿Como si te tuvieran miedo? —repitió Odeida.

—Como si yo les diera miedo —continuó Rea Silvia— y entonces me miran y se ponen pálidos, pobre de mí. Entonces abren los ojos como si descubrieran que soy quien sabe qué, en vez de una pobre muchacha, y se echan atrás, ruborizándose. Me miran, me vuelven la espalda y se van, apuradísimos. Es como si de repente no pudieran creerme...

—¿Como si no te creyeran? —repitió Odeida.

—Como si me leyeran en la cara que no puede ser cierto— continuó Rea Silvia—. Es así, es así. Como si vieran en mi cara que no soy lo que digo que soy. Es como si de repente no supieran qué pensar de mí, y qué puedo hacerles, y qué puedo querer de ellos. Es así, señora Odeida, y es como si de cualquier modo pensaran que soy un peligro, o un arma de destrucción en manos de algún poder oculto, o que los estoy poniendo a prueba, o no sé qué... No sé qué —repitió—. No sé qué, no sé qué...

También Odeida meneaba ahora la cabeza, junto con Rea Silvia.

—Y tienen miedo —dijo—. Y no te creen. Claro, piensan Dios sabe qué trampa puedes esconder, y qué peligro puede haber en ti.

—Bajan los ojos como si los hiriera con los míos —continuó Rea Silvia— y vuelven a levantarlos para mirarme a hurtadillas, y vuelven a bajarlos. Es como si se hubieran quedado mudos. Hasta para hacerme bajar del carrito en donde me llevan, no dicen una palabra. Se detienen, nada más. Bajan ellos. Me miran desde abajo, como si yo los atormentara o me burlara de ellos, hasta que yo entiendo que ha vuelto a pasar lo mismo, pobre de mí, y entonces tomo mi fardo, bajo, y me voy.

—Y ellos vuelven a subir —dijo Odeida—. Eh, sí, le dan un latigazo a la mula y huyen.

* * *

Hablaba ya sin asombro y sin ironía. Balanceaba la cabeza junto con Rea Silvia, y parecía haber comprendido tan bien todo lo que a Rea Silvia le sucedía, que hasta hubiera podido describirlo exactamente.

—Eh, sí —repitió—, son unos desgraciados. Tú les das a ellos agua clara

y fresca, y desconfían. La quieren como siempre la han tenido. La quieren caliente, y turbia—. Estaba en todo de acuerdo con Rea Silvia. Durante un rato habló, añadiendo palabras a las palabras que decía Rea Silvia, compadeciéndola a ella, o a los clientes.

—Pobre de mí —decía Rea Silvia.

—Pobre de ti —decía Odeida.

A veces era Odeida la que repetía lo que Rea Silvia había dicho y otras era Rea Silvia la que repetía lo que había dicho Odeida.

Después Odeida dejó de balancear la cabeza junto con Rea Silvia, y desbordándole una sonrisa insinuante por la amplia cara de luna vieja, observó:

—Pero no me vas a contar que te pasa lo mismo con todos. Será con uno sobre dos, desde luego, o con nueve sobre diez, supongo. Pero siempre habrá alguno que se atreva, entre los millares que encuentras. Hay algunos que tienen el miedo tardío, como los cocodrilos. Y están los que ni siquiera miran. Hasta te diré que la mayor parte son así, ni te miran. Uno que no mira, no ve, y no tiene entonces nada para dar vueltas en la cabeza, y entonces no tiene miedo.

—Pero, señora —la interrumpió Rea Silvia—, todos miran y todos ven, desdichadamente, y todos ven sabe Dios qué cosas, pobre de mí, hasta en lo oscuro de los callejones más negros, o quizá escuchan quién sabe qué cosa que yo les digo, y que no tendría que decirles...

—¡Todos, todos! —exclamó Odeida ya un poco encolerizada—. Ya sé que son todos ignorantes y brutos, y sé que todos pueden tener ese miedo que dices, lo sé muy bien. Pero que puedan tenerlo no significa que lo tengan siempre —afirmó—. Y su cara de luna volvió a colmarse con la más pícara de las sonrisas. Dijo que tenían miedo, cuando tenían, pero cuando no lo tenían, qué diablos... Siendo como eran unos animales, podían a veces ser tan tímidos como las liebres, pero otras, lo único que podían era ser voraces y aturdidos, como una piara de cerdos, o apenas ser unos chivos.

—Te habrán tocado algunos como esos chivos que no se dan cuenta si están pisoteando ortigas o camelias. ¿Y cómo, si no, estarías haciendo lo que haces? —gritó, riéndose—. ¡Habrás encontrado con quien hacerlo, caramba! —Y se reía con aire materno—. ¡Ahaa! —seguía riendo—. Volvió a gritar que ciertamente habría encontrado con quién hacerlo, ya que lo hacía. Y se rió mucho más fuerte—. ¡Oh! —gritó entonces—: A no ser que... —y volvió a reír y a gritar—: Salvo que... —Reía cada vez más fuerte, siempre con el mismo tono maternal. Rió y gritó—: Salvo que no hagas como aquel que era un gran guerrero y jamás combatía...

—Riendo, le dió una palmada en la espalda. Volvió a reír, y repitió lo que había dicho.

Rea Silvia lloraba. Se le notaba al hablar que estaba llorando por el modo de decir las palabras en medio de sus lágrimas, como si la molestasen.

—Dios mío... —Aseguró que le daba vergüenza, pero que era tal como la señora decía—. Lo hago, pero no encuentro con quien hacerlo —dijo—. Es así, precisamente. Ando para hacerlo, y no encuentro con quién. Ando, y le aseguro que lo quiero hacer, y se lo juro a ellos, y no encuentro... —El llanto la inundaba, sonando bajo sus palabras. Se aferraba los hombros y mecía la cabeza—. Y no es de aver —agregó—. Llorando, dijo que ésa era su vergüenza. Era como si le hubiesen hecho mal de ojo. El llanto siguió inundándola.

Odeida ya no reía.

—Pero hija —balbuceaba cada vez que Rea Silvia hacía una pausa; no sabía ni qué decir ni qué hacer. Balbuceaba: —Pero hija linda...—. Balbuceaba: —Hijita...—. Desde hacía un rato rugían tras ellas unos motores, como bestias feroces que las persiguieran para devorarlas. Rugían y ululaban tras ellas, rugieron y ulularon, las alcanzaron, y ululando las dejaron atrás. Primero pasó un camión cisterna, de los que llevan remolques, de esos que transportan nafta; después pasó un ómnibus, con manos y voces agitándose fuera de las ventanillas. En medio de lo verde de un trigal surgió frente a ellas la cabeza de una mujer cubierta con un pañuelo negro. Un hombre a caballo, detenido en la lejana cumbre de una colina, miraba el camino, y las vió pasar. Más lejos todavía, y más alto, desde la cima de una montaña, un torvo grupo de casas negras las miraba a través de la luz del sol. Quizá fuera aquella ciudad que antes no pudieron ver, Assoro. Las miraba, desde el cielo, un halcón o un milano, siguiéndolas, sin mover las alas, como si quisiera entender qué eran, quiénes eran, qué llevaban—. Pero pequeña —balbuceaba Odeida, y no sabía, ella, tan expansiva, ni siquiera cómo hacer para abrazarla, o acariciarle la cabeza. Además, a pesar de aquel llanto, tan humilde, tan sincero, no podía comprender que aquello que Rea Silvia aseguraba pudiera ser verdad—. ¿Pero cómo puede ser —balbuceó una vez más—. Pero estrella, hija linda...

De pronto, Rea Silvia ya no tuvo más lágrimas. Dijo:

—Hasta el signo de la cruz, se hacen—. Y volvió a mecer la cabeza, a uno y otro lado, pero con una voz sin lágrimas, con su cantilena acostumbrada, ya secos los ojos, y las mejillas también secas—. No encuentro a ninguno que no lo haga —dijo—. Ninguno que me mire, y no lo haga, y se quede conmigo, y no se escape—. La voz, ya sin lágrimas, parecía

haber dejado también la cantilena anterior—. Hace tres meses que ando... —lo repitió—: Hace más de tres meses.

Odeida entonces exclamó: —¡Pero hija bendita!—. El halcón, o el milano, que las sobrevolaba, se lanzó al aire, y bruscamente comenzó a empequeñecerse y desapareció en el azul brillante de sol. Allá resplandecía, bajo la luz solar, la nieve de una cumbre. Cruzó una camioneta cargada de gente, envolviéndolas por un instante, centelleante como una tromba, en una ráfaga de música. Odeida, dándose nuevos ánimos, dijo: —No habrás encontrado sólo campesinos. Te habrás encontrado también con algunos patrones, qué diablos. Algunos soldados, o algo así, o con los guardias...— Rea Silvia respondía sacudiendo desoladamente la cabeza, y entonces no se sabía si era para decir que no había tenido mejor suerte con ellos, o para decir que con ellos había tenido miedo ella, y entonces había procurado no encontrarlos. Odeida, irritada de nuevo, exclamó: —¡No estarás todavía como cuando te parió tu madre, después de tres meses de andar por allí!

* * *

Terminó de decirlo con cierta alarma, con la cara muy seria, muy seria, temiendo, de pronto, que aquello pudiera ser verdad. Fué por eso que no estalló en gritos sarcásticos cuando escuchó la humillante respuesta de Rea Silvia.

—Ésa es mi vergüenza —respondió la muchacha.

Odeida no se movió. Parecía considerar la respuesta de Rea Silvia, como si fuera un golpe que nunca esperó recibir.

—¿Igual que cuando te parió tu madre? —exclamó, una vez más, pero sin ningún resto de duda, sin ninguna esperanza, la cara oscurecida, perlada de sudor.

Rea Silvia, bajando la cabeza hasta el pecho, reanudó su eterno balanceo, y los largos mechones de su pelo fueron a uno y otro lado, mientras, con un ronco hilo de voz, respondió:

—Igual.

Durante un largo rato Odeida no dijo nada más. La mula trotaba por lo llano, y todos los cascabeles sonaban, y los moños y las cintas, rosados, rojos, celestes, amarillos y verdes, ondeaban en el aire. Odeida sólo movía la cabeza, balanceándola a uno y otro lado, junto con Rea Silvia. Alzó y golpeó las pequeñas manos regordetas, una contra otra; las levantó y las golpeó contra sus muslos, y las alzó y las golpeó contra

su cara, y volvió a levantarlas y a golpearlas muchas veces contra su cara, bañada en sudor y roja de sofocación:

—¡Pobre de mí! —volvió a comenzar—, pobre de mí, que me ilusioné... —Escrutó, bajo la luz del sol, las tierras desnudas que se tendían a ambos lados, las verdegueantes y las otras, áridas y rojizas como las grupas de un zorro, y aquéllas con una cresta de casas negras recortándose en el alto contraluz del sudeste, y más allá la alta cima que resplandecía en el sudoeste. Luego cerró los ojos:

—Y después de todo esto, no puedo dejarte ni siquiera donde te encontré —dijo, compadecida—. ¿Con qué corazón iba a hacerlo? —Abrió de nuevo los ojos, y dejó que se perdieran en los altos desiertos de los montes de Madonia y de Nebrodi—. Y tengo que perder el tiempo —refunfuñó— llevándote de vuelta a Milazzo, a casa de tu madre.

(Traducción de Eugenio Guasta)

ELIO VITTORINI

PIEDRA DE SOL

(FRAGMENTO)

CAMINO a tientas por los corredores
del tiempo y subo y bajo sus peldaños
y sus paredes palpo y no me muevo,
vuelvo adonde empecé, busco tu rostro,
camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
caminas como un árbol, como un río
caminas y me hablas como un río,
creces como una espiga entre mis manos,
lates como una ardilla entre mis manos,
vuelas como mil pájaros, tu risa
me ha cubierto de espumas, tu cabeza
es un astro pequeño entre mis manos,
el mundo reverdece si sonríes
comiendo una naranja,
el mundo cambia
si dos vertiginosos y enlazados,

caen sobre la yerba: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
sólo es luz y silencio, sólo espacio
abierto para el águila del ojo,
pasa la blanca tribu de las nubes
rompe amarras el cuerpo, zarpa el alma,
perdemos nuestros nombres y flotamos
a la deriva entre el azul y el verde,
tiempo total donde no pasa nada
sino su propio transcurrir dichoso,

no pasa nada, callas, parpadeas
(silencio: cruzó un ángel este instante
grande como la vida de cien soles),
¿no pasa nada, sólo un parpadeo?
—y el festín, el destierro, el primer crimen,
la quijada del asno, el ruido opaco
y la mirada incrédula del muerto
al caer en el llano ceniciento,
Agamenón y su mugido inmenso
y el repetido grito de Casandra
más fuerte que los gritos de las olas,
Sócrates en cadenas (el sol nace,
morir es despertar: "Critón, un gallo
a Esculapio, ya sano de la vida"),
el chacal que diserta entre las ruinas
de Nínive, la sombra que vió Bruto
antes de la batalla, Moctezuma
en el lecho de espinas de su insomnio,
el viaje en la carreta hacia la muerte
—el viaje interminable mas contado
por Robespierre minuto tras minuto,
la mandíbula rota entre las manos—,
Churruca en su barrica como un trono
escarlata, los pasos ya contados
de Lincoln al salir hacia el teatro,
el estertor de Trotski y sus quejidos
de jabalí, Madero y su mirada
que nadie contestó: ¿por qué me matan?,
los carajos, los ayes, los silencios

del criminal, el santo, el pobre diablo,
cementerios de frases y de anécdotas
que los perros retóricos escarban,
el delirio, el relincho, el ruido oscuro
que hacemos al morir, y ese jadeo
de la vida que nace y el sonido
de huesos machacados en la riña
y la boca de espuma del profeta
y su grito y el grito del verdugo
y el grito de la víctima...
son llamas
los ojos y son llamas lo que miran,
llama la oreja y el sonido llama,
brasa los labios y tizón la lengua,
el tacto y lo que toca, el pensamiento
y lo pensado, llama el que lo piensa,
todo se quema, el universo es llama,
arde la misma nada que no es nada
sino un pensar en llamas, al fin humo:
no hay verdugo ni víctima...
¿y el grito
en la tarde del viernes y el silencio
que se cubre de signos, el silencio
que dice sin decir, no dice nada?,
¿no son nada los gritos de los hombres?,
¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?

—no pasa nada, sólo un parpadeo
del sol, un movimiento apenas, nada,
no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,
los muertos están fijos en su muerte
y no pueden morirse de otra muerte,
intocables, clavados en su gesto,
desde su soledad, desde su muerte
sin remedio nos miran sin mirarnos,
su muerte ya es la estatua de su vida,
un siempre estar ya nada para siempre,
cada minuto es nada para siempre
un rey fantasma rige tus latidos
y tu gesto final, tu dura máscara

el monumento somos de una vida
ajena y no vivida, apenas nuestra,

—¿la vida, cuándo fué de veras nuestra?,
¿cuándo somos de veras lo que somos?,
bien mirado, no somos, nunca somos
a solas sino vértigo y vacío,
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida —pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos—,
soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos,
fuera de ti, de mí, siempre horizonte,
vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un rostro y lo desgasta,
hambre de ser, oh muerte, pan de todos...

OCTAVIO PAZ

LA MÁSCARA

El hombre ha conseguido librarse del recurso de la máscara. Considerable sacrificio, si pensamos que la máscara fué durante mucho tiempo el signo por excelencia de la superioridad. En efecto, en las sociedades primitivas toda la cuestión consistía en usar máscara (y causar miedo) o en no usarla (y tener miedo), y después, en organizaciones más complejas, tener miedo de los unos y causar miedo a los otros, según el grado de iniciación. Pasar a un grado superior era conocer el misterio de una máscara más secreta; saber que una aterradora aparición sobrenatural era sólo un

hombre disfrazado como uno mismo podía disfrazarse para aterrorizar a los profanos o a los iniciados de nivel inferior. Existe, sin duda, un problema de la decadencia de la máscara. ¿Cómo y por qué los hombres renunciaron a ella? La cuestión no parece haber preocupado a los etnógrafos. Sin embargo, es de extrema importancia. Aventuro la hipótesis siguiente. Esta hipótesis no excluye en modo alguno —antes bien, requiere— la existencia de aproximaciones múltiples, diversas, incompatibles, correspondientes a cada cultura y situación particulares. Pero propone el resorte común a todas ellas. El sistema de la iniciación y de la máscara sólo funciona si hay una coincidencia constante entre la revelación del secreto de la máscara y el derecho de usarla a su vez para tener acceso al trance divinizador y poder espantar a los novicios. Conocimiento y empleo están, así, estrechamente unidos. Sólo quien conoce la verdadera naturaleza de la máscara y del enmascarado puede revestir esa formidable apariencia. Sobre todo, no es posible sufrir su ascendiente, o a lo menos sufrirlo en la misma tesitura, con la misma emoción de sagrado pánico, si sabemos que se trata de un simple disfraz. Ahora bien, prácticamente no es posible ignorarlo, o en todo caso ignorarlo durante mucho tiempo. De allí que se produzca una grieta permanente en el sistema, que debe ser preservado de la curiosidad de los profanos por toda una serie de prohibiciones y de castigos, estos últimos de lo más reales. De hecho, la muerte, el único castigo eficaz contra un secreto sorprendido. De allí también se deduce que a pesar de la apariencia de prueba aportada por el éxtasis y la posesión, el mecanismo continúa frágil. En todo momento hay que defenderlo contra los descubrimientos fortuitos, las preguntas indiscretas, las hipótesis o las explicaciones sacrílegas. Es inevitable que poco a poco la fabricación y el uso de la máscara o del disfraz, sin que pierdan por ello su carácter sagrado, no estén ya protegidos por interdicciones capitales. Entonces, mediante transformaciones insensibles, pasan a ser ornamentos litúrgicos, accesorios de ceremonia, de danza o de teatro.

Quizá el último ensayo de dominación política por la máscara es el de Hákim al Mocanna, el Profeta Velado del Jorasán, que en el siglo XVIII, durante varios años, de 160 a 163 de la Hégira, tuvo en jaque a los ejércitos del Califa. Llevaba sobre el rostro un velo color verde o, según algunos, se había hecho hacer una máscara de oro, que no se quitaba jamás. Se pretendía dios y afirmaba que se cubría la faz porque nadie podía verlo sin volverse ciego. Pero estas pretensiones, justamente, son ásperamente discutidas por sus adversarios. Los cronistas —todos, es verdad, historiadores de los Califas— escribían que procedía así porque era calvo, tuerto y de una fealdad repugnante. Sus discípulos lo intimaron a demostrar la

verdad de su aserto y exigieron verle la cara. Y él les mostró la cara. Unos fueron efectivamente quemados y otros persuadidos. Pues bien, la historia oficial explica el milagro, descubre (o inventa) la estratagema. Éste es el relato del episodio, tal como se encuentra en una de las fuentes más antiguas, la *Descripción topográfica e histórica de Bukhara* por Abu-Bak Mohammad ibn Dja'far Narshakhi, terminada en 332 [1]:

"Cincuenta mil soldados de Mocanna se reunieron en la puerta del castillo, se posternaron y pidieron verle. Pero no recibieron ninguna respuesta. Insistieron e imploraron, diciendo que no se moverían hasta que no hubieran visto el rostro de su dios. Mocanna tenía un servidor llamado Hadjeb. Díjole: 'Ve a decir a mis criaturas: Moisés me ha pedido que le deje ver mi rostro, pero yo no he aceptado presentarme ante él, porque no habría podido soportar mi vista — y quien me vea, morirá de inmediato...' Pero los soldados imploraron aún más. Mocanna les dijo entonces: 'Venid tal día y os mostraré mi rostro' ".

Entonces, a las mujeres que estaban con él en el castillo (eran cien y la mayoría hijas de campesinos de Soghd, de Kesh y de Nakhshab, que guardaba con él en el castillo, y en ese castillo no había junto a él sino esas cien mujeres y el servidor particular llamado Hadjeb), ordenó que cada una cogiera un espejo y subiera al techo del castillo. Les enseñó a sostener el espejo de modo que las unas estuvieran frente a las otras y los espejos se hicieran frente unos a otros — y eso en el momento en que los rayos del sol horadan [lo más intensamente]... Pues bien, los hombres se reunieron. Cuando el sol se reflejó en los espejos, todos los alrededores de ese lugar, por efecto de la reflexión, quedaron sumergidos en luz. Entonces dijo a su servidor: "Di a mis criaturas: Vuestro Dios se presenta a vosotros. ¡Contempladle! ¡Contempladle! Los hombres vieron el lugar sumergido en luz y se asustaron. Y se posternaron."

Si la ocasión se presentaba, Hákim apoyaba su divinidad en otros prestigios: hizo salir todas las noches, durante dos meses, del fondo de un pozo, en Nakhshab, un cuerpo luminoso semejante a la luna y que enviaba su luz hasta una distancia de varias millas. Un texto precisa, incluso, que el cuerpo, después de haber tomado cierta altura, volvía a entrar en el pozo (*Tadjarib-us-Salaf*, pág. 121 de la traducción persa de Al-Fakhri, 724 de la Hégira = 1136 después de J. C., publicada por A. Eghbal). Los re-

1 Reproduzco la traducción literal, que el señor Mohammed Achine ha tenido la gentileza de hacer para mí, de una traducción persa abreviada de la obra de Narshakhi (escrita en el 574 de la Hégira). En la tesis de Gholam Hossein Sadighi, *Les Mouvements religieux iraniens au IIe et IIIe siècle de l'Hégire*, París, 1938, figura la enumeración exhaustiva y crítica de las fuentes que conciernen a Hossein (págs. 163-186).

latos antiguos nada dicen acerca del mecanismo del prodigio y la naturaleza del globo luminoso, quizá un antepasado modesto y lejano de los futuros aeróstatos.

Hákim justificaba su naturaleza divina y su superioridad humana por una teología poco sutil: "Dios se había encarnado muchas veces en forma de profetas y cada profeta era superior al que lo precedió. La encarnación precedente se había efectuado en la forma de Abu-Moslim, que debía pues ser considerado superior a los otros profetas. Él mismo, en fin, era la última encarnación de la divinidad". (Sadighi, pág. 179.) El Califa no tenía más que someterse.

El Califa, sin embargo, incrédulo o impío, enviaba ejércitos contra Hákim. Éste, para reclutar más fieles, completaba su teología con una ética halagadora: "Acordaba a sus sectarios el permiso de matar a quienes no compartían sus creencias, de reducir sus mujeres y niños a la cautividad, y de considerar sus bienes como si fueran propios. Acordaba libertad absoluta en materia de relaciones sexuales, consideraba lícitos todos los actos declarados ilícitos por la religión musulmana y aconsejaba no tomar en cuenta ninguna prescripción o prohibición religiosa". (*Ibíd*, pág. 180).

La victoria cambió de campo varias veces. Al fin, ganó Bagdad. En el año 163 de la Hégira, Hákim fué embestido en la más fuerte de sus ciudades. El sitiador hizo traer de las Indias dos mil pieles de búfalo, que llenó de tierra para colmar los fosos. Los generales del profeta desertaron. Hákim se vió perdido. Usó de un artificio que debía asegurar su prestigio póstumo, haciendo creer a sus fieles que había subido al cielo. De nuevo doy la palabra a Narshakhi, quien ha debido conocer la historia por Mohammad ibn Daafar (sin duda el ilustre —se dice— historiador Abu Djafar Mohammad ben Djarir ben Yesid Tabari), que la conoce a su vez por Abu Ali Mohammad ibn Harun, cultivador de Kesh. Éste cuenta:

"Mi abuela era una de las mujeres que Mocanna había reclutado y guardado en el castillo. Ella contaba que un día Mocanna invitó a todas las mujeres a beber a su mesa, como tenía costumbre de hacerlo. Pero, ese día, echó veneno en el vino destinado a las mujeres. Había hecho preparar para cada mujer una copa personal. Les dijo: 'Cuando beba mi copa, vosotras debéis haber vaciado la vuestra'. Pues bien, todas las mujeres habían vaciado sus copas, salvo yo, que hice deslizar el vino por mi cuello. De modo que todas murieron y yo me tendí entre ellas, haciéndome la muerta. Mocanna no lo advirtió. Se puso de pie, miró alrededor, encontró a todas las mujeres muertas. En seguida, acercóse a su servidor particular y lo mató, degollándolo.

"Desde hacía tres días había ordenado encender el horno. Se acercó al horno, se desvistió y se echó en él. Del horno salió humo. Me acerqué, pero no encontré ningún rastro de Mocanna. Y nadie había en el castillo..." [1]

Los cronistas poco difieren en su manera de relatar este fin. Para uno de ellos, Mocanna se arrojó a un foso lleno de cal viva; para otro, a una cuba llena de vitriolo; para un tercero (Awfi), a una caldera de mercurio; para otros, a un horno donde se fundía cobre, o brea, o azúcar. Según todos, deseaba hacer creer en su desaparición sobrenatural. Barthelémy d'Herbelot de Molainville, en su *Bibliothèque orientale* (edición de 1777, tomo II, página 185), cuenta el episodio de la siguiente manera:

"Viendo, por último, la necesidad a que estaba reducido de perecer o rendirse, decidió envenenar a todos los suyos. Una de sus concubinas, que descubrió este propósito, se escondió en un rincón del castillo para evitar el peligro y vió que Hákim, después de la muerte de todos sus súbditos, tomó los cuerpos y los quemó y que, una vez hecho esto, se arrojó él mismo en una cuba llena de aguafuerte que había preparado, y sólo se halló de su cuerpo los cabellos, que flotaron en el agua".

El subterfugio no tuvo por ello menos éxito. Los sectarios del Profeta quedaron persuadidos de que su amo había subido al cielo por un tiempo y que bien pronto bajaría nuevamente a la tierra. El Jorasán no reencontró la paz antes de que pasara mucho tiempo. Lo que no impide que los analistas denuncien unánimemente las supercherías de Hákim. El reinado de la máscara se nos aparece en adelante como el de la impostura y la juglería. Está vencido ya. Pero continúa actuando sobre las imaginaciones.

Ignoro cómo, cuándo y por quién se conoció en Occidente la historia de Hákim. En 1697, Herbelot la resume en la noticia que consagra al profeta en su enciclopedia, pero es posible que otros orientalistas aludieran antes a ella. En 1777 se reedita la obra, con adiciones de Galland. En 1787, en Ajaccio, Napoleón Bonaparte, que tenía entonces dieciséis años, escribe una breve biografía de Hákim. La titula *La máscara profeta*. Es su primer ensayo literario. Estas páginas, publicadas en 1821, parece que fueron tomadas por una obra de imaginación. Terminan —ellas también, proféticamente— por la reflexión siguiente: "Increíble ejemplo. ¡Hasta dónde puede llevar el furor de la imaginación!" El autor, en efecto, habría de mostrarlo.

En 1914, en los *Psychologische Abhandlungen*, publicados en Viena por C. G. Jung, J. Votoz ha deducido del pretendido cuento el carácter

1 *Taríkh-i-Bokhara*, pág. 72 de la versión persa. También debo la traducción del pasaje a la gentileza del señor Mohamed Achena.

y el destino de Napoleón. No he podido procurarme esta monografía, cuya ambición podemos conjeturar por una frase de Kuhn, de su trabajo *Le masque* (traducción francesa, París, 1957, pág. 38).

Jorge Luis Borges ha consagrado a Hákim de Merv, "el tintorero enmascarado", un corto capítulo de su *Historia universal de la infamia.* Obra enteramente original: sólo el autor conoce las fuentes citadas; en desquite, no utiliza ninguna de las que conocen Sadighi y los demás iranizantes; de igual modo, los acontecimientos que relata sobre la vida de Hákim son particulares de Borges, que desecha, por el contrario, los tres episodios bien atestiguados por los cronistas: los espejos ardientes, la luna artificial, el suicidio en el horno. La *Historia Universal de la infamia* incluye una bibliografía por temas. En lo que respecta a Hákim, se mencionan sólo dos obras: la enigmática e inaccesible *Die Vernichtung der Rose* y la vasta, sumaria y muy accesible *History of Persia,* de Sir Percy Sykes. Pues bien, esta última obra no consagra sino una decena de líneas al Profeta Velado, líneas que sólo tienen en común, con la biografía compuesta por Borges, la alusión al poema de Moore.

EL CICLO ESTÁ CERRADO

Hacia 1700, en Francia, la máscara es la diversión de la Corte. La narración de una simple noticia policial demuestra, súbitamente, la permanencia de la angustia que todavía suscita. De la manera más inesperada, presta un aire fantástico, digno de Hoffmann y de Edgar Poe, a un cronista tan realista como Saint-Simon.

"Bouligneux, teniente general, y Wartigny, mariscal de campo, fueron matados delante de Verue; dos hombres de gran valor, pero completamente singulares. El invierno antes, se hicieron en la Corte varias máscaras de cera de personas conocidas, de tamaño natural, que se usaban bajo otras máscaras, de modo que, al quitarse la primera, se tomaba la segunda por el verdadero rostro, y la gente se divertía mucho con esta broma. Este invierno, se quiso continuar con la diversión. Grande fué la sorpresa cuando encontraron frescas todas esas máscaras naturales, excepto las de Bouligneux y Wartigny; éstas, si bien conservaban su perfecto parecido, tenían la palidez y la rigidez de las personas que acaban de morir. Aparecieron con las máscaras en un baile, y causaron tanto horror que se intentó restaurarlas con colorete, pero el colorete se borraba al instante y el aspecto mortuorio continuaba. El hecho me pareció tan extraordinario que he creído digno de contarlo; me hubiera abstenido de hacerlo, si toda la Corte no hubiera sido testigo del hecho, igual que yo, y no hubiese quedado extremadamente sor-

prendida y, varias veces, por tan extraña singularidad. Al fin, tiraron esas dos máscaras". (*Mémoires* de Saint-Simon, Bibliothèque de la Pléiade, T. II, cap. XXIV [1704], 1949, págs. 414-415.)

Durante la misma época, en Venecia, la máscara es sin duda el accesorio de la intriga amorosa y de la conspiración política. La etiqueta y las instituciones le conceden, sin embargo, algún uso oficial, como surge de la "recopilación" de Giovanni Comisso, *Les Agents secrets de Venise au XVIIIe siècle* (París, 1944, pág. 37, nota 1):

"La *bautta* consistía en una especie de manteleta con capuchón negro y máscara. El origen de la palabra es el grito *bau, bau,* con que se atemoriza a los niños. Todos la llevaban en Venecia, comenzando por el Dux, cuando quería ir y venir libremente por la ciudad. En los lugares públicos, se imponía a los nobles, hombres y mujeres, para poner freno al lujo y también para impedir que la clase patricia fuese herida en su dignidad cuando estuviera en contacto con el pueblo. En los teatros, los porteros debían fiscalizar la entrada de los nobles, con la *bautta* bien colocada sobre el rostro, pero, una vez que éstos entraban en la sala, podían conservarla o quitársela según les viniera en gana. Los patricios, cuando debían conferenciar por Razón de Estado con los embajadores, estaban también obligados a llevar la *bautta,* y, en esa ocasión, el ceremonial la prescribía por igual a los embajadores".

Bien pronto no subsisten más que el antifaz de los bailes de fantasía y las caretas del carnaval. En 1900, Jean Lorrain habla todavía de la máscara con sensibilidad; en 1948, Georges Buraud, con ciencia y nostalgia. El ciclo está cerrado.

(*Traducción de Carlos Heredia.*)

ROGER CAILLOIS

EL REPOSO ES SILENCIO

(Una curiosidad literaria)

HAN pasado más de veinte años desde que murió Unamuno. Y si ya en vida su figura era imponente —démosle a este adjetivo su significado preciso—, hoy, a la distancia, reunida por la muerte con las de sus pares, inconmovible, el haberlo conocido, estrechado su mano, hablado con él, parece algo tan increíble como si pudiera uno decir que ha conocido a Quevedo, a Cervantes.

Con esa perspectiva, a nadie se le ocurriría ver intención de desmedro en la curiosidad literaria que quiero destacar aquí: un error de traducción, colosal, como todo en don Miguel, que no era hombre de deslices, sino —ahora nos lo mostrará este ejemplo— muy capaz de empecinarse en sus equivocaciones hasta el extremo de convertirlas tozudamente en algo positivo y —a su manera— cargado de sentido.

En el Nº 344 de la revista *España*, de Madrid, correspondiente al 18 de noviembre de 1922, publicó Unamuno el siguiente poema:

LA ÚLTIMA PALABRA DE HAMLET

"The rest is silence"
(*Hamlet*, act V, scene II)

"El reposo es silencio" dijo Hamlet
a punto de morir, y sobre el suelo
su carne ensangrentada reclinando
reanudó el silencio.
Y el ánimo, cual llama vacilante,
enraizado en el pábilo del cuerpo,
ondeaba invisible sacudido
por contrapuestos vientos.
Le es silencio la muerte; el aire —entrañas
del mar celeste— duerme y sueña quedo,
las voces duermen, puede ser que sueñen,
y se le para el pecho.
"¿Morir? Dormir... dormir... soñar acaso..."
y del reposo al fin en el silencio
—primer abrazo de la muerte virgen—
arropóse en el sueño.
"¡Ser o no ser!" Y para siempre Hamlet
quedóse mudo, y mudo el universo,
que le acogió con las tendidas alas
en su callado seno.
¡Con los abiertos ojos ya sin vida
como queriendo oír miraba al cielo
—de la mano de Dios la palma abierta—
y caía el silencio!

Una caída mansa; los instantes
goteaban sin rumor y en el sereno
—dulce llovizna en lago de una cumbre—
se iban fundiendo.
Y el torturado espíritu del príncipe
íbase poco a poco derritiendo
en la mudez del ámbito que inmoble
recogía su aliento.
"¡El reposo es silencio!" Reposaba
Hamlet al cabo, libre de secretos,
y a su pregunta eterna respondía
el eterno silencio.

¿Cómo demonios pudo ocurrírsele a Unamuno traducción semejante? Bien sabido es que, si no hablaba lenguas extranjeras, conocía varias, literariamente, muy a fondo, con cabal, penetrante y preciso conocimiento de filólogo. Y en cuanto a la inglesa, poseía de ella, además, una dilatada experiencia de traductor; pues, para ganarse la vida ("forzado de la palabra o de la pluma", se lee en uno de los artículos que mencionaré luego), movido, en fin, por urgencias prácticas, había traducido años antes algunos libros de Spencer que, bajo su firma o sin ella, publicaron en español diversas editoriales.

Sin duda: cualquier traductor, por aplicado y apto que sea, puede sufrir un descuido; hasta el más pintado los tiene de vez en cuando. Pero elegir dentro de un archicitado pasaje en la más famosa obra de Shakespeare una frase de sólo tres palabras o cuatro, oración simplicísima, darla como lema a un poema propio, y ofreciendo de ella una versión absurda, convertirla así en eje de reflexiones filosófico-líricas, no es cosa a la que pueda llamársele un descuido, precisamente. Que no era don Miguel hombre de deslices, dicho queda; hasta en sus equivocaciones tenía grandeza; y ésta es más bien un caso estupendo de obcecación. Pues, no contento con sacarle punta de cien mil maneras al absurdo enunciado "El reposo es silencio" en que convirtió el sencillo "The rest is silence" shakespeareano, todavía volvió sobre ello, muy a su manera, por lo menos tres veces, en sendos artículos publicados hacia la misma época.

El primero de ellos se publicó en *Nuevo Mundo*, de Madrid, a 30 de junio de 1922; es decir, antes de la fecha del poema. Se titula, como éste, "El reposo es silencio"; lleva por lema "*The rest is silence!* (Últimas palabras de Hamlet)"; y comienza diciendo: "¡El reposo es silencio!, susurró con su último aliento Hamlet, moribundo", para entrar en una diva-

gación donde se glosan algunas de las ideas que el poema desarrollaría luego.

Más tarde, el 19 de mayo de 1923, publica en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, otro artículo, titulado "Los oídos del corazón", donde dice de pasada: "Y sin embargo, el oír es tan activo como el ver, el escuchar como el mirar. Y hasta se escucha con los ojos. 'Con los ojos abiertos ya sin vida — como queriendo oír, miraba al cielo — de la mano de Dios la palma abierta, — y caía el silencio'. Así hemos dicho en un pequeño poema a la última palabra de Hamlet moribundo, que fué: 'El reposo es silencio' ".

Y todavía, otra vez en *Caras y Caretas*, el 17 de noviembre de 1923, y bajo el título de ". . . Tiende las orejas. . .", vuelve a citar una estrofa de su poema.

Es para quedarse perplejo. Conociendo la arbitrariedad radical de Unamuno, y su gran erudición, tarda uno en convencerse de que no hubiera en ello alguna de esas artimañas que con socarronería le gustaba armar, para complacerse después en desmontarlas. Pero no hubo después, no había trampa. La cosa se quedó ahí. Fué, sin duda, eso nada más: un caso de obcecación y hoy, una curiosidad literaria. Es probable que se enredara, buscándole como solía, tres pies al gato, entre las acepciones de la palabra inglesa *rest* y, deslumbrado por el absurdo de la versión "El reposo es silencio", se empeñara en sacarle un sentido profundo, pues su pensamiento ("En el principio fué el Verbo", citaba siempre) se dejaba llevar de las palabras. Puede haber pasado aquí algo semejante a lo que Alfonso Reyes dice en su *Experiencia literaria* a propósito de algunas erratas; o lo que ha ocurrido con ciertos textos de la Vulgata en manos de sutiles comentaristas. También el disparate puede servir de estímulo a la obra del espíritu.

Sólo que, en el caso de Unamuno, todo esto se produjo con inadvertencia. Por si fuera poco el lapso de año y medio durante el cual lo vemos empecinado —encarnizado, más bien— en su error, todavía nos cuenta el señor García Blanco, cuidadoso recolector de sus textos, que reproduce el de esa poesía según "un original impreso que lleva correcciones del autor".

Años más tarde —no muchos— escribiría este otro poema, que aparece en el *Cancionero* con fecha 23-XI-28:

OFELIA DE DINAMARCA

Rosa de nube de carne,
Ofelia de Dinamarca,

tu mirada sueñe o duerma
es de Esfinge la mirada.
En el azul del abismo
de tus niñas —todo o nada,
"ser o no ser"— ¿es espuma
o poso de vida tu alma?
No te vayas monja, espérame
cantando viejas baladas,
suéñame mientras te sueño,
brízame la hora que falta.
Y si los sueños se esfuman
—"el resto es silencio"— almohada
hazme de tus muslos, virgen
Ofelia de Dinamarca.

"El resto es silencio", traduce ahora.

FRANCISCO AYALA

Princeton, N. J., noviembre de 1957.

UNA RUPTURA

A las seis de la tarde, exactamente, con su cara digna, su aire vagamente respetable, la señorita Raquel atravesó el largo corredor de salida de las oficinas de la Compañía del Sur; respondió a los ocasionales saludos de otros empleados y tomando por Suipacha se dirigió a la estación del subte. No había por qué, justo el día en que su orgullo y su sentimiento de diferenciarse de esas mujeres que pasaban a su lado estaban considerablemente disminuídos, cambiar la rutina de tantos años. Hubiera sido una cobardía, como sentirse lástima, o buscar algún confidente. A las seis y veinte estaría hacinada con otros cuerpos cansados y abstraídos en el vagón maloliente, y a las siete llegaría a su casa.

Si lo que correspondía era sentirse nerviosa, sus reacciones violentas, su desusada irritabilidad durante todo el día, lo habían demostrado. Era natural, pero lo que en rigor predominaba en la señorita Raquel era una sensación de estupor; ya habría tiempo para el rencor o la desilusión, o para la sensatez de no darle importancia. Ahora estaba bajo el estupor del novato que recibe sus primeros golpes y le cuesta creerlo; como el que

desprecia a los sentimentales por flojos y ridículos y de pronto el "a mí no me puede suceder porque soy dueña de mis actos, y soy capaz de manejar las situaciones", cobrara sarcásticamente su verdadero sentido: una falacia válida hasta el momento en que nuestro invitado nos sorprende diciéndonos que se va a otra fiesta; un vulgar anzuelo para el pescador confiado que, sin explicárselo, se ve transformado en lombriz y es devorado por el pez que se balanceaba de su caña. Y ella no sólo no había manejado la situación, sino que había estado tan por debajo que prácticamente se había permitido los recursos más deleznables. Primero, un minucioso detallismo en las recriminaciones (con las palabras gratitud e ingratitud a cada momento), luego, insultos de notable variedad y grosería, y por último lo más bochornoso: ese llanto entrecortado con que había rematado la escena ante un espectador ansioso por irse.

Apenas entró, una mirada le bastó para comprobar que la amenaza se había cumplido; el placard, abierto de par en par, dejaba ver algunos claros en la masa de ropa colgada, o apilada en los estantes. Sobre la cama deshecha, varias perchas testimoniaban, como espías, la apresurada huída. Era un detalle rebuscado, si se quiere, pero quizá indicara un mínimo respeto por las reglas del juego: junto a las perchas vió unas llaves, vió una fotografía suya: Mar del Plata, 1956. Maquinalmente se quitó el tapado y lo colgó del placard. Allí estaba, de vuelta, pero, oh Dios, nada de quejas ni de histerias sino una purga, un esfuerzo que la reintegrase con naturalidad a sus contenidos habituales, monótonos pero seguros, sin sobresaltos; a sus días de oficina, a las espaciadas y aburridas visitas a las personas de su familia. Un esfuerzo que fragmentara en tantos pedacitos esa zona de su vida que la memoria sólo pudiera recoger detalles, y detalles elegidos, no los más hirientes.

Marcó un número en el teléfono y oyó la voz de su hermana. Se sintió más segura, como protegida por un orden donde, afortunadamente, sus tropiezos sentimentales no podrían entrar y ser comentados y manoseados con lo que se llama simpatía humana. Le dijo que no la esperaran esa noche, que tenía cosas que hacer, y prestó atención a la voz seca y grave que le contestaba, y pensó en sí misma, en cómo la veían los demás. Una solterona con manías y rarezas, la última de las cuales había sido traerse a vivir con ella a esa muchacha, una chica sin familia que trabajaba también en la Compañía del Sur, según rezaba la versión que la propia señorita Raquel había confeccionado y difundido por razones obvias. ¿Y qué? De sobra sabía que en algún momento se iría de su lado; se engañaba ahora con la idea de que lo había sabido siempre y, por supuesto, pasando por alto deliberadamente la escena de la noche anterior.

Cuando uno tiene experiencia y olfato comprende que no puede terminarse de otro modo. Todas esas chicas son más o menos iguales, interesadas y prostituídas. Y no se hable de sentimientos, de lealtad; basta que un hombre descubra la presa para alzarse con ella; como perritas.

Allí estaba ahora, esperando. Una parte de su ser absorbía la purga y experimentaba sus efectos: "Es cierto, no soy más que una vieja loca y ridícula"; la otra parte se resistía, examinaba fríamente las ganancias y las pérdidas: "Lo que debo hacer es anular todo lo ocurrido, ser de nuevo dueña de mi naturaleza".

Tuvo un encogimiento de hombros y respiró fuerte, como si estuviera acumulando fuerzas; luego se sentó en la cama y permaneció inmóvil durante un largo rato. Su naturaleza, su cuerpo. Comenzó a desnudarse, y la ceremonia fué lenta, con algo de rito y de despedida; deslizó la mano por los muslos y el vientre de un cuerpo sólido, muelle, algo grande y pesado pero deseable todavía. Acaso el destino había sido piadoso con ella, le reservaba la lucidez necesaria mientras su cuerpo aún era hermoso. No era ni vieja ni ridícula, no lo sería, pero una derrota, por circunstancial que parezca, no deja de ser un síntoma. Sabría detenerse, evitándose vergüenzas y humillaciones, evitándoselas a su cuerpo cuando la destrucción fuera evidente.

Estos pensamientos la animaron. Sacó una caja de la cómoda, la abrió desparramando sobre la cama un montón de fotografías y papeles amarillentos, restos también de su cuerpo. El alivio se acentuó al comprobar que más que la actriz que había interpretado —o vivido— todas esas situaciones, era un curioso que hurgaba, que podía mirar las imágenes, las distintas letras, más que con emoción, con cierta fatiga. Y un poco se avergonzó de ello. Caras y frases de extraños; ella y esas mujeres cuyos nombres ya nada le decían. Volvió a poner todo en la caja, y saliendo al pasillo, semidesnuda, la arrojó al incinerador. Una ordalía no dolorosa, más bien un baño.

Como tantas veces, cuando esperaba la llegada de alguien, la señorita Raquel ahora contempla desde la ventana la plaza que hay del otro lado de la calle, inhóspita y neblinosa en el mes de agosto. Los solitarios pasan rápidamente y las parejas que se abrazan en los bancos están ajenas a la destrucción que alguna vez también caerá sobre ellas. Una forma de mujer se detiene debajo de la ventana y a ella le parece que la miran y le hacen señas, y como si la sorprendieran en algo desagradable se aleja, vuelve a la cama. Estirada, aguarda el sueño mirando el cielo raso, esa mancha de humedad tan curiosa y cambiante que en unas ocasiones semeja un pájaro y en otras una planta con garras.

ALBERTO GIRRI

EL "STEPHEN HERO" DE JAMES JOYCE

ANTES de abandonar Irlanda en 1904, Joyce anunció que en el término de diez años escribiría un gran libro [1]. Con *A Portrait of the Artist as a Young Man (Retrato del artista adolescente)* cumplió la promesa. En 1944, tres años después de morir Joyce, Theodore Spencer editó, con una introducción admirable, un extenso fragmento de la primera versión de dicha obra, titulada *Stephen Hero* (*Stephen el héroe*) y aparentemente escrita entre 1901 y 1906, durante los últimos años de Joyce en el University College de Dublin y los primeros que residió en el continente europeo.

I

Stephen Hero es un documento apasionante: franco, explícito, señalado por una plenitud de exposición que por diversos motivos Joyce negó al *Portrait*.

Cubriendo unos dos años en la vida universitaria de Stephen, la parte de *Stephen Hero* que poseemos tiene mayor derecho de llamarse "retrato del artista adolescente" que la obra equívocamente designada así, en la que se encara la experiencia de Stephen desde sus memorias más tempranas hasta la juventud [2]. Tal como lo señala el editor, las 383 páginas del manuscrito coinciden con las últimas 93 del *Portrait*. En ambas versiones *Stephen* es el mismo joven necesitado, arrogante y solitario. En el héroe que invitado a colaborar en la revista universitaria pregunta "Y dí-

1 HERBERT GORMAN, James Joyce, New York y Toronto, 1939, pp. 127, 128. Cf. JAMES JOYCE, *Ulysses*, ed. de la Modern Library, p. 246. (Para la versión castellana de este último pasaje, véase la traducción de *Ulises* de J. Salas Subirat, Buenos Aires, 1945, p. 265: "Dentro de diez años... Va a escribir algo para dentro de diez años". *N. del T.*)

2 Hay veinticinco páginas del manuscrito que no se hallan incluídas en el *Stephen Hero* publicado bajo la dirección editorial de Theodore Spencer (New York, 1944); estas páginas pertenecen al señor John J. Slocum y están depositadas en la biblioteca de la Universidad de Yale; han sido descritas por John J. Slocum y Herbert Cahoon en *A Bibliography of James Joyce (1882-1941)*, New Haven, 1953, p. 136. Que *A Portrait of the Artist as a Young Man* es un título erróneo ha sido señalado por el profesor G. H. Haynadier en una conversación que sostuvo conmigo en 1934; para una apreciación similar, cf. ARLAND USSHER, *Three Great Irishmen: Shaw, Yeats, Joyce*, London, 1952, p. 132, nota 1.

game ¿se me pagará?" [3] puede reconocerse al joven que invitado a firmar una declaración por la paz universal pregunta "¿Me va a pagar usted si firmo?" [4] En el héroe que esperaba "una retribución procedente del público por [sus] poemas pues cree que han de ser contados entre los bienes espirituales del Estado" [5] puede reconocerse al joven que se adelanta para "forjar en la fragua de [su] espíritu la conciencia increada de [su] raza" [6]. Y en el héroe que "sentía menosprecio por la turbamulta y desdén por la autoridad" [7], que sostenía un "mandamiento de reserva" [8], que "estaba muy solo" [9] y "sin la ayuda o la simpatía de nadie" llevaba "una vida tan extraña" que "a veces tenía miedo de [sí] mismo" [10] puede reconocerse al joven que percibió en forma aguda "que era diferente de los otros" [11], que "únicamente era feliz cuando estaba... solo o en la compañía de camaradas fantasmales" [12], que "estaba destinado a aprender su propia sabiduría aparte de los otros o a aprender la sabiduría de los otros por sí mismo, errando entre las asechanzas del mundo" [13].

Resultaba notable que las juveniles preferencias señaladas por Joyce en *Stephen Hero* sean tal vez más significativas que las mencionadas en el *Portrait*. A diferencia de lo que sucede en el *Portrait*, en *Stephen Hero* tenemos una noticia reveladora de la devoción que Stephen sentía por dos artistas. Acerca del primero, Joyce comienza señalando que "debe decirse sencillamente y de una vez que en aquella oportunidad Stephen adquirió la más duradera experiencia de su vida" [14]. Y en la experiencia de Stephen, Ibsen desempeña un papel principal, porque es al defenderlo con referencia a una comunicación sobre "El arte y la vida" —leída en la Sociedad Literaria e Histórica del University College— que Stephen, en su

3 *Stephen Hero*, p. 182.

4 JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, edición de la Modern Library, p. 229. Posteriormente, en *Ulysses*, p. 17, cuando Haines expresa su interés por coleccionar los dichos de Stephen, éste pregunta: "¿Le sacaría yo dinero a eso?" [Para una versión española del *Portrait*, véase JAMES JOYCE, *El artista adolescente. (Retrato)*, traducción de Alfonso Donado (pseud. de Dámaso Alonso), Buenos Aires, 1938. *N. del T.*]

5 *Stephen Hero*, p. 202.

6 *Portrait*, p. 299. En *Ulysses*, p. 629, oímos nuevamente: "Irlanda debe de ser importante porque me pertenece".

7 *Stephen Hero*, pp. 122-123.

8 *Ibíd.*, p. 124.

9 *Ibíd.*, p. 161.

10 *Ibíd.*, p. 197.

11 *Portrait*, p. 71.

12 *Ibíd.*, p. 93.

13 *Ibíd.*, p. 188.

14 *Stephen Hero*, p. 40.

condición de artista, combate contra la autoridad por la que siente desdén [15]. Además, en marzo de 1901, a los diecinueve años, Joyce escribió personalmente a Ibsen, alabando "su excelsa perfección, la sublimidad de su poder personal... y la forma en que usted marchó iluminado por su *heroísmo* interior, mostrando una indiferencia absoluta por cánones públicos, amigos y anquilosados preceptos" [16]. En octubre del mismo año, en el ensayo *The Day of the Rabblement* (*El día de la turbamulta*), Joyce escribió: "El nolano dijo que ningún hombre puede amar la verdad o el bien a menos que aborrezca la multitud; y el artista. aunque puede emplear la muchedumbre, tiene gran cuidado en aislarse"; señalaba que "todo movimiento [de protesta contra la esterilidad y falsía de la escena moderna] que ha surgido *heroicamente* ha logrado algo"; y hablaba con reverencia del "anciano maestro que agoniza en Cristianía" [17]. He subrayado las palabras *heroísmo* y *heroicamente* porque, escritas cuando es presumible que *Stephen Hero* ya estaba en proceso de gestación, indican el rumbo en que se orientaba el pensamiento del autor por entonces: Ibsen es un héroe y la oposición a la esterilidad y la falsía es un acto de héroes que sirven de modelo para Stephen, el héroe.

Acerca del segundo artista cuya obra era admirada por Stephen, Joyce comienza diciendo: ["Stephen] había hallado en uno de los carros de libros cerca del río un libro que no había circulado públicamente, el cual contenía dos cuentos de W. B. Yeats. Uno de ellos se titulaba *The Tables of the Law* (*Las tablas de la ley*)... y un atardecer, mientras hablaba con un capuchino, una y otra vez debió contenerse para no tomar por el brazo al sacerdote, conducirlo de un extremo al otro del camposanto y descargarse atrevidamente de toda la historia de *The Tables of the Law*, que recordaba palabra por palabra... Se dió por satisfecho con llevar a Lynch alrededor del cercado de Stephen's Green y poner muy incómodo a ese joven recitándole el cuento de Mr. Yeats con diligente animación... A menudo repetía el relato de *The Tables of the Law* y la narración de la *Adoration of the Magi* (*Adoración de los magos*)" [18].

15 *Ibíd.*, pp. 89 y ss.

16 GORMAN, p. 70.

17 F. J. C. SKEFFINGTON AND JAMES A. JOYCE, *Two Essays*, Dublín, s. f., pp. 7-8, el ensayo de Joyce está fechado el 15 de octubre de 1901. [El "nolano" referido en el texto es Giordano Bruno, natural de Nola, en el norte de Italia; al respecto véase lo que dice Harry Levin en *James Joyce: a critical introduction*, London, 1944, p. 101-102: "Recordamos que fué "el nolano" quien apadrinó el primer panfleto de Joyce, *The Day of the Rabblement*, y favoreció la estudiantil herejía de Stephen en el *Portrait of the Artist*. Fué el mismo Bruno quien comparó su propio martirio con el de Ícaro, *del figliuol di Dedalo il fin rio*, y quien atribuyó todo su sistema metafísico a la causa eficiente de un artífice interno". *N. del T.*]

18 *Stephen Hero*, pp. 176-178.

Más tarde, citas procedentes de ambos cuentos son puestas en boca de Stephen [19]. Y Joyce, anónimamente, da un testimonio más del apego que sentía por estos cuentos en la nota introductoria de Yeats para la primera edición pública: "Estas dos narraciones fueron impresas en forma privada hace algunos años. No creo que las hubiera reimpreso de no haberme encontrado en Irlanda días atrás con un joven, que gustaba mucho y exclusivamente de ellas" [20]. Según un biógrafo de Yeats [21], el joven era Joyce.

Los protagonistas de ambos cuentos se hallan al margen de los principios establecidos. Los dos artistas con quienes Stephen y su creador sienten afinidad predican orgullosamente la emancipación con respecto a las prohibiciones sociales. Joyce-Dedalus establece un precepto que luego Dedalus expresará en *Ulysses*: "Caminamos a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, espectros, gigantes, ancianos, jóvenes, esposas, viudas, hermanos en el amor. Pero siempre encontrándonos a nosotros mismos" [22].

Como he dicho, el carácter de Stephen es esencialmente el mismo en ambas versiones. Lo que cambia es la relación de dicho carácter con el autor. Probablemente, ésta sea la diferencia cualitativa más importante que existe entre las dos versiones.

Una clara ilustración de la actitud asumida por el autor ante su personaje en *Stephen Hero* la hallamos en la ya citada frase inicial sobre Ibsen (a quien se recordará que Joyce admiraba por su impersonalidad): "Debe decirse sencillamente y de una vez que en aquella oportunidad Stephen adquirió la más duradera experiencia de su vida" [23]. Aquí el autor no se limita a registrar un hecho acerca de su personaje sino que también, debido a su énfasis estridente, señala su propia posición. Otras acotaciones marginales ("ha de admitirse también que" [24], "indudablemente" [25]) no dejan otra alternativa al lector que prestar atención al punto de vista explícito del autor. La frase que sirve de acotación se extiende en generalización sentenciosa y abstracta: "Esta cualidad de la mente que se manifiesta de tal modo es llamada decadencia (cuando resulta incorregible), pero si hemos de tomar en cuenta una visión general del... mundo no podemos menos que ver a través de la corrupción un progreso hacia la vida... Cuando un reclamo de inteligente simpatía queda sin respuesta... es un

19 *Ibíd.*, pp. 178, 192.

20 *The Tables of the Law* y *The Adoration of the Magi*, London, 1904. En *The Day of the Rabblement* Joyce llama a *The Adoration of the Magi* "un cuento que uno de los grandes escritores rusos pudo haber compuesto". (*Two Essays*, p. 8.)

21 JOSEPH HONE, *W. B. Yeats*, New York, 1943, p. 184.

22 *Ulysses*, p. 210.

23 *Stephen Hero*, p. 40.

24 *Ibíd.*, p 111.

25 *Ibíd.*, p. 146.

ordenancista muy severo quien se culpe a sí mismo por haber ofrecido a un necio la oportunidad de participar en el cálido impulso de una vida más elevadamente organizada... Ningún joven puede contemplar el hecho de la muerte con extrema satisfacción y ningún joven adaptado por el destino o por su hermanastra la suerte como órgano de sensibilidad e intelección puede contemplar sin extremado disgusto la trama de falsedades y menudencias que integran el funeral de un burgués fallecido" [26].

Como era de esperar, la tendencia a acotar alcanza un punto culminante en un punto culminante de la emoción, y en cierta oportunidad frase y oración son elaboradas en un largo y tenso ensayo. Joyce ha estado refiriendo los pensamientos de Stephen sobre el catolicismo:

"Esa especie del cristianismo llamado catolicismo le pareció que se interponía en su camino y sin tardanza la quitó de en medio. Había sido educado en la creencia de la supremacía romana y cesar de ser católico significaba para él cesar de ser cristiano".

Entonces, de manera casi imperceptible, Joyce cruza el impreciso linde entre la creación autobiográfica y el creador:

"La idea de que el poder de un imperio es más débil en sus fronteras requiere alguna modificación pues todos sabemos que el papa no puede gobernar Italia como gobierna Irlanda ni el zar resulta un instrumento tan terrible para los comerciantes de San Petersburgo como lo es para los pequeños rusos de las estepas. De hecho, en numerosos casos el gobierno de un imperio es más robusto en sus fronteras, e invariablemente es más robusto allí cuando su poder en el centro disminuye. Las ondas de elevación y caída de los imperios no se propagan con la rapidez de las ondas sonoras y transcurrirá mucho tiempo antes de que Irlanda esté en condiciones de comprender que el papado no pasa ya por un período de ascenso. Por su atolondrada intensidad religiosa, los rebaños de peregrinos, guiados de manera segura a través del continente por sus pastores irlandeses, deben avergonzar a los desalentados reaccionarios de la ciudad eterna, así como el boquiabierto provinciano recién venido de España o África puede haber excitado la lealtad de algún sonriente romano para quien... el futuro de su raza se estaba volviendo tan incierto como su pasado ya se había vuelto obvio. Por una parte, es evidente que esta persistencia del poder católico en Irlanda debe intensificar grandemente la soledad del católico irlandés que se proscribe en forma voluntaria; por otra, sin embargo, la fuerza que debe engendrar para liberarse de tiranía tan férrea e intrincada puede ser suficiente, a menudo, para situarlo más allá de la zona en que es posible que sea atraído nuevamente".

[26] *Ibid.*, pp. 37, 83, 168.

De regreso, otra vez en forma casi imperceptible, Joyce pasa de sí mismo a su creación autobiográfica:

"De hecho, era el fervor mismo de su pretérita vida religiosa lo que intensificaba para Stephen las penurias de su posición solitaria y al mismo tiempo endurecía en una enemistad menos flexible y aplacable enojos diluídos y transportes inflamados sobre los que habían actuado primeramente las sensaciones de desamparo, soledad y desesperación como influencias solidificantes" [27].

Sólo se necesitaba una modificación del tiempo verbal para transformar el ensayo del autor en una parte orgánica de la experiencia de Stephen. Pero el juvenil Joyce aún no se había desprendido suficientemente de sus propios sentimientos y pensamientos para transferirlos a su no mucho más juvenil creación. En otras palabras, fracasó en el intento de alcanzar la "estabilidad *(stasis)* estética" [28] que Stephen considera esencial para el éxito de la obra de arte. "Como el Dios de la creación —dice Stephen en el *Portrait*—, el artista permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, trasfundido, evaporado de la existencia, indiferente, arreglándose las uñas" [29]. En *Stephen Hero* se percibe por todas partes una entonación turbulentamente rencorosa de adolescencia que inspira al lector fastidio por la "parálisis irlandesa" [30], efecto "cinético" que según la estética de Stephen conduce a un arte inadecuado [31]. De hecho, podemos decir del autor de esta primera versión lo que él dice de su personaje titular: "Le resulta difícil obligar a su mente a conservar la exacta temperatura del clasicismo" [32].

En cambio, desde el comienzo hasta el fin, en el *Portrait* no hay un solo comentario o generalización; de manera particular, cada pensamiento y cada sentimiento es propio de Stephen. Cierto es que el autor de vez en cuando *se expresa* como autor [33], pero jamás *comenta.* "Era el espíritu mismo del propio Ibsen —escribió Joyce en *Stephen Hero*— el que se discernía moviéndose tras la manera impersonal del artista" [34]; cierto es, nuevamente, que así se discierne el espíritu mismo del propio Joyce, moviéndose tras la impersonal manera del artista del *Portrait.* Pero el hecho

27 *Ibíd.*, pp. 147-148.
28 *Portrait*, p. 241.
29 *Ibíd.*, p. 252.
30 *Stephen Hero*, p. 211.
31 *Portrait*, p. 240.
32 *Stephen Hero*, p. 210.
33 *Portrait*, pp. 65, 70.
34 *Stephen Hero*, p. 41.

de que sea discernible no se halla reñido con la invisibilidad del Dios de la creación detrás de su obra.

A esta altura, la evolución de la novela de Joyce adquiere un interés que va más allá de sí misma, pues la historia de esta novela repite la historia del género. El cambio que se observa de *Stephen Hero* al *Portrait* refleja el avance desde la novela del conductor manifiesto y partidista hasta la del director invisible e impersonal.

II

Sin embargo, el lector no sólo interrogará acerca de la medida en que *Stephen Hero* en general se parece al *Portrait* o se diferencia de él, sino que también se preguntará sobre lo que revela acerca de la obra de Joyce en conjunto. Ya he mencionado el carácter explícito de la primera versión, y la economía del *Portrait* es asunto de público conocimiento. Tal como lo señala Spencer, *Stephen Hero* esclarece oscuridades de otras obras de Joyce e ilumina el desarrollo de Joyce como artífice.

A los ejemplos de esclarecimiento citados por Spencer, quisiera agregar unos pocos que puntualizan la economía, a veces excesiva, de Joyce.

Apenas ha rehusado firmar un petitorio por la paz mundial —en el *Portrait*—, Stephen Dedalus se burla de un amigo:

"—Ahora que has firmado la petición por la paz universal —dijo Stephen— supongo que quemarás ese librito de instrucciones que vi en tu cuarto".

En vista de que Davin no contestaba, Stephen comenzó a citar:

"—¡Paso largo, *fianna*! ¡Inclinación a la derecha, *fianna*! ¡*Fianna*, saludo por números, uno, dos. . . !

"—Ésa es otra cuestión —dijo Davin—. Soy un nacionalista irlandés, en primer lugar y por sobre todo. Pero ahí estás de cuerpo entero. Eres un escarnecedor nato, Stevie.

"—Cuando emprendas la próxima rebelión con palos de *hockey* —dijo Stephen— y se necesite el indispensable delator, avísame. Puedo hallarte unos cuantos en este colegio" [35].

Veinticinco páginas antes el lector se enteró de que Davin había asistido a un partido de *hockey* [36]. Sesenta páginas después, habiendo encontrado a Davin en una cigarrería, Stephen anota en su diario: "Llevaba un jersey negro y tenía un palo de *hockey*. . . En aquel mismo momento llegó

[35] *Portrait*, p. 236. [*Fianna*, en gaélico, significa "soldado". *N. del T.*]
[36] *Ibid.*, pp. 211-212.

mi padre... Preguntó a Davin si quería tomar un refresco. Davin no podía porque debía ir a una reunión" [37]. De palos de *hockey* no se dice una palabra en el *Portrait*. Por lo tanto, puede esperarse que el lector vea en la observación de Stephen una burla manifiestamente desdeñosa inspirada por la asociación —cuya pertinencia no resulta clara— de Davin con el *hockey*. Pero detengámonos en un pasaje de *Stephen Hero* bastante importante como para ser citado con alguna extensión:

"Los viernes por la noche las reuniones [de los nacionalistas] eran públicas y estaban patrocinadas principalmente por sacerdotes. Los organizadores reunían informes de diferentes distritos... al llegar la hora de que la asamblea se disolviera todos se levantarían y entonarían el Canto de Reunión... El círculo suyo [de cierto ciudadano] era el centro separatista y en él reinaba una disposición implacable. Tenía su cuartel general en la cigarrería de Cooney... Madden, el capitán del equipo de *hockey*, informaba al círculo acerca del estado atlético de los jóvenes implacables que estaban a su cargo... [A los ojos de 'estos entusiastas'] un inflamado ejemplo para Irlanda había de hallarse en el caso de Hungría, el ejemplo —imaginaban los patriotas— de una minoría por largo tiempo sufriente, autorizada por todos los derechos de raza y justicia a una autodeterminación, que finalmente se emancipaba. Emulando tal hazaña, grupos de jóvenes irlandeses contendían sanguinariamente en Phoenix Park con apaleadores bastones de *hockey*, bien armados en su justo lance puesto que el Ungido les había bendecido su revolución...

"Un día Stephen le dijo a Madden:

"—Supongo que estos partidos de *hockey* y estas caminatas son preparativos para el gran acontecimiento.

"—Actualmente, en Irlanda sucede más de lo que adviertes.

"—Pero ¿de qué sirven los *camàns* [palos de *hockey*]?

"—Bien, verás; deseamos mejorar el físico del país." [38]

Con un punto de referencia tan claro y explícito —que debe haber sido tenido en cuenta por Joyce al escribir el *Portrait*— el romo aguijón de Stephen se aguzaría y afilaría.

Y ahora, dos breves ejemplos tomados de *Ulysses*. En la escena de la biblioteca Stephen reflexiona: "¿Dónde está tu hermano? Salón de boticarios. Mi agudeza. Él, después Cranly, Mulligan; ahora éstos" [39]. En la escena del prostíbulo, Stephen llama a la gorra de Lynch "¡Aguzadera!" [40].

37 *Ibid.*, p. 296.
38 *Stephen Hero*, pp. 61-62.
39 *Ulysses*, p. 208.
40 *Ibid.*, p. 493.

El lector hurgará en vano *Ulysses* y también el *Portrait* buscando una explicación, pues la explicación se encuentra en *Stephen Hero,* en el que "Stephen hallaba muy diestro a Maurice [su hermano] para plantear objeciones" [41].

En el segundo ejemplo procedente de *Ulysses,* un pasaje que tiene un sentido bastante satisfactorio sin apoyarse en ninguna explicación ulterior es enriquecido por *Stephen Hero* con una asociación nueva y de manifiesta pertinencia. En la escena del prostíbulo, el uso que Lynch hace de la palabra "palmeta" provoca la alucinación del padre Dolan del Clongowes Wood College, al que había asistido Stephen siendo niño: "*Dos veces cruje ruidosamente una palmeta, el ataúd de la pianola se abre, y la pelada cabecita redonda del padre Dolan salta como un muñeco de resorte* (*Jack-in-the-box*)" [42]. La imagen inmediata de la cabeza del sacerdote emergiendo de improviso de la pianola, tal como he indicado, es suficiente justificación para la figura del muñeco de resorte. Pero, como sabemos [43], repetidamente las alucinaciones en la escena del prostíbulo se fundan sobre la realidad. Es Stephen quien tiene la visión de la cabeza del sacerdote, y *Ulysses* no contiene indicio alguno de su origen. La explicación plena de lo que por cierto debe haber sucedido en la mente de Joyce al escribir este pasaje ha de encontrarse en *Stephen Hero*:

"La madre [de Stephen] le contó cierta vez que había hablado de él con su confesor, pidiéndole su asistencia espiritual. Stephen se volvió hacia ella y la censuró acaloradamente por haber hecho tal cosa:

"—Muy lindo —dijo—. Que vayas y discutas acerca de mí a mis espaldas. ¿No cuentas con tu propia naturaleza para que te guíe, tu propio sentido de lo que está bien, sin que tengas que ir a cierto padre Juan Muñeco (*Jack-in-the-Box*) para pedirle que te guíe?" [44].

En verdad, hay recuerdos que son transferidos del *Portrait* a *Ulysses* sin explicación alguna, y acaso no sea posible llegar a comprender su significado pleno sin recurrir a la obra precedente. El procedimiento puede justificarse porque en lo que a su carácter concierne, Stephen se encuentra

41 *Stephen Hero,* p. 36.

42 *Ulysses,* p. 547. [La asociación del padre Dolan con la palmeta procede del primer capítulo del *Portrait,* en el cual el sacerdote castiga a Stephen con tal instrumento. *N. del T.*]

43 Cf. STUART GILBERT, *James Joyce's Ulysses: A Study,* New York, 1952, pp. 307 y siguientes.

44 *Stephen Hero,* p. 209. Para otra burlona ecuación con el confesonario (*confession box*), cf. *Ulysses,* p. 554: "Queens lay with prize bulls. Remember Passiphae (*sic*) for whose lust my grandoldgrossfather made the first confession box" ("Las reinas se acuestan con toros premiados. Recuerden a Pasifae por cuya lujuria mi obsceno tatarabuelo hizo el primer confesonario". *Trad. de J. Salas Subirat*).

en lo que es una secuencia de dos novelas, de modo que es lícito esperar que el lector conozca la primera antes de comenzar la segunda. Justificación que equivale a reconocer que *Ulysses*, en lo que respecta a *Stephen*, no constituye un todo artístico; pero sí, al menos, una justificación. No obstante ¿qué motivo formal, incomprensible, puede basarse en una obra que el autor, considerándola juvenil [45], no pensaba publicar? Acaso pueda sostenerse que los puntos ciegos ocupan un sitio legítimo en la intelección de una mente ajena. Pero, puesto que hubo explicaciones para estos puntos particulares, seguro que la ceguera es aquí un mal innecesario.

Como ya se indicó, *Stephen Hero* no sólo elucida pasajes de otras obras de Joyce; también prefigura la ulterior actividad de Joyce; en particular, el desarrollo de su artesanía.

Una breve descripción del Tío John de Stephen bien puede contener el germen del cuento titulado "The Boarding House" ("La casa de huéspedes"), incluído en *Dubliners*: "Uno de los tíos de los muchachos era un asmático desgreñado que en su juventud fué algo imprudente con la hija de la casera y a duras penas había aplacado a la familia con un tardío casamiento" [46].

La observación de Stephen de que "un hombre podría pensar con intervalos de siete años y de repente escribir una cuarteta que lo inmortalizara, sin preocuparse por ello aparentemente" [47] y una referencia incidental a "ciertos versos inflamados que tituló Vilanela [*sic*] de la Tentadora" [48] parecen constituir el germen del relato maravillosamente vívido que se hace en el *Portrait* de la creación de una "villanela" [49].

Nuevamente, la técnica de un episodio íntegro de *Ulysses* es bosquejado en el siguiente pasaje:

"Stephen maquinó para el catecismo pseudoclásico la pregunta y la respuesta siguientes:

"*Pregunta.*—¿Qué gran verdad aprendemos en las *Escanciadoras de libaciones* de Esquilo?

"*Respuesta.*—En las *Escanciadoras de libaciones de Esquilo* aprendemos que en la antigua Grecia hermanos y hermanas calzaban zapatos de igual medida" [50].

45 THEODORE SPENCER, "Introduction", *Stephen Hero*, p. 8, citando al secretario de Joyce.

46 *Stephen Hero*, p. 166.

47 *Ibíd.*, p. 185.

48 *Ibíd.*, p. 211.

49 *Portrait*, pp. 254-263.

50 *Stephen Hero*, pp. 192-193. [Stephen seguramente alude al episodio de *Las Coéforas* —*Libation-Pourers* dice Joyce— en el que Electra, tratando de establecer

Aquí, de manera embrionaria, está la técnica del penúltimo episodio de *Ulysses* en forma más explícita que en cualquier parte del *Portrait*. Nos enteramos que "Cranly se acostumbró a que en el mismo momento de su aparición las sensaciones e impresiones fueran registradas y analizadas delante de él [por Stephen]" [51]. El hábito introspectivo, ilustrado varias veces en el *Portrait* [52], es una base adecuada desde la cual Joyce posteriormente ha de hallar análogos el monólogo interno de *Les lauriers sont coupés* de Dujardin y las indagaciones de los psicólogos modernos.

En la temprana época de *Stephen Hero* también se prefiguran los experimentos de Joyce con el lenguaje. Stephen "componía sus versos, no palabra por palabra, sino letra por letra. En Blake y Rimbaud leía acerca de los valores de las letras, y hasta alteraba el orden de las cinco vocales y las combinaba a fin de componer gritos para emociones primitivas" [53]. Uno solo, entre incontables pasajes de *Ulysses*, bastaría para destacar la importancia que tal experimento tiene en la obra ulterior de Joyce:

"Escuchad: el tetraverbal discurso del oleaje: seesú, jrss, rsseeiss uuos. Vehemente aliento de las aguas entre serpientes marinas, caballos encabritados, rocas. En recipientes rocosos se derrama: altea, vierte, golpetea: flop, slop, slap; embalado en barriles. Y, agotado, su discurso cesa" [54].

La vigorosa escena en que el impulso a fornicar con Emma Clery e, inmediatamente después, la muerte de la hermana imponen al artista de la contradicción entre belleza y mortalidad [55] ya sugiere al ulterior maestro de la técnica de yuxtaposición para obtener el efecto de simultaneidad; breve muestra, en el extenso número de pasajes que emplean dicho método,

la procedencia de un rizo puesto como ofrenda en la tumba de su padre Agamemnon, comprueba que ha sido dejado por su hermano Orestes al descubrir la huella de un pie que coincide exactamente con el de ella en forma y dimensión. *N. del T.*]

51 *Ibíd.*, p. 125.

52 El imaginario sonido de una vara "le daba un estremecimiento, pero era porque siempre se siente un estremecimiento cuando se baja uno los pantalones" *(Portrait,* p. 47). La palabra *vino* "le hacía a uno pensar en el color púrpura oscuro, porque las uvas tenían ese color en Grecia, creciendo en la parte exterior de casas semejantes a blancos templos" (*Ibíd.*, p. 49).

53 *Stephen Hero,* p. 32.

54 "Listen: a fourworded pavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss ooos. Vehement breath of waters amid seasnakes, roaring horses, rocks. In cups of rocks it slops: flop, slop, slap: bounded in barrels. And, spent, its speech ceases" (*Ulysses,* p. 50). [Para la traducción, hemos seguido la versión de Salas Subirat, con ligeras modificaciones. *N. del T.*]

55 *Stephen Hero,* pp. 162 y ss. En la vida de Joyce, fué un hermano el que murió. "En la primera versión de la novela, este niñito se ha convertido en una hermana" (PATRICIA HUTCHINS, *James Joyce's Dublin,* London, 1950, p. 62). De este modo, Joyce ha acrecentado el drama de la muerte así como la contradicción entre belleza y mortalidad. Cf. *Portrait,* p. 199: "y de una niña, y sellado con el prodigio de la belleza mortal, su rostro".

es este pensamiento de Bloom: "Perdón, señorita, tiene una (¡pff!) nada más que una (¡pff!) pelusita" [56].

III

Tal como es, juvenil e incompleto, *Stephen Hero* debe constituir una contribución substancial al renombre de Joyce. Si como hemos dicho en otra ocasión [57] *Finnegans Wake* privó a Joyce de algunos lectores, *Stephen Hero* puede servir para recordarnos dos cosas. Primero, que las primeras obras de Joyce son sumamente legibles, incluyendo entre ellas —para el público que se formó en una literatura principalmente producida bajo su influencia— la mayor parte del *Ulysses*. Segundo, que Joyce, prototipo del artista exilado, estaba paradójicamente destinado —tal como lo insinúa esta obra juvenil— a convertirse en uno de los voceros de su tiempo.

Al considerar los comienzos del siglo, el Renacimiento Irlandés [58], la forma de la novela, la instauración del drama moderno y asuntos tan perennes como la psicología del artista y de la obra de arte o la relación del individuo con las instituciones familiares, escolares, eclesiásticas y estatales, *Stephen Hero* requiere, no sólo la atención de los admiradores de Joyce, sino la de todos los que se interesan por la historia de la formación del pensamiento moderno.

(*Traducción de Jaime Rest*)

JOSEPH PRESCOTT
Wayne University, Detroit, Michigan, E. U.

LA VIUDA

Habitaba la vieja casa construída a fines del siglo, por los años ochenta, frente a la plaza principal. Era la propietaria, la Viuda. Uno podía verla los días de mucho calor cuando asomaba por el balcón entreabierto

56 *Ulysses*, p. 82.

57 Artículo "Joyce, James", en la *Encyclopaedia Britannica*, 1947 y ediciones posteriores.

58 [Se llama Renacimiento Irlandés al movimiento cultural —particularmente de resurgimiento y renovación literaria— que se desarrolló en Irlanda a fines del siglo XIX y comienzos del XX, del que fueron figuras principales W. B. Yeats, Douglas Hyde, Lady Gregory, George Russell (A. E.), Lionel Johnson, John Eglinton y, posteriormente, J. M. Synge y (de manera menos estricta por lo que respecta a los elementos específicamente célticos) George Moore. *N. del T.*]

de la sala. La casa tenía un ancho zaguán con verja, un patio con aljibe, y suaves galerías con palmeras enanas plantadas en macetas de cerámica.

Todos habíamos oído hablar de ella y de su marido, el abogado difunto que fué ministro por pocos meses durante la primera presidencia de Irigoyen, antes de la Intervención. Ya era un viejo entonces, un solterón flaco, con un importante estudio jurídico y algún amago de úlcera después de las comidas, hijo único, niño para siempre, dedicado a su colección de medallas patrióticas y a sus numerosos, preciosos ungüentos para evitar la caída del pelo. No es difícil imaginar sus años de solterón provinciano: los chismes del peluquero, o del doctor y funcionario amigo (y con seguridad pariente); el dominó, las discusiones nocturnas en el club —prolongadas hasta el amanecer en un banco de la plaza— con otros abogados de almidón y efemérides; las misas y sepelios de personas que habían muerto respetables y lloradas —según la crónica del diario— por nuestra sociedad tradicional. Durante cuarenta años vivió con su madre, una anciana que poseía, entre tantos bienes, un cofre pródigo en alhajas de familia. Nadie llegó a verlas (eran un mito, más bien, alimentado por jóvenes ociosas) porque la anciana, mientras vivió, o mejor dicho, mientras pudo caminar los pocos metros que separaban su casa de la iglesia, anduvo siempre con un abrigo negro y un modesto camafeo italiano prendido al cuello de encajes de la blusa. Pero la historia de las alhajas se continuó repitiendo, aun después que su presunta dueña muriera de un segundo derrame cerebral.

La madre del abogado había quedado inválida ese mismo año, en vísperas de primavera. Hemiplejía, diagnosticaron. Fué necesario tomar a una enfermera, porque un hombre solo no puede cuidar debidamente a una señora delicada (aunque sea su propia madre), vestirla, desvestirla, llevarla al baño, espantarle las moscas que se asientan, pertinaces, sobre la espuma de la boca torcida. Entonces apareció ella, fuerte, imperiosa, con su delantal blanco, sus dientes blancos, sus caderas altas y crujientes en los sillones de mimbre de la galería. Ningún problema significó la inválida para una mujer tan vigorosa. Con un brazo levantaba en vilo a la anciana diminuta y la llevaba al baño, o bien la sentaba en sus rodillas, como si fuera una muñeca, y le peinaba los cabellos de estopa blanca. La anciana se dejaba hacer, callada, probablemente aterrorizada. Unos meses después sobrevino el segundo derrame y murió. La enfermera quedó desconsolada, absorta, como si le hubieran roto su juguete favorito. Ella misma la amortajó, enlazó entre los dedos de la muerta un rosario bendito y le abrochó al cuello del camisón el camafeo italiano.

Es probable que la enfermera conociera la leyenda de las alhajas; es

también probable que cuando llegó a ser la mujer del abogado —y aun antes, mientras la inválida dormía— revisara los cajones de los altos muebles con inquieta, esperanzada curiosidad. De cualquier modo, si no dió con las alhajas, se convirtió, al casarse, en propietaria de la vieja casa, usó los abanicos de la anciana difunta, engordó mucho más.

El casamiento del abogado con la enfermera fué el comentario de la ciudad. Que un viejo no esperase que se enfriara el cadáver de su madre para casarse con una mujer que podía ser su hija y que habría de engañarlo con el primer hombre joven que le saliera al paso, era una locura. Los amigos del abogado daban por cierto que había tenido amores con ella en vida de la anciana. Imaginaban obscenidades alegóricas junto a la cama de la inválida, veían la pesada desnudez de la enfermera profanando los cuartos llenos de imágenes religiosas en nichos y fanales. Tal vez hubiera algo de verdad en esos cuentos; tal vez el solterón se sintiera atraído por esos esplendores de animal joven, por esa cabellera que brotaba furiosa y metálica desde la frente estrecha y caía por detrás, hasta el suelo, cuando ella, para peinarse, deshacía sus dos trenzas oscuras. Tal vez las cosas fueran más sencillas: el pobre hombre, el viejo huérfano, tal vez necesitara de alguien —de una enfermera, precisamente— que le echara en un vaso con agua el número exacto de gotas contra la dispepsia y le recordara la hora de tomarlas, o le prodigara cualquier otro remedio inocente: una friega de aceite verde en las noches de julio, por ejemplo. Durante el corto período de vida matrimonial (el abogado no alcanzó a vivir un año después de casarse) se los vió pasear en un coche de plaza, los domingos, antes de mediodía. Ella, ocupando la casi totalidad del asiento, con su extraña gordura solemne, serena, ociosa, con algo de animal sagrado, pasiva y a la vez triunfante, como si fuera de otra raza de mujeres, una raza ya extinguida, destinada a una ceremonia expiatoria. Él, su marido, a un costado del asiento, imperceptible, con su traje de casimir inglés y su rancho histórico sobre la cabeza de títere o de insecto, saludando a parientes, amigos y compañeros del foro.

Cuando el abogado murió, once meses después del casamiento, se reanudaron los cuentos acerca de la ex enfermera y ya propietaria absoluta de la vieja casa frente a la plaza principal. Se dijo que ella lo había consumido poco a poco; que el desdichado no tenía ya fuerzas para soportar sus incesantes requerimientos eróticos; que ella, en un momento de delirio, tuvo el capricho de hacerle comer un jabón de baño, como prueba de amor, y que él, por complacerla, había muerto intoxicado. La gente esperó que apareciera el rufián oculto que habría de vender las alhajas y convertir la casa venerable en una casa mala o en un hotel de paso

para hombres solos. Con gran desconcierto de los curiosos, nada sucedió (una de las criadas, a quien habían sobornado, declaró no haber visto ningún cofre con alhajas, ningún amante, y que la señora, después de muerto el doctor, dormía todo el tiempo. "Es lo único que hace —dijo la criada—: dormir y preparar dulce de naranja"). Y la Viuda, desde entonces, apenas salió de la casa. Al principio se la vió todavía algunos domingos, a las once de la mañana, derrumbada en un banco de la iglesia como una ballena piadosa, envuelta en metros de paño negro y seda negra, colas de gasa y crespones sombríos. Después, se recluyó definitivamente. La gente fué olvidando la leyenda de las alhajas, de los amantes (se le suponían varios) y del jabón litúrgico. Se le concedió una tregua —no el olvido total—. Antes de recluirse, la Viuda había hecho una sorpresiva donación a una sociedad de beneficencia.

La casa de la Viuda tenía una sala que daba a la calle. He dicho que los días muy calurosos, al atardecer, se veía, por el balcón entreabierto, un rincón como de otra época: atmósfera de luces fracasadas y de perchas muertas donde se insinuaba un bulto enorme, unos velos oscuros, un abanico lento. En esa habitación de lujo triste, fantasmal, con sillas enfundadas para huéspedes ausentes, ella realizó su tránsito. Durante años de aislamiento, mientras dormitaba, se peinaba, o preparaba dulce de naranja, fué ideando el escenario y la fecha de su consagración. Eligió la sala y un viernes de semana santa.

El día de la procesión las familias acostumbran a levantar altares en los balcones de las casas. Estampas doradas, santos predilectos, escapularios milagrosos se muestran al paso de los fieles (casi toda la población que avanza y suda detrás de la banda de música sacra y de los muchachos disfrazados de encapuchados y soldados romanos). La procesión hace su recorrido siempre idéntico y regresa después a la Iglesia Matriz para guardar los paseados estandartes y reliquias. Anochecía, aquel viernes, cuando la procesión tomó de vuelta la calle de la iglesia. En los balcones de las casas brillaban débilmente los pequeños altares, los santos y demonios de esas vidas de orgullo y de malicia. Entonces, mientras la banda de bomberos tocaba una marcha de intención funeraria, se abrió el balcón de la Viuda y apareció ella, entronizada como una Inmaculada barroca, inmóvil bajo la diadema de piedras preciosas, los collares, anillos y pulseras de oro —gloriosa, moribunda, enajenada—, exhibiendo, desde el balcón abierto de par en par, las alhajas fantásticas.

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ.

SATÉLITE

El satélite rodaba incesantemente en torno de la tierra, completando el año, su año, en una hora y tantos minutos y tantos segundos. En el cielo, ya artificial, había una luna roja, además de la luna blanca, la luna lunática de los poetas, la gastada luna de los enamorados y de los perros desvelados y agoreros, presagiosos. ¡Dios mío, qué es todo esto! Desde hace años paciencia, ecuaciones, computadores y cibernética. Máquinas de traducir, de jugar al ajedrez. Libros que se leen solos en voz alta, televisión en colores, el cine, el teatro, el fútbol en casa. ¿Quién comprende todo esto, quién lo abarca?

Metí la punta del pie en el zapato y empujé con el talón. Pero no entró. La noche antes me lo había sacado prendido. Me agaché y comencé a luchar con el nudo endurecido, con esa mezcla de betún y de tierra que tienen todos los zapatos. Un tirón en la espalda. De nuevo el dolorcito de siempre; hoy será un mal día. La noche llegará después de un día larguísimo, penoso y desganado. Pero de todos modos, cuando quiera acordar estaré de nuevo aquí, en este mismo sitio, impaciente y desesperado por descalzarme, por acostarme y dormir. De nuevo me quitaré los zapatos sin desatar los cordones, buscando el sueño y la inconsciencia, dejando todo atrás, mientras el tiempo resbala en el sueño. Mientras el satélite sigue dando vueltas, lanzando sus notas. ¿Serán bemoles? ¿Para que las oiga quién, para quién da vueltas? ¿Para deslumbrarme con eso de los 28.000 km por hora? Pierden el tiempo porque una hora es el tiempo que tarda el tranvía entre Vélez Sarsfield y el Centro, el tranvía diario. La Argentina, Brasil, el Caribe, Estados Unidos, el Polo Norte, todo en menos de una hora, justo lo que demoraba para hacer ochenta o noventa cuadras por esa maldita calle Córdoba. Todo eso ya no es para mí, ni para todos los que tienen o pasan los cochinos cuarenta años. Ni joven para que me disculpen las chingadas ni viejo para que me dejen definitivamente en paz. Total, en lo que llaman la madurez, criticable por una sólida mayoría de chiquilines y de viejos.

Paciencia. Hay que seguir hasta el final con una cara de piedra, impasible como el satélite, hasta chocarse con un satélite auténtico o con un meteorito, y al diablo con todo. Hay que esperar la decrepitud, la enfermedad, con serenidad y gesto parsimonioso, mientras los dientes se pudren en la boca fatigada, aburrida y amarga. Sobre todo hay que cuidar la cara, no sea que me aparezca en un espejo como un desesperado, como

un desesperanzado, como algo que ya no tiene remedio. ¡Ojo!, hay que cuidarse, no sea que se den cuenta los demás que el maldito satélite con sus 80 kgr. dinámicos me está aplastando un poco más, como un símbolo de los nuevos tiempos, me está haciendo un poco más inútil, más incapaz en este mundo lleno de futuro, de piratas y de astronautas, de metabólicos que le investigan el páncreas. Nos educaron para el siglo XVIII, tal vez para un retazo del XIX. Ya estamos apolillados, con el aserrín afuera, como muñecos. Tendré que tirar todas las fichas sobre las carretas, plantar las lecturas de los viajeros ingleses, suspender las imágenes de la pampa, bien reticuladas sobre pilas de ordenados testimonios. Ya no interesa elaborar unas estampas, reconstruir el pensamiento de un viajero sentado en la trasera de una despaciosa carreta, tomando mate o contemplando interminables ocasos. ¿Para quién todo? ¿Para cinco o seis chiflados nostálgicos y eruditos? La tierra tendrá pronto sucursales lunares, marcianas, jupiterianas, y una pila de literatura describiendo otros cielos, otros paisajes, tal vez otros seres, otros dioses. Casi nada de aventura. ¡En qué umbral estaban! Colón parecía ahora un pobrecito. Ya los nostálgicos no tienen nada que hacer. Seremos barridos por generaciones de poca memoria. Barridos por hombres lanzados al infinito futuro, al espacio que rejuvenece, a la velocidad que vence al tiempo, al futuro infinito optimista. Todo el pasado al tacho, al canasto, al fondo de un archivo, que se olvidará definitivamente, con todas las pinacotecas y los sarcófagos de los faraones. Se acabaron los panteones, los héroes ecuestres. ¡Qué de bronce! Ahora la gente nueva, nueva como nunca, ante una aventura como nunca, gente hermosa y terrible, tal vez monstruosa. Si tuviera cinco años, si naciera dentro de treinta, lo que vería. La tierra verde y azul, brillante como una naranja, dando vueltas solemnes por el espacio negro. Verla de afuera, dando vueltas con todo, sin que nada se caiga, con todos sus muertos.

Maldito cordón. Se me va a hervir el agua y voy a tener que cambiar la yerba a cada rato. Bueno, ya voy... Sí, dormí bien y me desperté bien. No, no me duele nada, pero estoy rabiando con este cordón. Se me armó una galleta. No, el agua no se ha hervido todavía, aunque esa pava que compraste es un poco traidora. No hace ni pizca de ruido... No te preocupes, esos líos de hoy no tienen importancia. Lo fundamental es seguir adelante, aunque sea dando vueltas como el satélite, pero seguir. Es mejor que caerse a medias. Hay que caer del todo, de lo contrario seguir... Bueno, por fin lo arreglé. Ahora tomaremos mate.

Buenos Aires, 20 de octubre de 1957. *ALBERTO SALAS*

CRÓNICA DEL MISTERIO

De una fuerza helada viene el misterio,
de una brusca bocacalle.
Lo saben los hombros,
las mandíbulas del miedo.

Todo el cuerpo lo roza como cerrando los ojos
y los pájaros solemnes,
las desahuciadas criaturas de la tierra
lo sienten hacia atrás,
hacia el regreso,
hacia el principio de las cosas.

Viene del más allá.
Un silencio de cosmos lo precede,
un vuelo de insecto maligno.
Y por una hendija de frío asesta su traición.

Umbrales desiertos lo señalan,
veredas en desdicha.
Cualquier vaciedad.

Sensual y eterno zumba en las soledades humanas.
Mortifica,
y como un olor remoto a primavera
desquicia el corazón.

Sonando a silencio, a sofocada angustia,
perfora el tímpano que usamos de noche;
el de oír oscuridades,
sigilos,
bocanadas de majestuosa muerte.
Y nos arrastra a su reino.
Caemos en su delirio inmóvil,
en su amenaza de mariposas
y ramas enloquecidas de cielo.

LEDA VALLADARES

EL MUNDO Y SUS GENTES EN LA NOVELA

I

La novela de nuestros días no deja satisfechos a muchos de sus lectores. Viven todavía gentes que leen con los ojos puestos en la brumosa lejanía de su adolescencia o de su juventud, y esas edades no tienen relación con el mundo actual. En menos tiempo del que dura la vida de un hombre, la fisonomía espiritual de la sociedad ha cambiado en forma tal que resulta irreconocible para los que en 1914 tenían, pongamos por caso, veinticinco años. Esas personas vuelven nostálgicas la mirada hacia un pasado de seguridad y respeto por valores que creyeron perdurables. El presente les tiembla en las manos y el contenido de las obras que lo reflejan choca sensiblemente a sus espíritus. Si excluímos las excepciones, esta actitud no debe extrañarnos. Es la defensa frente al caos.

El mundo actual es un universo insubordinado. Los personajes de la novela que lo muestran como es —no hablaremos de los autores "evasivos"—, se mueven entre conceptos que se definen con algunas palabras esenciales: tedio, soledad, incredulidad, escepticismo, cinismo, angustia, tortura moral. Son personajes que no saben para qué les ha sido dada la vida. Flotan envueltos en una sociedad que se transforma convulsivamente y los arrolla y los empuja hacia las actitudes más absurdas. No aman la vida aunque sigan viviendo en medio de las contradicciones a que están condenados. Y cuando la aman se convierten en jueces inexorables y nace en ellos el "exceso de conciencia": están también al margen. Casi nunca se enamoran profundamente, y cuando se enamoran lo hacen reservándose una porción de egoísmo en el campo del amor, previendo ya el fracaso. Son seres generalmente inteligentes, pero demasiado golpeados. Viven en un mundo que no comprenden porque es un mundo en sí incomprensible. Y cuando el caos ambiental los envuelve, el sentimiento titubea y caen fácilmente en la inquietud y en la contradicción. Por otra parte, como los conceptos se transforman con rapidez, la palabra válida para hoy resulta inservible para mañana. No aciertan a encontrar el verdadero camino porque no están seguros de que haya un camino verdadero. Son seres sin más perspectivas que las que logran hacer brotar de sí mismos. Estos personajes desconciertan al lector que busca en la novela coherencia lógica y humana, según los principios que él aprendió e hizo suyos. De ahí nace el choque psíquico, que a veces se traduce en repugnancia moral, de muchas personas satisfechas dentro de su opinión frente

a la novela contemporánea. Esas personas están convencidas de que el autor exagera por el mero hecho de exagerar, y que la tortura a que somete a sus personajes —sometiéndose él con ellos— responde a un secreto placer morboso. No quieren reconocer esas buenas gentes que el sufrimiento puede ser también un camino de purificación. Esos lectores se han sobrevivido a su propio mundo y no se reconocen en el actual.

Cuando hacen comparaciones entre un autor contemporáneo y otro del pasado ya se sabe dónde recalan: en el siglo XIX. Los autores de este siglo llevaron a la novela la vida tal como era, pero sostenida por ideales que eran comunes y basada en una fe en los destinos del hombre de la que participaba la mayoría como los creyentes innominados de una religión. Desde la cima de la alta pirámide de los dioses antiguos, Zeus dispensaba aún la justicia y la inmortalidad a los héroes. La moral corriente no estaba saturada de sofismas y las creencias más arraigadas satisfacían a una multitud de lectores. El talento creador de los grandes novelistas del siglo pasado los llevó a presentar conflictos que no eran una copia de la realidad. Eran artistas y como tales recrearon el mundo a su modo, pero a base de un patrón. La sociedad en que cada uno vivió está presente en su obra sin que se noten titubeos, vacilaciones sospechosas. Hablaban con firmeza de una sociedad asentada firmemente, esquematizada en clases, rica de contrastes, a la que cada hombre aportaba el contenido de su clase y de su individualidad. Los novelistas del siglo pasado —como los de todas las épocas— fueron fieles a su tiempo, y sus obras son claras, entretenidas y hasta divertidas, divertidísimas a veces. Balzac termina su *Comedia Humana* con una referencia jocosa a la ópera italiana y a la palabra "felicità". La novela era aún historia fingida y en una segunda acepción se admitía incluso que fuera una bella mentira.

II

Los personajes de la novela del siglo XIX eran "reales" porque estaban enmarcados en una realidad que nosotros no hemos vivido. Tenemos sí para guiarnos las referencias históricas y las literarias, pero aquí nos interesan más éstas que aquéllas. Según esas referencias, ese mundo era el de la seguridad. Quienes vivían en él podían mirar el futuro sin preocupaciones, única forma de disfrutar el presente sin turbaciones. Vivir y dejar vivir era un juego lícito que no admitía discusión. Era un principio respetado por todos. Los movimientos políticosociales no tenían el carácter de odio que hoy les vemos, y el encono de pueblo a pueblo no asaltaba a uno

cotidianamente desde las páginas de la prensa. La tolerancia era una fuerza ética. Las divergencias entre las naciones, que existían desde luego, iban a desaparecer paulatinamente. La electricidad, el telégrafo, el teléfono y el automóvil no tenían otra finalidad que acercar unos hombres a los otros y hacer que todos los pueblos formaran una sola familia. La rapidez de las comunicaciones iba a ser un lenguaje universal como el esperanto. El mundo sólo podía propender a la integración y no a la desintegración. El progreso sin límites tenía tantos adeptos como las creencias más generalizadas. El hombre se hallaba a las puertas de una edad en la que la liberación material y la atenuación del dolor serían borradas por la técnica y la ciencia. La vida se definía como hermosa y siempre digna de ser vivida. Los melancólicos, los torturados, los resentidos, los enfermos del alma y los "estúpidos del sentimiento" —según una frase de Unamuno— eran excepción. La sociedad no era justa. Había desigualdades irritantes, naturalmente, pero sobrellevadas con estoicismo por las propias víctimas. El vacío enorme que había entre la clase dirigente y la clase obediente se iba a llenar de golpe, y la igualdad social era el resultado lógico del milagro. Los hombres creían en sí mismos, tenían fe en sus propias fuerzas y sabían que si persistían en un oficio, en una profesión o en el camino de una vocación, recibirían el reconocimiento de una sociedad generosa. La juventud no había sido elevada a la categoría mítica que tiene hoy. El ser joven equivalía a denunciar que no se tenía experiencia, que era sinónimo de saber, y que se carecía de madurez, que significaba responsabilidad y seguridad y acierto en lo que se decía y hacía. Los hombres más respetables eran los que habían rebasado el período de madurez. Eran los gobernantes, los consejeros, los legisladores, los profesores, los maestros de una ética que se hacía colectiva por emulación de los de abajo hacia los de arriba. La juventud tenía todas las trabas y la ancianidad todas las ventajas.

Cuenta Stefan Zweig en su *Autobiografía* que los jóvenes doctores de la Universidad de Viena se dejaban crecer la barba y se ponían anteojos y se calaban gruesos y disformes sombreros para parecer hombres maduros y alejados ya de toda presunción juvenil. Adoptaban asimismo un continente grave, y cuando iban por la calle se movían pesadamente para no denunciar la flexible agilidad de sus músculos. Hablaban con acento pausado y procuraban no parecer frívolos para que no se los confundiera con hombres sin aplomo. Si proyectamos este universo en el espejo del presente el contraste es, a fuerza de violento, risueño. Cuando lo genuino debe ser mostrarse como se es, esos caballeros ocultaban pudorosamente su juventud y se conformaban con negarse a sí mismos. La sociedad exigía

experiencia cernida por los años, y sólo las barbas grises podían cobijar paternalmente un halo de superior inteligencia. Quien actuaba en público, publicaba un libro, daba una conferencia, escribía en un periódico era automáticamente reconocido como persona distinguida y digna de toda consideración. Había un gran respeto por esos seres capaces de enhebrar un artículo o de crear un mundo de belleza con el instrumento de la palabra, o de dirigirse a los demás en un lenguaje ensamblado por las leyes de la gramática, la retórica y la lógica. "Las personas célebres —escribió Balzac refiriéndose a su juventud— eran para mí como los dioses, que no hablan, ni se mueven, ni comen como los demás hombres". Humor, gracia, sensibilidad, tacto, exquisitez, respeto, ductilidad, palabras aplicadas al caballero o al diplomático ideales, eran también comunes aspiraciones de vastos sectores de la sociedad. La alegría de vivir era una ley general, y la fe en los destinos superiores del hombre, una realidad. El Estado era una entelequia invisible y el rey o el presidente de la República, unos señores esfumados en el tiempo, míticos e inaccesibles, a quienes nadie envidiaba su destino ni sus tareas. Cuenta Azaña que un chusco propuso a un mendigo que llevaba muchos años rodando por las calles de Madrid la forma de hacerse tan célebre como Eróstrato. "Oye, ¿quieres pasar a la historia?" —le dijo el mozo—. "¿Y cómo, señorito?" —preguntó el mendigo. "Muy fácil. Mañana hay función de gala en el Real. Tú te vas allí, pones una bomba en el palco del rey y pasas a la historia". El mendigo meditó un momento y respondió: "Ay, no, señorito. ¡La vida es tan amable!"... (Cito de memoria. Pero creo que es en *Plumas y palabras* donde Azaña refiere esta anécdota.) La gente no tenía interés en salir de la sencillez para saltar a las páginas de la historia. La libertad individual no se discutía; se ejercía. Los policías eran amables cicerones y no disponían de armas automáticas para dar caza a los que no pensaban como el gobierno. Aun antes de verlos con nuestros propios ojos, los países creadores de una gran literatura nos eran conocidos y familiares. La literatura estaba orientada hacia la verdad y devolvía a los pueblos que la producían, en fuerza de perpetuación, las imágenes que de ellos nos daban sus novelistas, sus poetas, sus escritores en general. Cuando nuestra mirada se encuentra con las calles y los monumentos y los rincones de las viejas ciudades de Europa, nos parece asistir a una toma de contacto real con unas cosas que ya hemos *visto* en alguna parte.

Hasta aquí he querido presentar una síntesis ideal de un mundo que, al revés de lo que ocurre con el nuestro, fué más idealizado que combatido por sus escritores y artistas. Pero ese mundo murió de muerte violenta en 1914.

III

La radical transformación que sufrieron las costumbres y las relaciones humanas al finalizar la Primera Guerra Mundial se reflejó, como es natural, en la literatura. Las novelas de esa época describen a una sociedad en busca de una felicidad completa y rápida. "¡Quiero vivir mi vida!" fué un grito que lanzaron no sólo los que estaban sometidos, sino todos los impostores de la moral social que pretendían "vivir su vida" contra la vida de los demás. El cine de Hollywood —el cine por antonomasia visto como espectáculo—, frenado después por una censura que sólo dejó a flote su aspecto comercial, fué un código de moral pública leído en el silencio de las salas a millones de almas ansiosas de beber cada minuto de la existencia como si fuera el último. La juventud era el signo de la hora. Ser joven ya no constituía una carga, como ocurría una generación atrás, sino que el no serlo equivalía (y aún equivale) a vivir fuera de tiempo. La audacia, palabra muy vieja de vigencia en los extremos humanos, era la norma corriente. Todo el mundo era audaz, *tenía que ser* audaz para ser algo. La revolución soviética y sus experiencias en lo económico, en lo social y en lo moral interpolaban sensaciones nuevas en toda la literatura occidental. Por querer imitar los bigotes de marmota de Gorki, que nunca fué un escritor comunista, se desfiguraron muchos rostros y naufragaron muchos talentos promisorios. Unos veinte años después del sacudón ruso, al concluir la guerra española, quienes habían creído estar del "lado de los ángeles" descubrieron que los ángeles eran demonios.

Stefan Zweig, que escribió su *Autobiografía* con el espíritu herido de muerte, dejó un cuadro de esa transformación que me parece insuperable. "La generación de la posguerra se emancipó de golpe, brutalmente, de todo lo que tenía validez hasta entonces y dió la espalda a todo lo que era tradición, resuelta a tomar su destino en sus propias manos, apartarlo de todo sendero antiguo para lanzarlo impetuosamente al futuro. Debía comenzar con ella un mundo absolutamente nuevo, un orden completamente distinto en todos los aspectos de vida; y todo comenzó, desde luego, con exageración desenfrenada"... "En las escuelas se instituyeron, fieles al ejemplo ruso, soviets de alumnos que vigilaban a los profesores, y se barrieron los programas de estudios porque los niños querían aprender solamente lo que era de su agrado. Por el mero placer de la sublevación, la gente se sublevaba contra toda forma válida, aun contra la voluntad de la naturaleza, contra la eterna polaridad de los sexos"... "Cada modo de expresión de la existencia se esforzaba por hacer ostentación radical y revolu-

cionaria, y lo hacía también, claro está, el arte. La pintura nueva declaraba caduco todo lo que habían creado Rembrandt, Holbein y Velázquez, e iniciaba los más furiosos experimentos cubistas y surrealistas. En todas partes se proscribió el elemento comprensible: la melodía en la música, el parecido en el retrato, la inteligibilidad en el idioma".

El escritor austríaco sigue acumulando desdichas sobre una época que chocaba cruelmente a su espíritu burgués. Mas para no aparecer como un típico negador de todo lo nuevo, reconoce que algo bueno había traído esa metamorfosis de fondo y de forma. "Pero no quisiera que ese tiempo caótico faltara en mi vida ni en el desarrollo del arte. Avanzando orgiásticamente con el primer impulso, como toda revolución espiritual, había limpiado el aire de la asfixia tradicional, descargando las tensiones de muchos años, dejando, a pesar de todo, sugestiones preciosas como saldo de sus experimentos audaces. Aun cuando sus exageraciones nos chocaban, no dejábamos de comprender que no nos asistía el derecho de censurarlas o de rechazarlas altivamente, porque, en el fondo, la nueva juventud trataba de reparar —aún demasiado exaltada, demasiado impaciente— lo que nuestra generación desatendió a causa de su circunspección y su aislamiento. Su intuición de que la posguerra debía ser distinta de la preguerra era, en lo íntimo, acertada".

Lo censurable en la actitud de la juventud de posguerra no era la exageración sino las causas que la motivaron. De aquella exaltación nacieron movimientos estéticos que todavía no acabaron de evolucionar. En el orden de la creación intelectual seguimos derivando hacia formas y conceptos que se enriquecen cada día más. El período de paz que va de 1918 a 1936 sirvió para que la gente respetable se desahogara burlándose de los ismos, que si vinieron a destruir fué para ampliar las perspectivas del arte y llevaron a novelistas, poetas, pintores y compositores hacia nuevos enfoques en su búsqueda incesante.

La segunda guerra mundial no fué una sorpresa como lo había sido la anterior. En 1914 nadie creía en un conflicto bélico. Los pueblos y los intelectuales vivían distraídos, confiados en una seguridad que resultó fatal. La guerra de España fué el prólogo del diluvio de acero que después cayó sobre el mundo. En ese momento todos comprendieron, pueblos y minorías intelectuales, que la humanidad se precipitaba hacia otra catástrofe. En 1939 no hubo desfiles marciales ni manifestaciones belicosas, ni la juventud presentó espontáneamente su pecho desnudo y generoso en nombre de la patria. Estos espectáculos se sucedieron como una reacción patriótica en cadena en 1914. En 1939 un silencio expectante y fantasmal

estremeció al mundo con la noticia de la invasión de Polonia. Y ya que es forzoso hablar de estas dos fechas, resulta oportuno señalar la distancia que va, medida en respeto a la persona humana, de la primera a la segunda. En 1914 ocurrió un hecho que puso a prueba la sensibilidad universal en defensa de un hombre injustamente perseguido. El historiador belga Henri Pirenne fué sacado de la Universidad y secuestrado por las tropas del Káiser sin que se tuvieran en cuenta sus derechos como intelectual y su inmunidad como no combatiente. Pirenne tuvo el honor de ser uno de los primeros habitantes de un campo de concentración. El mundo entero protestó por este simple acto de violencia, y merced a la presión de la opinión pública universal sus carceleros lo alojaron en una aldea y le permitieron trabajar en un libro que tenía empezado. Tan fuerte era todavía en 1914 el respeto por la libertad individual. Lewis Mumford, que recoge el episodio, agrega: "Quisiera tener espacio para extenderme sobre el contraste de Pirenne y el de miles de nobles estudiosos y hombres de ciencia que han sufrido bajo las tiranías totalitarias. La historia debiera ser subrayada, repetida, pesada. El mundo ha retrocedido tanto hacia la barbarie política que apenas es consciente de su actual degradación. En cuanto al destino de los judíos —para no mencionar a los republicanos españoles—, es la mancha más oscura sobre nuestra civilización. Porque los más flagrantes crímenes del nazismo han sido amplificados por la pecadora indiferencia, por la despiadada pasividad de los pueblos no fascistas. ¿No son los actuales sufrimientos de éstos la pronta retribución histórica de su culpa colectiva? Rara vez la justicia de la historia ha actuado más rápida y terriblemente".

IV

Éste es el mundo que hemos heredado. Después de dos guerras, la paz de que disfrutamos tiene todas las características del acto de velar las armas. Solemos definir este momento como de "transición". Dicho esto, podemos descansar tranquilos. Si vivimos en una época de transición ya sabemos que los valores no tienen permanencia, que son mutables, contradictorios, antinómicos. También cierto filósofo pantagruélico quedó con la conciencia tranquila después de acuñar la pintoresca frase de "la era del chofer". Hace cuarenta años el chofer era un fenómeno mecánico vestido de hombre; hoy sabemos que es una víctima más de la máquina. El hombre de nuestro tiempo no está convencido de ninguna verdad y sí de muchos desengaños. Se ha llenado la boca de satisfacción llamándose a sí mismo hombre moderno, y ahora sabe que el hombre moderno es un

esperpento ideológico, un híbrido moral que duda entre negaciones y afirmaciones. Creyó fervorosamente en todas las abstracciones de tiempo, energía y dinero y de las cuales dedujo un valor cuantitativo de la vida. Tuvo fe en la máquina, como fuerza liberadora, y esa fe lo ha perdido. Proyectó los sueños infantiles de poder e ilusión sobre la sociedad adulta, y ahora tiene que reconocer que su educación fué un error. No se siente seguro en un mundo cuyas fuerzas no lo tienen en cuenta como persona, como individualidad. A pesar de sus conocimientos científicos, que llegan hasta la esencia misma de la materia, sabe que la civilización de la que él es parte se precipita cada día más en la barbarie. El hombre moderno vive sumido en un caos subjetivo y cercado por una uniformidad objetivamente fría. Además el término mismo de hombre moderno es falso. No podemos ser otra cosa que hombres modernos. No nos está permitido vivir en el pasado ni en el futuro. "En medio de la historia estamos nosotros y nuestro presente" —escribe Jaspers. Es decir, somos el hoy y el ahora, este minuto histórico que estamos viviendo.

En este mundo está hundido el novelista de hoy, nuestro contemporáneo, el amigo nuestro, cordial o desdeñoso, que pasa a nuestro lado y que conversa con nosotros. En este mundo fragmentado en dramas, dominado por lo irracional, trabaja el hombre que hace arte con la sustancia de la vida. Pero el novelista sabe que este mundo no le pertenece. En verdad, no pertenece a nadie. "Aquí hemos sido arrojados entre la materia de los astros" —según una frase de Malraux—, y aquí estamos sin poder decidir por nuestra cuenta. En la soledad de su cuarto trabaja el novelista sobre la materia viva que va creando. Tiene a los personajes como en la palma de la mano, y los ve y habla con ellos y los escucha y ausculta sus reacciones y sus sentimientos. Son seres vivos. Accionan y piensan y actúan, aciertan y se equivocan, sufren y aman y esperan. ¿Qué esperan? Esperan la muerte. Saben que han de morir. Esta seguridad les da valor y los sitúa frente a un dato cierto de la existencia. Un día cualquiera descubren la vida de golpe y ya quedan marcados para siempre. El novelista ya no está seguro de poder hacerlos felices. Ni siquiera lo intenta. El novelista sabe que ciertas palabras han perdido el secreto de su magia. ¿Para qué hablar de optimismo y pesimismo? Ahí está la vida en el recodo de cada esquina y ella nos dará el tono de la jornada. Los habitantes del universo de la novela viven bajo condiciones impuestas por el mundo exterior, y el novelista sabe que no debe sustraerlos a ese mundo. Si lo hiciera traicionaría un dato esencial: la realidad, que era ya una pasión en el viejo Homero. El novelista sabe que sus criaturas tienen que vivir de prisa. Tienen que gastar la vida, que les ha sido dada gratuitamente sin saber

para qué. El sexo o la religión son un escape y no un encuentro. Si Dios no está en nosotros no lo encontraremos en ninguna parte.

Se quejan muchos lectores de que hay poca belleza en la novela actual. Es probable que tengan razón. Sin embargo, sería conveniente que nos pusiéramos de acuerdo acerca de lo que entendemos por belleza. El traje de Madame Bovary es primorosamente bello. ¿Y qué recordamos de Madame Bovary? ¿Sus vestidos o los conflictos en que se debate su alma pasional? Los trajes no tienen mucha importancia en la novela de nuestra época. Sabemos que la vida está sometida a una tensión que puede estallar en cualquier momento. Hay más belleza en el alma angélica de los personajes de Kafka o en la ternura —una ternura casi física como una caricia— con que Dostoievski rodea a sus criaturas, que en todas las descripciones exteriores que pretendan dejarnos una impresión óptica. La novela contemporánea prescinde generalmente de la belleza exterior. A veces el novelista roba una que otra metáfora a las nubes o al quicio de una ventana donde se oculta un rostro femenino, y se solaza un momento haciéndose el poeta. Es un respiro para reanudar inmediatamente la marcha. El novelista va siguiendo —y nos impone su ritmo— a un ser cargado de frustraciones. ¿Qué es más importante para conocer la íntima textura del alma humana, el color de la corbata o los latidos del pulso?

V

He dicho que el novelista sabe todas estas cosas, tiene conciencia de ellas. Es una manera de hablar. En caso que no las supiera el destino de su arte no sufriría sensiblemente. El novelista no tiene necesariamente que ser también filósofo. Le basta con observar la sociedad en que vive e intuir sus contrastes secretos. Ahí hallará los datos que incorporará al espíritu de los seres que salen de su pluma y que serán un reflejo del mundo en que vivimos. La lectura de las novelas que narran la grandeza y las miserias de nuestra época nos produce un singular escozor. En presencia de ciertos hechos no podemos sustraernos a un sentimiento de vergüenza que rebaja nuestra condición humana y hasta nos humilla. Porque somos siempre, querámoslo o no, parte activa de las peripecias que padecen los personajes. Hay gente que, al llegar a este punto, reacciona sana y virilmente y arroja semejante mundo lejos de sí. Para esta gente escribió Ortega las siguientes palabras: "El bien y el mal tienen ante todo un valor cutáneo: bueno es lo suave, malo lo que roza ásperamente". Y la novela representativa de nuestro tiempo roza ásperamente, muy ásperamente.

Después de leer estas novelas tenemos que confesarnos que la mayoría de los autores circunscriben la acción a un contorno que nos parece demasiado angosto. Como consecuencia de esta estrechez nos ofrecen visiones que bordean la psicosis y en las que las criaturas viven obsesionadas por la angustia. Tenemos derecho de no estar de acuerdo con el tratamiento que el autor da al tema elegido; tenemos derecho de disentir con sus opiniones y con sus ideas; tenemos derecho, incluso, de rechazar ese mundo porque no nos agrada vernos incluídos en él. Pero nos será muy difícil el demostrar que ese mundo no es el nuestro.

"Soy gallardo y fornido —dice Aquiles a su amigo Licaón—; me engendró un noble padre y me dió a luz una diosa, y asimismo me aguarda la muerte y un destino cruel que se apoderarán de mí una mañana, una tarde o un mediodía en que alguien me arrancará la vida en un combate." Véase cómo el autor pone en boca del héroe la certeza inexorable de su destino. Aún tenemos que seguir viendo la existencia como la veía Aquiles. Más de la mitad de la especie humana desconoce la libertad y no se le concede el derecho de reclamarla. La primera opción del hombre es la de vivir en un mundo libre, y después él conquistará todas las demás opciones. Libertad es aquí sinónimo de seguridad, y seguridad equivale a habitar un mundo sin miedo. La novela contemporánea presenta al hombre rodeado de estas limitaciones para demostrarle, sin engaños ni subterfugios, que todavía tiene que seguir combatiendo por conquistas elementales.

A despecho de lo que muchos espíritus simples dicen, hay más afirmación que negación en la novela de nuestro tiempo. Hay en ella, en primer término, un mensaje: la fe del novelista en el destino del hombre, porque es el hombre la única criatura que expone su vida por algo que sea capaz de satisfacer su espíritu. Muy honda tiene que ser la identificación del novelista con la dramática belleza que el mundo pone en sus manos para que se esfuerce en dar consistencia al desequilibrio que hay entre el hombre y la sociedad. El hombre contemporáneo ha sido expulsado de su medio natural por una civilización técnica que le ofrece valores en los que no entran su personalidad, su afán de inmortalidad, sus sueños más hermosos. Le está reservada al artista —al artista creador— la tarea de devolver a la sociedad el contenido espiritual sin el cual el hombre se pierde para consigo mismo. Denunciar el mal no es vencerlo, pero es descubrirlo y señalarlo. Y la novela contemporánea —la novela representativa, claro— es toda ella una denuncia global del desgarramiento de valores entre el individuo aislado y el mundo en que vive. Una valiente denuncia de la soledad del hombre.

JOSÉ BLANCO AMOR.

CRÓNICAS

UN PARAÍSO PROMETIDO. TÉCNICA, CULTURA Y PAZ

Por primera vez en la Historia, al haber expulsado la magia de la Naturaleza, la técnica se apresta a domesticar esta última. De hecho, la técnica puede ya dominar virtualmente aquellas fuerzas de la Naturaleza que antes amenazaban la seguridad del hombre. Aún más, está a punto de liberarle de la esclavitud del trabajo: el "automation" reemplazará pronto a los obreros con "robots". Cierto es que existe un nuevo riesgo, el representado por la tecnocracia, que viene a ser el predominio de los medios sobre los fines. Pero este peligro quedará eliminado muy pronto cuando la técnica pague a las masas en descansos, en tiempo libre, con más liberalidad que nunca se pagó a los accionistas en dividendos. Entonces el hombre será dueño de sí mismo, verdaderamente libre —con una libertad que ningún sistema político puede garantizarle, y menos aquellos que precisamente comienzan por suprimir la libertad—, gozando no sólo de bienestar material, sino también de más tiempo vacante que servil. Luego, el descanso, el ocio, se presenta así en lontananza como el subproducto de la técnica y llegará a ser el verdadero fin de la misma. Los medios para alcanzar tal meta todavía no existen, pero sí los principios; éstos son la utilización pacífica de la energía nuclear, la fotosíntesis, el "automation", los planes económicos de escala mundial.

Según ciertos peritos —repárese en este hecho trascendental—, de aquí a veinte o treinta años, bastará que un tercio de la población —entonces muy acrecida— del mundo produzca cuatro horas de trabajo por semana para que queden satisfechas todas nuestras necesidades materiales. El hombre podrá entonces dedicar la mayor parte del tiempo al descanso, al ocio. Ahora bien, aquí surge una pregunta inquietante: ¿qué harán las masas si verdaderamente la técnica llega a libertarlas en tal grado de las tareas serviles? La cuestión que antes coartaba todas las imaginaciones: ¿qué hacer de mi vida?, ya no será reprimida por esta respuesta multimilenaria: ¡ganarla! Si mañana la técnica permite a la sociedad que asegure a muy bajo precio, con escaso esfuerzo, las condiciones elementales —salario, nutrición, vivienda— que antes le acaparaban, entonces el "tiempo vacío" del descanso se transformará en el verdadero "tiempo lleno" de nuestras

existencias cotidianas. Redimido del trabajo servil, el hombre occidental podrá vacar a los viajes, el "sport", los juegos, el erotismo... Y, sobre todo, a la cultura. Porque la cultura va a transformarse de hecho (siempre lo ha sido, aunque muchos no lo adviertan) en lo serio, lo fundamental de nuestra vida. Lo espiritual cobrará —o recobrará— así su primacía. En suma, todo nos encamina hacia una era religiosa.

Tales son, muy extractados, los razonamientos y conclusiones a que —tras un agudo análisis de *La aventura occidental del hombre,* en un libro de este título— llega Denis de Rougement. ¿Optimismo cándido —aunque no falto de fundamentos—, credulidad excesiva en que los "maleficios" de la técnica, llegada a su máximo desarrollo, pueden convertirse en deslumbrantes "beneficios"? La reacción inmediata de cada lector (si quiere ensayarse a gozar, en el plano de la imaginación, del ocio prometido) debe ser espontánea, personal, y no intentaré yo preformarla. Me limitaré, pues, en este punto, a señalar un hecho incontrovertible: cuán consoladora y estimulante se nos aparece la ventana de luz abierta por Denis de Rougemont (un escritor suizo, tengámoslo en cuenta, o sea de un país europeo excepcional que ha atravesado ileso las últimas tormentas) entre la angustiosa calígine de sucesos violentos y profecías siniestras donde hace años nos movemos, nos ahogamos. Por otra parte, la cuestión planteada rebasa el área de las posibles reacciones personales —optimista o incrédula—, puesto que se trata de encarar seriamente no un futuro utópico, sino realidades inmediatas, que llaman ya a nuestra puerta. Se trata, en definitiva, de las perspectivas que ofrece a la sociedad la inminencia de ese ocio libertador: cómo darle un sentido para los más, a fin de que no se convierta en una nueva servidumbre para los menos... Porque el ocio no puede llenarse con el vacío, y a ello equivalen, hoy por hoy, las distracciones "standardizadas". Lo que importa es colmar positivamente su oquedad, de tal suerte que este ocio venga a ser "un trabajo gustoso", según la expresión de Juan Ramón Jiménez. ¿A qué otra cosa aludían los antiguos, cuando hablaban del "ocio divino", del ocio de los dioses?

Un disconforme —Colin Wilson, el autor de *The Outsider*—, pensando no ya como "hombre apartado", sino como "hombre integrado", acaba de escribir: "No basta con disfrutar del ocio; el ocio es como derribar chozas para edificar casas decentes: un espacio vacío abierto; el problema siguiente consiste en comenzar a edificar". (SUR, Nº 245.) Luego el interrogante capital se articula así: ¿Están todos los hombres en condiciones de gozar el ocio prometido? ¿Son capaces de edificar algo en ese espacio vacío que se les brinda? La objeción no puede solventarse tal como —según recuerda Wilson— lo hacía T. E. Lawrence: "Puede haber —escribía— hombres infecundos cuyo ocio es estéril, pero la actividad de tales individuos sólo habría sido estéril, material... y la humanidad nada gana afanándose". Ha prescrito ese modo de razonar porque la cuestión ya no se sitúa como lo estaba cuando el enigmático aventurero (sigue siendo espiritualmente enigmático, no obstante los miles de páginas que han explicado su caso) escribía sus *Seven Pillars of the Wisdom.* En efecto, Lawrence entendía que entre "los dos extremos, ocio y subsistencia, debemos eludir la sub-

sistencia y aferrarnos estrechamente al ocio". El cambio consiste —consistirá, si los buenos augures no mienten— en que la subsistencia nos será ya dada —con mínimo esfuerzo— y no existirá ya ninguna lucha o sacrificio para que nos entreguemos al ocio.

Contra lo que pudiera imaginar algún incrédulo o desprevenido lector, preocupaciones semejantes no son privativas de escritores libremente imaginativos o de teóricos irresponsables. Aparecen compartidas —en ocasiones precedidas— por hombres de ciencia y filósofos. Ya en 1933, Ortega y Gasset, en su *Meditación de la técnica,* señalaba que ésta no ha sido creada tanto para otorgar al hombre lo necesario como lo superfluo; y advertía también que dados los progresos de la máquina —el esfuerzo para ahorrar esfuerzo— y la reducción consiguiente de las horas de trabajo, el obrero se encontraría pronto con una gran cantidad de esfuerzo, de tiempo, ahorrado, preguntándose qué haría ese hombre con "el ámbito hueco que queda en su vida", es decir, con su vida más natural. Porque —explicaba— "el hombre tiene una tarea muy distinta que la del animal, una tarea extranatural, no puede dedicar sus energías, como aquél, a satisfacer sus necesidades materiales, sino que tiene que ahorrarlas en ese orden para poder vacar con ellas a la improbable faena de realizar su ser en el mundo". "He aquí por qué el hombre empieza donde empieza la técnica. La holgura, mayor o menor, que ésta le abre en la naturaleza, es el alvéolo donde puede alojar su excéntrico ser". Luego —concluye Ortega— el sentido y la causa de la técnica están fuera de ella; está en el empleo que dé el hombre a sus energías vacantes, liberadas por aquélla. "La misión de la técnica es ésa: dar franquía al hombre para poder vacar a sí mismo".

Por algo en los tiempos antiguos el *nec-otium* —el "negocio", los "asuntos"— se presentaba como algo resueltamente opuesto al *otium,* y sólo tenía un valor negativo en relación con la vida contemplativa o aplicada a tareas espirituales. La contemplación —escribía Plotino— es el fin supremo de la acción; la actividad sólo es su sombra, su acompañamiento, su debilitación. He aquí cómo se explica que tantos siglos después, hasta muy entrada la Edad Moderna, la idea del trabajo fuera siempre acompañada de cierto matiz despectivo, desvalorizador de lo puramente humano, no tanto quizá por un prejuicio aristocraticista como por fidelidad al antiguo concepto. ¿Y acaso hoy mismo no se advierten huellas de tal espíritu con la distinción entre profesiones serviles y profesiones liberales? En efecto, aunque ambas impliquen la idea de trabajo, sabido es la superior dignidad asignada a las últimas, ya que en ellas el *nec-otium* presupone siempre el *otium,* cierto predominio de trabajo libre, gustoso, no reglamentado, en suma, equivalente al ocio; a lo que tal vez en un futuro próximo —si creemos a los buenos profetas— será el trabajo de todos.

Examinar las posibles perspectivas de semejantes cambio no es lanzarse caprichosamente a conjeturas utópicas. *"Pasajeros de este planeta: ¿hacia dónde vamos?",* se pregunta, por su parte, Jules Romains en un libro reciente así titu-

lado. Y en sus páginas, como punto posible de llegada, vemos resurgir el mismo interrogante: ¿Qué harán los millones de hombres en cada país, en cada sociedad, con sus horas de ocio? Imaginemos —como presume Rougemont— que se aplican a la cultura. Pero ¿cuál será la calidad, el contenido, el sentido de dicha cultura, ya que este concepto cada vez se torna más polivalente y a fuerza de aplicarse a cosas tan dispares como la biología y la metafísica, por un lado y, por otro, a los parques populares de diversiones —en ciertos Estados—, corre el riesgo de no significar nada preciso? Rectamente, tradicionalmente entendida la cultura, ¿subiría de nivel o descendería aún más del plano a que habitualmente suele rebajarla la "mass-production", en forma de folletos con historietas cómicas o seudocientíficas, como sucedáneo de los libros, en forma de emisiones radiales baratas, films de la misma clase, televisión aplicada a escamotear lo importante y poner en primer término lo trivial, etcétera?

Puesto que estas dudas envuelven otra duda superior, el valor de la máquina, y ponen en tela de juicio una vez más el sentido del maquinismo, resulta también insoslayable repetir la conocida pregunta: ¿Dónde está efectivamente el peligro: en la máquina o en el hombre? Quienes cargan toda la culpa en la primera, parecen ser víctimas de un resabio romántico, cuando no de cierto espejismo asiático, hinduísta, revitalizado por Gandhi. Quienes atribuyen el mal al hombre, que no sabe dominar, limitar el poder técnico, declarando inocente a la máquina, parecen olvidar quién ha inventado ésta y se esterilizan en un círculo vicioso. Recordemos que pasado el primer momento de euforia futurista, la máquina ha tenido "mala prensa". Justificadamente. Los juguetes mecánicos, a partir de la primera guerra del siglo, se convirtieron en armas destructoras, acarreando un descrédito general —inclusive en el campo artístico— a todo alarde maquinístico. ¿Deberemos ahora hacer las paces? Si las maravillas que nos prometen fuesen ciertas... Con todo, los ánimos reacios no cejan. "La máquina encadena; la mano, libera", escribe, por ejemplo, Lanza del Vasto, a quien hemos oído últimamente predicar —con gran nobleza, desde luego, con el ejemplo propio— la vuelta al trabajo manual. Pero, en rigor, como las cosas son irreversibles, ¿acaso la solución que nos importa, dado el arrollador avance técnico, no debería tender actualmente a que la liberación viniese por el lado de la máquina?

En el plano de la cultura, lo más urgente sería sustraer ésta a los estragos del gusto multitudinario, o, al menos, reservar ciertos dominios, ciertos islotes inmunes. Dwigt MacDonald evidenció hace pocos años la falacia cultural de la llamada "cultura de masas". Varios otros dimos también la voz de alarma. Pero el riesgo sigue vivo, amenazante. Es lógico, pues, preguntarse: ¿dónde radica esta desnaturalización, cómo atajarla? En un reciente examen de la cultura popular norteamericana, Ernest van den Hagg (*Diógenes*, Nº 17) señala que la culpa no puede achacarse a los productores, puesto que éstos no tiene interés en rebajar el gusto, sino en abastecer un término medio social de gustos al cual tratan de dar, mediante la publicidad, toda la congruencia posible. Pero al mismo tiempo reconoce que "el arte es siempre una visión nueva del mundo, una experiencia original, una creación de vida. Si se limita a repetir sin crear, no es

arte. Y si lo hace, es incompatible con las "correctas normas de vida que deben dominar los espectáculos para masas". La cuestión capital, saber cómo llenarán las multitudes su ocio, en una sociedad cien por ciento tecnificada, aventurar cuál será el carácter y el destino de la cultura y del arte que presumiblemente consuman, continúa siendo, hoy por hoy, enigmática, irresoluble.

Ahora bien, ¿no serán un poco prematuras y sobradamente azarosas estas cábalas, en tanto que otras dos cuestiones previas permanezcan sin resolver, más aún, sin plantear? La primera se cifra en la necesidad de alcanzar una ética del progreso material. Lo dice con estas mismas palabras un investigador atómico, Robert Oppenheimer, responsable lúcido, como lo fué Albert Einstein, del desencadenamiento de la energía nuclear. Porque los sabios de laboratorio —cuando lo son verdaderamente— no se desentienden de sus responsabilidades morales. Para Oppenheimer, dueño de maravillas —o espantos técnicos—, "el hombre es más importante que todos los accesorios. Y las condiciones morales de la felicidad son más decisivas que las condiciones materiales". En resumen: la ética debe preceder o, cuando menos, acompañar a la técnica. La segunda cuestión, de hecho la primera y asencial, previamente inexcusable a cualquier otra, es una que Rougemont, en su retablo de las maravillas, parece olvidar completamente. Es la preservación de la paz, es el alejamiento definitivo del riesgo bélico. Simplemente un siglo de paz podría, no solamente hacer cierta y accesible esa "tierra prometida" del *otium,* sino centuplicar sus dominios. Más allá de lo imaginable también, pero en un sentido diametralmente opuesto, resultaría una explosión atómica no experimental... Por cierto, Albert Schweitzer, una de las pocas voces morales del mundo, acaba de elevar la suya, pidiendo el cese de esas explosiones, pero condenando parejamente, sin ningún equívoco, tanto las que se hacen en el Pacífico como en Siberia.

Mas este riesgo último no debe hacernos olvidar o subestimar otros más antiguos, aunque inverosímilmente todavía latentes. En un capítulo de uno de sus últimos libros —*Nuevas esperanzas para un mundo en transformación*—, Bertrand Russell se lanza a conjeturar las perspectivas del próximo medio siglo. Entre los peligros y asechanzas que enumera, sin duda el más grave es lo que él llama "el fanatismo nacionalista y teológico". Basta extender la vista hacia los conflictos latentes en Europa, África y Asia para comprobar que así es. ¿Modo de atajar tal peligro? No es nuevo, puesto que viene siendo reclamado desde hace decenios, pero como aún no se ha puesto en práctica, resulta inédito. Se trata de la reforma de la enseñanza, en el sentido de que la historia debe ser enseñada con un criterio imparcial y supranacional, sin miras estrechas y tendenciosamente nacionalistas. El medio que propone no puede ser más sensato, por encima de su aire paradójico. Yo haría —nos dice Bertrand Russell— que las partes referentes a los vikingos fueran escritas por italianos y las referentes a Italia medieval por norteamericanos. Y en efecto, llevar a la mente de todos los seres la idea de interdependencia de los grupos humanos es la única forma para acabar con na-

cionalismos y totalitarismos, racismos y fanatismos ideológicos —todos ellos igualmente agresivos, en última instancia—, de cualquier color que sean. Si este concepto no se impone, las cuatro horas de trabajo semanal anunciadas —con los ocios del "paraíso prometido"—, corremos el riesgo de que vuelvan a cambiarse en las jornadas de diez o más horas, pese a todos los deslumbramientos técnicos y cibernéticos.

GUILLERMO DE TORRE

ENTREVISTA CON MARIANNE MOORE

Como su poesía, hasta el menor detalle de la vida personal de Marianne Moore responde a un sereno virtuosismo del espíritu; de tan diligente orden se desprende, como una luz solícita y familiar, una especie de casual prestigio que rodea a quienes la leen o la visitan por primera vez. (La unidad del espíritu, por lo menos en el caso eminente de Miss Moore, no ha revocado sus obligaciones con la modesta fantasía de lo cotidiano.)

Esa luz desbordaba ya por la puerta que me había dejado entreabierta Marianne Moore cuando llamé recientemente a su departamento, situado en un retirado suburbio de Brooklyn. Visitar a Miss Moore significaba para mí algo así como el privilegio de entrar en la propia recámara del Olimpo. Tan entusiasmado debí mostrarme, que Miss Moore, benevolente, me previno: "Nunca me gustó la sobrestimación; no va conmigo". Después me invitó a recorrer su galería; allí, el homenaje de dos continentes acumula un *bric-à-brac* de *bibelots*, pinturas y fotografías; entre estas últimas, el perfil de T. S. Eliot, quien dijo que los *Selected Poems* de Marianne Moore eran "parte de la poesía perdurable de nuestro tiempo" y una garantía de "la vivencia del idioma inglés".

—¿Qué puedo ofrecerle, Señor Pineda? —. Sin esperar mi respuesta, acudió a buscar una bandeja en que ya había dispuesto una escudilla de bayas azules, un vaso de leche y un azucarero, obsequio típico del verano norteamericano, que me sirvió con la ingenuidad que tienen las escenas más íntimas de Granma Moses. Después, sentándose en un sofá victoriano, dispuso los pies sobre un escabel, tal como lo hubiera hecho una dama del siglo XIX. Me preguntó si conocía "Ibérica", una publicación republicana española que Victoria Kent dirige en Nueva York. Haciendo concesiones al visitante, pasaba revista a temas que suponía familiares para mí—. No conocí a Gabriela Mistral —dijo—, aunque tuvimos ocasiones de encontrarnos; pero como me dijeron que no hablaba inglés, quise evitarle una molestia—. Entonces remozó los recuerdos de la época en que dirigía "Dial", revista donde aparecieron colaboraciones

de Ortega, cuyo pensamiento Marianne Moore contribuyó a difundir en los Estados Unidos, junto con el de Thomas Mann y Valéry.

Por tercera vez me ofrece bayas azules, antes de contestar a una pregunta mía sobre la existencia del poeta norteamericano típico en oposición al poeta inglés.

—¿Usted cree que soy un poeta típico? William Carlos Williams cree que el poeta norteamericano debe diferenciarse de la tradición británica; ser individualista. Somos jóvenes, es cierto, pero ¿de dónde venimos todos? Tenemos ascendencia escocesa, irlandesa, inglesa. ¿Cómo, entonces, no volver los ojos a los ascendientes? (Aquí, el pensamiento de Marianne Moore hizo uno de sus altos típicos, paréntesis que cierta vez le reprochó uno de sus amigos: "Pero, Marianne, por favor, no saltes de un lado para otro en la conversación"; a lo cual ella respondió: "No estoy saltando. Todo se relaciona".) ¿Sabe usted que William Carlos Williams tiene la mano paralizada? Debemos cuidarlo, sí, debemos cuidarlo... Bien, ¿dónde estábamos? Ah, en lo del poeta típico. Pues sí, tenemos poetas típicos: Wallace Stevens, Eliot. Robert Frost. Cada uno tiene su propia personalidad. Pero, a fin de cuentas, lo que importa es ser absolutamente compacto, absolutamente nítido, absolutamente eficaz, para hacer del lenguaje poético un verdadero vehículo del pensamiento.

En uno de sus poemas, Marianne Moore admite la existencia de "un lenguaje norteamericano simple que puede ser leído hasta por los perros y los gatos"; pero, en el fondo, el "tipismo" que señala en sus colegas, extensivo a ella misma, es más bien de forma, natural complemento de esa densidad, de esa nitidez, de esa eficacia que tanto la preocupan y de las cuales ha hecho la piedra angular de su obra durante cincuenta años de ejercicio profesional de las letras anglosajonas.

—¿Debo decir que no hemos heredado nada de los ingleses? Desde hace años, yo vivo cautivada por la literatura inglesa: Chaucer, Spencer, Donne, Ben Johnson... y por los discursos de Mr. Churchill.

Más allá de la herencia inmediata, Marianne Moore ha añorado siempre el bautismo original de las obras maestras clásicas, latinas y griegas; además, en los últimos once años emprendió cuatro traducciones diferentes, que no la dejaron del todo satisfecha, de las *Fábulas* de La Fontaine, libro que ha publicado recientemente, y que le ha valido el título de "traductor predestinado" que otorga "The New York Times Books Review".

—Miss Moore, ¿cuál es su método de investigación poética?

Mi pregunta está doblemente justificada: aparte de su propia obra, Marianne Moore ha dedicado prácticamente la mitad de su tiempo a juzgar la lírica norteamericana.

—Recientemente —me contesta— me deleité oyendo un curso sobre estilo de literaturas extranjeras que dictó W. H. Auden. Auden se preguntaba cómo llegar al lector si el escritor no es compacto. En realidad, todavía resulta un misterio la facultad de crear una atmósfera poética con tres, cuatro, cinco versos. Quizá la respuesta nos la da C. D. Lewis, en *The Poet's Way of Know-*

ledge, cuando dice que muchos creen que los métodos de la poesía resultan vagos en comparación con la investigación concreta de la ciencia. Mi experiencia me indica, sin embargo, que para escribir un solo verso hay que investigar tanto o más que un científico antes de formular una teoría. ¿De qué otro modo podríamos encontrar la relación entre cosas en apariencia incongruentes, y que es la señal de la poesía? Esa relación, me parece, ya la señaló Aristóteles; y si no lo hizo, yo la rubrico.

Estos métodos a que alude varían, en su caso particular, desde un completo y permanente estudio del destino del hombre hasta la observación de todos los fenómenos de la naturaleza, particularmente los que se refieren a la vida animal y vegetal. En este sentido, Miss Moore es capaz de dotar a un organismo microscópico de un cerebro que irradia tanta energía como el pensamiento de un filósofo.

Uno de los biógrafos de Marianne Moore, Winthrop Sargeant, se preguntaba ruisueñamente dónde esta mujercita de 71 años —nació en St. Louis, Missouri, el 15 de noviembre de 1887— se provee del milagroso *élan vital* que le permite mantenerse erguida, con la prestancia de un mito, entre las espesas sombras del cálculo diferencial, hasta establecer las propiedades justas de su mecanismo y aplicación. "El jugo de zanahorias aumenta el vigor", confesó Marianne Moore, resumiendo con estas palabras su dieta de sobriedad. Pero, en realidad, el aceite de esta llama encendida día y noche en el paisaje incinerado de Brooklyn destila de una capacidad sin precedentes de absorción de causas y efectos; de una mente primordialmente analítica que ha enriquecido de tal manera la literatura anglosajona que un escritor como W. H. Auden confesaba que todos los poetas, inclusive él mismo, han tomado y tomarán de ella ejemplo de sus "infinitas posibilidades estructurales y musicales".

Por lo demás, Marianne Moore completa la investigación de su propia obra acreditando motivaciones de muy diversa procedencia. Así, en el apéndice de su poema "Tom Fool at Jamaica", hace referencia al dibujo de una mula y de un jockey (figuró en una exposición de dibujos infantiles abierta en "Lord & Taylor" para recolectar fondos para un comité de la República Española), pintado por Julio Gómez, un niño de seis años; a un sermón del Reverendo Davis C. Shipley; a un poema, "Sentir avec ardeur", de Mme. Marie Françoise Catherine de Beauveau, Marquise de Boufflers (1711-1786); a un artículo de Arthur Aley publicado en "The New York Times" en marzo de 1952; al *Book of Changes,* traducido por Richard Withem y Cary Baynes; a un artículo sobre Fats Waller, "esa figura proteica del jazz", de Richard Tucker, aparecido en "The New York Times" en marzo de 1952, y a la significación que dentro del mismo jazz tienen Ozzie Smith y Rubie Blake. A quienes han criticado las minuciosas notas al pie de cada uno de sus poemas, Marianne Moore ha contestado: "Dar crédito a los demás es cuestión de honestidad".

La literatura se basa en la experiencia honesta y responsable, en la búsqueda paciente de los valores espirituales, y, según Marianne Moore, no es otro el camino que deben seguir los principiantes. Un chofer, padre de muchos

hijos y marido de una mujer áspera y gruñona, llamó a su puerta con un vasto legajo de papeles, presentándose a sí mismo como un "nuevo Shakespeare"; Marianne Moore le dijo: "Vuelva a sus deberes y viva. Después veremos..." Así piensa la mujer que en 1915, recién graduada en Bryn Mawrr, vió publicados sus poemas en Londres gracias a Hilda Doolittle (H. D.), fundadora del movimiento lírico "Imaginist", dando comienzo a una obra sin la cual no se concebirían algunos de los aspectos más nobles y reveladores de la poesía anglosajona de todos los tiempos, y entre cuyos títulos figuran: *Poems Observations, Selected Poems, What are years, Nevertheless, Predilections, Collected Poems, Like a Bulwark.* Estos libros le han traído a su autora una fama cuyos trofeos disimula en las estanterías de su departamento, bajo una montaña de papeles, y una serie de títulos que agotan las más codiciadas recompensas de los Estados Unidos: Bollingen, National Book, Pulitzer, Dial, Shelly Memorial, Harriet Monroe Poetry, Guggenheim Fellowship & National, Institute of Arts and Letters.

Después de echar un último vistazo a "nuestros antecesores" —figuras de porcelana y bronce de su museo de historia natural en miniatura, del cual emergen un dragón, un basilisco, un unicornio, o bien un canguro, una jirafa, un rinoceronte, dispuestos a lidiar con el destino en el espacio universal de sus versos—, Marianne Moore me llevó a almorzar a un restaurante del vecindario, cuyos habitantes, grandes y chicos, la rodeaban con saludos afectuosos y se volvían a mirarla como a un monumento en el horizonte, monumento que es de todos y por el cual todos se saben correspondidos. Entre plato y plato ("Señor Pineda, me preocupa que no quiera más té... ¿Prefiere café o helado? ¿Por qué no me deja pedirle un vaso de leche? ¡Qué descortés soy! ¡Qué irá usted a decir de mí cuando vuelva a Venezuela!) le pregunté qué había significado Karl Shapiro, entonces director de "Poetry", cuando atribuyó a los Estados Unidos la muerte de Dylan Thomas.

—Aquí matamos su personalidad y su carácter —dijo Marianne Moore—. Porque la adulación, de por sí funesta, se ceba en las personalidades extraordinariamente sensibles, como era la de Dylan. John Malcown Brynt, que conocía sus dificultades económicas en Londres, lo invitó a dar un curso de conferencias. Dylan tenía condiciones extraordinarias, pero la realidad norteamericana se incautó de su persona y de su poesía, fué superior a sus débiles fuerzas. Dylan no supo luchar contra ella, y sucumbió.

Le pregunté entonces qué estaba escribiendo. "Trabajo como las abejas", me dijo, dándome a entender que sus enjambres se reparten la tarea, hasta que por fin se produce el excelso vuelo que prolonga la conservación de la especie poética. Pero la laboriosidad supone un corazón capaz de "defenderse contra sí mismo", como ella ha dicho, para que no se cuele el sentimentalismo y enturbie la materia velocísima del verso.

RAFAEL PINEDA

NOTAS

Libros

NOVELA, RELATOS

UN DILEMA

Al leer *Libertad o Muerte,* de Niko Kazantzakis [1], queda uno, como pocas veces, sobrecogido por los más formidables problemas que jamás se haya planteado el hombre. Y, sin embargo, no es éste un libro que plantee problemas; es, más bien, como un documental de ellos, como el testimonio de un objetivo que avanza implacable en la selva humana y va descubriéndolos en su habitat.

Ya el título, *Libertad o Muerte,* siendo un lema, es un dilema. "Libertad o Muerte", es, en realidad, el lema de los rebeldes cretenses en su larga lucha contra la dominación turca, pero es, al mismo tiempo, el dilema en que el hombre cretense vive encerrado. "¿Qué es ser un cretense?", pregunta la mujer extranjera a uno de los protagonistas; "Ser un hombre ardiente", le responde. Pero, ardiente, en este caso, nos resulta un poco frío, por el uso; no hay que entenderlo en el sentido con que generalmente se emplea. Los cretenses de Kazantzakis, son hombres en perpetua ignición y, ese grito, "Libertad o Muerte" que en su idioma secreto —místico, convendría decir— significa *Vida o Muerte,* una antítesis, acaba siendo la síntesis de su total anhelo. Al final del libro, su héroe, el Capitán Miguel, llega a gritar "¡Libertad y Muerte!", porque ésa es su última verdad.

Pero se trata de una novela. El hecho histórico de la dominación turca sobre Creta empieza evidenciándose en unos cuantos dramas personales y, aun más que en los dramas, en el mero ser de las personas; por eso dije que en ellos, en su fondo oscuro e intrincado, Kazantzakis va descubriendo la vida *natural* de lo que consideramos categorías humanas. No digamos el amor y el odio,

1 Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1957.

pues a éstos siempre los sentimos muy cerca de la carne: el honor, la fe, la abnegación, todo lo que comúnmente queda situado en el rango del espíritu, en los personajes —en las personas— de Kazantzakis habita las entrañas. En ellos, todo concepto es un latido, toda idea es un olor, un sabor, un jugo, un alcohol a veces, porque a lo largo de estas páginas hay mucha embriaguez. La vida es pan y vino hasta la hartura, la felicidad es la hartura, la borrachera. Todo puede emborrachar, y cuando ya nada emborracha, ni el vino, es cuando empieza la vivencia de la muerte, es cuando el hombre que ya no puede emborracharse, que ya no puede vivir, grita "¡Libertad y Muerte!" Porque el héroe de Kazantzakis lanza ese grito cuando, sitiado por el enemigo, ya no tiene salvación y parecería que ese modificar el lema cretense fuera una aceptación de lo irremediable, pero no: es una conclusión alcanzada trabajosamente, como una luz racional que se encendiese, de pronto, en medio de la vida en pena.

Pero esto no está suficientemente claro (todos los libros —El Libro— necesitan exégesis, solamente no la necesitan los que no tienen nada *revelado*) y, por lo dicho, puede entender que el hombre empieza a sentir la muerte *cuando ya no puede emborracharse, cuando ya no puede vivir.* Sí, eso es lo que dije en el párrafo anterior, pero con ello no aludía a ningún proceso de depresión o decadencia vital. Hablaba, por el contrario, de una culminación destructora, algo así como un cortocircuito; en una palabra, algo imposible.

Dije, también, *la vida es pan y vino;* y esto es algo que ya había dicho hablando de Kazantzakis, en otra ocasión. A veces es preciso repetir; hay cosas que deben ser dichas cien veces. Todo el que vive para el pensamiento tiene unas cuantas cosas fundamentales que decir; generalmente no muchas, acaso una sola: las demás son accesorias, son el cortejo, el coro, de aquellas otras, verdaderas personas dramáticas. Y, en cuanto a los personajes, también cada novelista cuenta con unos pocos fijos, perseverantes. Éstos constituyen su *gente,* con la que acomete las diversas hazañas de sus libros. Y Kazantzakis, a través de *Alexis Zorba, Cristo de nuevo crucificado* y *Libertad o Muerte* lleva tras de sí a unos cuantos hombres con los que realiza la epopeya del pan y el vino. Califiqué así su novela anterior, pero lo cierto es que toda su obra entra en esa definición. Kazantzakis, en cientos y cientos de páginas, no habla más que de esa alquimia que, en el vaso de la entraña humana, transforma el pan y el vino en espíritu. La obra de Niko Kazantzakis es una epopeya sacramental. Niko Kazantzakis es inspirado por una musa eucarística.

¿Disparate?... Claro, claro; en calidad de tal lo digo. Porque Kazantzakis no se propone en sus libros más que mostrarnos a la fiera humana en su soledad: fiera en cuerpo y alma. Suelta en el desierto sin fronteras y corriendo hacia los cuatro puntos cardinales al mismo tiempo. El hombre de Kazantzakis es ese imposible, esa enormidad, ese disparate.

El prologuista de *Libertad o Muerte,* A. Den Doolaard, concluye: "Y este libro, épico, heroico y trágico, es un mundo en sí mismo, sobre el que vuela con las alas extendidas un águila: Kazantzakis". Muy exacto.

Sin duda, es más generoso dibujar sobre la figura de Kazantzakis ese trazo espléndido que entrar en su obra con el bisturí y poner al aire nervios y venas, pero los que padecemos la pasión racional y la voluptuosidad del análisis no tenemos otra forma de homenaje más que este acto de confianza, que nos lleva a desvelar, a desnudar implacablemente, sabiendo que, a pesar de todo, la poesía quedará intacta. Por esto, no puedo menos de querer poner en razón hasta la frase del prologuista —que subscribo enteramente— porque del águila, como de toda belleza, se ha murmurado mucho y conviene puntualizar de qué águila hablamos. Kazantzakis llama al *evzón* que viene a luchar con los cretenses "Águila imperial" y más de una vez se repite esta frase, pero el águila Kazantzakis no es el águila imperial, sino el águila integral. Quiero decir que es el águila sin falla. La otra, la de Zaratustra, aunque tan soberbia, sirve a su filósofo un régimen de manzanas y otras cosas decentes; ésta, la que vuela sobre el mundo cretense y que es Kazantzakis mismo, es toda la verdad del águila: es la fiera que se nutre de entrañas sangrientas y es el alto vuelo, el alto espíritu que, con el lomo y las alas extendidas, sostiene el Evangelio. De toda la fauna ideal, Kazantzakis representa esa águila que no tiene un solo atributo sin grandeza.

Pero ¿por qué hablar de estas cosas y no de las bellezas del libro? Porque las bellezas, todo lector puede captarlas, y lo que importa es que el lector, —si no todo lector, alguno, por lo menos— llegue al borde y mire el abismo hasta el fondo. Nueva cuestión, ¿es que el lector es tan poco inteligente que necesita ser aleccionado con tal insistencia? ¿Es que el libro no es suficientemente claro?

No es nada de eso: el lector es inteligente y el libro es cristalino, pero... pasa en Grecia y es muy poca la gente que sabe lo qué es la Grecia viva, muy poca gente sabe qué es lo que vive de Grecia.

Yendo al texto: en el mundo de pastores rudos, de capitanes y monjes guerreros que describe, se encuentran frases como ésta, sin las vicisitudes adversas, "Creta estaría hace mucho tiempo entre los brazos de su madre, Grecia" o "si vuelve a pertenecer a Grecia, ni Dios ni el diablo podrán despegarla de ella". Es decir, que para estos seres carnales, que no echan raíces porque no pueden estarse quietos, pero que viven de la tierra, Grecia, plantío de las ideas, almáciga de la razón, es *la madre*. Esos cuerpos, anhelan pegarse a ella, mente pura, de tal modo que ni Dios ni el diablo puedan despegarlos. Porque eso es la vida, esa unión, esa totalidad. Pero Kazantzakis ha acumulado en su héroe el caudal de todas las fuentes hasta hacerlo saltar. El Capitán Miguel muere cuando la vida que lleva dentro sobrepasa lo posible, cuando la Creta cristiana y la Grecia antigua entran en conflicto dentro de él. Pasión y virtud crecen, gigantescas, hasta producir el cortocircuito. Él cree, por ser consecuente con su moral, que matando al ser que ha turbado su vida se verá libre pero inutil: él ha muerto antes de matar.

Ésta es la faceta tenebrosa del libro y, en verdad, su protagonista es un ser tenebroso, pero volviéndolo todo, inclusive a esa alma oscura, ya, como

un hilo de luz intensísima, una ráfaga superabundante de amor. El tema de la novela es el odio al opresor, el turco, y sucede que el otro héroe, Nuri Bey, representación del enemigo, es tan noble y hermoso... El día que sale a cumplir su venganza, día en que va a ser él también sacrificado con crueldad indecible, está a la puerta de su casa irradiando una belleza que asusta a los pasajeros. Un santo hombre que le ve, le advierte que está más hermoso de lo que es permitido, le ruega que oculte o enturbie de algún modo su belleza. El amor rebosa del verbo de Kazantzakis y recubre el odio como una hiedra inmortal.

ROSA CHACEL

STEFAN ZWEIG: *Un caso de conciencia* (Assandri, Córdoba, 1957).

COMPARANDO esta novela de Zweig con otros libros antibélicos —*El Fuego*, de Barbusse, por ejemplo— dice Alfredo Cahn en su comentario final: "Aquellos libros fueron documentos; éste, en cambio, es un mensaje". La definición me pareció singularmente acertada. Mensaje y no documento, *Un caso de conciencia* se dirige a todas las conciencias; la elección que impone al protagonista amenaza a cualquier ser humano.

Un día invernal, en un apacible pueblecito junto al lago de Zurich, llega el cartero a la casa donde vive Fernando. Le trae un ominoso sobre oficial con una citación del ejército; él es ciudadano alemán y ha comenzado la guerra de 1914.

Fernando se siente débil frente al trozo de papel. Piensa que es pintor, vive feliz con su mujer, le horroriza la idea de matar a sus semejantes; se sabe en un país libre de donde nadie lo puede forzar a salir. Pero una extraña compulsión, una especie de terror reverencial ante esa orden que adquiere caracteres casi mágicos, lo obliga a marchar al consulado y hacer los trámites para partir a la guerra. Él mismo reconoce que la cobardía y no el coraje lo lleva a acatar la orden. Cuando su mujer le pregunta por qué la abandona, contesta desesperado: "Tal vez porque no soy un héroe y por eso mismo no me atrevo a huír..." Ella, en cambio, símbolo de la sensatez y la energía, le increpa duramente: "Yo no me doblo ante un papelucho, no cambio un ser viviente por una palabra". Y más adelante: "No reconozco ninguna ley que termine en el asesinato". "Los hombres estáis todos corrompidos por ideologías, pensáis en materia de política y de ética, mientras que las mujeres conservamos todavía los sentimientos rectos." Es decir: las mujeres, más simples en esto, aceptamos como verdad indiscutible que el individuo humano vale más que cualquier idea; que ninguna abstracción podrá reemplazar para nosotras la verdad tangible del hijo o del hombre. Es la mujer, por lo tanto, quien esgrime el pacifismo agresivamente, como una espada. "Todo el que no se niega es cómplice. Y tú puedes resistirte; por eso tienes que hacerlo." Ella es quien expone la doctrina de la no-violencia que, como señala Lanza del Vasto, no

es mera pasividad sino una fuerza tremenda: "¿Por qué tienen el poder? Porque vosotros se lo dais. Y sólo mientras vosotros seáis cobardes, tendrán ellos el poder... Un hombre, un solo hombre viviente que lo niegue, mata el poder... El que se precia de ser hombre, no puede esconderse. Hay que decir que *no*."

A pesar de todo, Fernando desoye a su mujer y marcha hacia la frontera; pero una feliz coincidencia de imágenes y reflexiones lo hace regresar, al borde mismo de la claudicación. Inesperadamente, el final es venturoso.

Un caso de conciencia es claramente un alegato, la exposición de una tesis. Las descripciones y análisis psicológicos apenas disfrazan su carácter de prédica. Su brevedad —más que novela corta, es cuento largo— no permite tampoco mucha elaboración en el disfraz. Pero el alegato es inobjetable y la tesis justa; el libro plantea el problema ético más importante, quizá, de nuestro siglo y lo resuelve sin vacilaciones.

Es una lástima que la traducción, demasiado literal, conserve giros y expresiones inadecuadas en castellano. Las xilografías de Frans Masereel, en cambio, añaden interés a este librito que todo el mundo debería leer, porque define sin lugar a dudas la única conducta que nos puede salvar del suicidio colectivo y hacernos dignos de nuestra condición humana.

ALICIA JURADO

José Luis Castillo Puche: *Sin camino* (Emecé, Buenos Aires, 1956).

Siguiendo a un personaje que creemos principal, por el modo de presentárnoslo, pero que no lo es y que se muere antes de la página treinta, avistamos el seminario donde sucede la aventura interior de Enrique, el verdadero protagonista de la novela. No hay apenas nombres que identifiquen los lugares, pero la descripción del contorno geográfico, de manera tácita y explícita, nos ubica en el marinero pueblo de Comillas, en la provincia de Santander, asomándonos casi sobre Asturias, con los picos de Europa a las espaldas y el mar cantabro tendido al pie del monte desde donde domina el seminario homónimo el pueblo circundante. La llegada del hermano Gabriel, aquel personaje escamoteado a poco de comenzada la novela, sirve de pretexto para introducirnos en el lugar de la acción, tarea que corre a cargo de unos pintorescos y característicos legos, solícitos guias del recién llegado, bien caricaturizados por Castillo Puche.

Al hermano Gabriel aquel otro hermano, "tan solícito, tan fino, le produjo la impresión de una falsa ternura". Y éste, el hermano Rosende, junto con el hermano Justo, dirigen los pasos del nuevo, abundando en las consabidas ponderaciones, saumadas con el tufillo del pequeño mundo clerical, provinciano y estrecho, donde asoman también los chismes y las rivalidades. Aquel, el padre Pablo, "ya conocido hasta en Roma", es el Padre Espiritual del Seminario, y todo lo que tiene de feo, lo tiene de santo, porque es un "santazo"; y éste no es un seminario cualquiera, "éste es el Seminario preferido del Papa"; y

algunos obispos "nos" tienen envidia; y esos del *Opus* son algo así como "una secta de iluminados, que se proponen fundar una orden que vista como los seglares y sea como una Compañía de Jesús en el mundo", pero "los Padres están sobreaviso ya y creo que han acudido a Roma"; y además "se nos critica" porque "tenemos el favor del señor gobernador" y etcétera, etcétera. El hermano Gabriel, azorado como todo novicio, va descubriendo aquel mundo, hasta toparse con Enrique, para intuir, de modo profético, que éste no tiene vocación. El hermano Gabriel es un recurso, y un recurso elemental. Le ha servido a Castillo Puche para justificar el paseo inicial por el seminario, expediente útil para ubicarse en el sitio, y le sirve para enfrentar al lector, de modo abrupto y perentorio, con el conflicto de Enrique, ahorrándose un gradual descubrimiento del personaje, hasta ese momento escondido fuera del campo visual del lector. Si tenemos en cuenta el año en que Castillo Puche escribió *Sin camino,* 1947, quizá podamos atribuir estas durezas iniciales a falta de pericia en el novelar, pues suponemos que otras obras suyas, de más reciente data, *Con la muerte al hombro* y *El vengador*, deben mostrar más destreza en el oficio adquirida escribiendo, pero de ellas nada podemos decir, pues no las conocemos.

Puestos en la pista del drama de Enrique por la clarividencia precursora de la muerte, que transformó al humilde hermano Gabriel en vaticinador, vamos sabiendo rápidamente cuáles son las disposiciones interiores del "teólogo" próximo al sacerdocio.

"Había pasado cinco años sumiso al reglamento, sin saber cómo había podido doblegarse. Pero en su frente iban surgiendo unas arrugas sombrías y algunas canas prematuras. No parecía sino que se hubiera recluído allí para madurar, junto a las disciplinas teológicas, alguna herejía desafiadora. Cada día sentía también mayor rencor por sus compañeros, como si no les perdonase que ellos siguieran adelante y fueran allí felices."

La situación de Enrique es la de una tuerca o un tornillo mal colocado en una máquina, puestos allí forzados, porque no es aquél el lugar que les corresponde, y ese estar a contrapelo manifiesta la carencia de la pretendida vocación sacerdotal, o el irse evaporando de ésta, si es que la hubo. Va poniéndose de manifiesto la endeblez del personaje, porque el conocimiento del ambiente, del que hace gala la novela toda, el contorno, digamos, no pasa de ser algo lateral, o si bien está esbozado con rasgos agudamente captados, dicho con el lenguaje de un español que escribe sin mayor esfuerzo el idioma de todos los días, todo eso no es calar hondo y el análisis permanece periférico, apenas anecdótico. El tema, de suyo, posee envergadura, pero la perplejidad del autor lo malogra. Se puede sospechar que Enrique jamás sintió el llamado de una vocación sacerdotal verdadera. El logro de esa evidencia hubiese debido regir, entonces, la trama novelística, pero no es ésa la meta que se propuso Sastillo Puche, porque nos muestra que Enrique ha tenido vocación, aunque en ella hayan influído algunos motivos cuya intención y valor, a veces, no fueron todo lo rectos y puros que era menester. ¿Se trata, entonces, de la pérdida de una vocación?

Si Castillo Puche quiso mostrar cómo la sal de la tierra pierde su sabor, le hubiera hecho falta arriesgarse más en su empresa, porque la verdad del proceso no está dicha y se la deforma, sin que nunca la intensidad dramática llegue a la tensión requerida. Adivinamos en Enrique una incapacidad para asumir responsabilidades, y entonces el drama que debió tener ecos teológicos se reduce a un conflicto psicológico, a un problema de inadaptación que se arrastra, repetido en circunstancias semejantes, pero cuya única solución está en la voluntad firme de asumir una decisión definitiva que convenga a ese individuo, hasta entonces en disponibilidad para cualquier cosa. Enrique siempre espera algo que lo libere, y que, como una ayuda mágica, lo transforme, desde fuera de él mismo, en lo que no es. ¿Qué otro sentido tiene esa seudo oración en que pide sea enajenada su voluntad y suplantada por otra?

"Pero Tú, que has hecho tantos milagros, deberías quitarme la poca voluntad que tengo y podrías hacer ya siempre lo que quisieras. Yo sería feliz dejándome llevar por Ti, por ese camino tuyo, que eres Tú mismo y en el cual está ciertamente mi salvación."

No hay aquí nada que se parezca a una profunda oblación, a un perderse en la voluntad divina; se trata apenas de una hedonista búsqueda de la tranquilidad, evitando todo esfuerzo y todo riesgo.

Hay además un constante cuidado de justificación que mengua la dramaticidad del personaje, pues Castillo Puche no se atreve a llevarlo hasta las últimas consecuencias del camino por el que se internó, impidiéndole decir toda su verdad. Baudelaire, en la brevedad de un terceto, cifra toda la desolación de *le mauvais moine,* y dice lo que es.

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite;
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

La obra de arte requiere una profunda exigencia de sinceridad, de verdad. Enrique, como personaje, no la tiene. No sólo no asume su responsabilidad, sino que intenta diluirla en quienes lo rodean, todo ese conjunto de seres más o menos grotescos que pueblan el seminario, y Castillo Puche, el escritor, habiendo tomado partido, lo secunda y deja como resultado un personaje híbrido, que sabemos no puede ser sinónimo de complejo, un ser carente de grandeza.

Entonces nos damos cuenta de que *Sin camino,* con todos sus diálogos adyacentes, en los que atisbamos algo de las connivencias de los católicos y el régimen en España, es apenas poco más que una caricatura, una acumulación muy burda de elementos exacerbados, pero cuyo valor real, como obra de ficción y como testimonio, no pasa de ser el trabajo primerizo de un escritor con cierta facundia, que vió muy de cerca un ambiente y lo cuenta con gracia, pero sin verdad profunda, sin que eso se haya transformado en obra de arte.

EUGENIO GUASTA

JULIO ARDILES GRAY: *Los amigos lejanos* (Doble p, Buenos Aires, 1957).

PRIMER premio de la S. A. D. E. en 1948, este libro demora casi diez años para hacer su aparición a raíz de displicencias editorales. Inicia una serie de novelas de la que ya aparecieron *La grieta, Elegía,* de unánime acogida por la crítica, y *Los médanos quietos,* en prensa.

Julio Ardiles Gray es tucumano, de Monteros. Ha sido maestro rural y hoy es profesor de Literatura Argentina y Americana. Se inició en las letras con *Cánticos terrenales* (poemas). Tiene 35 años.

Los amigos lejanos es una novela que asume el oleaje de la provincia, del tiempo pueblerino. A lo largo del relato que apenas muestra accidente o movimiento, se oye el latido de la vida, la monotonía poblada de secretos. Todo acontece con una poesía natural y estricta como la de la fauna y la flora, como la del hombre sumido en la tierra. Y sus personajes tienen secreto: el viejo su cáscara; los niños averiguando a hurtadillas la existencia de Dios; la tía, exploradora de la cabeza del tonto y de la terrible amenaza de un Dios fingido o inventado.

El espacio poético donde viven y hablan los amigos lejanos es la cáscara, residencia umbría y resonante de donde sale la voz de la amistad. La cáscara es la memoria del corazón, el sucucho onírico del viejo Silvestre donde encuentra a sus amigos del pasado. En la cáscara le brotan las voces como "semillas de alpiste en el agua".

Los niños, el viejo, la tía, los amigos están fustigados de eternidad, de siesta inmutable con música de chicharras. Nada pasa sino una monotonía con secretos, unos diálogos incesantes al pie de las raíces, porque el escritor no describe sino hace hablar constantemente a sus criaturas; y cuando cuenta no se detiene en minucias psicológicas sino en "un cascote que dora su panza al sol", o en "una langosta que vuela asustada por los cañaverales".

Los amigos lejanos tiene ese tufo llamado clima que es la meta de todo libro. El estilo es de una simplicidad ejemplar, carente de metáforas y ajeno a todo efectismo o intento barroco. No pretende deslumbrar al lector ni atraparlo por la violencia de las palabras o su lujo. Nada de seducciones sonoras o colorinche de vocabulario folklórico. Siendo una novela regional y universal, argentina y americana por su fibra, no ha necesitado acudir a tucumanismos ni a formas trabajadas. Con un lenguaje directo y casi oral, con un mínimo de elementos, Julio Ardiles Gray consigue darnos una lección de poesía vivida cotidianamente.

No pretendemos profetizar, pero este libro presenta los síntomas de los que con el correr de los años van quedando como clásicos por su sencillez, su ajuste y su temblorosa transparencia.

L. V.

S. SERRANO PONCELA: *La venda* (Sudamericana, Buenos Aires, 1950).

ESTAS novelas cortas, o cuentos largos, de Segundo Serrano Poncela, nos muestran un modo de añorar de los españoles que, fuera de España y pasados los cuarenta años, sienten todavía cómo les duele hondo aquella herida vieja, abierta en 1936, también ella "una herida abierta que mana sin parar un hilito de sangre".

De los ocho títulos que reúne el volumen cuatro corresponden a episodios de algún modo vinculados con la guerra civil, y los restantes, los anteceden o siguen, dándoles ubicación de meollo en el conjunto.

El primero da nombre al libro. "La venda" cuenta la historia de un sacerdote, hombre casto y orgulloso, que quiere superar los naturales y legítimos reclamos de su instinto, pero por él mismo, sin que lo mueva a ello verdadero amor a Dios o a su prójimo. Su castidad era sólo fruto de la soberbia, pero "el hombre abona réditos con la carne de aquellas deudas que contrae con el espíritu", y el pecado carnal es castigado para el soberbio que atesoraba pureza con la codicia y el apego de un avaro enloquecido por las riquezas. El que peca siempre es el espíritu, la carne es arrastrada por la rebelión angélica de aquél. Serrano Poncela se detiene en el tema, tan español, de la contingencia y corruptibilidad de la carne, sintetizándolo aquí en la mancha de lepra que esconde la pequeña venda en el rostro de una muchacha. Una cierta oscuridad que se nota en el texto proviene del encabalgamiento sintáctico, que por otro lado señala al mismo autor como característica de su estilo (v. "El incubo").

"Amore amaro", el segundo cuento, escrito con lenguaje y ritmo periodístico, tiene menos calidad literaria.

En "El encuentro" aparece, lejano, el tema de la guerra. Los desterrados renuevan siempre su nostalgia, tras largas conversaciones, en un restaurante español enclavado en Manhattan. (¿Cómo no pensar en el poeta en Nueva York?) Esteban, para no sentirse sumergido en tanta soledad hace el amor con una mujer por la que no siente ningún interés. Las sombras oscuras de los altos muros grises se proyectan sobre las calles. Se siente hambre de luz mediterránea, aquélla de la clara costa levantina. La sordidez se transforma con la aparición de una mujer refinada —"un rostro lleno de inteligencia que le recordaba quizá un retrato (no estaba seguro) de Boticelli o algo parecido"—, para dar lugar, entonces, a un aire de *Harper's Bazaar* o de *Vogue*. Hay diálogos aparentemente vitales y desbordantes de intuición psicológica, pero todo responde al esquema del cuento para semanario ilustrado y femenino. Esteban renueva en un monólogo ante *ella* los viejos recuerdos y le cuenta la muerte de la mujer querida, en una rambla barcelonesa durante un bombardeo. Hablando se despoja del trauma doloroso que dejó el pasado. Puede ir hacia lo nuevo, para ser, ya, Steve.

"Prisioneros de guerra" relata el éxodo terrible de aquella multitud que huye ante el avance de las tropas vencedoras, acuciada por un miedo arrasador.

Tiene, este cuento prieto y acelerado, escrito sin palabrerío, fuerza torrentera de imágenes dinámicas.

La atracción que el pasado ejerce, como una piedra imán, sobre los exilados, es el tema de "El retorno". La nostalgia y el espejismo engendrados por la lejanía se resuelven en una realidad dura y abyecta. Es alucinante la evocación del tiempo feliz desde la miseria del presente.

"Fräulein Inka" detiene la luz y la tibieza del mediodía mediterraneo, el olor de las algas y los mariscos, los colores del mar. El paisaje entra a raudales por los sentidos. En el cuento está todo el ascenso de la luz triunfante, que luego, ya madura tras el mediodía, declina sobre el mar que va poniéndose del color de los olivos. La anécdota, una ligera historieta galante, tiene un final algo sorpresivo —la clave estaba en el nombre—, pues la rubia *Fräulein* resulta ser una espía enemiga en procura de sellos para falsificar salvoconductos.

"El incubo" quiere ser un cuento gracioso y es apenas una sátira bastante vulgar de las tertulias y el mundillo de los escritores.

El último relato, "Un susto", es la historia de una insatisfacción. La muchacha que lleva una vida oscura y cree haber encontrado en el candidato rico la posibilidad de un cambio, se halla, al fin de su aventura, con el anuncio de un hijo, y la decepción tremenda de seguir rodeada de la exacta miseria de siempre, viendo, al mismo tiempo, cómo se esfuman sus proyectos de evasión. El lector hasta puede sacar una moraleja. Siempre es doloroso, y ficticio, no aceptarse; la huída de lo propio es un autoengaño.

Los mejores cuentos son aquellos que tienen relación directa con la guerra civil. La dramaticidad del suceso en sí da fuerza a los relatos. Los que son fruto de pura ficción resultan menos convincentes. Al conjunto parecería faltarle decantación y poda.

E. G.

POESÍA

JORGE VOCOS LESCANO: *Día tras día* (Buenos Aires, 1957).

La lírica local peca abundantemente —desde el punto de vista formal— de una completa falacia arquitectónica. Consecuencia de soslayar el esfuerzo que supone una ejecución lúcida, de elegir la vía fácil, del dejarse ir "sin orden ni concierto". Descontando, por supuesto, el don gratuito, ese ingrediente de indiscutible —y misterioso— peso para evitar la inoperancia de todo plan. En nuestro medio, éste aparece rarísima vez y en cuanto a aquél... no entraremos a considerar aquí si existe o no.

Un libro como el de Vocos Lescano viene a dar testimonio de una excepción en aquella general abulia de inorgánicos frutos. Una victoria del orden sobre el relajamiento. Pero no se crea que esa virtud ganada con el esfuerzo hace

a éste evidente, como una impronta dejada por la tensión del trabajo a lo largo de los versos. No se nota, en efecto, la fábrica, la mano de obra, en el sentido de que éstas produzcan expresiones forzadas, retorcidas, sino que la fluidez del verso aparece como lograda con pasmosa —íbamos a decir gratuita— naturalidad.

El mérito que apuntamos cobra en este caso altísimo valor teniendo en cuenta la riesgosa composición de las liras que, en número de 58 —una vez más exuberancia es belleza—, emplea Vocos Lescano en el primer poema de *Día tras día*. Y con una novedad que implica no ya una mera habilidad sino rara maestría en el ejercicio de la palabra (y con ésta y no otra cosa —Mallarmé— se hace un poema): la repetición de la rima en forma tal que la primera línea de cada estrofa retoma la consonancia del último verso de la anterior. Esto da una sensación casi física de ondulante ordenación, de música natural ante todo. Citando, demostramos:

A medida que avanza,
que corre y pasa el tiempo, me parece
que su esplendor se afianza,
que su dulzura crece
y más y más en todo resplandece.

De modo que florece
la flor, tan simplemente como el día...

Obsérvese —mejor óigase— el juego armónico de zetas y eses suaves y fuertes. Vocos Lescano parece haber llevado —y levantado— las palabras hasta más allá de su significación, como hasta su origen imitativo de los rumores terrestres. Y en el principio era el sonido. De este modo, los vocablos han sido sorprendidos en su virginidad, y asociados como por vez primera, hecho calificado de hazaña poética por Juan de Mairena.

Anotemos otra virtud: en la segunda parte del libro —"Canciones"— Vocos Lescano cumple con el deber de una auténtica sobriedad, y no precisamente por la brevedad de los poemas, sino en razón del justo ceñimiento de la expresión al contenido de sí misma. Hay en aquellos versos de asegurada perennidad en nuestra memoria musical:

Dulces veredas del alma
veredas...

Lo que cuenta en poesía es el cómo y no lo que se dice, afirmación ésta de categoría axiomática. Y si los valores formales tienen prioridad —lo que damos por indiscutible— este nuevo libro de Vocos Lescano viene a dar a la poesía argentina una riqueza concluyente. La prodigalidad conceptual en la obra poética más reciente —aquí y en todas partes— aparece como gratuita,

infundadamente, y resulta, en consecuencia, aparente. Ello ocurre en razón de la pobreza intuitiva. Y hay esto: Vocos Lescano es rico en intuiciones. Un poema como "Elegía" o "Y no sabrás..." —a nuestro juicio los más hermosos del libro— ganan una calidad que sólo el extraño e intransferible poder de aprehender las cosas por la vía directa del espíritu puede lograr.

La temática de Vocos Lescano es humana —un hombre entre los hombres—: el amor, la tristeza, la esperanza, la perplejidad de ser. Los vocablos empleados, lejos de adquirir una mera significación simbólica, designan hechos, expresan el acontecer concreto. Y todo esto condicionado admirablemente a la sólida y equilibrada estructura en cuya ejecución se ha reunido —repetimos— la facilidad que concluye en lo inorgánico y que libera de todo esfuerzo a la actividad creadora. Una actitud que justamente es subestimada por muchos en su desdén por el rigor geométrico. Desdén que no es otra cosa que una posición sin salida, que nada logra —ni puede— ofrecer a cambio. Y por lo demás, no definitoria, como toda negación que se agota en sí misma.

JOAQUÍN O. GIANNUZZI

FILOSOFÍA, ENSAYOS

JOHANNES MARÍA VERWEYEN: *Historia de la Filosofía Medieval* (Nova, Buenos Aires, 1957).

POCAS aventuras del espíritu revisten tanto interés como aquellas que emprenden los viajes hacia lejanas épocas. Verweyen es un autor que conoce la importancia del pensamiento filosófico para introducirnos en un tiempo distinto del nuestro. En efecto, detrás de la concepción filosófica late, o, más bien, surge poco a poco toda una visión del mundo. La atención del autor se siente atraída por la filosofía medieval como un vehículo que nos conduce a dicha época. Fiel a sus propias convicciones, que conceden preferencia a los elementos humanísticos y culturales, aborda la filosofía medieval estudiándola desde tres factores: el de la personalidad del creador, el de las ideas de los predecesores, y el de la situación cultural en general. Aunque su enfoque de la vida discrepa de la mentalidad preponderantemente católica de aquella época, trata de ofrecernos un cuadro objetivo de las diversas tendencias filosóficas medievales. Este trabajo de Verweyen confirma una exigencia científica de nuestro tiempo que ya no puede ser ignorada: la rehabilitación de la filosofía medieval. Hasta ahora muchos prejuicios y equívocos científicos no permitieron reconocer en ese largo lapso de germinación y florecimiento de la vida intelectual de Occidente más que una edad oscura, plena de ceguera y de artimaña silogística. El romanticismo, con su sentido histórico de la realidad, comenzó a revalorizar aquellos tiempos perdidos, pero se limitó a una exaltación

subjetiva de sus cualidades y no penetró en la profundidad de su cosmovisión. Sólo a partir de la escuela de Cousin nace la simpatía por la filosofía medieval. Nuestra propia época experimenta una intensificación de los estudios sobre el medioevo que dan lugar a las monumentales obras de Wulf, Graabmann y Gilson. Junto a estos especialistas de la filosofía medieval, cuyas creaciones más representativas fueron traducidas al castellano, también merece destacarse el pequeño —pero no por eso carente de penetrantes observaciones— trabajo de Paul Vignaux: *El pensamiento en la Edad Media.* La vuelta a la filosofía medieval responde pues a una auténtica necesidad científica, que nunca puede desconocer la continuidad del pensar humano, la interrelación y recíproca fecundación de las distintas épocas. Verweyen responde a esta inquietud y concibe su *Historia de la Filosofía Medieval,* que corresponde al tomo IV de la *Geschichte der Philosophie —Filosofía de la Historia—,* editada por B. Bauch, O. Ewald, Nicolai Hartmann y otros. El autor interpreta la historia de la filosofía medieval, no como una exposición cronológica de autores, sino, principalmente, como la ponderación de los problemas que se van desarrollando a través de diversos filósofos. Después de una corta descripción de la patrística, encarada como una sucesión de autores, empieza de lleno con la presentación y el comentario de los principales problemas de la escolástica. De tal modo, agrupa los capítulos de acuerdo con tres grandes problemas: el del conocimiento, el de la metafísica y el de la ética. Modo tan actual de enfrentar la historia de la filosofía despierta la curiosidad del lector contemporáneo, quien vuelve a reconocer muchos temas, considerados hasta ahora como característicos de la filosofía moderna, en los pensadores medievales. Verweyen no escatima esfuerzos para subrayar este íntimo parentesco. Según su parecer, la filosofía de la Edad Media no sólo se vinculó con la moderna a través de las corrientes antiescolásticas y heréticas o por las científico-naturales, interrogadas por hombres como Oresme, uno de los precursores de Copérnico con su teoría de la mecánica celeste, Buridán, con la ley de la inercia y el concepto de fuerza, etc., sino también por numerosos problemas particulares de la filosofía. Por eso destaca la influencia de Nicolás de Autrecourt, el Hume de la Edad Media, que llegó a negar el principio de causalidad necesaria y la substancia metafísica. En Pedro de Aully señala el principio de la autocerteza, semejante al de Descartes. En cambio, el concepto de "natura naturans" y "natura naturata" de Giordano Bruno y de Spinoza lo remonta a Escoto Erígena. Hasta el método geométrico aplicado a la exposición filosófica, tan típico de la ética espinocista, fué utilizado en el siglo XII por Nicolás de Amiens en su *De arte catholica.* Sin embargo, por más interesante que resulte esta enumeración histórica y este análisis sucesivo de los problemas, y no de los autores con sus respectivos sistemas filosóficos, se nota, por otro lado, un desmembramiento del panorama; falta la apreciación del progresivo desarrollo, en su proceso armónico y no desgajado, de la época vista en conjunto. Además, el autor, pese a querer aproximar el medioevo a la edad moderna, concluye luego por puntualizar la radical diferencia entre ambas, que también podría tipificarse —según la propia opinión

de Verweyen— en el fundamental distanciamiento entre catolicismo y protestantismo. Hay, pues, ya en el autor un supuesto religioso que se evidencia en su peculiar enfoque de la historia de la filosofía medieval. Este hecho lo impulsa a menudo a una objetividad descarnada (por ejemplo, se descubre una excesiva referencia al dogma católico y a las encíclicas papales para justificar ciertos puntos de vista), en la que falta el entusiasmo y el colorido de un Gilson; en cambio, otras veces se nota un acentuado partidismo, como en el capítulo de la Iglesia y el Estado. Muchos puntos son tratados con un espíritu demasiado sintético, en desmedro de la originalidad de ciertos pensadores y situaciones; es así como la diatriba de San Anselmo y el monje Gaunilo acerca de la prueba ontológica pierde todo su sabor. Por el contrario, en otros pasajes del libro resalta lo esencial y lo pintoresco, sin que por eso desaparezca la concepción sintética. De ahí que los primeros tiempos del cristianismo y la patrística se despliegan ante los ojos del lector en toda su belleza y profundidad; asimismo, llama la atención el planteo del problema de la libertad que abunda en valiosas referencias a los autores modernos. Cuando Verweyen llega al tema ético en Santo Tomás, se basa en el principio de la "gracia que no destruye la naturaleza, sino que la perfecciona", propio de este filósofo, para rebatir aquella caracterización del medioevo que lo considera como un extrañamiento del mundo, despreciativo de la naturaleza.

En conjunto, esta obra representa un meritorio esfuerzo, y ya que entre otros puntos pretendió destruir el mito de la uniformidad y monotonía del pensamiento medieval, tal vez lo hubiese logrado con mayor eficacia si se compenetra más vivamente con el espíritu esencialmente polémico de aquellos tiempos. Concluyamos con una frase del mismo Verweyen: "Podríamos formular el valor teórico de una historia de la filosofía medieval, diciendo que por su intermedio nos familiarizamos con el pensamiento universal, es decir, filosófico, de una época."

CARMEN BALZER

ANTONIO G. BIRLAN: *La religión* (Americalee, Buenos Aires, 1956).

ME ha parecido siempre que las antologías constituyen, por su naturaleza misma, un género frívolo. Son una creación relativamente moderna en la historia de la humanidad y se están multiplicando en los últimos tiempos, a la par de los resúmenes de artículos o de libros que divulgan los norteamericanos con los nombres de *digest* y de *abridgement*. Parecen tener por objeto dar una información general que se puede adquirir en poco tiempo y entretener al lector con fragmentos discontinuos, que no requieren un esfuerzo de concentración prolongado. Pertenecen, por lo tanto, a las numerosas manifestaciones de la cultura contemporánea cuya tendencia es fomentar los hábitos de prisa y de pereza mental. Vivimos en la era de la historieta, la radio y el cinematógrafo, en la que todo se simplifica, se reduce y se hace accesible, a fin de auxiliar al hombre en su natural inclinación a no pensar.

Las antologías, mucho menos censurables que los resúmenes, se dividen en dos clases: aquellas que presentan trabajos completos —poemas o cuentos cortos— y las que constan de páginas escogidas. No objeto a las primeras, que son mera reunión, más o menos feliz, de pequeñas obras dispares. Las segundas tienen, en cambio, una seria desventaja. Elegir una página de un autor como representativa de sus ideas sobre un tema, es un procedimiento peligroso, porque cualquier párrafo desvinculado del contexto en que se halla pierde parte de su sentido y se convierte en una expresión incompleta y a veces errónea de la tesis general. Eso en lo que se refiere a cada fragmento. En cuanto a su reunión, creo que una antología de este tipo sólo puede ser útil cuando la selección responde a un orden, existe una agrupación por temas y un comentario que los discute y da unidad al conjunto. Es excelente ejemplo el célebre libro de Aldous Huxley, *La filosofía perenne;* allí las citas existen como fundamento de un análisis posterior y todas ellas cumplen una finalidad precisa.

No sucede lo mismo con *La religión,* que es una yuxtaposición caótica de autores diferentes, cuyo único punto de contacto es el tema en su aspecto más general. Religión es una palabra de muy diversos significados; incluye desde las formas más primitivas del fetichismo hasta las construcciones más sutiles de la teología y las experiencias más inefables de la mística. Es un fenómeno a la vez sociológico, psicológico, histórico. Es un sentimiento; es una filosofía; es un ritual. Es tantas cosas y se puede entender de tantas maneras, que un muestrario de párrafos acerca de ella, escritos por otros tantos autores —de los cuales cada uno entiende por religión algo distinto— no puede aclarar las ideas de nadie. Las personas que sólo se interesan superficialmente por los problemas religiosos, se encuentran con una gran confusión de puntos de vista y definiciones implícitas en ellos y no me parece que obtengan ningún provecho de tal lectura. No hablo de las otras, las que se interesan de verdad, porque éstas no suelen leer antologías. Tres o cuatro libros fundamentales, bien leídos, aportan conocimientos muy superiores a los que pueden dar centenares de extractos.

En la última parte del libro se ha hecho un débil intento de sistematización. Dedica unas cuantas páginas a algunas religiones en particular: el budismo, el cristianismo, el islamismo. No expone las doctrinas de modo organizado, sino que cita, como siempre, párrafos de varios escritores que aluden a ellas. La elección es bastante arbitraria: hay secciones sobre el panteísmo y el calvinismo, por ejemplo, pero ni una palabra sobre la religión hindú o la filosofía Tao; ninguna frase de un místico, ni oriental ni occidental; ningún estudio comparativo, sino referencias dispares.

El principio rector de una antología seria no puede ser el azar. Sin un sistema ni un orden, sin un rigor en la selección, el resultado participa más del caos que de la enseñanza. Es una lástima que el más apasionante de los temas se vea malogrado, en este caso, por un enfoque que juzgo superficial.

A. J.

PONTIER

HENRI PERRUCHOT: *Vida de Cézanne* (Hachette, Buenos Aires, 1957).

EL nombre de Pontier podría parecer aceptablemente prescindible en la Historia del Arte; sin embargo, no tanto por sus méritos personales, sino por lo que representa y significa, ese nombre debiera permanecer en la memoria de todos aquellos que se interesan por las manifestaciones estéticas. Repetirlo de cuando en cuando: Pontier, Pontier... puede resultar muy saludable.

Modesto es en verdad el nombre de Pontier, no sólo por su aparente intrascendencia, sino porque así lo dispusieron sus padres, pues se llamaba Henri-Modeste Pontier, y pese a ello tuvo el arranque orgulloso de apelar a la posteridad, no como creador, lo que no hubiera dejado de ser audaz, sino como crítico de arte, lo que es infinitamente más temerario. Si tuviera que señalar sus obras más famosas me tendría que reducir a mencionar su *"Ixion roi des Lapithes, torturé pour avoir aimé Junon"*, escultura que fué distinguida con un premio en el salón de París de 1877. Los que conozcan alguna obra premiada en los salones oficiales de Francia hacia esa época, sabrán a qué atenerse acerca de sus valores, prescindiendo de su observación directa. Pero no es debido a esa paternidad mi consejo de repetir Pontier, Pontier... de vez en cuando, aunque es muy verosímil que de ella y de su premio arrancara la serie de circunstancias que le hicieron apelar a él ante la posteridad, y a mí, llegar a escribir estas líneas. Henri-Modeste Ponier alcanzó en vida la módica gloria local capaz de elevarlo hasta la dirección de la Escuela de Dibujo y del Museo de Bellas Artes de Aix, en Provenza, donde su *Ixión,* etc., figuraba, naturalmente, en el lugar de honor. Hasta aquí todo hubiera ido satisfactoriamente, a no mediar el pequeño inconveniente de habérsele ocurrido nacer en esa misma ciudad del Mediodía de Francia a cierto pintor que, en contraste con Pontier, jamás vió premiada en un Salón oficial ninguna de sus obras, y sólo muy tarde y a modo de caridad logró que se le aceptara alguna piadosamente ubicada en un lugar poco visible para no desencadenar las risas o las iras —¿y por qué no ambas cosas juntas?— del respetable público. Este pintamonas que tuvo el desproporcionado honor de ir a nacer en Aix, la misma ciudad donde Henri-Modeste Pontier llegaría a director de Museo, se llamaba Paul Cézanne. Tomo los datos para este comentario de la *Vida de Cézanne* de Henri Perruchot, que acaba de publicar Hachette.

Por efectos retroactivos de las tempestades pictóricas que sus revelaciones plásticas desencadenaron, y que en la actualidad continúan, los cuadros de Cézanne nos parecen hoy tranquilizadores, pacíficos, con un eficaz equilibrio entre las fuerzas en ellos evidentes y la natural contención de sus propósitos. Siguen siendo poderosamente modernos, actuantes, suscitadores, pero al mismo tiempo ya se advierte en ellos esa feliz permanencia de lo clásico. Esto último estuvo muy lejos de parecerles tan evidente a sus contemporáneos que zahirieron

al gran pintor hasta sus últimos años, pero en ningún sitio con un encono parecido al de sus coterráneos. Los pilluelos de Aix le gritaban por las calles al verle pasar con los bártulos de su oficio: "Vai pinta de gabi!" ("¡Vete a pintar jaulas!"), lo que a su modo corroboraba otra opinión en aquellos momentos de gran peso, la de Emilio Zola, que tomó como modelo del Claude Lantier, protagonista de *L'Œuvre*, al propio Cézanne, considerándolo como pintor de genio pero finalmente fracasado. Por supuesto, que nunca pudo sospechar el padre del "naturalismo" que mientras sus novelas, pasado el auge de sus gruesas chafarrinadas puestas al servicio de la vulgaridad por la vulgaridad misma, fueran cayendo en un paulatino y natural descenso en la consideración de los lectores, los cuadros del supuesto fracasado Claude Lantier irían aumentando en la consideración, no sólo de los conocedores, sino del público en general, cuyas lentas entendederas necesitaron su buen cuarto de siglo para acomodarse a considerar las cosas desde el mismo punto de vista de Cézanne. Sólo en medio de esa creciente estimación se mantuvo firme en sus convicicones el señor Pontier, porque el señor Pontier era de esos "señores que no comprenden" y, por lo tanto, no se equivocan nunca. Juró en 1892 al hacerce cargo del museo que mientras él viviera ninguna tela de Cézanne mancillaría el Museo de Aix, y llega a lo conmovedor pensar que cumplió su palabra religiosamente, a pesar de haber permanecido en él hasta su muerte acaecida en 1926. Un año antes, Charensol contaba que, al hacer una visita al museo de Aix, "preguntó a la portera dónde estaban los Cézannes"; me miró con profundo desdén: "Usted también", me dijo encogiendo los hombros. Y agregó: "No, señor, aquí no tenemos *de eso*". Se ve que si no hay gran hombre para su ayuda de cámara, por lo menos hay directores de museos que están a la altura de sus porteras: Pontier era de tales bienaventurados. Ya los coleccionistas se disputaban con la libreta de cheques en la mano la posesión de la menor tela del maestro, y todos los museos del mundo trataban de adjudicarse, para honor de sus galerías, un cuadro del padre de la pintura moderna, pero Pontier era Pontier y su portera, su portera. Había dicho: "Amáis a Cézanne. Yo lo detesto. Tomo posición frente a la posteridad". Con el mismo coraje de quien dice: *J'ai suis, j'ai reste.* Tomó su posición y en ella continuó, porque en arte nada es de consecuencias tan funestas como "detestar", máxime cuando se detesta a un comprovinciano, hijo de uno de los ricos del pueblo, y además —lo diré en descargo del Sr. Pontier— estrafalario, mal humorado y de peores pulgas. No se debe "detestar" porque es la forma más segura de no entender, y el no entender garantiza la continuación del odio, con lo cual, incluso personas con mayor sensibilidad que Pontier, corren el riesgo de tomar posición frente a la posteridad para asegurarse un ridículo sin término. Quien se encierra en tal círculo vicioso está condenado de antemano, porque los errores que provienen del amor ("Amáis a Cézanne") pueden no ser tales errores, sino clarividencias, y aunque lo sean, son susceptibles de modificarse, y en el peor de los casos resultan conmovedores. En cambio, los enconos del odio ("yo lo detesto") son irrefutables y permanentes. Cuando el resto de los críticos coinciden en la

glorificación de Cézanne, Pontier conserva la solidaridad estética de su portera. Mientras el Louvre se enorgullece de albergar sus disputadísimas obras, el Museo de Aix, "gracias" a la entereza de ánimo de su conservador, monsieur Pontier, permanece incontaminado y en sus salas *Ixion, roi des Lapithes* seguirá *torturé pour avoir aimé Junon,* pero feliz *pour avoir haï Cézanne.* Con un poquito de amor propio local bien entendido, el Museo de Aix hubiera podido ser lo que Toledo para el Greco, y a muy poca costa para la ciudad, pero allí estaba Pontier, en posición de firme frente a la posteridad, para impedirlo, en actitud realmente ejemplificadora.

Por eso, como simple ejercicio nemotécnico, es aconsejable que cuando nos encontramos frente a una obra de arte que escapa a nuestra compresión, antes de aventurar un juicio con pretensiones de definitivo, repitamos para nuestro interior: Pontier, Pontier...

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Teatro

EL "TEATRO NACIONAL POPULAR"

Frente a los ditirambos de una prensa incondicionalmente rendida a todo lo que lleva etiqueta de Francia, y a las reacciones de un público cuyo snobismo se inclina en análogo sentido, corresponde hacer aquí un análisis desapasionado y minucioso de la breve temporada que ofreció en la sala del Cervantes la compañía del "Théâtre National Populaire" de Francia, dirigido por Jean Vilar.

Nacido hace más de treinta años, el TNP —que tal es su denominación usual— arrastró una existencia anodina hasta que, en época reciente, Jean Vilar se hizo cargo de su dirección. Se trata de un discípulo de Copeau que, siguiendo en parte las huellas de éste, pero procurando darles un acento propio, ha elaborado ciertas teorías sobre la "mise-en-scène" que comenzó a poner en práctica en temporadas al aire libre en el marco incomparable del Palacio de los Papas en Aviñón, y que trasladó luego al colosal escenario del Palais de Chaillot, en París. Su propósito esencial parece ser una extrema economía de medios expresivos y decorativos (confiados estos últimos casi exclusivamente a las luces y a los trajes), al servicio, ante todo, del repertorio clásico francés, y también de algunas expresiones del teatro moderno, y a precios accesibles a todos los bolsillos.

No se crea, sin embargo, que el "experimento Vilar" se desenvuelve en Francia con total asentimiento de la crítica especializada (el público, claro está, por razones sobre todo económicas, reacciona casi siempre en forma favorable).

Existe una pugna constante entre Vilar y sus opositores, y el director del TNP no cesa de discutir y polemizar a través de folletos, crónicas y reportajes. Porque ocurre que no siempre sus teorías obtienen el eco correspondiente en la práctica, ni él parece poseer la suficiente objetividad como para medir la trascendencia de su labor concreta frente a los reclamos de sus propios postulados. En efecto: si observamos con cierto detenimiento las características de la tarea desarrollada de diez años a esta parte por el TNP, nos daremos cuenta de que sus éxitos han derivado, bien de factores sólo tangentes al fenómeno teatral en sí (como serían los ya aludidos de orden económico —sobre todo en Francia, donde el precio de los espectáculos es prohibitivo—), bien de la intervención de grandes actores de fama mundial, como Gérard Philippe —gracias a quien *(Le Cid, Lorenzaccio, Nucléa)* se consagró el TNP—, María Casares y Sylvia Monfort; y, en no escasa medida, del efecto espectacular que producen ciertas puestas en escena, ya sea en Aviñón (la piedra dorada, las noches de verano, las luces, los estandartes, los trajes de vivos colores), ya sea en el ámbito desmesurado de Chaillot, donde esos mismos elementos se destacan sobre vastísimos cortinados negros. Además, el repertorio, escogido a manera de una cabalgata del gran teatro de Francia, permite al público de ese país asomarse módicamente, y a veces por intermedio del juego de grandes actores, a las fuentes de su rica tradición escénica.

Es por eso que la primera objeción que a mi juicio merece formularse al TNP, es el haber seleccionado semejante repertorio para una jira sudamericana. Aceptamos que es siempre grato volver a Molière y a Marivaux; pero ¿por qué infligirnos a Balzac y a Víctor Hugo, este último en un drama que exige música de Verdi? La segunda objeción corresponde al sentido que Vilar impone a sus puestas en escena: sobriedad no equivale a frialdad, y todo el mecanismo escénico del TNP se resiente de una esquematización excesiva, que induce a pensar más bien en una deficiencia de la imaginación (patente, por otra parte, en la resolución por demás elemental de muchos problemas, y principalmente, del movimiento de las obras). El tercer punto en el que me permito expresar mi disidencia, es el elenco. El traído por el TNP fué, con excepción de la gran Casares y del excelente comediante Daniel Sorano, de una discreta mediocridad, incluyendo al propio Vilar, que posee sin duda una voz magnífica, pero carece por completo de aquella vibración que se transmite al público en cuanto el actor entra en escena (la famosa "presencia", que dijera Jouvet). Cuarto y último: el precio de las localidades. Si se trata de una entidad subvencionada por el gobierno francés, que actúa en una sala de propiedad y administración del gobierno argentino, ¿cuál es la razón de que la platea haya costado doscientos pesos por función? ¿A quién se le ocurrió excluir del abono la segunda intervención de María Casares, *Le triomphe de l'amour,* de Marivaux, por la que hubo que pagar una cuota extra? Y no olvidemos que poco antes había actuado en ese mismo teatro otro conjunto extranjero, subvencionado por el gobierno de su país, a ochenta pesos la platea por función del abono. Las comparaciones son ineludibles y asombrosas.

Don Juan de Molière fué la pieza elegida para el debut. La distinguida concurrencia pareció aburrirse con mucha elegancia durante todo el espectáculo, lo que no impidió que saludara su final con estruendosos aplausos y "bravos" gritados a voz en cuello (homenaje, supongo, a otras glorias pretéritas de Francia). Acentúa lo inexplicable —o demasiado explicable— de esa reacción, el hecho concreto y real de que la representación de *Don Juan* fué tediosa, ante todo por la labor fría e indiferente de Jean Vilar, por completo fuera de tipo y temperamento para su personaje, al que le faltó toda la ardiente sinuosidad y el diabolismo del Don Juan molieresco, pertinazmente remiso a las solicitaciones de la Gracia. Magnífico, en cambio, Daniel Sorano en Sganarelle; vulgar y monótona, Monique Chaumette. Algunos trajes, muy buenos. El efecto certero de la aparición de la estatua del Comendador en su mausoleo, se desvirtuó luego, al hacer deambular por escena al admonitorio mascarón.

Marie Tudor, drama de Víctor Hugo sobre cuyas cualidades melodramáticas ya he hablado, posee todos los elementos —y los agravantes— del gran teatro romántico, en una medida que resulta excesiva y hasta grotesca para nuestra sensibilidad. Sin ningún particular relieve, *Marie Tudor* fué dirigida por Vilar con más agilidad que el *Don Juan*, aunque el movimiento en general siguió pareciéndome inadecuado y primario. Por sobre todas las circunstancias adversas —algunas de ellas discordantes, como los practicables y los trajes, de pésimo gusto— primó el genio de María Casares, que levantó su reducida estatura física, en alas de la inspiración trágica, hasta dar a su María Tudor dimensiones gigantescas. ¿Qué decir de su voz, ilustre voz española, aunque se exprese en francés? Con ella, con ese instrumento impar, fué María Casares alternativamente sinuosa, hierática, altiva, desgarrada, suspicaz, asombrada, cruel y bondadosa, caprichosa e imperial... Tras la voz, iba el gesto impetuoso, con la flexibilidad y la ondulación de la llama; y el temblor de las lágrimas agolpadas en la garganta al entregar la cabeza del amado al verdugo; y el chispear de los ojos verdes, rasgados, únicos, en las escenas de fiereza o de sensualidad. Actriz en verdad sin par, María Casares justifica —ella sola— esta visita, en otros aspectos poco feliz, del TNP.

El tercer espectáculo consistió en una versión de *Le faiseur* (El embaucador), pieza original de Balzac, refundida y adaptada por el propio Vilar. Lo que pudo haber sido un penetrante cuadro de costumbres de época, con los rasgos corrosivos de una galería de "tipos" balzacianos, infortunadamente se transformó en un desfile, harto monótono, de esos mismos tipos, interpretados como muñecos caricaturescos y no como seres humanos. La intriga se arrastró lánguidamente en medio de un decorado (esta vez había decorado) muy feo y de trajes en total desarmonía con aquél. Jean Vilar, de preponderante permanencia en escena, utilizó a toda orquesta su espléndida voz, y trató su personaje en forma exterior y superficial. El movimiento escénico no pudo ser más arbitrario, con inesperados arranques de "ballet" a cargo de los criados, recurso que los directores argentinos han utilizado hasta el cansancio.

La cuarta y última velada, fuera de abono, se consagró a Marivaux, con *Le triomphe de l'amour*. Faltaron, en la ocasión, el ritmo y la gracia que componen la levedad brillante del "marivaudage". Daniel Sorano compuso un encantador Arlequín, con cabal comprensión de su personaje y del mundo feérico en que se mueve; y María Casares, bien que en una interpretación medida y ajustada, con exacta elegancia, en el gesto y en la palabra, sólo merece un reparo, que no puedo dejar de formular: y es que, precisamente, su temperamento se adapta con dificultad al exquisito "travesti" de una princesa de Marivaux disfrazada de gentilhombre, de modo tal que se adivinó sin esfuerzo el cuidadoso andamio de sutiles contenciones bajo el cual tuvo que recelar su fogosidad. En pocas palabras, el mecanismo de composición se evidenció en exceso, sin que esto signifique desmerecer el esfuerzo que esa misma composición implica. La escenografía, un tanto pesada, estuvo una vez más reñida con el vestuario (siendo aquélla muy superior a éste); y las luces, como en todos los espectáculos del TNP, frías y excesivas, no supieron crear el encanto de frondas brumosas, a lo Wateau, que conviene a este teatro de matices refinados.

ERNESTO SCHÓO

Artes Plásticas

HÉCTOR BASALDÚA

El deseo de expresar artísticamente ciertos interrogantes que la vida plantea al hombre interior, deseo que, por lo menos implícito, se encuentra en todo artista y que confiere a sus obras diversos grados de trascendencia metafísica, en la pintura de Basaldúa se ha hecho manifiesto ocasionalmente desde los comienzos de su producción. Sin embargo, al considerar el conjunto de su obra se puede comprobar que en los últimos años, y especialmente en las pinturas más recientes, expuestas en la Galería Bonino en el mes de noviembre, esa exteriorización ultrapictórica es intencional y clara. Con todo, conviene decir en seguida que estas dos calificaciones no son suficientes para establecer que sus últimos cuadros son menos pictóricos que aquellas naturalezas muertas, figuras, escenas o retratos fechados alrededor de 1930. En esto insistiré, convencido de que apenas me refiera a lo que puede haber de transcendente en la pintura de Basaldúa, un lector acostumbrado al lenguaje de los comentarios de arte se sentirá autorizado a tacharla de "literaria". Y bien, si en la última exposición de Basaldúa hay algún cuadro "literario" será a causa de su literatura y no de su trascendencia. Es casi inevitable el malentendido al hablar de estas cosas porque cuando uno se refiere a los temas y a los significados de las formas plásticas salta en seguida la sospecha o la acusación de "literatura". (No es

tan hiriente, en cambio, la acusación que se puede hacer al novelista de ser pictórico en su novela si se descubre en ella el acento puesto en los colores y las formas de las imágenes verbales. Esto se debe a la severa exigencia de forma —y no de fondo— que oprime a la pintura de nuestra época.) En aquel famoso salón de los "rechazados" que reunió en París en 1863 las obras excluídas del salón oficial, Zola y Cézanne miraban igualmente seducidos *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet y al unísono se alegraban de los nuevos caminos que ese cuadro señalaba a la pintura, pero cuando cada uno fundamentaba su juicio favorable sobre él, recurría a argumentos muy diferentes. A Zola importaba el tema, el "modernismo", el impulso revolucionario; a Cézanne, el virtuosismo plástico, el color, la nitidez de factura, la apacible traducción de lo real... Uno contemplaba como literato, el otro como pintor.

* * *

En tanto que un artista se traslada y avanza en la existencia, madura también su acción creadora y las obras que salen de él llevan el sello de esta madurez. Es posible, entonces, ordenarlas cronológicamente como estaciones de un itinerario hacia la verdad, hacia la liberación y hacia la muerte que da sentido a todo.

La última exposición de Basaldua reúne cuadros debidos a dos años de labor reciente, pero con ellos podemos ordenar una serie que analoga esa actitud del pintor "hacia la trascendencia". Admitido el margen de aproximación que siempre acompaña las rotulaciones de obras de arte, de suyo inclasificables, sirva esta serie para aclarar que un pintor, y en este caso Basaldúa, sin dejar de hacer pintura, puede ir enriqueciendo el habla de su arte no sólo con nuevas alusiones a las maravillas naturales, al sabor de lo típico, al *humour* o a la ironía de la existencia cotidiana, etc., sino también con el eco de voces interiores nacidas del asombro ante la realidad y que confiesan un repertorio de reacciones, intenciones, deseos, ideales, heroísmos y fracasos vividos, todo lo cual se eslabona, al fin, con el centro de la interioridad desde donde el hombre sale a dar caza al misterio mismo del ser. Éste no se deja atrapar, pero no es del todo esquivo, pues quien lo persigue encuentra de pronto que sus palabras llevan una impronta de dignidad que corresponde como premio a las cosas que, fuera de estar bien hechas, apuntan a lo más alto.

Chinas, La calle, Pescados negros, Frutera de mimbre, La conversación, Encuentro y *Tres personajes* es la serie propuesta. No hay que tomar estos cuadros en fila como un puente tendido entre realismo e idealismo ni entre naturaleza y abstracción ni entre figuración y no figuración. Sería *del todo* inexacto, porque todos ellos son figurativos (aunque no del mismo modo), cualquiera de ellos es el fruto de una abstracción y, además, hasta el menos "parecido" a las cosas que nos rodean arranca de la misma inagotable realidad que siempre (y nunca se dirá bastante) por grado o por fuerza hace posibles y fundamenta hasta las más desencarnadas e inéditas invenciones.

Nada de puente, pues, entre dos orillas que están a un mismo nivel; en cambio, esta serie puede hacer pensar en un camino hacia lo menos conocido, puede significar un internarse, un ahondar. Al hombre en general, sea o no artista, le cuadra curiosear por los entreveros de la existencia con la confianza, no siempre confesada, de que las cosas visibles no son las únicas que existen, con la esperanza de que tarde o temprano, al final de una calle, aparecerá la verdad y con la creencia de que el aparente desorden humano es una de las noticias paradojales del orden real. Pero a los artistas les cuadra con más razón este curiosear. Por cierto que la pintura ya ha ensayado búsquedas metafísicas, ultraístas, surrealistas, concientes o automáticas, de modo que la actitud "algo más allá de la pintura" de Basaldúa no constituye novedad, sin contar con que *hoy* lo nuevo en sentido estricto se concilia a duras penas con las obras figurativas y menos aún con las obras nostálgicas. Éstas son como las últimas manifestaciones de un género pasado que los artistas de talento volverán a justificar siempre, pero que, como género, no se ve qué lugar puede ocupar en la ciudad futura.

Sin embargo, los últimos Basaldúa son nuevos en otro sentido. Hay una originalidad que consiste en nacer cada día sin haber muerto el día anterior, en seguir haciendo nuevas todas las cosas después de escuchar la voz del tiempo que para cada cual llega siempre flamante. Importa, pues, dejada de lado la indiscutible "novedad" de estos cuadros, averiguar cómo ha funcionado en ellos la pintura, es decir, cómo están esas pinceladas, esos colores, esas líneas, los espacios, las relaciones, la gracia y la fuerza, y todo lo demás, tanto en el primero de la serie, *Chinas,* de título específico adecuado a las cuatro figuras típicas, como en *Tres personajes,* de título genérico adecuado a las tres figuras blancas, carentes de todo atributo ambiental o fisonómico. Naturalmente, la pintura ha funcionado bien. El color es poético, las formas tienen ser propio y se vinculan con el conjunto, no hay superficies vacías, la textura es fértil, la materia es delicada sin blanduras, decidida sin durezas, está distribuída con astucia, con abandono y con cariño... Un verdadero pintor, y aquí no hay literatura.

Falta ver de qué modo se descubre en esta serie el sello de la madurez.

Sabemos que para internarnos en la realidad profunda debemos perforar alguno de sus aspectos inmediatos, no sea cosa que al detenerse la mirada sobre los revestimientos se frene el espíritu en su marcha hacia los secretos. Sucesivos despojos aligeran el paso y, a medida que se avanza, se abren los ojos hacia lo menos llamativo, lo menos ruidoso, lo menos conocido. El hombre, que refleja en sí mismo lo que contempla, depone también intereses secundarios, se desnuda de accidentes, cada día es más pobre y por lo tanto más rico porque va necesitando menos cosas; habla más discretamente porque frente a los interrogantes ha perdido la seguridad estridente de los veinte años, fundada en la variedad inmediata, y ha adquirido el andar atento —¿vacilante?— que se funda en cualquier índole de fe. El artista que ha seguido esta ruta refleja en sus obras el mismo despojo enriqueciéndolas con la misma pobreza. Con menos medios

obtiene más resultados y, al gozar ya de un oficio adulto y lúcido, abrevia la distancia entre sus concepciones y sus realizaciones. En sus trabajos lo alusivo reemplaza a lo descriptivo, lo disperso se compone, la terquedad de las formas cede lugar a la confianza en el ser total. Antes, el empeño de realizar un ideal (o una receta apriorística) de un modo querido endurecía el lenguaje; ahora, la madurez conquistada permite aceptar como buena medida *lo que se es.* En el caso de un pintor, al término de este proceso los elementos esenciales de su discurso, colores y líneas, se hacen sabrosos y simples como las palabras de quien habla poco y que al pronunciar un "sí" afirma más que con barrocos circunloquios.

Acerquemos ahora los dos cuadros de Basaldúa, extremos de la serie antedicha, *Chinas* y *Tres personajes.* En aquél vemos figuras típicas, fisonomías de un lugar, estilización de seres concretos y, como pintura, es todo color, planos claros y brillantes, trazos fuertes que afirman y limitan. En éste la pintura justamente es el resultado de un despojo: pocos colores para sostener el blanco que domina todo y formas apenas pronunciadas para que expresen lo que no se podría decir con deletreos violentos. En ambos, entonces, el lenguaje se adapta al significado. ¿Podemos culpar a este último cuadro de que signifique muchas cosas? Es precisamente su ascetismo pictórico lo que pone más en evidencia su riqueza significativa. *Tres personajes* de Basaldúa podría ser una de las respuestas muy de nuestros días a la pregunta "qué es el hombre": anónimas figuras blancas y desnudas que parecen personas; claras ya ante sí mismas, con su decepción, sus fealdades, su desamparo y su apego a los demás que acentúa el sufrimiento solitario. Figuras sin afeites ni disfraces, sin andamiajes de gloria ni respaldos de buena opinión, seres que están allí y no saben dónde están. En fin, esta obra es, además de una buena pintura, un testimonio "de época" que, por amargo y despiadado que parezca, pertenece —en cuanto documento— a la familia de aquellos otros cuadros del mismo autor *(El Petit Hotel, La calle Directorio, Paisaje de Morón* y tantos otros) que siempre fueron celebrados, entre otros motivos, por su amenidad.

La anécdota, lo típico, lo histórico, pueden aparecer desequilibradamente literarios cuando se dan en una pintura flaca, ácida, esquemática o grosera, es decir, en general, cuando la forma y todos sus medios expresivos están sacrificados al contenido. En cambio, cuando lo formal conserva un nivel alto de calidad, la profundidad y la trascendencia de lo que expresa sólo podrá enriquecer el conjunto de la obra. ¿Literario Jerónimo Bosch? Sí, y también Patinir y los Brueghel... Y literario Botticelli en *La Derelitta* o Piero della Francesca en el *Triunfo de Francesco Sforza* y ¿por qué no? literarios los van Eyck en el *Cordero Místico.* Así, procediendo por grados leves, podemos incluir en esta calificación a todos los pintores que con su pintura han desbordado el alcance de las figuras instaladas en sus cuadros.

He aquí, precisamente, que en el cuadro de Basaldúa llamado *El diván rojo* descubrimos simultáneamente una dosis excesiva de anécdota y una pintura algo desolada. No hay desequilibrio en *La vidente* ni en *El encuentro* y mucho

menos en *La conversación* en el cual, como en *Tres personajes,* también el tema está resuelto plásticamente: las líneas enlazan a los planos como la conversación a las personas, los colores se tocan y chocan, se combinan y dialogan como se encuentran y contrastan las palabras de un diálogo... Pero en *El diván rojo* algo impidió el acuerdo entre el tema y la pintura. ¿Será la composición extraña o la disonancia de algún color? En la sala representada hay un clima; vemos allí una escena llena de sugerencias, podemos imaginar las situaciones y reeditar los sentimientos de esas sombras, nerviosos esquemas humanos. Pero... algo no funcionó bien *sobre la tela.* Y no creo que ahogue al cuadro un exceso de metafísica; esta vez me parece que la culpa es de la literatura...

HUGO PARPAGNOLI

ASOCIACIÓN ESTÍMULO DE BELLAS ARTES. *María Cristina Molina Salas.* — Uno de nuestros más sólidos valores en escultura, expuso un conjunto de dibujos en "Estímulo", constituyendo esta muestra una de las más importantes del año en su género. Pocas veces la línea ha podido ser llevada a una mayor síntesis expresiva, con estricta economía de recursos y dominio del trazo. Fueron siempre figuras, cuya evolución pudo apreciarse desde los apuntes plenamente figurativos de 1955, hasta las abstracciones actuales, comprobándose el proceso de estilización y, si cabe, de refinamiento, que ha ido llevando a la artista hasta obtener, con una sola línea, la definición de volúmenes y planos. Algunos de los dibujos más recientes llevan toques de color, aunque tampoco necesita de éste Molina Salas para lograr que sus concepciones tengan, incluso, tonalidad. Piezas de escultura metálica, con alambre, completaron la exposición, y en ellas logró Molina Salas lo que conseguía con la línea en el dibujo, esto es. transfigurar la materia hasta sensibilizarla, de modo de convertir lo inerte en algo vivo, vivo de intensa vida espiritual.

PINTURA NO FIGURATIVA. — Muchas de las salas más importantes estuvieron ocupadas, en los últimos tiempos, con muestras de pintura "no figurativa". En el Salón Peuser presentaron sus obras doce pintores, entre abstractos y concretos: Manuel Álvarez, que no es ajeno a la lección de Mondrian; Víctor Chab, con sus minuciosas tintas coloreadas de tanta perfección formal y tan agudo sentido de la composición y el ritmo; Jorge Luis De la Vega, quien demostró su maestría de constructor y colorista en sus obras concretas; Eduardo Jonquières, quien se destacó sobre todo en la pintura Nº 17, de intenso fondo rojo; Rómulo Macció, de equilibrada estructura y vibrante colorido; Kazuya Sakai, quien en el Nº 25 superpuso violentos trazos negros a una mancha de colores delicados, tiernos, muy finos; y Clorindo Testa, con tres excelentes pinturas en las que encuentra las más exquisitas armonizaciones de composición y de color, muestra de su arte ya maduro y logrado (en especial el Nº 32,

en gris y blanco, y el Nº 33, con los verdes y malvas que le son caros y que con tanta habilidad y poesía sabe entonar); Virginio Villalba, por su parte, logró un acento casi musical en la pintura de fondo blanco, Nº 34.

El grupo de "7 pintores abstractos" que expuso en Pizarro, está compuesto por algunos de los artistas que expusieron en Peuser, con ligeras variantes. No reiteraré, pues, los conceptos ya expresados sobre ellos y me limitaré a consignar el fino aporte de Josefina Miguens, una de las figuras jóvenes más importantes del movimiento "no figurativo". La más agradable sorpresa de mis últimas excursiones por las galerías de la ciudad, la tuve en las salas que la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires posee en el cuarto piso del Banco Municipal, donde exhibían sus trabajos tres artistas muy jóvenes: Julio Le Parc, Sergio Moyano y Francisco Sobrino. Pese a la gran cantidad de monocopias expuestas, el nivel de calidad fué uniformemente bueno: Julio Le Parc es quizá el más barroco de los tres, también el más rico de color y de fantasía; Sergio Moyano fué más musical, más lírico; y Francisco Sobrino se aproximó más a la figuración, llegando a realizarla plenamente en algunas de sus obras.

Galería Witcomb. *Santiago Cogorno.* — Rechacé en un principio —debo confesarlo— el alucinante delirio de materia coloreada que Cogorno desplegó en los salones de Witcomb, y finalmente me sometí un tanto más a su imperio. Insisto, no obstante, en mis reservas: el exceso de color en las obras de Cogorno, puede llegar a perjudicar su calidad. Fué curioso observar cómo en el óleo de mayores dimensiones —sencillamente inmenso, semejante a un mural en el tamaño y en la intención—, el artista se sometió, pese a la tentación de la vasta superficie, a un rigor constructivo que si bien se debilitaba un tanto en el fondo, arriba, era muy superior al de otros cuadros más pequeños. La riqueza de color de ese gran óleo era increíble; acercarse a él para examinar su estructura íntima, era una experiencia vertiginosa de la que costaba un tanto reponerse. El misterio se alzaba, imperioso, en la figura sedente junto a una mesa, señalada con el cartel de "Propiedad", en la última sala, y también en muchas otras que se reclinaban en divanes lujosos o tocaban instrumentos musicales en medio del esplendor de un verano perpetuo. Aunque un tanto superficial, es destacable la armonía en gris, amarillo y rosa, del Nº 25; y en el Nº 15 —una figura de mujer junto a una jaula—, había una sugestión que aliaba, extrañamente, una imagen finisecular con los colores magníficos y exaltados del trópico. Ésas son las palabras que mayor definen, pienso, el arte de Cogorno: calor, verano, trópico, exaltación... Un ansia incontenible de existir, en la plenitud de una naturaleza exuberante, pródiga, con toda la oscura sensualidad de una raza antigua y sabia, y todo el esplendor de un país de mariposas, plátanos y orquídeas. Tal es la sensación, pura sensación visual, que de la pintura de Cogorno se desprende.

El premio "Don Quijote". — Enorme interés había suscitado —justificadamente— en artistas, críticos y público, el anuncio del concurso que para ilustrar la segunda parte del Quijote, organizara la Editorial Emecé. Se trataba de compartir con Salvador Dalí, ilustrador de la primera parte de la novela (el honor, en este sentido, era harto dudoso, después de ver los dibujos del pintor catalán), el compromiso de imaginar las páginas cervantinas, y de obtener una importante recompensa monetaria, con una asignación determinada, además, a cada participante; y debían presentarse algunos dibujos en blanco y negro, y otros coloreados a la témpera o a la acuarela. El jurado seleccionó en primera instancia los trabajos de Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Leopoldo Torres Agüero, Juan C. Castagnino, Carlos Alonso, Norah Borges, Juan Eichler, Fernando López Anaya, José Manuel Moraña y Raúl Russo, y otorgó finalmente la recompensa al conjunto presentado por el joven pintor Carlos Alonso, residente en Mendoza.

En general, los artistas consagrados interpretaron el texto cervantino con tendencia a hacer de cada dibujo un "cuadro", más que una ilustración. Así ocurrió con Batlle Planas, por ejemplo, sin que esto implique disminuir en absoluto los valores plásticos de su contribución. Héctor Basaldúa dió gran elegancia a sus imágenes, con marcada tendencia escenográfica: Norah Borges reiteró su estilo delicado, y fueron apreciables los aportes de López Anaya, Moraña, Russo y Castagnino, mientras que Torres Agüero evocó, con su gracia habitual, un Don Quijote juvenil, con colores amables. Personalmente, creo que el premio fué muy bien acordado, si bien cabe observar que Alonso es un excelente dibujante, cuyos trabajos en color no están a la misma altura que los en blanco y negro. No obstante, su trazo agudo, fino y suelto, y su cabal comprensión del texto, hicieron de su contribución, sin duda, la más ajustada a los propósitos editoriales y (dentro de una estricta contemporaneidad de realización) a los rasgos que la iconografía tradicional atribuye al caballero de la Mancha y a su escudero.

El Premio Palanza. — La adjudicación del codiciado Premio Palanza —la más importante recompensa particular que pueda obtener un pintor argentino— a Aquiles Badi, no pudo sorprender a quienes valoramos la obra del gran pintor ítalo-argentino, pero suscitó sorpresa y hasta encono en algunas personas que lo hubieran acordado, naturalmente, a tal o cual otro pintor de su preferencia. Esas críticas, por supuesto, no poseen más valor que el que tienen en arte las opiniones puramente subjetivas. El hecho fundamental es que se ha premiado a un artista de méritos indiscutibles y que presentó un conjunto excelente como tal. No es improbable que haya habido algún cuadro de otro concurrente que, en forma aislada, fuese superior a los de Badi; pero lo que debía apreciarse, y así se hizo, era el valor del conjunto y también (creemos que lógicamente) el de los antecedentes del pintor. Sin contar que, como sucede asimismo siempre en los concursos, el jurado —cuya gestión parece haber sido laboriosa—

puede haber optado por una discreta "línea media"; pues, ¿por qué no haber concedido la recompensa a Seoane, hacia quien se inclina en forma terminante nuestra elección? Los óleos de Seoane, admirables de composición y de color, afirmaron rotundamente el estilo a la vez sereno y apasionado, luminoso, esencial, de su autor. Destaco especialmente las "Figuras compesinas" (Nº 31 del catálogo) y la fuerte "Cabeza de toro" (Nº 33) en rojo.

Frente a Seoane, Torres Agüero desplegó una vez más la elegancia y el buen gusto que son atributos esenciales de sus composiciones, en las que se advirtió (sobre todo por el gran tamaño de los cuadros) la misma falta de unidad estructural que observáramos en su muestra de este año en Bonino. Torres es talentoso y hábil: le falta sólo un punto de madurez, de sazón cabal, para llegar a ser un gran pintor; y afortunadamente tiene muchos años por delante para lograrlo.

Domínguez Neira retiró su pintura cuidada, un tanto esquemática y fría; Russo y Del Prete no estuvieron a la altura de sus antecedentes; Iván Vasileff fluctuó entre varias tendencias, sin ninguna afirmación importante, y Alberto Trabucco no reiteró, por cierto, el encanto de algunas obras de otros tiempos. Batlle Planas, quien está en un período de evidente transición y que practica ahora una pintura flúida, suelta, más pastosa que en otras épocas, acreditó más su reconocido talento en las naturalezas muertas que en las figuras, que me parecieron vacilantes y con riesgo de monotonía; y, finalmente, Miguel Diomede no estuvo del todo feliz en su conjunto, sobre todo en las superficiales figuras.

En resumen, un "Palanza" de ninguna manera excepcional, pero con algunos excelentes aportes, en especial los de Seoane —nuestro favorito— y Badi, digno ganador del certamen. Los artistas premiados en años anteriores, enviaron algunas obras importantes, fuera de concurso, principalmente Forner ("La invitada"), Basaldúa (las dos "Calles") y Soldi ("La lámpara").

E. S.

PREMIOS LITERARIOS ARGENTINOS. EL PREMIO LENIN

Los recientes premios literarios nacionales y municipales, divulgados en todos los diarios y revistas del país, han correspondido a Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Láinez, y H. A. Murena, en el orden nacional; en el orden municipal, a Carlos Mastronardi, H. A. Murena, Alberto Girri, Luisa Mercedes Levinson y David Viñas, todos ellos colaboradores asiduos u ocasionales de SUR. Borges y Mastronardi han escrito en la revista desde sus primeros números y han publicado libros en nuestra editorial; diecisiete años después, podemos decir otro tanto de Murena y Girri, que forman parte de nuestro Comité de Colaboración, al igual que Borges, y cuyas obras laureadas —*La fatalidad de los cuerpos* y *El pecado original de América,* de Murena; *Examen de nuestra causa,* de Girri— han sido editadas por SUR.

Una recompensa bastante menos modesta, desde el punto de vista material, que las anteriores —y por la cual nuestro Intendente, cuando entregó los premios, no se hubiera manifestado "cohibido"— es el Premio Internacional Lenin (ex premio Stalin) por la promoción de la paz entre los pueblos; acaba de otorgársele a una argentina, María Rosa Oliver, miembro del Consejo Mundial de la Paz. Salvo "Clarín" y el "Buenos Aires Herald", ningún diario del país —que sepamos nosotros— ha publicado la noticia, dando pie a los comunistas para que afirmen, en este caso con razón, que también la prensa democrática entorpece a sus lectores con una información "dirigida". Por eso lo destacamos especialmente. Junto con María Rosa Oliver, han obtenido el Premio Lenin (ex premio Stalin, repetimos) Chandrasekhary Vankata Ramán, físico indio; Emmanuel d'Astier de la Vigerie, ex ministro francés, diputado, vicepresidente del Consejo Mundial de la Paz; Saranakara Thero, sacerdote budista de Ceylán; Heinrich Brandweiner, profesor de derecho internacional de la Universidad de Viena; Nicolás Tikhonov, poeta, presidente del Consejo Soviético de los Defensores de la Paz y Danilo Dolci, católico, que desde hace años está luchando victoriosamente, dentro de la no violencia, contra la miseria espantosa de Sicilia, su país natal (véase el artículo de Lanza del Vasto, "La no-violencia en Sicilia: Danilo Dolci", SUR, Nº 243). Danilo Dolci no es comunista y sus métodos gandhianos son exactamente lo contrario de los medios empleados por los comunistas para llegar al fin que se proponen. Por eso, sin duda, "La Giustizia", órgano del Partido Social Demócrata, le pidió públicamente que rechazara un premio otorgado por quienes habían ejecutado a los obreros de Hungría. Dolci contestó que aceptaría siempre cualquier dinero que se le ofreciera para llevar adelante su obra. Anunció que los 25.000 dólares del premio serán entregados a un comité destinado a estudiar los problemas relacionados con la desocupación.

INDICE GENERAL DEL AÑO 1957

NÚMEROS 244 A 249

AGUTAGAWA, RYONOSUKE: *Kesa y Morito,* Nº 249, pág. 27.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Papeles: La unidad hispanoamericana; Tres notas sobre el teatro de Rodolfo Usigli,* Nº 244, pág. 55 * *El taller de Proust,* Nº 246, pág. 13.

ASTI VERA, ARMANDO: *La "localización" del alma,* Nº 245, pág. 126.

BALZER, CARMEN: *Jean Piaget: "Psicología de la inteligencia",* Nº 248, pág. 128.

BAYÓN, DAMIÁN CARLOS: *Entrevista a Vasarey,* Nº 245, pág. 128.

BORGES, JORGE LUIS: *Prosas: El testigo; Martín Fierro,* Nº 247, pág. 16.

CAMUS, ALBERT: *Los adoradores del hecho consumado,* Nº 244, p. 5 * *La mujer adúltera,* Nº 245, pág. 1.

CAPELLO, JORGE A.: *El signo,* Nº 244, pág. 81.

CIARLO, HÉCTOR OSCAR: *Martín Heidegger: "Introducción a la metafísica",* Nº 244, pág. 81.

COWES, HUGO W.: *El "homo viator" en la poesía de Antonio Machado,* Nº 245, pág. 58.

CHACEL, ROSA: *Elvira Orphée: "Dos veranos",* Nº 245, pág. 111.

DAZAI, OSAMU: *La mujer de Villon,* Nº 249, pág. 65.

DI IORIO, LUIS: *La pluma y la espada,* Nº 247, pág. 70.

ELIZALDE, LUIS DE: *Alberdi y el momento actual,* Nº 248. pág. 39.

FERRARI, GUSTAVO: *Alexander Lernet-Holenia: "El barón Bagge",* Nº 244, pág. 67.

FRANZE, JUAN PEDRO: *Rossini y Mozart en el Colón,* Nº 244, pág. 94 * *Arturo Toscanini,* Nº 245, pág. 132 * *Las "Variaciones Goldberg"; "Catulli carmina", de Carl Orff,* Nº 246, pág. 96 * *Dos nuevas cantatas,* Nº 249, pág. 118 * *La música de Okinawa,* Nº 249, pág. 118.

FULLER, ROY: *Respiración,* Nº 244, pág. 11.

GÁNDARA, ANA: *Via Crucis,* Nº 246, pág. 8.

GARRISON CHAPIN, KATHERINE: *Pájaro en el espacio; Retrato en invierno; Los recién casados en el tren; Canción nocturna,* Nº 247, pág. 53.

GARNETT, DAVID: *Lawrence en el banquillo de los acusados,* Nº 244, pág. 68.

GIRRI, ALBERTO: *Comentario,* Nº 244, pág. 26 * *Memorial; Exégesis; Poema,* Nº 248, pág. 25.

GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO: *Comentarios al "Comentario del Evangelio",* Nº 244, pág. 48; *Norah Lange: "Los dos retratos",* pág. 63; *Michel de Ghelderode: "Teatro",* pág. 75 * *Doce vespertinas,* Nº 247, pág. 18; *John Waine: "Sigamos bajando",* pág. 83; *Julio E. Payró: "Picasso y el ámbito artístico-social contemporáneo",* pág. 93; *Los niños cantores de Viena,* pág. 104 * *¿Racismo en Buenos Aires?,* Nº 248, pág. 77; *J. B. Priestley: "Deleite",* pág. 104.

GUASTA, EUGENIO: *François Mauriac: "El pan vivo",* Nº 244, pág. 76 * *José Blanco Amor: "Todos los muros eran grises"; Manuel Lamana: "Otros hombres",* Nº 245, pág. 119 * *Abelardo Arias: "El gran cobarde"; Abel Mateo: "Reportaje social en el infierno",* Nº 246, pág. 69 *; *Miedo,* Nº 247, pág. 37; *"El abate Pierre dice..."; Raúl E. Lagomarsino: "Savia y follaje del libro"; Noemí Bergara de Bietti: "Los tres Payró",* pág. 79.

HAGIWARA, SAKUTARO: *Tren nocturno; El cadáver de un gato; El nuevo camino de Koide,* Nº 249, pág. 91.

HAYASHI, FUMIKO: *En los bajos de Tokio,* Nº 249, pág. 79.

HERLING, GUSTAW: *El príncipe constante,* Nº 246, pág. 21.

HERNÁNDEZ, JUAN JOSÉ: *Los dones de la noche,* Nº 247, pág. 47.

ICHIRO, ANDO: *Mariposa,* Nº 249, pág. 90.

ISCHIKAWA, TAKUBOKU: *El diario romaji,* Nº 249, pág. 12; *Un puño,* pág. 93.

JUNG, C. G.: *La mente del hombre,* Nº 246, pág. 3.

JURADO, ALICIA: *Hermann Kasac: "Falsificaciones",* Nº 244, pág. 65; *Antonina Vallentin: "El Greco",* pág. 74 * *Richard Wright: "De la inocencia a la pesadilla",* Nº 245, pág. 118; *Thomas Merton: "Los hombres no son islas",* Nº 245, pág. 123 * *Lamento por la literatura extranjera,* Nº 246, pág. 62; *Rodolfo J. Walsh: "Antología del cuento extraño",* pág. 67; *Bernard Shaw: "El dilema del doctor",* pág. 70; *Carlos Lugo: "El origen de la materia",* pág. 74 * *Aldous Huxley: "Cielo e infierno",* Nº 247, pág. 77 * *El regreso,* Nº 248, pág. 34; *Vasco Pratolini: "Metello",* pág. 94; *Néstor Bodoni: "La boca sobre la tierra",* pág. 95; *Luigi Pirandello: "Así es (si os parece)",* pág. 96.

KAWABATA, JASUNARI: *El lunar,* Nº 249, pág. 57.

KEENE, DONALD: *La literatura japonesa moderna,* Nº 249, pág. 3.

KITAKAWA, FUYUHIKO: *Nieve de primavera,* Nº 249, pág. 93.

KITAHARA, HAKUSHU: *Canción secreta de los heréticos,* Nº 249, pág. 94.
KOMAR, EMILIO: *George Friedmann: "Problemas humanos del maquinismo mundial",* Nº 246, pág. 72.
KUSANO, SHIMPEI: *Queroqué la rana,* Nº 249, pág. 95.

LANCELOTTI, MARIO A.: *H. A. Murena: "El centro del infierno",* Nº 244, pág. 60; *"Candilejas",* pág. 100; *"La Fiera Letteraria",* pág. 103 * *Sören Kierkegaard: "Diario íntimo",* Nº 246, pág. 65 * *"El techo",* Nº 247, pág. 100.
LEVINSON, LUISA MERCEDES: *La niña Panchita,* Nº 244, pág. 41.
LOIZAGA, ELBA DE: *Juan Pedro Ramos, poeta y amigo,* Nº 247, pág. 71.

MADARIAGA, SALVADOR DE: *El reto del destino,* Nº 246, pág. 1.
MANTOVANI, FRYDA SCHULTZ DE: *Biografía de las hadas,* Nº 244, pág. 15.
MASTRONARDI, CARLOS: *Gálvez y el estilo barroco,* Nº 245, pág. 104.
MISHIMA, YUKIO: *El tambor de damasco,* Nº 249, pág. 101.
MIYAZWA, KENJE: *Tema 1063,* Nº 249, pág. 95.
MOREAU, PIERRE: *La tradición "egotista" en la literatura francesa,* Nº 244, pág. 35.
MOSQUERA, MARTA: *La batalla secreta,* Nº 248, pág. 70.
MURENA, H. A.: *Notas sobre la crisis argentina,* Nº 248, pág. 70.

NAKAHARA, CHUYA: *La hora de la muerte,* Nº 249, pág. 96.
NAKANO, SHIGEHARU: *Canción,* Nº 249, pág. 97.

OCAMPO, VICTORIA: *Enrique Bullrich (1903-1957),* Nº 244, pág 46 * *"Y Lucía que hablaba a río..." (Gabriela Mistral 1899-1957),* Nº 245, pág. 75 * *La misión del intelectual ante la comunidad mundial,* Nº 246, pág. 56 * *Testimonio,* Nº 247, pág. 12 * *Discurso que se quedó en un bolsillo en el homenaje a "Nosotros" y a Giusti,* Nº 248, pág. 113.
ONIS, HARRIET DE: *Eugene O'Neill,* Nº 248, pág. 53.

PAITA, JORGE A.: *Cara y cruz,* Nº 244, pág. 40 * *Pensares de una tarde malgastada,* Nº 245, pág. 56 * *Carlos Prelooker: "Cimaris",* Nº 246, pág. 71 * *Eduardo Mallea: "Simbad" y "El gajo de enebro",* Nº 248, pág. 87.
PARPAGNOLI, HUGO: *Exposición y Escuela de Cerámica; Tercer Salón de Arte Sacro,* Nº 244, pág. 90 * *Miguel Ocampo en Roma,* Nº 246, pág. 93.
PAZ, OCTAVIO: *Introducción al número sobre literatura japonesa moderna,* Nº 249, pág. 1.
PELTZER, FEDERICO: *Cuentos con aire: El barrilete y las manos; Árbol de un pájaro,* Nº 247, pág. 55.
PEYROU, GRAZIELLA: *Jean Anouilh: "El ensayo o el amor castigado",* Nº 245, pág. 123; *Henry Perruchot: "Vida de Van Gogh",* pág. 125.
PEZZONI, ENRIQUE: *"Las puertas del infierno",* Nº 246, pág. 78.

RADAELLI, SIGERIDO: *Juan Mantovani: "La crisis de la educación"*, Nº 248, pág. 100; *B. González Arrili: "El diputado de la libertad"*, pág. 102.
REDACCIÓN: *Conferencia de Escritores Asiáticos*, Nº 244, pág. 104; *Índice General de los años 1955 y 1956*, pág. 106 * *Llegada de Lanza del Vasto. Sus conferencias bajo los auspicios de SUR*, Nº 246 pág. 55 * *"Diógenes" y un concurso internacional*, Nº 247, pág. 106; *Libros recibidos*, pág. 107; Nº 248, pág. 116 * *Noticia sobre los colaboradores del número dedicado a la literatura japonesa moderna*, Nº 249, pág. 123.
REST, JAIME: *Geografía ultramundana del medioevo*, Nº 245, pág. 82 * *Ingmar Bergman: Presencia humana y dimensión imaginaria del cine sueco*, Nº 248, pág. 80.

SACVILLE-WEST, V.: *Virginia Woolf y "Orlando"*, Nº 247, pág. 64.
SAINT-EXUPERY, A. DE: *Creación trascendente al objeto creado*, Nº 248, pág. 29.
SHIGA, NAOYA: *El crimen de Han*, Nº 249, pág. 33.
SCHÓO, ERNESTO: *Virgilio Piñera: "Cuentos fríos"*, Nº 245, pág. 108 * *Teatro*, Nº 246, pág. 75; *Crítica de arte*, pág. 89 * *Crítica de arte*, Nº 247, pág. 84, *Teatro*, pág. 94 * *Teatro*, Nº 248, pág. 106; *Crítica de arte*, pág. 109.
SOLER, SEBASTIÁN: *El derecho al error y la crisis de la cultura;* Nº 248, pág. 16.
SOSA LÓPEZ, EMILIO: *Víctor Massuh: "América como inteligencia y pasión"*, Nº 244, pág. 78 * *Alberto Moravia o la busca de un nuevo concepto del hombre*, Nº 245, pág. 99 * *El problema del mal en William Faulkner*, Nº 247, pág. 55.
STRAWINSKY, IGOR: *Respuestas a treinta y seis preguntas*, Nº 247, pág. 1.

TACHIRA, MICHIZO: *Pensamientos*, Nº 249, pág. 98.
TAKAMURA, KOTARO: *La tierra de Netsuke*, Nº 249, pág. 98.
TAKENAKA, IKU: *Al caer del día*, Nº 249, pág. 99.
TANAKA, KATSUMI: *Encuentro casual*, Nº 249, pág. 99.
THOMPSON, VIRGIL: *El arte de juzgar la música*, Nº 244, pág. 28.
TANIZAKI, JUNICHIRO: *En alabanza de las sombras*, Nº 249, pág. 18.

VICTORIA, MARCOS: *El cine y la cultura "Kitsch"*, Nº 248, pág. 78.

WALSCH, MARÍA ELENA: *Juan Ramón Jiménez, premio Nobel*, Nº 244, pág. 1 * *Las que cantan*, Nº 248, pág. 28.
WILSON, COLIN: *Función social del hombre apartado*, Nº 245, pág. 14.

YOKOMITSU, RIICHI: *Tiempo*, Nº 249, pág. 42.
YOSANO, AKIKO: *Una noche; Viniste al fin; De los innumerables escalones*, Nº 249, pág. 100.

ÍNDICE

Pág.

Venezuela liberada 1
Las meretrices, por *Elio Vittorini* 1
Piedra de sol, por *Octavio Paz* 23
La máscara, por *Roger Caillois* 26
El reposo es silencio (Una curiosidad literaria), por *Francisco Ayala* 32
Una ruptura, por *Alberto Girri* 36
El "Stephen Hero" de James Joyce, por *Joseph Prescott* 39
La Viuda, por *Juan José Hernández* 50
Satélite, por *Alberto Salas* 54
Crónica del misterio, por *Leda Valladares* 56
El mundo y sus gentes en la novela contemporánea, por *José Blanco Amor* 57

CRÓNICAS Y NOTAS

Guillermo de Torre: Un paraíso prometido. Técnica, cultura y paz 67
Rafael Pineda: Entrevista con Marianne Moore 72

L I B R O S

Rosa Chacel: Un dilema. "Libertad o muerte", por Niko Kazantzakis 76
Alicia Jurado: Stefan Zweig: "Un caso de conciencia" 79
Eugenio Guasta: José Luis Castillo Puche: "Sin camino" 80
L. V.: Julio Ardiles Gray: "Los amigos lejanos" 83
E. G.: S. Serrano Poncela: "La venda" 84
Joaquín O. Giannuzzi: Jorge Vocos Lescano: "Día tras día" 85
Carmen Balzer: Johannes María Werweyen: "Historia de la filosofía medieval 87
A. J.: Antonio G. Birlan: "La religión" 89
Eduardo González Lanuza: Pontier ("Vida de Cézanne") 91

T E A T R O

Ernesto Schóo: El "Teatro Nacional Popular" 93

ARTES PLÁSTICAS

Hugo Parpagnoli: Héctor Basaldúa 96
E. S.: Asociación Estímulo de Bellas Artes; Pintura no figurativa; Santiago Cogorno; El premio "Don Quijote"; El premio Palanza 100

Premios literarios argentinos; El Premio Lenin 103
Índice General del año 1957. Números 244 a 249 105

Este número 250
de SUR terminó-
se de imprimir
el día 10 de febrero de
mil novecientos cincuen-
ta y ocho, 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 Nº. 249

Noviembre - Diciembre 1957

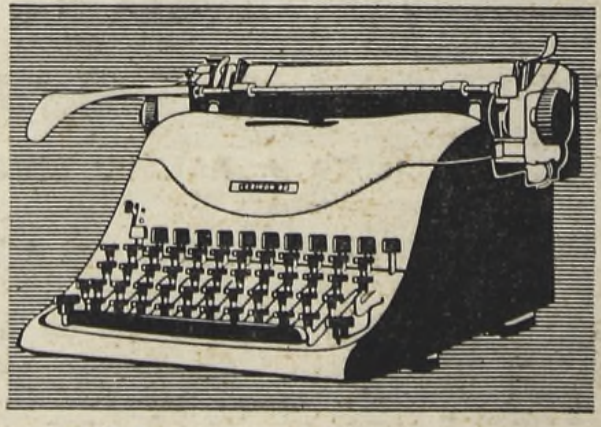
DEDICADO A LA LITERATURA JAPONESA MODERNA

Colaboraciones de

OCTAVIO PAZ ★ DONALD KEENE ★ ISHIKAWA TAKUBOKU ★ TANIZAKI JUNICHIRO ★ AGUTAGAWA RYONOSUKE ★ SHIGA NAOYA ★ YOKOMITSU RIICHI ★ KAWABATA YASUNARI ★ DAZAI OSAMU ★ HAYASHI FUMIKO ★ ANDO ICHIRO ★ HAGIWARA SAKUTARO ★ KITAGAWA FUYUHIKO ★ KITAHARA HAKUSHU ★ KUSANO SHIMPEI ★ MIYAZAMA KENJI ★ NAKAHARA CHUYA ★ NAKANO SHIGEHARU ★ TACHIHARA MICHIZO ★ TAKAMURA KOTARO ★ TAKENAKA IKU ★ TANARA KATSUMI ★ YOSANO AKIKO ★ MISHIMA YUKIO ★ JUAN PEDRO FRANZE.



Olivetti Lexikon - *En los despachos de prensa de las numerosas conferencias internacionales, en los que se copian las relaciones, los comunicados, las órdenes del dia, se ve, cada vez con más frecuencia, la curva elegante de la Lexikon. El hombre de negocios, el industrial y el politico reconocerán su escritura en las cartas y en los documentos, las dactilógrafas hallarán en todos partes el mismo ritmo, la misma elástica velocidad. Olivetti ha llevado doquiera la Lexikon y la Lexikon es en cualquier sitio Olivetti y, por consiguiente, rigor, precisión, robustez y elegancia.*



olivetti

H0008049

S1CJ.15.1.1