Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA SEMESTRAL

MANUEL MUJICA LAINEZ

1910 - 1984

HOMENAJE

358
359

ENERO - DICIEMBRE 1986
BUENOS AIRES

H-7-1-2-

SUR

FUNDADA EN 1931
POR
VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración
TUCUMAN 677 - PISO 5° "D"
1049 Capital Federal
Tel.: 322-1083

Comité de Colaboración

Milred Adams **Alberto Girri**
Adolfo Bioy Casares **Silvina Ocampo**
Alberto Luis Bixio **Soledad Ortega**
Adolfo de Obieta **Enrique Pezzoni**
Ernesto Sábato

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551

SUR

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

S1CJ.15.1.2 61

358 - 359

ENERO - DICIEMBRE 1986
BUENOS AIRES

H0008138

SUR

PRESENTACION

Un número de **Sur** *dedicado a Manuel Mujica Lainez. Cuánta satisfacción le hubiera dado el homenaje a Manucho, tan admirador de Victoria Ocampo, de la escritora, sin duda, y particularmente de su personalidad triunfal. Contaba el novelista poco más de veinte años cuando la conoció. Su impresión fue de deslumbramiento. Belleza, seguridad, impulso incontenible eran virtudes suficientes para conquistar al joven que emprendía un camino similar. Ambos pertenecían a la sociedad tradicional de Buenos Aires, donde Victoria, increíblemente, había impuesto su voluntad, confirmando lo que más tarde diría a Margarita Abella Caprile, la poetisa del memorable* **Lo miré con lágrimas:** *"Mire, Margaritín, yo siempre he hecho lo que se me ha dado la gana". Era la esfera social de los personajes del futuro narrador de la "saga porteña", observada con piedad pero sin idealismo, exaltada en su gloria y mostrada melancólicamente en su decaimiento.*

Victoria era un personaje importante en la vida cultural porteña. Sus vínculos con sobresalientes escritores extranjeros iban a dar a **Sur** *y más tarde a su editorial, una de sus singularidades. Dos grandes diarios argentinos,* **La Nación** *y* **La Prensa,** *habían incorporado a sus páginas, casi desde su fundación, en las últimas décadas del siglo pasado, a figuras descollantes de la intelectualidad europea y americana.* **Sur** *iba a mantenerse al día en este sentido revelando a los lectores de lengua castellana primicias de la mejor literatura contemporánea.*

No obstante las muchas coincidencias, Mujica Lainez no per-

teneció al círculo literario de Victoria ni fue colaborador de **Sur,** *salvo tarde y en muy contadas oportunidades. Durante el primer lustro de la década del 30, cuando surge la revista, Manucho era muy joven y efectuaba con deleite su aprendizaje del español en los clásicos, tan manifiesto en su primer libro,* **Glosas castellanas,** *publicado en 1936. Sus amigos de entonces, como Felipe Yofre, Máximo Etchecopar o Ignacio Anzoátegui, exaltaban lo hispánico. Pero para Mujica Lainez se trataba de un sentimiento entrañable –en cuanto concierne a un aspecto fundamental de la tradición argentina– y de un valor estético, no de una ideología con derivaciones políticas.*

En sus años europeos, en la adolescencia, el francés y el inglés habían atenuado la huella del propio idioma, a tal punto que el jovencito se había imaginado como un escritor francés. En París y en los años de estudio en l'Ecole Descartes, se había entusiasmado con los clásicos. Siempre recordará las enseñanzas del profesor Charles-Marie Bernard, experto en las lenguas griega y latina, a quien en 1940 –en momentos de dolorosa nostalgia suscitada por la guerra– le dedica una bella "Elegía". Los clásicos franceces, además, formaban parte del legado cultural materno. Menos entusiasmo le provocan las vanguardias que habían irrumpido en Europa a partir de la segunda década del siglo. Su primera novela, **Don Galaz de Buenos Aires,** *revive el mundo hispanoamericano, el de las empresas quijotescas de la conquista. Su principal escenario es la paupérrima ciudad situada a orilla del Río de la Plata. Desde entonces, Mujica Lainez busca la raíz del criollismo en sus biografías –las de Miguel Cané, padre; la de Hilario Ascasubi, la de Estanislao del Campo–; en sus primeros libros de cuentos –***Aquí vivieron** *y* **Misteriosa Buenos Aires**– *y en las novelas de la sociedad porteña:* **Los ídolos, La casa, Los viajeros** *e* **Invitados en El Paraíso.**

En verdad, Mujica Lainez fue siempre un escritor inubicable en cenáculos literarios. Siguió un camino al margen de tendencias prestigiosas o de moda, indiferente a reproches, críticas o burlas. Más de un semanario de la década del 60, de aquellos que en cada número sacaban de la nada un genio local, al poco tiempo olvidado, se ensañó con el impertérrito Manucho.

A partir de **Bomarzo** *(1962), se convirtió en un autor de éxito. Sus libros se inscribían en las listas de "best-sellers", sus lectores lo reconocían y se interesaban también por las anécdotas que suministraban su inteligencia, su ingenio y su gracia. Era un personaje insustituible en la ciudad que tanto quería.*

***

Se reúnen en este tomo de **Sur** *las aportaciones de Mujica Lainez a la revista en números dedicados a Shakespeare, en el año del cuarto centenario de su nacimiento; y a Malraux, con ocasión de un homenaje póstumo. Además, las respuestas a dos encuestas y los comentarios críticos de siete libros del escritor, a partir de* **Aquí vivieron.**

La segunda sección contiene un texto de Mujica Lainez publicado por **La Prensa** *con el título de "Instantáneas de Victoria Ocampo", recogido luego en* **Los porteños,** *y algunas piezas de una correspondencia, absolutamente inédita, que se conserva a partir de 1959 y concluye en 1979, el año de la muerte de Victoria. Un total de cuarenta y seis misivas, deliciosamente amistosas y de perfecto entendimiento mutuo. Ambos fueron maestros en el casi desaparecido género epistolar.*

La tercera sección presenta textos de Mujica Lainez no reunidos en libro, relatos y artículos aparecidos en **La Nación,** *el diario en cuya redacción permaneció casi cuarenta años, del cual fue colaborador desde muchacho y al cual dedicó páginas estupendas de reconocimiento. La cuarta recoge siete textos críticos dispersos en publicaciones periódicas o académicas que considero dignos de rescatarse. Los firman Cristina Piña, María Rosa Lojo, Angel Puente Guerra, Federico Peltzer, Jorge Torres Zavaleta, Alma Novella Marani y George O. Schanzer. Testimonios de Cosme Beccar Varela, Aurelio Miró Quesada, Sara Gallardo, Osvaldo Rossler, Carlos Alberto Gómez, Oscar Barney Finn y Hugo Beccacece integran la quinta sección. Una cronología sumaria y la bibliografía del escritor completan el homenaje tributado cuando van a cumplirse, en abril próximo, cinco años de su desaparición.*

JORGE CRUZ

Mujica Lainez en Sur

Música Latinoamericana
en Sur

LA AMISTAD DE SHAKESPEARE

¿De cuántos escritores podemos decir, por grandes que sean, que poseen las rarísimas condiciones gracias a las cuales serán capaces de acompañarnos y guiarnos desde la infancia hasta la vejez, alimentándonos siempre con su gracia y su sabiduría? Shakespeare pertenece a su número escaso y es tal vez el dotado de más amplio espíritu para seguir junto a nosotros a lo largo del viaje difícil. El séquito se prolonga de lustro en lustro, inseparable de nuestra intimidad, desde el soplo aéreo de las hadas que iluminan con alegre chisporroteo el **Sueño de una noche de verano,** el fresco, exaltado amor adolescente de **Romeo y Julieta** y el amor ansioso y misterioso de los **Sonetos,** hasta los sueños de libertad y ambición y las desesperaciones de celos y avaricia que estremecen a las tragedias, para culminar en el dolor de Lear y en las dudas de Hamlet. El séquito se prolonga, porque Shakespeare tiene algo que decirle a cada edad y lo hace con una sonrisa que el brillo de la poesía enciende, o con una mueca de burla, o con un generoso ademán apasionado, o con una voz que empaña las lágrimas.

Rubén Darío llamó a Cervantes "buen amigo": Shakespeare lo es, sin límites; buen amigo, comprensivo, inteligente, sensible, de todas las horas, con ese don de adaptación a través del tiempo y esa posibilidad de ser joven y maduro, un hermano y un padre, un cómplice y un consejero, eterno y mudable, de mármol y de sangre y huesos, que sólo el genio es susceptible de producir.

Frente a un dilema, los antiguos acudían a las "sortes". Para ello, abrían un libro al azar, y hallaban en la página casual la respuesta que disiparía su inquietud. En el caso de Shakespeare no se trata de casualidad y de interpretaciones sibilinas, porque

provee una respuesta lúcida para cada problema nuestro, dentro de la multiplicidad pasmosa de su obra.

Creo, personalmente, que son contados los escritores de inalterable gloria por los cuales siento tanta **simpatía**. Los genios que, por su proyección inaudita, escapan a nuestra escala y mesura, porque nos desbordan, suelen colmarnos de una especie de divino terror ante la vastedad de su prodigio. Casi nunca los sentimos vivos y cálidos. Los hiela, entre relámpagos, la majestad de las estatuas. Shakespeare no. Shakespeare estará siempre vivo. Siendo tan enorme, consigue conservar su calidad humana porque no le asusta mostrarnos sus flaquezas, sus desesperaciones, sus equivocaciones, lo que más lo acerca a nuestra propia fragilidad. Y, como un confesor sagaz que fuera al mismo tiempo el pecador triste que se confiesa, nos abre las puertas hacia la luz de la justicia. En eso, en la riqueza de su equilibrio, finca la maravilla de su personalidad que pasa por los siglos envuelta en la música más conmovedora que jamás oyeron los habitantes del mundo.

Más que en ninguna otra de sus obras, la humana calidad de Shakespeare se transparenta en el enigma de sus sonetos. Ha sido esa una de las tres razones que me atrajo para traducir cincuenta de ellos: la gran admiración que desde muy muchacho he sentido por los sonetos de Shakespeare, desiguales, discrepantes, pero muchos de ellos tan hermosos que nada se les compara en ese género, pues a través de su estructura nos es dado asomarnos a la secreta verdad de un genio que es, al mismo tiempo, un desventurado, un desgarrado ser humano, un pobre y maravilloso hermano nuestro. Los otros dos motivos son la falta de una versión al castellano (pese a los méritos diversos que evidencian algunas de las existentes) que correspondiera con plenitud a **mi** idea de los sonetos inmortales y a la emoción que en mí había despertado su continua lectura; y las circunstancias especiales por las cuales atravesaba nuestro país en la época en que emprendí ese trabajo y que me impulsaban a elegir una tarea, acorde con mi vocación, cuyo rigor arduo y obsesionante me hiciera olvidar, durante unas horas, todos los días, la tremenda atmósfera que me rodeaba. De esa suerte, los traduje entre 1951 y 1955.

Pero un poema es imposible de traducir. Los ingenuos que piensan que se trata de algo así como trasladar un perfume de un frasco a otro, de forma distinta, empleando un sutil embudo, se equivocan. Recuerda más bien la operación a la famosa historia de Procusto, el que estiraba o cortaba a sus víctimas, hasta que ocupaban las medidas puntuales de su lecho. La poesía refleja, misteriosamente, más que la prosa, la **respiración espiritual** de su creador. Y eso, ese ritmo íntimo cuya elaboración resulta de la correspondencia insustituible entre la idea y la palabra, es algo que sólo el autor de un poema puede producir, puesto que se trata de algo inherente a su propia esencia y que el traductor no reproducirá jamás en la multiplicidad infinita de sus matices.

Fuera del problema fundamental que he esbozado apenas y que se vincula con las raíces de la personalidad de cada poeta y con su modo distinto de **respirar** a la poesía, hay que tener en cuenta el problema que deriva de la estructura de cada idioma, fruto de un proceso largo y arduo, en el que intervinieron elementos contradictorios, determinantes de su carácter. El traductor de un poema debe enfrentarse, pues, con la individualidad del poeta y con la singularidad de su idioma. Está irremediablemente derrotado, si aspira a conservar, una a una, las cualidades de su modelo. Debe elegir y desechar, interpretar y adaptar. En una palabra, debe recrear. El poema que quiere traducir debe ser considerado por él como un punto de partida inspirador, pero, puesto que ni podrá adecuar con exactitud su cadencia interior a la del poeta original, ni superponer su idioma sobre aquel que dio forma plástica al poema, lo que hará, guiado por el poeta maestro, será componer un poema suyo, cumpliendo un ejercicio lírico cuyos sucesivos elementos le son suministrados por el poema fundamental. Replanteadas así las cosas, las trabas intrínsecas desaparecen y la traducción poética se torna posible y justificada, al transformarse, como decimos, en una recreación. El traductor debe volver a crear.

Con ese criterio, he llevado a cabo mis versiones de los sonetos de Shakespeare. Me he esforzado por construir, con cada uno de los que traducía, un pequeño poema mío, ajustado den-

tro de lo factible al paradigma shakespeareano, al amparo de su reveladora sugestión. Por ello rehuí ciertas dificultades formales accesorias que hubieran entorpecido todavía más mi labor intelectual, como las que surgen de las imposiciones de la rima y de la arquitectura de nuestro soneto clásico. Elegí el endecasílabo, metro tradicional del soneto, y esa fue mi única sujeción.

Los cincuenta sonetos publicados (que son en verdad 49) y que vieron la luz en el alba del año conmemorativo de Shakespeare, constituyen la primera etapa —por lo menos yo lo espero así— de una labor que abarcará la totalidad de esos poemas. Me gusta hacer planes de largo alcance y trato de ceñirme a ellos. Pienso, por ello, luego de haber terminado la elaboración de mi novela **El Unicornio,** que probablemente insumirá tanto tiempo como **Bomarzo**, regresar a la atmósfera cálida de Shakespeare y traducir cincuenta sonetos más; luego, si Dios quiere, escribiré **El Inca**, otra novela igualmente extensa al cabo de la cual volveré a Shakespeare, para verter al castellano los sonetos que me faltarán entonces, hasta completar la cifra de 164 que los comprende a todos. Eso me permitirá, si me alcanza el tiempo, vivir un largo espacio cerca de Shakespeare, en su intimidad, escuchando los latidos de su corazón, y nada, nada puede hacerme más feliz. Porque Shakespeare, como dije al comenzar es "buen amigo", y los buenos amigos no abundan, pero si descubrimos uno no debemos dejarlo escapar, sino que, al contrario, debemos tomar su mano para cruzar con él la oscura selva.

Sur N° 289-290, jul./ag. — sept./oct. 1964, pp. 30-33.

EL CIVILIZADO

Cada vez que recuerdo las dos ocaciones en que vi y oí su voz —en París, como periodista, y luego como funcionario de la Cancillería, en Buenos Aires— la imagen que ante mí se presenta, por encima de las demás, es la del equilibrio, la del "civilizado". Habló, en cada oportunidad, de política y de guerra, y lo hizo con vehemencia y con pasión; sus ojos penetrantes se iluminaban y se le acentuaba el dibujo de una vena, en la sien. Pero también, como si arrojase un peso sobre el otro platillo de la balanza, para recuperar la estabilidad armoniosa (el equilibrio), habló de arte, y no obstante que puso, al hacerlo, igual ímpetu e intensidad, ha quedado fija en mi mente la inesperada dulzura que asomó en su mirada y en su breve sonrisa. Es que Malraux fue, más allá de su urgencia de "hacer" y de comprometerse, en un plano supremo, un civilizado, uno de los hombres más civilizados que surgieron en el país que tiene la suerte de seguir siendo el más civilizado del mundo. Por eso apoyó la riqueza de su vida sobre dos pilares contradictorios pero que, cuando se logran, constituyen el ideal eximio de la individualidad: la acción y la contemplación. Político y artista, defensor de las grandes causas que se vinculan con la libertad del hombre y con el progreso de su espíritu; lúcido, civilizado y, en consecuencia, campeón insobornable, incansable, de la civilización, tan preocupado (recuerdo) por un pequeño huaco peruano que acariciaban sus manos sensibles, como por reclamarle al teatro su condición de embajador de cultura, y después por explicar el porqué, circunstancial, exaltado, de España, el porqué de Francia, el porqué de China, el porqué. . . de comprenderlo y de compartirlo, vibrante. . . y de entrecerrar los ojos, sonreír apenas y evocar,

de paso, la India de los grandes templos, y un manuscrito de Patmos y la necesidad de salvar hasta el último nervio de las catedrales góticas... y de volver a acariciar el pequeño huaco, el pequeño y frágil testimonio. Así permanece, conmovedor, en mi memoria.

"El Paraíso", enero de 1977

Sur, N° 340, enero/junio 1977.

Encuestas

¿ARTE ABSTRACTO O ARTE NO FIGURATIVO?

¿Cree usted efectivamente que el término de arte abstracto, *utilizado hasta hoy más generalmente, es verdaderamente impropio, impreciso y debe reemplazarse en lo sucesivo por el de* arte no figurativo, *sin perjuicio de acoger también, dentro de este común denominador, otros nombres que sirvan para designar tendencias más particulares?*

2° En caso contrario ¿qué nombre sugeriría usted, recomendable por su exactitud y susceptible de encontrar fácil aceptación?

3° ¿Cuál es, a su parecer, el sentido y el porvenir del arte no figurativo *en relación con el* arte representativo?

En su minuciosa "Respuesta a Julio E. Payró" publicada en el N° 202 de SUR, Guillermo de Torre alude, casi al finalizar su carta, al riesgo de que estas cuestiones "aparentemente adjetivas" puedan ser consideradas bizantinas. La idea se presenta en el ánimo del lector ineludiblemente, mientras recorre la correspondencia en la que con tan prolija enumeración de textos los dos inteligentes críticos debaten el asunto. ¿Es éste, en realidad, tan importante en sí mismo? Designada en una u otra forma —y el *"embarras du choix"* es muy amplio— la tendencia a la que se le busca rótulo no dejará de ser lo que es. Por mí, prefiero llamarla "arte abstracto" o "arte concreto" indiferentemente, seguro de que la avisada minoría a quien estas cosas en verdad interesan, sabrá a qué nos referimos. Y pienso que a de Torre lo asiste la razón más robusta cuando no juzga enteramente felices las denominaciones que entrañan una negación.

Es difícil sino imposible pronosticar cuál será el porvenir

del arte abstracto frente al del arte representativo. Lo probable es que ambas tendencias convivan de ahora en adelante y que, siguiendo el movimiento pendular de las modas, haya períodos en los que lo que hoy se considera todavía como revolucionario, a pesar de su ya larga existencia, y asusta a muchos, se tache de pasatista, para que luego le vuelva su turno de "novedad" y, con las "novedades" auténticas que se le incorporen (parece inverosímil que las haya), asuste otra vez. Y si en la actualidad se resuelve dar al arte "que no invoque ni en sus fines ni en sus medios las apariencias visibles del mundo" un nombre determinado (abstracto, concreto, absoluto, constructivo, no figurativo, no objetivo, antinaturalista, etc.), ya se lo designará entonces de otras maneras sin dejar por ello de ser esencialmente lo mismo.

En cuanto al **sentido** del arte abstracto, creo que, como todo gran experimento, como todo lo que implique un verdadero paso hacia adelante en la eterna búsqueda expresiva, merece el respeto más alto.

Sur, N° 209/10, marz./abr. 1952, pp. 157/168.

EL CASO "LOLITA"

1. ¿Cree usted que un poder político debe ejercer la facultad de censurar obras literarias?

2. ¿Cuáles son los límites y el criterio con que esta facultad debe ejercerse?

3. ¿Cree usted que en el caso de **Lolita**, *de Vladimir Nabokov, esa facultad ha sido ejercida con acierto?*

MANUEL MUJICA LAINEZ:

1. No.

2. Hay un límite debajo del cual la obra deja de ser **literaria** para convertirse en algo informe. En ese caso, ya fuera de la órbita de lo literario que implica un nivel de calidad artística, creo que un poder político debe censurar las publicaciones pornográficas evidentemente nocivas.

3. No. **Lolita** es un libro admirable, ejemplarmente escrito, que plantea un caso doloroso y cierto. Flaubert y Baudelaire fueron procesados en Francia por obras maestras. Siempre sucede así. El Tiempo, al fin y al cabo, es el que juzga. **Lolita** se leerá dentro de muchos años, como **Madame Bovary,** como **Las Flores del mal.**

Sur, N° 260, sept./oct. 1959, pp. 44/75.

Notas de libros

"AQUI VIVIERON"

La dualidad fundamental e irreductible que parece escindir la arquitectura de toda vida humana, proyectándola con dobie faz hacia el mundo exterior, a manera –digamos– del anverso visible y el oculto reverso de una misma medalla, por lo mismo que ostenta caracteres o relieves disímiles, suscita correlativamente puntos de vista y apreciaciones diferentes, a menudo discordantes. Esta antinomia suele forjar mitos, leyendas o meras historias bastante incongruentes que aderezan, no siempre em igual proporción, lo convencional y lo verídico. En términos explícitos, corren paralelas a toda existencia, aun a la de los sujetos más incoloros, dos o más versiones inconexas, nunca del todo exactas ni completas. Con el cúmulo de datos conjeturables y fragmentarios que aquéllas aportan, el biógrafo, el cronista, incluso el forjador de utopías, dibujan el perfil de sus héroes y entretejen la trama de sus peripecias venturosas o aciagas.

Es lícito suponer que si muchos de los personajes que desfilan por este libro existieron realmente, no todos ellos habrán sido indistintamente lascivos, egoístas y pérfidos, ni habrán sido tampoco indistintamente siniestros en el culto del mal que ejercitan o soportan con desolado fatalismo, como si sólo fuesen instrumentos advenedizos y obsecuentes de un poder aniquilador. Existen motivos para inferir que fueron de índole distinta, pues como criaturas de la naturaleza y encarnaciones de la vida múltiple y cambiante les habrá sido dado participar en distinta medida de la variedad ilimitada de ese protoplasma grandioso que jamás repite sus inventos y que no sólo no los repite una sola vez (**viva moneda que nunca / se volverá a repetir**) sino que a cada uno de ellos les confiere atributos y caracteres diver-

sos y a éstos, a su vez, infinitos matices que los singularizan, aun dentro de un estado no evolucionado donde los instintos, como los elementos, imperan todavía con desbordada violencia.

Manuel Mujica Lainez ha preferido para sus relatos el reverso oculto de la medalla o, dicho de otro modo, el "revés de la trama" de aquellas vidas desmoronadas. Ha levantado el velo que las recubría, dejando en descubierto el lado escabroso y solitario, la pendiente resbaladiza, los repliegues cenagosos. Eludiendo resueltamente un procedimiento harto socorrido en materia de exhumaciones biográficas y de época, en las que no suele ser fácil discriminar dónde termina lo auténtico y comienza lo apócrifo —procedimiento que, entre otras cosas, se particulariza por su venal condescendencia hacia todo cuanto sea oropel, fatuidad, poderío—, ha prohijado la versión menos convencional y acomodaticia y por eso mismo, tal vez, más absurda, más inaudita. Es de suponer asimismo que los moradores, vitalicios o fortuitos, del ruinoso quintón de San Isidro y de sus aledaños ribereños, fueron personas de costumbres y maneras vulgares y, en los distintos planos del medio social, figuras atildadas o burdas: buenos burgueses con arrestos de hidalgos o desteñidos segundones, cuando no simples palurdos —indígenas, mulatos, mestizos— sometidos al mando de ordinario omnímodo y no siempre benigno de los poderosos. No es arbitrario conjeturar que cada uno de ellos habrá tenido para los demás por lo menos dos vidas simultáneas y discordantes: una tan normal como vacía y estúpida, real y ostensible; otra soterrada, fantasmal y huidiza, soslayada por una fantasía aviesa, llevada y traída por el aura de una memoriosa tradición y entrevista por alguien —nunca se sabe exactamente por quién— a través de ciertas fisuras y resquicios por donde de súbito irrumpe lo insólito dejando tras de sí una estela de estupor y desconcierto.

Una natural tendencia inquisitiva puede inducir a explorar, sea por influjo de la leyenda o de la sola imaginación o por incentivo de ambas cosas a la vez, los redaños ocultos de esos enigmas aun no bien descifrados, sobre todo cuando tienen, para mayor deleite de los sentidos, el regusto indefinible de lo tabú, de lo prohibido. Fiel a ese prurito de indagación de lo

vedado, Mujica Lainez descubre en cada uno de los veintitrés relatos de **Aquí vivieron** el reverso de la vida —clara y tranquila en la superficie, turbia y agitada en el fondo— de seres que, por un extraño y adusto designio, viven a menudo ligados por vínculos ancestrales o adventicios y giran como falenas alucinadas en torno de una sola llama lívida: la insatisfacción sexual. El autor prescinde aquí de esas complicaciones introspectivas que suelen enmarañar cierto género de argumentos donde los caracteres y las pasiones se reflejan al cabo de sutiles sondeos psicológicos. No sólo prescinde de ellas, sino que, mediante una fórmula sumaria y directa, simplifica a tal punto la estructura interna de sus relatos que lo que hubiera podido ser examen de intrincados conflictos pasionales se reduce a una escueta relación de casos más o menos fatales, acaecidos con impresionante similitud en cuanto a los móviles y a su desenlace muchas veces previsto. Las alternativas, las variantes de fondo no residen en los hechos propiamente dichos, que por lo general participan de la misma sustancia lúgubre y corrosiva, sino en los planos externos, visuales: en la anécdota pintoresca y en los despliegues decorativos del escenario. De no mediar la destreza, los recursos de una cuidadosa técnica narrativa, a través de la cual se columbra lo que el autor podría ofrecernos en planos más profundos, el escenario donde tales hechos se suceden con fatalidad irrevocable a lo largo de casi tres centurias y media (1583 a 1924) carecería inevitablemente de los atractivos exteriores, de la atmósfera y el color característicos con que aparece revestido. Es, sin duda, en la reconstrucción de ambientes pretéritos, y también en el trazo descriptivo, donde Mujica Lainez procura y obtiene sus mejores aciertos.

Corresponde analizar ahora otro aspecto de este libro. La proclividad delictuosa de sus personajes arrastra consigo una secuela numerosa de adulterios, asesinatos, violaciones, amores lascivos y estériles, incestos latentes, raptos de sadismo, tormentos y crueldades que revelan los entretelones de un mundo rudimentario y refinado a la vez, patético y frívolo, falaz y corrompido. Pretender hallar en estas biografías figuradas una caracterización de lo colonial o de lo vernáculo —de su idiosin-

crasia, de sus reacciones morales y psíquicas— sería no atender en cierto modo al objetivo indudablemente estético del autor, esto es: suscitar estados anímicos o simplemente proponer conflictos y situaciones de alcance limitado a la efusión de los sentidos, pues de otra manera, ¿cómo admitir que sucesivas generaciones puedan dejar sólo el pliegue sombrío del delito o el poso rezumante de sus delirios sexuales como únicos vestigios de su tránsito por un mismo lugar de nuestra geografía? Esto explica en parte esa naturaleza deshumanizada de los protagonistas que desconocen por lo general las distintas temperaturas del alma y se precipitan, violentos y cínicos, en un remolino de pasiones funestas, sin experimentar en ningún momento el sentimiento de la culpa. Salvo alguna excepción, si la hay, ni la piedad, ni el remordimiento, ni la angustia, ni la desesperación sacuden y despiertan su eclipsada conciencia, ni siquiera iluminan, con un fugaz y súbito destello, el sopor donde yace sumida. Humano es delinquir, cometer adulterio o traición, codiciar y usurpar, humillar o vengarse; humano es todo ello, tan humano como arrepentirse o tener al menos una vaga y remota noción de la culpa, del mal de aquel que se comete en nombre de uno mismo, por egoísmo, por impudicia, por crueldad. Es inhumano en cambio, a riesgo de caer en la depravación o en la infamia, cometerlos más allá de las necesidades normales del instinto y quedar exentos, libres al fin de todo remordimiento y, lo que es más grave aún, de toda desazón, de toda duda. Esta característica, asaz evidente, denota la ausencia de sentido dramático en una obra que, por la naturaleza de los elementos que en ella coexisten, debió haber sido, antes que nada, una expresión dramática de las pasiones humanas puestas en juego. Acaso el autor no se propuso llevar los sucesos a planos de tal profundidad, lo cual es notorio, limitándose a una amena y pintoresca ilación de episodios y de especiosa inventiva, independientes los unos de los otros y cohonestados al mismo tiempo por un nexo geográfico de luctuosa memoria: la secular y derruída mansión de San Isidro, otrora suntuosa y coruscante, convertida al cabo de los años en la casa hechizada, llena de espectros y murciélagos como el escenario de un teatro abandonado donde por tanto tiempo

desfilaron bajo sus vestiduras los fantoches oscuros y perversos.

No es gratuito agregar que Mujica Lainez posee, en lo objetivo, un seguro dominio de los recursos técnicos y expresivos, aspecto este último enriquecido por un lenguaje vivo y matizado, plástico y fluyente dentro del marco de una vigilada sobriedad. Conjuntamente con el conocimientos que tiene del medio que le es propio, la prosa constituye uno de los atributos descollantes del autor de **Aquí vivieron**, tanto que ella sola bastaría en cierta medida para compensar omisiones de otro carácter, dicho sea sin intención de querer subestimar las demás cualidades de su don narrativo.

CESAR ROSALES

Sur, N° 183, en. 1950, pp. 61-64.

"MISTERIOSA BUENOS AIRES"

En estos relatos del autor de **Aquí vivieron**, lo sobrenatural transita —como una de esas altas y bamboleantes carrozas empenachadas cuyo cochero es el Destino en persona— las callejas del villorio fundador, las lentas arterias de la ciudad colonial, las dificultosas bocacalles de la ciudad roja del Tirano y las ornamentales vías públicas de la Gran Aldea. Y a medida que la cabalgata avanza (1536... 1541... 1720... 1821...) a lo largo de los cuarenta y dos relatos que dan volumen a **Misteriosa Buenos Aires**, el cuadro va cambiando, modificando el aire y los vestidos y los sentimientos de los actores, como en las imágenes evanescentes de un **film** mágico. Y a la dureza clásica de los días de la conquista —crueldad movida por el interés o por la necesidad y a veces por el miedo— van poco a poco sucediendo las crónicas de la urbe aún lánguida pero con pretensiones fundadas: cabildo, pregones, patios con aljibes...

A la luz pálida —resucitada— de muchos días antiguos, Manuel Mujica Lainez nos muestra con serena maestría lo traducible únicamente en misterio, en sobrecogedora peripecia; es decir, en poesía. En muchas de sus páginas, los objetos (y ya sabemos la pertinacia que sostiene a las cosas que presenciaron la fundación de una ciudad o cualquier otro drama histórico) cobran un alto tributo para entregar su testimonio irrevocable. Así, ese sonajero fatídico del ciego feroz de "**La pulsera de cascabeles**"; las máscaras de "**La mojiganga**" (uno de los cuentos más bellos del libro, en el cual Mujica Lainez nos ofrece una estampa de gesticulantes encapuchados dignos de Gutiérrez Solana); la escalinata que en su delirio sube Monsieur Benoit, ya definitivamente reintegrado a su abolida personalidad de Luis XVII;

y, tiernamente, ese hombrecito del azulejo que, como ocurre con la suma de lo minúsculo a la que se ha agregado esperanza, termina por vencer a la Muerte —esa muerte local que diestramente pinta el autor luciendo los colgajos y tules que Guadalupe Posada sabía ponerles a sus calaveras.

El libro se abre con la narración del espantoso purgatorio sufrido por el Adelantado don Pedro de Mendoza y sus compañeros en los delirios del cerco y del hambre; de inmediato nos muestra la odisea del primer poeta de Buenos Aires, aquel Luis de Miranda, "mitad clérigo y mitad soldado", que, cabalgando en un mulo viejo, atraviesa el villorio de 1538 en procura de quien le escuche unos versos que ha escrito él mismo refiriendo aquella hambruna que llegó a convertir a los hombres en caníbales: unos versos en los cuales asegúrase que **las cosas que allí se vieron — no se han visto en escritura...** Vanamente busca el poeta en la Buenos Aires de tenientes gobernadores, párrocos, aventureros, mercaderes venecianos, mujeres alegres y demás, quien quiera tener la voluntad piadosa de escucharle sus rimas. Finalmente, Fray Luis de Miranda encuentra al oyente de todo momento, ése que suele oír a toda hora a los poetas: "El paisaje escucha la historia trágica que ha vivido. La recuerda el río atento, la recuerdan los algarrobos y los talas"... "Así leyó Fray Luis de Miranda, para el agua, para la luna, para los árboles, para las ranas y para los grillos, el primer poema que se escribió en Buenos Aires" (pág. 22). En verdad sobrecoge el ánimo la historia de ese poeta a quien nadie, de todas esas personas vivas, quería escuchar **entonces** en el primer lugar de Buenos Aires...

Entre bambalinas del misterio —**Misteriosa** es esta Buenos Aires del libro— se mueven también extravagantes personajes de la picaresca que, al parecer, está presente en todas las épocas y en todas las representaciones y términos del mundo. En estas páginas de Mujica Lainez aparecen los pícaros procurando galas en tierras de Indias y evocados con toda felicidad en dos cartas: una que en regocijante francés volteriano dirige Cacambo a su **maître** Candide, y otra de ralea castellana, pergeñada por algún trashumante Lazarillo y enviada al exiguo Nicolasito Pertusato

que todos hemos visto en el cuadro famoso de Velázquez, "el pie apoyado graciosamente sobre el lomo de un mastín". Puede ser agregada a estas cartas apócrifas la de Anastasio el Pollo a su aparcero Laguna dándole cuenta de cómo se topó en el Café de París con los actores que, en el Colón y en noche memorable, viera encarnando a Margarita, a Fausto y a Mefistófeles. En el capítulo XXXVII el vagamundo inmortal pone un reflejo alucinado en las calles enrojecidas por los pregones de don Juan Manuel: "El judío errante se echa la alforja a la espalda y se aleja".

El mérito de este libro reside sin duda en lo prieto y a la vez diáfano de su contenido. Capítulo de pureza diáfana es, entre otros semejantes, el titulado "Milagro", y de prieto realismo "El hambre" y "La enamorada del pequeño Dragón". El autor no pretende (y ése es uno de sus grandes aciertos) historiar ninguno de los aspectos físicos o espirituales de aquella Buenos Aires que llama precisamente misteriosa, sino que, como escritor, hace algo más valedero: provoca ese misterio que sin duda alguna duerme o vela en todo lugar donde ocurrieron cosas importantes. Buenos Aires, ciudad nacida de un gran suceso. Buenos Aires, ciudad fundada dos veces, destruída y reconstruída. Buenos Aires, ciudad de aventureros recubiertos de armaduras y delirantes de hambre. Más tarde, residencia de virreyes (que a la distancia parecen de cera y algodón) y de damas de guardainfantes. Ciudad de la libertad, después, o sombría ciudadela del miedo. Finalmente, lo que con justicia y con graciosas e ingenuas mayúsculas *fin du siècle* comenzó a llamarse la Gran Capital del Sud. . .

Otro de los méritos de este libro de Manuel Mujica Lainez (y no el menor, por cierto) es el de estar bien escrito; su lectura crece, si se permite decirlo así, con el interés del lector, sin laxitud, sin vacíos ni pozos de aire, sino con verdadero equilibrio y compenetración del relato, con real inclinación, diríamos, hacia sus páginas evidentes y llenas de sustancia viva. Cuanto a los personajes **realmente** históricos —alcaldes mayores, virreyes, gobernadores generales, presuntas reinas y traslúcidos regentes— pasan por estas páginas no con el recargo asfixiante de las iconografías presuntuosas, sino más bien con la evocado-

ra ingenuidad de las láminas que Fortuny dibujó para la historia ¡tan recordada! del Profesor Grosso.

Por otra parte, una feliz contención, dirigida sabiamente, da a los relatos de **Misteriosa Buenos Aires** ese color gris de papel antiguo en el que se dibuja una moldura que produce, en el tacto ausente, indecisa nostalgia. Y en ocasiones es como si evocáramos uno de aquellos grabados que ya no volverán a ser reproducidos pero que transmiten, en los laberintos del recuerdo, una enternecida permanencia —del otro lado del cristal.

Obra de decidida intención nacional, **Misteriosa Buenos Aires** no se encierra sin embargo en los cuadrados límites de esa literatura que, bajo el rótulo pegadizo del folklore, se nos suele ofrecer de continuo en prosa y en verso. Estos relatos de Manuel Mujica Lainez contienen la necesaria dosis de ese aliento universal que el tiempo exige del artista, en todos los lugares del mundo, para dar perfil justificable a los seres destinados a enfrentarse con cualquiera de las experiencias del arte.

VICENTE BARBIERI

Sur, N° 200, junio 1951, pp. 96/98.

"LOS IDOLOS"

Refiriéndome a **Misteriosa Buenos Aires**, el libro anterior de Manuel Mujica Lainez, anotaba que su lectura "crece con el interés del lector, sin laxitud, sin vacíos ni pozos de aire, sino con verdadero equilibrio y compenetración del relato, con real inclinación, diríamos, hacia sus páginas evidentes y llenas de sustancia viva".

Esa condición de narrador, tan bien fundamentada en sus relatos, permite a este escritor argentino darnos una hermosa novela. En **Los ídolos** cumple Mujica Lainez una labor por muchos aspectos importantes. Porque su libro no es solamente la historia de una sociedad decadente, cuya poesía nostálgica se acendra con el tiempo desaparecido, sino que avanza sobre los atisbos con que la aguda sensibilidad de nuestro tiempo mira las figuras y transformaciones en que se mueve el conjeturable destino del hombre. Tiene además el sorbo de fatalidad necesario para detener, por un instante, el pensamiento del lector y hacerlo meditar ante esto y aquello: que es como decir ante todas las cosas a veces insistentes y a veces huidizas de que está formado el sube y baja de las mareas, allá donde el yo es un mar desconocido. De cosas "demasiado raras y demasiado sencillas" (según palabras del protagonista) esté hecho este libro, y sus tres partes –**Lucio Sansilvestre, Duma, Fabricia**– son las tres caras de un espejo un tanto diabólico, uno de esos espejos con forma de biombo, ante el cual la persona que está sentada inmóvil, mirándose, se ve de un lado y otro y de frente (menos de espaldas, que es desde donde atisba la muerte), haciendo una y trina su figura. Eso le ocurre al relator-protagonista de **Los ídolos**, confundido de tal manera con las figuras de ese tapiz indeci-

ble tejido a lo largo de la novela, que ni su nombre llegamos a conocer; así lo encontramos al final, ya despojado de todo y a la vez heredero de ese tiempo abolido en que vivieron tantas figuras inolvidables; lo vemos simplemente despojado del **ergo** cartesiano, nada más que fantasma de un tiempo que ya no existe y sabedor de que para él tampoco existirá la próxima dimensión —aquella hacia la cual mira la segunda cara del dios—, sino que tan sólo tendrá un libro entre sus manos, ese libro que, todavía, lo retiene, "como si sus tapas fueran dos manos abiertas", en una recomenzada enumeración de espectros, que andan, se repiten, se alejan y vuelven, "como si recorrieran viejos caminos".

El desarrollo de **Los ídolos** se cumple a la manera de una recuperación del tiempo: la segunda parte es, en realidad, la primera; esto evidencia, en el planteamiento de la novela, una eficaz elaboración. La tía Duma es uno de esos personajes que bastan para hacer el prestigio de un autor; pocas veces en la literatura argentina se ha levantado un espectro más sugestivo: "Un hombre se había quitado la vida por aquella mujer blanca que, a escasos metros de mí, volvía perezosamente las páginas de un libro sobre la favorita de Luis XV". Lleva consigo una larga leyenda, quizá en partes creada por ella misma, de numerosos e importantes amores, donde los nombres más ilustres aparecen y reverencian a esa belleza afantasmada, que hasta con su muerte cohibe con el horror del grotesco infinito: "La mucama le había puesto, hacía un minuto, un sombrero en el que las hortensias rosas proporcionaban una base para un pájaro rojo y verde: algo terrible...". Se contempla en el espejo de gran luna, acicalándose, azulándose los ojos con un pincelito, ennegreciéndose las pestañas... "Estefanía le tendió la piel de zorro y en ese momento Duma cerró los ojos, dio un ligero grito, un grito ronco, animal, y cayó hacia adelante como un pintarrajeado muñeco al que le falta el equilibrio".

El **tempo** de la novela está dado por esas tres mujeres, esas tres Parcas, que a todo lo largo del libro y con lentitud grisácea bordan, en un inacabable tapiz de Bayeux, la vida y las circunstancias de los personajes. "Terminamos el tapiz el día de la muerte de Gustavo", dice una de ellas. Porque Gustavo es el adoles-

cente cuya muerte es necesaria para que el demoníaco tapiz pueda tener fin, para que la vida del relator se inmovilice con un libro —el libro misterioso que alguien escribió para morir— entre las manos, "como si sus tapas fueran dos manos abiertas". Todos los personajes de este libro extraño y bien cumplido son, en cierto modo, paralelos: Sebastián, pendiente de la vida caprichosa de su hermana Duma y con su espíritu encadenado a ella, aplicado a escribir una interminable y absurda biografía de la Doncella de Domrémy, nada más que porque en esa historia parece Jean V, Conde de Armagnac, que alienta una tumultuosa pasión por su hermana Isabel ("Isabeau, Isabeau, Isabeau", repiten los apuntes de este curioso personaje). Andrés y Fabricia, esos hermanos meridionales que semejan un doble eco de los Doria, "de la gran familia de los Doria". Gustavo y Juan Romano, sacrificados a los **ídolos**, en la complejidad de un libro inefable que —sólo los dioses lo saben— pudo haber escrito Lucio Sansilvestre... Esos seres del puesto de "Las Rosas", todos ellos en la inquietante primera etapa de la demencia, custodiando ese retrato absurdo de la tía Duma; en este pasaje el horror emparenta a Mujica Lainez con las mejores páginas de Faulkner —tal vez Dostoiewski—, pero en un plano local marcado con imborrable aguafuerte. Y en medio de todos, el personaje-relator, sorbiendo el progresivo veneno que fluye de ellos: "Cualquier día puedo morirme con **Los ídolos** entre las manos y será como si continuara leyendo. Ni me daré cuenta. Será como si continuara leyendo, con Gustavo junto a mí".

Con Gustavo junto a mí. Las últimas palabras del libro —que podrían ser las primeras, el *leitmotiv*— son en realidad la inscripción que en el tapiz indica que **lo que sigue es silencio**. Porque lo que brilla de tanto en tanto, aquí y allá, sobre las cerradas aguas del Avon, donde reposa el secreto del adolescente lleno de angustia, son cosas de las que nadie debe enterarse, porque "son demasiado raras y demasiado sencillas".

También podría decirse de este libro que cualquiera de sus partes puede ser la primera... como puede ser la última, ya que todo está cumplido allí en función de un personaje secreto, que es la Fatalidad. Los hilos son, como en el mejor guiñol, invi-

sibles; pero los mueve una mano, aunque dolorosa, segura de su oficio.

Por su planteo, por su desarrollo, por la sinceridad intelectual con que está escrito y la belleza que se levanta en cada una de sus páginas, este libro coloca a Manuel Mujica Lainez entre los más serios valores de la novelística argentina. Es de congratularse ante la densidad de una obra que se acrecienta con cada nueva manifestación. **Los ídolos** es un libro que tiene verdadera razón de ser, y esto es, en arte, me parece, lo más importante.

VICENTE BARBIERI

Sur, N° 226, feb. 1954, pp. 94/96

"LA CASA"

Muchas veces nos sucede, cuando leemos una novela, encontrarnos con una especie de desacuerdo de la obra consigo misma que le impide ser todo lo que debió ser. La potencialidad remanente que en ella perdura, sin alcanzar el plano de la realización, disminuye incluso lo logrado. En tales casos suele ocurrírsenos: ¡Lástima que Fulano no desarrollara este tema! De donde puede inferirse que el desencuentro de la obra consigo misma arranca del inicial desacuerdo entre ella y su autor.

Contrapuesto a ese tipo de desagrado está el placer que sentimos al leer un libro escrito por quien insustituiblemente debió hacerlo, por quien en cierto modo no pudo dejar de hacerlo, porque sus peculiaridades, así en méritos como en defectos, lo determinaban para ser el autor de ese particularísimo libro. Esto último es lo que acaba de ocurrirme al leer **La casa** de Mujica Lainez. Una especie de callada felicidad, independiente de sus excelencias literarias, de sus numerosos aciertos psicológicos y estilísticos, no menoscabada por los pequeños reparos que se me ocurrían, me mantuvo en vilo durante toda su lectura, una felicidad que provenía de hallar la justa correspondencia entre el autor y su obra y, como natural resultado, un libro necesario a sí mismo, amparado en sus propias circunstancias, encajado con precisión dentro de sus límites imprescindibles.

Toda la obra anterior de Mujica Lainez, en la que tan visibles progresos se advertían de libro en libro, se ve de pronto enderezada, polarizada hacia esta novela, al punto de aparecer como los preludios de su acordada armonía. En sus anteriores relatos vemos desperdigados los elementos necesarios para la construcción de "La casa", cuya arquitectura de algún modo

secreto ya estaba implícita en las partes. El libro que inmediatamente la precede, **Los ídolos**, traza a su manera el plano, adelanta algunos personajes episódicos, tienta el terreno, calcula su resistencia, prueba las fuerzas de quien va a mover los materiales y, encontrando acordes las posibilidades con los intentos, deja ya todo preparado para la labor definitiva.

Mujica Lainez se lanza denodadamente "en busca del tiempo perdido", de un tiempo sólo recuperable en la añoranza. Un tiempo perdido, no tanto por él personalmente como por los suyos, puesto que ni las postrimerías del pasado siglo ni los primeros diez años del presente fueron vividos por él. Pero hay un tipo de añoranza extrapersonal, de estirpe, o si se quiere de clase, no por ello menos humana y a veces más conmovedora. Ese pretérito imperfecto por haber sido presente para nuestros padres, por haber nacido nosotros entre sus supervivencias y habernos nutrido de ellas y constituir el repertorio de lo que se hablaba en torno de nuestra infancia, contiene una melancólica capacidad de ternura que para revivir sólo necesita una actitud en cierto modo prescindente, un no oponerse a sus posibilidades, un dejarla actuar por sí misma. Eso encuentra en la obra que comento un recurso técnico que por sí solo constituye un acierto de fundamental importancia: quien relata la historia de la casa es la propia casa, y lo hace en primera persona en el momento final de su derribo. Es una época que se describe a sí misma ya como añoranza. La primera persona, de tan peligroso manejo en los relatos novelísticos porque interfiere la personalidad del autor en la psicología del personaje que presuntamente habla, aparece aquí plenamente justificada. Por lo pronto no hay posibilidad de exigir coherencia "personal" a una casa; todo lo que de ella esperamos es coherencia de estilo, y justamente esta casa se expresa en su propio estilo arquitectónico porteño de fines de siglo, en que el conjunto de solideces y amplitudes presupone una riqueza que necesita justificarse a sí misma por la posterior adición de adornos expresivos, y para ello recurre a la acumulación de estatuas desaforadas, decorados cielos rasos, arquitrabes de estucada suntuosidad, cuadros "grand prix de Paris 1881", tapices adquiridos en almonedas de viejos cas-

tillos europeos, cuartos presuntamente japoneses, suntuosas salas recargadas de damascos y marfiles y porcelanas y piedras duras y abanicos de sándalo. De donde viene a resultar que la coherencia de estilo es el resultado de una incoherencia finísimamente equilibrada por quien la utiliza. No puede afrontarse la labor de manipular tales elementos tomándolos como valores cerrados: es imprescindible hacerlos comunicables entre sí, a pesar de ellos mismos, y eso sólo puede conseguirse desde adentro, ubicándose en el tipo de necesidad lujosa que determinó la acumulación heteróclita. Sólo un hombre perteneciente a la clase que experimentó esas solicitaciones puede intuir el orden secreto que presidió el evidente desorden de tales aglomeraciones lujosas. Pero para ello es imprescindible que ese hombre tenga algo muy por encima del sentido de clase: una intuición humana capaz de hacerle ver, como modalidades expresivas, vitales, los hábitos e incluso las manías de los suyos, y para ello debe estar provisto de una penetrante y atemperada ironía que le permita acariciar sin manoseos los detalles, y señalar, apenas con el matiz de una frase, lo viviente y lo piadosamente muerto de una situación, de una manera de ser o de actuar.

El estilo risueñamente barroco de Mujica Lainez se presenta como ninguno para esa labor. Debajo de su gracioso rizamiento se advierten las aguas profundas que permanecen pudorosamente ocultas, y aunque el misterio parezca aflorar decidido en numerosas páginas —los fantasmas de Tristán y el Caballero, o el Angel sentado en las cornisas del frente—, no debemos engañarnos: ese misterio está ahí para velar el auténtico misterio que permanece más recóndito, y por descontado, sin manifestaciones explícitas por parte del autor.

El aire de juego que se advierte en todo el libro, muy en correspondencia con la superficialidad de sus personajes, encierra un sentido que no sería prudente desatender, porque esa superficialidad es, a su vez, superficial; los rasgos pintorescos del senador o de su antepasado a quien se le cambió la imposible divisa rosista por un no menos imposible floripondio en el retrato, lo que tienen de caricaturesco en el dibujo, apuntan lo serio, su vanidad se fundamenta en certidumbres, y la misma inorgá-

nica acumulación de elementos lujosos encierra un ansia insatisfecha de alcanzar un estilo de vida. Debajo de esa superficialidad hay una profundidad que debe permanecer tácita, porque bucear en sus honduras sería traicionar la realidad íntima de los protagonistas, que si la intuyeron fue de modo oscuro y nunca manifestado ante sí mismos.

Mujica Lainez procede con esa cautela de quien habla de sus antepasados, conociendo sus debilidades humanas, tanto en lo que tienen de debilidades como en lo que encierran de humanas, y para ello se hace a un lado y cede la palabra a la casa, esa superestructura en cuya materialidad se manifiesta el espíritu familiar de una época. Y al hacerlo en el momento del arribo, agrava la nostalgia con la fatalidad de su imposible retorno. Tiene en ese momento la elegancia de mantener su línea dentro de un decoro que le impide caer en el fácil patetismo. El fantasma de Tristán, el adolescente, que inauguró con su muerte el trasmundo de la casa, ese trasmundo imprescindible para que una casa familiar sea algo más que un simple edificio, se va desvaneciendo hasta hacerse de una tenuidad imperceptible para la propia relatora de su decadencia, como los recuerdos definitivamente desaparecidos con la persona que los tenía. Sólo permanece en su original trasluz el Caballero, fantasma de quien el autor no establece la correspondencia, fantasma acaso de sí mismo, acaso de una clase, o de la ciudad, mientras asiste a la destrucción de aquello que fue edificado cuando él, intemporal, ya estaba allí.

El autor, por descontado, no enjuicia a una clase que siente como suya. Eso estaría tan fuera de lugar como si los emigrados del "ancien régime" hubieran participado en los tribunales populares que llevaban a la guillotina a sus parientes. Se limita a penetrar a través de los muros temporales en la intimidad de su recinto para contemplarla vivir en una atmósfera que siente conmovedoramente inverosímil, a la que la añoranza absuelve de sus muchos pecados. (¡Oh jarrones y regalos de Boswell & Boswell al senador!). No juzga: contempla. No analiza en el sentido de desintegrar sus elementos; trata por el contrario de revivirlos en sus síntesis, como cuando intercomunica a las figu-

ras del tapiz francés con las del decorado techo italiano.

Una época porteña permanece indemne en sus páginas, salvada en ese gracioso pasmo de eternidad de los paisajes aprisionados en el cristal de los pisapapeles coleccionados por Paco, el loco fratricida, último sobreviviente de los personajes de la novela.

Claro está que cuando en la parte final intervienen personajes de otra clase, casi podría decirse de otra casta, el autor no puede prescindir de su enfoque, y ve en las mujeres, Rosa y Zulema, ante todo a las sirvientas, una de las cuales con su opulencia carnal sirve de señuelo a las felinas insidias de la otra para apropiarse de la casa. Apropiarse en el sentido curialesco del término, porque la casa nunca llega a ser auténticamente suya. En sus toscas fiestas se entreveran fantasmales las "verdaderas" fiestas, las antiguas, cuyos evanescentes comensales se deslizan entre las intrusas, ignorantes de su presencia. Lo vivo aparece así como elemento de mortalidad de la casa. La figura menos lograda, como consecuencia del mismo efecto, es la de Leandro, al que se alude repetidamente con el nombre de "el malevo". Resulta un intruso, no sólo en la para él inaccesible órbita de la casa, sino también en las posibilidades estilísticas de Mujica Lainez. Es un ser enterizo, inflexible, no es un ser vivo, sino el retrato de otro retrato que proviene de Carriego a través de Borges. Retobado y duro, más que de resentimiento, de literatura, carece de la ductilidad que proviene de la autenticidad humana, evidente en las figuras del senador, o de Clara, su mujer, y Gustavo, su hijo, y Francis, su nieto. Su mismo autor parece darse cuenta de ello, y cuando tiene que valerse de los personajes plebeyos, en la época de la decadencia de la casa, no se resigna del todo, y de pronto la casa añora otro incidente pretérito y lo relata, reviviendo el pasado esplendor de una cena, aquella en que para quebrar el fatídico influjo del 13, invitan los dueños de casa al señor Krohg, el escandinavo preceptor de su hijo. Una fría crueldad de clase oculta sus filos en este relato que constituye tal vez el mejor del libro, del que podría desglosarse, por su perfecta unidad y autonomía dramática, para convertirse en un cuento extraordinario.

Aire de pasatiempo gozoso y melancólico tiene este libro

donde el tiempo no pasa, sino que se remansa en porteñísima lentitud finisecular. De pasatiempo, digo, por su tono de conversación que sabe tener en cuenta el interés de sus lectores, y eso resalta, no sólo como mérito literario, sino como una forma de cortesía, muy de agradecer en las desconsideradas costumbres de la novelística contemporánea.

EDUARDO GONZALEZ LANUZA

Sur, N° 231, nov,/dic. 1954, pp. 98/102.

"LOS VIAJEROS"

Los viajeros continúa la saga de la sociedad porteña iniciada por Mujica Lainez con **Los ídolos** (1953) y **La casa** (1954). Personajes de las novelas anteriores reaparecen en la recién publicada, confrontando las ideas y sentimientos de los componentes del clan aristocrático que centraliza los asuntos, insistiendo en las condiciones esenciales de desequilibrio, de anormalidad, en que se confinan los más característicos seres de estos relatos. En mundos extraños —intrincamiento de lugares atiborrados de objetos anodinos, casi inútiles— se enclaustran estos desposeídos del espíritu, afanosos de tareas inútiles, con las cuales olvidan su confusa conciencia de las ruinas físicas, manifestación que ahonda los desacuerdos del alma y del espíritu, en otros tantos círculos infernales, que prolongan su tiempo en duración que ya prefigura la eternidad.

El último relato son las memorias de Miguel, hijo de una de las mujeres pobres de la ilustre familia y de Monsieur Vladimir Risky, prestidigitador polaco. El evocador —poeta, y a la vez crítico de su propia obra— se detiene en algunos momentos de su adolescencia y de su juventud, prolongadas para siempre en las indecisiones de su vida. No evoca con lucidez porque la confusión está en la raíz de sus aspiraciones y de sus sentimientos, destruídos en la casa laberíntica de "Los miradores", construcción singular del bisabuelo ilustre, que pesa con su turbio prestigio en la vida del pueblo por él mismo fundado. En ninguna de sus novelas anteriores, Mujica Lainez ha apuntalado la evolución del asunto con tantas definiciones como en ésta; en ninguna de ellas ha destacado tanto el sentido de la composición narrativa, apoyada en la evocación de maestros ilustres

de la poesía, de la música y de las artes plásticas. El narrador de **Los viajeros** parece imponer un hito en el ciclo novelístico, consideradas las reiteraciones temáticas y las claves formales como núcleo de una etapa creadora.

El movimiento de estas novelas se sucede en juego de casualidades, golpes del destino que modelan a los personajes en extrañas circunstancias, para exponerlos de súbito frente a otros seres, sin que se resuelvan las indecisiones sentimentales; en **Los viajeros** se define al destino, "pronto para divertir su aburrimiento con temerarias combinaciones, pronto a construir y a destruir porque el destino es el mejor dramaturgo y el comediante mejor y nunca descansa". Ninguno de los personajes logra la calma, impulsados por ese infatigable tramoyista, de golpes sorprendentes: "cuando el que aspira a la calma, la noble calma o la calma estúpida, cree que por fin ha alcanzado el ansiado sopor y que ha vencido al destino o que por lo menos ha conseguido que el destino lo olvide, el destino da un golpe más y cambia velozmente la decoración, como un artista apurado, para que el acto próximo empiece". Así movidos los personajes, ahondan la impresión de mundo sin fines, escamoteado para siempre a la presencia de Dios, que no inquieta a estas conciencias, porque lo han descartado de sus búsquedas. De ahí el profundo dolor de sus ruinas, sobre la ironía que comenta las de su mundo de objetos y de tareas, momentáneas distracciones. El heredero de los desequilibrios de la familia tradicional y de las inquietudes del prestidigitador rehace su imagen dentro de estos límites; en uno de los últimos capítulos, que detiene las evocaciones para recuperar su propia imagen —un poco confundida entre las otras presencias—, define la tristeza de su espíritu burlón, el tono de zumba con que se presentan lugares, personajes y aventuras en esta escala valorativa.

Sobre toda la novela pesa la presencia de otra **casa**, la de "Los miradores", edificada entre 1880 y 1914; en la distribución de sus ocupantes se dibuja ya esa oposición de dos mundos —el de la familia aristocrática y el de los otros seres, a su servicio—, que se mueven como personajes y coros de una turbia tragedia. El invernáculo —confusión dentro de la confusión— centra a

los prisioneros de esa casa funesta, que ahoga trágicamente los interminables proyectos del viaje a Europa, retorno al lujo y el señorío sobre la sordidez deprimente de la vida argentina. Entre los habitantes de este lugar —impuesto sobre el pueblo— se encadena la adolescencia del protagonista, que vive sus años como una serie de aventuras de cuya ordenación se siente inseguro. El pueblo se hace presente por Berenice, la amada del adolescente, hija de otro artista confinado por el amor; Miguel y Berenice son los castigados de esa construcción obsesiva, habitada por obsesos del linaje fatídico: tío Baltasar, incansable y fracasado traductor de Hugo; tía Gertrudis, equívoca amazona; tía Elisa, la maestra, que concluye en paciente locura; tío Fermín, tonto y vidente. La disimilitud de sus mundos se olvida ante el supremo proyecto, el viaje a Europa. A su lado se mueven otros personajes: Simón, el hijo de los criados, turbador amigo del adolescente; Ursula, la vieja cocinera, depositaria de las historias del clan y los otros seres, espectadores y coregas. Casi todos los personajes buscan encubrir un gran vacío, "el horror inconfesable de la propia incapacidad creadora, de la debilidad del espíritu". Náufragos en un mundo que sólo se sostiene en el espectáculo de la posición social y sus proyecciones.

En un momento del relato se reúnen los distintos protagonistas de la saga, componiendo "algo semejante a la tela oficial que representa a la familia de Felipe V, de Louis-Michel Van Loo, en el Museo del Prado", por la distribución de los personajes y "la suntuosidad borbónica de las actitudes"; composición en que el novelista reúne tipos de El Greco, Largillière, Madrazo, Jordaens, Renoir, Helleu y Ticiano, con esa incansable proliferación de comparaciones culturales, que por pasajes apesadumbra el ritmo del relato, definiendo la conciencia del narrador, formado entre libros, guías de viajes y evocaciones de Europa; preparativos tan inútiles como los del vestuario del tío Fermín, guardado celosamente en la miseria de la vida cotidiana, que lo proyecta al deseo de una Europa que nunca encontrará. La música del vals del primer acto de **Romeo y Julieta** de Gounod, la de Chopin y la de Bach —en interesada progresión— y la poesía de Racine, de Rilke y de Rimbaud —en la misma escala— co-

mentan el paso de la infancia a la adolescencia del protagonista, que repite sus memorias alrededor de un reiterado verso de Racine, que interpreta las inquietudes de su sentimiento: *Hélas! et qu'ai-je fait que de vous trop aimer?* Sobre estas claves, aparece una posible recuperación en la vida del pueblo y en los detalles menudos de su paisaje, que señalan el tema poético del narrador. La catástrofe final –incendio del pueblo por la explosión de los tanques de petróleo, instalados en terreno de la familia señorial, vendido por uno de sus arruinados– llega a "Los miradores"; en su invernáculo Baltasar ha aprisionado a Berenice y a Simón, la amada y el amigo de su predilecto; se cumple así el círculo de la trayectoria, ya que el protagonista, libre del amor y de la amistad, se recobra dolorosamente para la poesía, como si justificase el interminable afán del traductor de Hugo, enterrado para siempre en el fracaso que destruye la tarea inconclusa. De esta manera la nueva actitud del narrador parece señalar una temática distinta en el desarrollo del ciclo novelístico adelantado por Mujica Lainez.

Los relatos ya publicados recrean en misterio narrativo y en balance irónico el mundo lujoso y sensual que confundió a nuestros insatisfechos modernistas. El conocimiento íntimo de la actitud de las familias de nuestra aristocracia, el regusto por los ambientes artísticos y sociales europeos y el concepto ilustrativo de una realidad argentina se unen en Mujica Lainez a la concepción de personajes y de situaciones extrañas, que sin embargo no resultan desconcertantes para el lector, también prisionero de estas "aventuras". Marcel Proust y Henry James, en estrecha comprensión, presiden los estímulos del novelista, que señala un significativo balance de una época argentina y de algunos aspectos de nuestra sociedad, reflejados desde las ambiguas intimidades de seres sostenidos por el brillo externo de esas décadas, las finales del siglo XIX y primeras del XX.

JUAN CARLOS GHIANO

Sur, N° 236, sept. oct. 1955, pp. 90/92.

"INVITADOS EN EL PARAISO"

Manuel Mujica Lainez añoró la pequeña historia de Buenos Aires que aún no se había contado. Esa historia de las personas que permanecieron al margen de los acontecimientos graves y decisivos, pero que vivieron el mismo tiempo de Garay o de Vértiz, de Rivadavia o de Juárez Celman. Como la extrañaba y la necesitaba se propuso escribirla. Ya en **Don Galaz de Buenos Aires** —aquella primera novela que su autor considera como el necesario e impostergable ejercicio académico— apuntaba la intención de inventar unos sucesos transcurridos dentro del límite de la ciudad nueva, cuando en la metrópoli reinaba Felipe IV y el Conde-Duque ejercía su privanza, una Buenos Aires donde todavía se leería el Amadís y donde comenzarían a conocerse las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. A ese libro, escrito antes de 1938, bajo la sombra de **La gloria de don Ramiro,** lo continuarían luego **Misteriosa Buenos Aires** y **Aquí vivieron.** En torno a los lugares, usando alguna vez recuerdos de crónica oral o algún dato que por allí andaba escrito, pero inventando siempre, Mujica Lainez elaboró unos relatos que quisieron ser esas leyendas que parecían faltarle a la plazuela de San Francisco, al Riachuelo de los Navíos o a las barrancas del Retiro. La intención era loable. Se trataba de cubrir una carencia, pero había también que despertar una memoria; inventarle a los lugares los fantasmas que no tuvieron, o devolvérselos si los habían perdido, o quitarles el polvo y las telarañas si se los había olvidado. Pero entre la ciudad histórica y la ciudad ficticia se produjo una fractura. La realidad de Buenos Aires quizás haya sido muy áspera o muy opaca; de todos modos nunca propicia para inspirar aquellas evocaciones con aires de corte

antigua, o aquel sensual regodeo en nefandos y terribles placeres prohibidos, tan necesarios para la visión estética de quien prolongaba una actitud propia del modernismo de un Larreta o de un Valle Inclán. Desde los días en que llegó a estas costas don Pedro de Mendoza deben de haber sucedido en el puerto de la Santísima Trinidad y en la muy noble y fiel Santa María de los Buenos Aires, sucesos muy tremendos —el corazón del hombre es capaz de albergar todos los horrores—, pero también habrán transcurrido infinitas vidas tranquilas, sin relieves estridentes, que fueron acumulándose hasta venir a dar en lo que somos hoy, y en ellas habrá habido penas vulgares, tragedias calladas, misterio y todo cuanto hace la vida de la gente común. También hubo, con toda seguridad, aventuras apicaradas e historias simples y alegres. Pensemos que Buenos Aires fue primero un caserío y luego prolongó durante años y años su aire de aldea. Lo aúlico, lo aúreo, el empaque cortesano, estaban lejos, quizás en Lima; aquí apenas habrá sido posible un magro bienestar de tenderos, que a veces eran algo contrabandistas.

De haber sido consecuente con su idea primera, Mujica Lainez hubiese podido escribir unas "tradiciones rioplatenses" análogas a las peruanas de Ricardo Palma. Cuando escribió las vidas de Ascasubi, Cané y Estanislao del Campo tiene que haber revuelto papeles viejos y haber recordado conversaciones oídas, donde se contaban cosas de otro tiempo. Eso le sirvió para acercarse al escondido pasado de Buenos Aires. La intención de encontrarlo debió prolongarse. Luego de aprehender aquel tiempo pretérito, podía recrear los personajes y sus historias. El escritor prefirió acumular una crónica de lo extraño, donde imperase lo exquisito y lo decadente, y abandonó la simple y vigorosa realidad. Un atajo, lo raro, lo desvió del camino y le hizo perder la visión de las cosas tal cuan son.

Lo raro implica lo distinto, un modo extremado de ser lo que es. En cuanto parece liberar de la aparente monotonía de las cosas usuales, ejerce ciertas fascinación, pues su exotismo lo transforma en alimento codiciado para quienes viven una atmósfera saturada. La búsqueda afanosa de lo raro es una fuga de la propia circunstancia concreta, y pone de manifiesto el

deseo de alcanzar un paraíso artificial. Los que están hartos, los que quieren desentumecerse bajo el tedio que los agobia, necesitan el incentivo de objetos poco frecuentes que susciten su atención durante cierto tiempo por medio de impactos deslumbradores. Como han agotado, o creen haber agotado, todas las sensaciones, quieren estrenar otras, únicas y distintas. Clausurados en sí mismos, las cosas y las personas sólo les interesan en cuanto son motivo de nuevas sensaciones. Esa insaciable concupiscencia agota los mayores rebuscamientos sin alcanzar la realidad profunda de los seres, la única que puede dar satisfacción y reposo.

Lo raro es elemento que integra también la realidad. En la obra de arte, por transposición de esa realidad, desempeñará su papel ayudando a dar matices, dejando un eco de misterio, sugiriendo una nostalgia. En Baudelaire ha sido la aspiración dolorosa de poder alcanzar otra existencia, un no sé que habla al alma "sa douce langue natale". Pero fue su condición, para que lo raro adquiriese categoría artística, penetrar por ese camino hasta su límite último, transformando así la búsqueda de un modo de conocimiento y, paralelamente, en motivo de creación. La búsqueda de lo raro no fue en él superficial ni estéril, aunque fenomenológicamente atestigüe la aridez de un estado de alma, y al manifestar su "spleen" compruebe su vacuidad. Esa experiencia dolorosa fue fecunda para el poeta que la elaboró trasmutándola en obra de arte.

El artista observa un acontecimiento o un objeto exteriores o interiores con respecto a su yo —la luna que se levanta lentamente entre los álamos, la ira o la piedad que él mismo padece—, y, según sea la profundidad de su mirada, podrá traducirlo y sintetizarlo luego en una imagen renovada, más honda, más universal, es decir, verdaderamente artística, o apenas logrará ceñirla con los signos exteriores que la traducen a la inteligencia del observador que luego contemplará su obra. La mirada del artista debe penetrar las cosas, hallar su esencia viva, y luego le corresponde decirla. Un escritor debe vivir e investigar la realidad para poder recrearla. Pero ésta le impone una condición, sin la cual

no se entrega: el escritor debe abrirse a la realidad y perderse en ella, con amor y respeto verdaderos.

El ser profundo encierra siempre misterio, pero es un misterio que se vislumbra cuando no se lo busca para usufructuarlo, cuando se respeta el ser de las cosas y se lo contempla sin reducirlo a motivación de experiencias que produzcan eco en un yo hedónico, clausurado ante la riqueza auténtica de la realidad. Lo cotidiano está lleno de misterio. Más aún, lo raro, como elemento integrante de la realidad, se ubicará en su exacto contexto cuando se lo acepte tal cual es, y recuperará su verdadero e inefable perfume cuando no se lo coleccione como a una mariposa que atravesamos con un alfiler para clavarla sobre un cartón, matándola.

La búsqueda de lo raro, como procedimiento, ha matado en la obra de Mujica Lainez lo poético, lo misterioso, porque se transformó en una acumulación superficial, dejando así de ser una profunda captación de la realidad.

La acumulación de rarezas jamás podrá transformarse en un núcleo al que se aferre la contemplación del lector. La inteligencia necesita alimentarse, morder algo concreto, con verosimilitud literaria y artística —un personaje estructurado, una situación visible, una pasión encarnada—, y no le bastará recorrer páginas y más páginas donde se suceden descripciones que resbalan sobre un "bric-à-brac" de objetos de arte menor, más o menos ornamentales, más o mejos lujosos; la salsa, por muy condimentada que esté, no puede compensar la falta de un alimento nutritivo.

Mujica Lainez construye siempre, para escenario de la exacta línea anecdótica que se continúa a través de sus novelas, una espectacular y nostálgica escenografía tan colorida como los decorados de León Bakst, aunque no lograda como aquéllos, y allí crea el espejismo. El procedimiento sigue teniendo un aire modernista. Salvo en aquel primer cuento largo, aquella "nouvelle" que fue **Los ídolos**, donde en la primera historia hay una trama que se resuelve dentro de su propia órbita, pequeña historia bien contada, a la que pareció acercarse el inconcluso y bien escrito **Retrato amarillo**, en las novelas de Mujica Lainez se pro-

longa una desvitalizada peripecia en constante alejamiento ante el lector, que nunca llega a sorprender el planteo de una situación verídica. El espejismo está allí, en el ámbito, en los trajes y en las máscaras, esos entes que prosiguen su delirante desfile, en todo cuanto pueda hasta encandilar en un principio, en el delicuescente y ambiguo demorarse en las cosas, en aquel aparente e indefinido preludio que parece anticipar el gran espectáculo que nunca se realiza, porque siempre se evapora sin cristalizar ante los ojos del lector.

Invitados en El Paraíso repite lo sucedido con **La casa** y **Los viajeros**; no hay en ella una acción creciendo; hay, en cambio, unos sucesivos "racontos" que permanecen diversificados, repitiendo el esquema ficticio que en **Los ídolos** quiso reunir tres historias distintas, sin que lleguen a articularse en una acción que progresa. La unidad del mundo al que debemos entrar, el de los personajes, está quebrada por un atomismo dispersante. Titi, María Lola, Lucy Landor, Marco Antonio Brandini, Silvano, abren los vericuetos de su historia individual, hecha de reminiscencias de otro tiempo, pero el diálogo no existe, no se anuda ni se desata ninguna situación verosímil, no pasa nada. Los personajes construídos por un proceso acumulativo, sin que una síntesis vital los ligue y funda en un carácter y en unas pasiones verdaderos, permanecen estereotipados en actitudes propias de un abigarrado baile de máscaras.

Se ha dado en llamar "saga" al conjunto que forma **Los ídolos, La casa, Los viajeros** y esta última novela, **Invitados en El Paraíso**; una nueva jornada de ella habrá de ser **El hotel vacío**, que actualmente escribe su autor. Dejemos para ese futuro comentario las consideraciones sobre la novela de clave y ese "sport" que un poco al margen de lo literario cumplen los iniciados, reconocer quién es quién en la novela, y también dejemos algunas variaciones sobre el tema de la superficialidad, que en el arte debe siempre alcanzar hondura.

EUGENIO GUASTA

Sur, N° 251, marzo/abr. 1958, pp. 73/76.

"BOMARZO"

Recorríamos las necrópolis etruscas de Tarquinia. Para llegar hasta la tumba del Ogro caminamos junto al muro del cementerio de la ciudad y nos dimos cuenta de que las gentes siguen sepultando a sus muertos en los mismos lugares que hace dos mil seiscientos años.

Almorzamos en una apartada taberna. Bebimos vino de Viterbo. Qué bien se está alrededor de una mesa hablando con los amigos. Eramos cuatro; dos europeos y dos americanos. Un físico napolitano, un arqueólogo castellano, un arquitecto mexicano y yo. El arqueólogo y el físico nos acusaban de esteticistas al mexicano y a mí, porque nos deteníamos en cualquier parte, para mirar el mar, oscuro como una pizarra, a través de la puertita de un huerto, o la salpicadura de los olivos o los techos tostados, ya piedra, roca, permanencia sobre las colinas trabajadas, con memoria. Ellos iban derecho hacia lo que les interesaba. Buscaban en una vitrina del museo la gran copa ática firmada por Eusiteo, ceramista y Olto, decorador, y en una tumba la pintura de Ferso, que asiste a la lucha entre un hombre con la cabeza vendada y un mastín.

También nos hacían bromas porque ambos nos desplazábamos con un arsenal de cámaras fotográficas, guías, libretas y cuadernos de apuntes, que estábamos siempre dispuestos a poner en funcionamiento.

Habíamos dejado atrás las torres de piedra clara de la ciudad y desde el atrio de Santa Maria di Castello, el mexicano y yo tomábamos apuntes de las murallas. Se escuchaba el motor de un tractor. El arqueólogo nos dijo: "Un europeo no haría lo

que hacéis vosotros. —¿Por qué?— Porque un europeo ha jugado entre estas torres".

Los dos americanos llegábamos desde lejos, como bárbaros ingenuos, a un mundo que en cierto modo no nos pertenecía. En la tumba de los leones nos deslumbraban una mujer blanca y un hombre ocre que bailan como figuras de Pollaiolo y en las calles de la ciudad nos admiraba el vuelo de los grajos por sobre las piedras doradas de las torres.

Un europeo está más cerca de lo cotidiano de aquellas piedras.

Un europeo en Tarquinia busca determinados objetos representativos de un fenómeno histórico cultural, ara la tierra con un tractor, sepulta a sus muertos en la misma área de las tumbas etruscas o canta un *stornello* mientras bebe vino en la taberna junto con los otros parroquianos. Es decir: un europeo sigue viviendo allí y no puede desprenderse del lugar para mirarlo desde afuera porque él forma parte de ese mundo.

El intelectual europeo preocupado por las contingencias histórico-sociales, económicas, políticas y culturales del presente permanece inmune frente al prestigio retórico del pasado, o conscientemente rechaza la nostalgia para asumir una actitud de compromiso que, en todo caso, establece una relación vital con aquél, le otorga vigencia en el mundo actual como herencia dinámica, que se continúa en la existencia de hoy, a través de un progreso real.

Simone de Beauvoir y Guiseppe Tomasi Di Lampedusa al escribir **Todos los hombres son mortales** o **El gatopardo** hacen de la evocación histórica un clima que sirva de contexto al conflicto existencial personificado por el conde Fosca o el príncipe Fabrizio Corbera de Salina: la agónica aceptación de la contingencia humana y del devenir de las instituciones y las cosas.

Barrès o D'Annunzio pertenecen a un definitivo pasado. (Lo admirable de Gabriele D'Annunzio es el fervor con que se coloca frente al mundo de las formas bellas y no las intransitables páginas— siempre se salvarán algunos fragmentos —que acumula en el **Placer**).

El intelectual cuyo juicio crítico está alerta puede apreciar el valor estético de los frescos de la Sixtina y al mismo tiempo

establecer racionalmente las reservas pertinentes con respecto al mundo donde aquello se dio. (Todavía estamos pagando las consecuencias de una sociedad en la que fue posible que el pontífice Julio II fuese además un príncipe soberano.)

El desarrollo del individualismo alcanza una de sus cumbres durante el Renacimiento. El hombre vale por sí mismo. El hombre es hijo de sus obras. El arte es manifestación de una persona; la obra de arte es exaltación y expresión del artista-individuo.

El fasto exterior y la vida brillante esconden una realidad corrupta, el principio de una decadencia. El individualismo desbordado niega la solidaridad social. Desaparecen las comunas y surgen las cortes en torno al príncipe. El esplendor del arte y de las grandes fiestas es exaltación de la sensibilidad. Los cortejos espléndidos distraen de la miseria estridente. La resurrección del paganismo se manifiesta en la urgencia por vivir el presente, sin dar lugar a la esperanza, plazo demasiado lejano, relegado a la ultratumba.

Bomarzo, la historia de Pier Francesco Orsini, tal como está escrita en estas memorias fabulosas del señor de Bomarzo, no la hubiera escrito, no la escribiría hoy un europeo. Sólo pudo escribirlas un "bárbaro" refinado al que no bautizaron en Santa Maria di Traspontina, que nunca jugó en los sombríos patios de los caserones romanos, bajo la alta luz embellecedora.

La cabalgata de los Magos de Benozzo Gozzoli es lujosa, espléndida, colorida e ingenua; transcurre y se desenvuelve sobre un fondo de torres, montes y cipreses, como una gran tapicería extendida ante nuestros ojos. Resulta una fiesta mirarla, pero es demasiado anecdótica, y el primer cortesano puede halagar a los difíciles y críticos señores —no debía ser fácil darles gato por liebre a personas de gusto aparentemente casi siempre infalible—, pero no puede dar el salto a la gran obra de arte. La ilustración, excelsa desde luego, encarna el cortejo de Pandolfo Malatesta, de Galeazzo Sforza, de Nicolás da Uzzano, de Victorio de Feltre, de los Médicis. Convengamos que es una ilustración digna de tales magníficos señores, de la casa y de la ciudad. Pero Benozzo Gozzoli, *degno discepolo dell'Angelico*, es exterior y no alcanza la interioridad de aquél.

La cabalgata de los magos da el tono a las primeras páginas de **Bomarzo**. La erudición del autor despliega un rico y caprichoso espectáculo ante los admirados ojos del lector. En la misma página donde las palabras re-crean la plasticidad de los frescos, aparece un nuevo elemento que ha de crecer a través de la historia y dará otro sentido al desfile de esplendorosas imágenes que son el signo de ese mundo.

Pier Francesco Orsini se pregunta: "¿Quién era yo, quién era a los catorce años?, ¿un monstruo? ¿La deformación que torturaba al cuerpo se había infiltrado hasta mi alma, retorciéndola?, ¿de qué me servía el escepticismo orgulloso?, ¿quién era yo, y para qué había venido a la Tierra y por qué no me quemaba un rayo purificador?" (pág. 160/1).

La joroba del príncipe, característica exterior que lo señala como un ser maculado por la deformación en medio de un mundo que aspira a lograr el arquetipo de la belleza perfecta y armónica se convierte ahora con toda evidencia en el símbolo de una carga dolorosamente sobrellevada.

Por debajo del gran aparato fastuoso existe, lacerante, la aventura terrena de Pier Francisco Orsini, exhibida y escondida con desfachatez y pudor. Ahí están las últimas frases, que la resumen: "pobre monstruo de Bomarzo, pobre monstruo pequeño, ansioso de amor y de gloria, pobre hombre triste. . .".

Había que tener gran atrevimiento para escribir un libro como éste, casi anacrónico; había que saberse de memoria todo el mundo añorado; había que ser capaz de una gran libertad y de un gran coraje para hacerlo hoy y aquí. Y el libro está admirablemente hecho, y las peripecias del duque de Bomarzo poseen la fascinación de una minuciosa novela de aventuras, y a veces una atmósfera irrespirable.

EUGENIO GUASTA

Sur, N° 280, febr. 1963, pp. 72/74.

Momentos de una amistad

INSTANTANEAS DE VICTORIA OCAMPO

Siempre (hasta cuando el largo tiempo de amistad transcurrido estableció entre nosotros una intimidad maravillosa) ejerció sobre mí la misma fascinación y provocó la misma sorpresa encantada. En cada oportunidad, al encontrarla, al verla, me conmovió como si fuese la primera vez.

Entraba en el teatro Colón, echado sobre los hombros el abrigo; alzaba los impertinentes hacia los ojos castaños, entrecerrados, espléndidos; de repente se llevaba una mano a la piel de visón; se iluminaba, sonreía, porque había reconocido a alguno. Yo la espiaba, quizás desde el fondo de un palco, muy joven, absorto, feliz.

Presidía, otras tardes, la mesa del comedor, en San Isidro. Junto a ella, su hermana Angélica, la inseparable, servía el té. Victoria ponderaba los méritos de una mermelada, del dulce de leche, cortaba una torta, la ofrecía. Probablemente había invitados ilustres. Yo disimulaba mi apocamiento contra los paneles; súbita, me descubría y me llamaba, para que participase de tanta dulzura crujiente y suave, y yo avanzaba, radiante, hacia la mesa que centraba la platería histórica del abuelo Ocampo.

Su carpa se erguía en la arena marplatense de Sasso o de Marypesca. Yo, que nunca fui acuático, acechaba su elástico andar por la playa, metido en un toldo. Victoria emprendía caminatas severas, la capa al viento, ceñida la cabeza por un chambergo o una boina. Desaparecía en lontananza, y a la hora, de regreso, su silueta familiar recuperaba el contorno, tremolante y segura como una bandera de capa gris.

Los años corrieron. Estábamos ahora en la embajada de Francia, el día de su Legión de Honor. Ibamos, con Maurois, por

los salones, hacia el comedor y su heráldico paño glorioso. Esa noche me dijo que la tutease y a mí se me aceleró el corazón agradecido, como si me hubiesen condecorado también.

Una noche distinta, en el viejo patio de la SADE, en la calle México, bajo las estrellas, recibía yo a los agregados culturales de todos los países. Llegó Victoria, cariñosa y señoril, cercana y remota a un tiempo, y se produjo un silencio en la charla cosmopolita. A pesar de mi tarea, de mis obligaciones, sentí que operaba el invariable hechizo y que se esfumaba el resto, el mundo y su Babel. Me detuve y admiré una perfecta obra de arte: caracoles de perlas le rodeaban las orejas; cruzábanse sobre su pecho los alfanjes de brillantes que evocaban a Lawrence y sostenían un breve y fresco ramo de jazmines de la quinta; la sortija y su zafiro centelleaban en la penumbra. Tan generosamente humana, era sin embargo evidente su jerarquía de mito, de ser aparte. En la Alianza Francesa de Buenos Aires, frente a una sala que colmaba el público, nosotros dos, solos, en el estrado. Habían anunciado que leeríamos unos trozos de **Phèdre:** ella en el texto de Racine, yo en mi traducción castellana. Comenzó Victoria. Era la escena inicial del acto segundo:

Thésée est mort, madame, et vous vous en doutez. . .

Levantóse la voz célebre, y sobre nuestras cabezas pasó como una música, estremeciéndonos. Después me tocó a mí, que tosí, vacilé y empecé tropezando, pero entonces la mano de Victoria, por debajo de la mesa, asió la mía, la apretó, y mi voz, protegida, se afirmó y fue ascendiendo en la sonora cadencia de los alejandrinos clásicos.

Las instantáneas se confunden. Aquí me presenta, en su soleado jardín por el cual vagan y discurren los huéspedes, a Indira Gandhi, que me da la diestra a besar, o me presenta a Camus, o a Graham Greene, o a tantos y tantos. Aquí, en el hall de las columnas que los retratos de Pueyrredón flanquean, alguien está disertando, alguien importante; hay quienes toman apuntes; luego se discutirá. Yo la analizo, oculta, defendida por los anteojos de blanca armazón. Se apoya casualmente en la cabeza de mármol que le hizo un alemán, hacia 1925, y a la cual su capricho le

pone sombreros de paja de Italia y la adorna con amplios pañuelos multicolores.

Otra fotografía: en la Academia, en una solemne recepción pública, me pide que me siente junto a ella y Miguel Angel Cárcano, bajo el tapiz de Escipión. Mientras aguardamos la apertura de la ceremonia, le murmuro tonterías para hacerla sonreír, pero por lo bajo me llama al orden: posee en grado sumo el sentido de la académica responsabilidad, pues enfrenta doquier las responsabilidades con igual y fervorosa constancia.

Instantáneas... Esta se destaca en mi memoria. Nos hemos quedado sin más compañía, en la biblioteca de la planta alta de San Isidro. Crepita el fuego, y desde la repisa nos contemplan las efigies de antiguos escritores ingleses. Insólitamente (¿o mágicamente?) la conversación se torna muy íntima. Le hablo de mi padre y de sus amigos. Victoria se quita las gafas, cierra los párpados y se los acaricia; recuerda. Al irme, su beso habitual, en mi mejilla, se acentúa apenas, como si me transmitiese el afecto de una secreta comunicación.

Sus cartas se multiplicaron desde que tan lejos me vine a vivir. La embromé, en una oportunidad, señalándole que parecíamos dos personajes del siglo XIX: desde una quinta de la barranca del río de la Plata, atisbando al eucalipto que llamó "el amigo de toda la vida", una señora le escribe, en hojas azules, a un señor encerrado en un caserón de las sierras cordobesas, que por su ventana ve una fila de enormes álamos. Es como si ni el teléfono ni el telégrafo hubiesen sido inventados aún. Esas cartas, tan pródigas, tan útiles, que comentan libros y películas, que narran anécdotas, que me estimulan, que me socorren en los trances difíciles, eran esperadas con fruición. Me acuerdo de una carta de Proust de Mme. de Noailles, en que alude a la letra de la autora de **Eblouissements**: *"Quelle émotion toujours* —subraya— *quand j'aperçois le tumulte discipliné de votre écriture..."*. La misma emoción me estremece —¡ay! me estremecía— al distinguir sus sobres entre los llegados del correo.

Su correspondencia hubiera permitido graduar, mes a mes y año a año, la dolorosa tenacidad y el crecimiento del mal que la consumió y que pudorosamente escondía, el mal en el que

acaso tampoco Victoria se atrevió a creer. De haber sido más lúcido, de no haberla imaginado invencible, quizás inmortal, ya que nada hubo más contradictorio que Victoria Ocampo y la noción, la certidumbre de la muerte, posiblemente me hubiese percatado de la inminencia de su fin. Dejé, dejamos, casi todos, de verla; lo impusieron sus sufrimientos y ¿por qué no? su coquetería. Las noticias que le concernían y que solicitábamos ávidamente, nada concreto nos aclaraban. De tanto en tanto, unas líneas suyas cortas, espaciadísimas, rompían el inquietante silencio. Las últimas que recibí son del 7 de diciembre de 1978 (murió el 27 de enero pasado). Están escritas a máquina y es obvio que las dictó:

Perdón por no escribir ni hablar por teléfono. Las neuralgias no me abandonan. Te quiero mucho. ¿Puedo decirte algo más?

Amiga incomparable: ¿qué más podías, qué más se puede decir? ¿Qué más podías entregar de ti que esas simples y estupendas palabras? También yo te quise mucho. Eras la dueña de un inmenso caudal de ternura, y a eso lo comprendimos y valoramos unos pocos. Los más sólo captaron la imponente magnificencia de tu exterior de orgullo y de voluntad, sin discernir en él la amparadora máscara de tu timidez. ¿Cómo habrá sido el momento en que dictaste esas palabras finales del 7 de diciembre, con las que, ignorándolo yo, te despedías de mí y quizás de muchos sobre quienes, como sobre mí, volcabas el caudal dadivoso de tu cariño? ¿Cuál habrá sido entonces tu imagen? Nunca lo sabré y por eso no se incorpora a la serie surgida de los párrafos de esta remembranza. Mejor así.

Por lógica y por justicia, los homenajes a Victoria, mujer única, se sucederán, y en ellos los estudiosos y los admiradores expresarán el elogio de sus diversas facetas y la riqueza de su personalidad y de su obra. Hay con el tema para llenar volúmenes, y ciertamente tales volúmenes irán apareciendo. Mi contribución a la cosecha no pasa de la de uno que fue coleccionando imágenes, obtenidas lo mismo bajo el fulgor de las grandes arañas, en las atmósferas suntuosas donde su presencia desplazaba el centro de las habitaciones, que en la cercanía de los hombres fa-

mosos, inclinados alrededor de su bello rostro pensativo, o en la medialuz de una salita confidencial, o en la áurea vastedad de una playa, o en el crepúsculo de un jardín criollo, donde cortaba pausadamente ramas y flores.

La postrera de las instantáneas, la que termina el rollo, se veló. Lo escaso que de ella subsiste es una leyenda que guarda la sencilla clave de su enigma, pues aunque dirigida a uno, así debe leerse: "Los quiero mucho. ¿Puedo decirles más?".

¿Pudo decirnos algo más? ¿Pudo concretar más acabadamente, en su adiós, lo que fue su inquietud, su afán de ayudarnos, difundiendo, enseñando, facilitando, desvelándose, queriéndonos? Medito sus palabras, en el vacío de este cuarto al que ya no alegrará el regalo de sus cartas azules; los ojos se me enturbian, y los inmensos álamos de la Carolina se deshacen, se desflecan, como si fueran hechos también con la pálida sustancia de los recuerdos, hasta que sólo queda, en la bruma de la ventana, como un pájaro aleteante y ansioso de sobrevivir, el mensaje de amor de Victoria Ocampo.

La Prensa, 8 de abril de 1979

CARTAS A VICTORIA OCAMPO

Buenos Aires, 29 de agosto de 1959

Mi querida Victoria:

Sólo hoy —hubiera debido hacerlo antes— contesto la carta cariñosa que me mandaste con motivo de mi elección en Bellas Artes. Como nos encontramos un par de veces y te la agradecí de viva voz, había pensado que era innecesario este caligráfico ejercicio, pero las palabras que pronunciaste al inaugurar el Museo del Escritor fueron tan hermosas y originales que, al reiterarme mi felicitación entusiasta por ellas, por la ingeniosa "tournure" que encontraste para transmitir tus pensamientos y por las cosas interesantes que dijiste, aprovecho la oportunidad para manifestarte aquí, con la solemnidad académica del caso, mi reconocimiento por tus líneas generosas. En cuanto a lo que en tu carta refieres de "Lolita", esa obra maestra, y de los inesperados "embarras" que te ha causado, habrás visto, por la respuesta que envié al cuestionario de "Sur", qué profunda es mi solidaridad contigo en este asunto disparatado, y qué sincera la admiración que siento por la gran novela cuya difusión —como la de tantos libros notables— te debemos.

El 11 de setiembre próximo, a las seis de la tarde, Martín Noel me recibirá en la Academia Nacional de Bellas Artes. La ceremonia tendrá lugar en el Palacio Errázuriz. Me encantaría que fueras. Después —porque ese día coincide, por uno de esos misteriosos juegos del Destino, con el de mi venida al Mundo— habrá en casa una comida. Ya te puedes imaginar el público barroco: amigos, artistas, *this and that.* Me encantaría que fueras tam-

bién. Ya sabes cuánto te quiero. Aunque no ignoro que ese programa es para ti más complicado... De cualquier manera, te invito a todo, a esta restringida *tournée du Gran Duc,* con sillón solemne primero y después *Indian curry.*

Y te abrazo con un afecto antiguo y permanente.

MANUCHO

Señora Victoria Ocampo.

Buenos Aires, 29 de agosto de 1963

Querida Victoria:

Anoche estuve leyendo unas páginas de tus nuevos "Testimonios": las que dedicas a los negros de tu infancia, a Gabriela Mistral y a Victoria Sackville-West. Te las agradezco. En todas ellas estás. Lo que Gabriela dice sobre tu "categoría de escritor" (que te niegan los y las literatoides, etc.) es muy cierto. Eres una escritora notable. Bastarían estas páginas para probarlo. En ellas se te oye hablar y reír y se huele el perfume de las flores y de los árboles que te rodean. Hasta, si uno aplica el oído, se te oye respirar. . . y pensar. El testimonio de la autenticidad de un escritor se obtiene con la certidumbre de su presencia. Cuando se lo **siente** al lado, el escritor **es.** Tú lo logras admirablemente, envidiablemente. Anoche te he visto pasar, entre los libros de mi cuarto y las lámparas.

Por fin, después de meses de cama, empiezo a levantarme y a salir. Lo hago de a pocas. Queda uno curiosamente frágil y sensible: frágil de adentro, también. Tengo que prepararme para afrontar pronto un viaje de dos meses, a Europa, que por el momento me intimida algo.

Te abrazo cariñosamente.

MANUCHO

Buenos Aires, 4 de agosto de 1964

Querida Victoria:

Pasé este último fin de semana en la ciudad de Córdoba, en cuyo museo tuve que inaugurar una exposición de colecciones particulares de pintura argentina. Hice el viaje en avión y en el momento de salir de casa me di cuenta de que no llevaba ningún libro para el trayecto. Un poco al azar, apurado, tomé uno de la biblioteca que hay en mi cuarto, y resultó ser la sexta serie de tus "Testimonios". Ya lo había leído cuando me lo enviaste y supongo que lo agradecí entonces, pero sea porque en aquella ocasión sufría de una hepatitis que me hacía ver todo de color amarillento, sea porque el hecho de recorrer tus páginas entre nubes les otorgó otra (probablemente olímpica) trascendencia, lo cierto es que la lectura me fascinó como si la estuviese descubriendo. No quiero dejar, por ello, de decirte el placer grande, muy grande, que les adeudo a las imágenes que en los vuelos de ida y vuelta me acompañaron: las de los negros de tu infancia; las de Michele —que me conmovieron en especial, porque el personaje central de mi "Bomarzo" fue **también** pintado por Lorenzo Lotto—; la del impagable Martín Soulès, de quien tanto he oído hablar desde chico y que le colocó el velo a Anita, ritualmente (era algo tan imprescindible para certificar la autenticidad del vínculo como la bendición de los anillos), cuando nos casamos; las de los sombreros de Reboux, que me hicieron pensar en tu adorable bronce de Troubetzkoy; las de las institutrices, que me evocaron mi adolescencia mitad francesa y mitad inglesa; las de las cartas de Gabriela, que me recordaron las largas conversaciones que con ella mantuve en el Grand Hotel de Estocolmo, cuando se aprestaba a la angustia de recibir el Premio Nobel y su verdadera preocupación derivada de la extraña muerte de Yin Yin. Todo ello, como te digo, venía a mí mezclado con un ruido de motores, en las terribles alturas, casi como si ni tú (que hablabas) ni yo (que escuchaba) perteneciéramos ya a este mundo sino a otro, misterioso y suspendido, en el que posiblemente sólo sobreviviría lo que en realidad **existe**.

Te agradezco esas emociones raras y bellas. Te agradezco la forma en que rescatas, para la eternidad, la esencia de la vida.

Y te abrazo

MANUCHO

A Victoria Ocampo, en San Isidro.

Buenos Aires, 17 de marzo de 1965

Querida Victoria:

Por primera vez, después de meses de titubeos, angustia, dolor y mal humor (y desconcierto también, porque toda esta situación escapa a mis relaciones habituales con la vida), me parece que comienzo a entrever algo así como el anuncio —indeciso todavía, vago, pero tengo fe— de la salud. Ojalá no me equivoque. Ojalá tú también te sientas mejor, mucho mejor. Seguramente es así. Al fin y al cabo, la salud es algo que se merece o no —como todo— y tú la mereces. He descubierto, en el curso de esta enfermedad absurda, algo que no sospechaba, y es que la vejez es la enfermedad. Por eso hay tantos viejos de veinte años; tantos jóvenes de ochenta. Por eso me he creído, con espanto, con desilusión, con impotente furia, llegado a la vejez a los cincuenta y cuatro años. Ahora bien: yo conozco a pocos seres humanos tan auténticamente jóvenes (tan despiertamente jóvenes) como tú; la enfermedad me lo contradice, representa en tu caso un error del distraído destino. Tanto tú como yo dejaremos a nuestras enfermedades, como viejos vestidos que no nos corresponden, en la estela de nuestro seguro paso. Que se los pongan otros; no son nuestros ya; no debieron serlo nunca.

Han decidido que no tengo gota, sino una especie de reumatismo, y han dado en la tecla de su origen, que fue la hepatitis que me atacó hace dos años. ¡Loado sea Dios! Me quedo sin las decorativas ventajas de un mal aristocrático, pero incorporo, a cambio, los de uno que evidencia ser bastante más tratable. Por lo pronto, me han quitado —en parte— el dolor, y ese alivio me llena de alegría. Ya estaba resignándome a convivir con él, como con un sádico compañero... Esa extraña, misteriosa familiaridad del dolor, ese sentir al forastero cruel como algo propio... ¡qué singular es y cómo nos permite mirar hacia nosotros mismos desde otra perspectiva, como si de repente miráramos hacia un insólito santo o demonio que llevamos dentro!

No sé si te dije en mi carta anterior que a pesar de la tortura de mis dedos hinchados conseguí, luego de un mes y medio

de obligada inmovilidad, volver a escribir. Reabrí el cuaderno de mi novela "El Unicornio", y me interné en su selva medioeval, guiado por una diestra torpe, enemiga. A veces sufría de tal modo, que debía dejar la pluma, meter la mano en agua caliente y masajearme las coyunturas inflamadas. Y no cejé, no cejé. El mundo mágico que inventaba me rodeó con la diversión, la inquietud de sus personajes, y me brindó la droga bienhechora que el médico me negaba. Mi esfuerzo tuvo su inesperada recompensa: hace una semana me di cuenta, sorprendidísimo, de que en realidad me faltaba muy poco para terminar el libro. Pensaba yo que "El Unicornio" sería tan extenso como "Bomarzo", que tiene 650 páginas, y no sé por qué lo pensaba, pues con 400 me bastará para darle fin, incluyendo en su texto minucioso —sin trampa—, cuanto juzgo que debo contar. Pronto remataré el penúltimo capítulo. Quizás en mayo esté acabado. Me alegran, en consecuencia, dos verdaderos motivos de felicidad; la perspectiva de dos puertos próximos, en medio del mar airado: la conclusión probable de la enfermedad (con la recuperación de la juventud que eso implica), y la conclusión de mi novela, con el alivio que eso comporta. Te añadiré que estoy contento con el libro. He hecho lo que deseaba hacer, y eso es lo más importante. Aquí, seguramente, la gente volverá a criticarme. Ya no me perdonaron, cuando "Bomarzo", y menos cuando sus premios superpuestos, la audacia del tema extranjero, la "evasión"... ya conoces esos argumentos imbéciles. ¡Como si el escritor estuviera comprometido con algo que no fuera la literatura! ¡Como si el escritor debiera ser sólo un periodista, que piensa un poco más hondamente y maneja con más personal destreza la gramática! Entiendo que a esta altura de la carrera he ganado el derecho de escribir acerca de lo que me da la gana. He publicado diez libros sobre Buenos Aires y su gente. Basta ya; basta por ahora, en todo caso. Y de cualquier manera, aunque no hubiera pagado largamente mi cuota "nacional", repito que en mi opinión el escritor, el más libre de los hombres, es dueño, por encima de las demás prerrogativas que le otorga el hecho de no ser un comerciante en un mundo de juntadores de "divisas", del privilegio de expresarse como se le antoje, creando sin más so-

corro que su pluma sincera, la atmósfera espiritual que conceptúa necesaria. Al fin de cuentas, no obstante que disfrace a sus héroes, complique los episodios, etc., siempre escribirá sobre sí mismo. Vamos por la vida con un tema único y es fuerza que nos ingeniemos para desarrollarlo sutilmente. A eso no lo ve el lector, sobre todo el limitado lector nuestro. Ve lo exterior, el atuendo. Le fascina encontrarse a él mismo en lo que lee (a la idea que ha elaborado de él mismo, la mayoría de las veces equivocada), y para reconocerse requiere que le pinten y repinten hasta la saciedad su ausente archi-sabido. De lo contrario se desconcierta y se irrita. Preveo que es lo que sucederá con "El Unicornio", todavía más que con "Bomarzo". Un voluminoso libro que eludió el contrato tácito de recrearlo al lector con una madeja de "commérages", de retratos apenas encubiertos, vaya y pase... ¡pero dos, dos sucesivas novelas gordas que osan quebrar la consigna folklórico-social!... eso es imperdonable. Manucho nos tira a la cara con el Renacimiento y ahora nos tira con la Edad Media: ¿qué se habrá creído? Hay que escribir sobre Buenos Aires, nombrar, aunque sea un pegote, a las calles y las plazas y los cafés y los cines de Buenos Aires, "ubicarlo" al lector cómodamente, tranquilizarlo en la paz cómplice de la geografía y de las conversaciones y alusiones corrientes. Y no se percatan, los infelices, de que **si saben ver** se encontrarán y me encontrarán en las páginas que su tedio o su cólera voltean. Por lo demás, este libro es harto más complejo y difícil de captar que su predecesor. Con decir que todo él, todas sus 400 páginas estarán narradas por un hada, por Melusina, por la "fée Mélusine", sobra para medir la desazón de los lectores... siempre que tenga lectores (esto hay que ocultárselo a Antonio López Llausás).

Me he dejado ir, Victoria, porque sé que me quieres y que lo mío te interesa. También me interesa lo tuyo sobremanera. Contéstame, por favor, cómo estás, qué haces, qué planeas. Olvidémonos de la triste "marotte" de las elecciones políticas, del cotidiano toma y daca; pensemos en nosotros mismos que es,

finalmente, el modo más profundo de pensar en los demás, y nos salvaremos.

Te abrazo con el cariño de siempre

MANUCHO

Buenos Aires, 3 de junio de 1965

Querida Victoria:

Por Enrique Pezzoni sé que estás mejor; sé también que tus dolores y tu estado de ánimo impedirán que me contestes, y a pesar de eso te escribo, para decirte cuánto pienso en ti. Yo, felizmente, voy retomando el camino de la normalidad, gracias a un masajista japonés, el famoso Oshino de Zelmira Paz. No imaginas cuánto me divierte ese hombre, además del gran bien que me hace. Dos veces por semana me visita y, a medida que me tortura (y sus apretones crueles aumentan la intensidad de masaje en masaje), el pequeño y ceremonioso verdugo da rienda suelta a su feliz snobismo, convocando para mí, en mi sacudido cuarto, las sombras y las imágenes de sus "clientes" ilustres: Elsa Maxwell, Maurice Chevalier, Tyrone Power, Fangio, la Madre Arteaga, Aramburu, el cardenal Copello, Yrurtia, Arturo Rubinstein (el duque de Windsor escapó por muy poco a sus garras de fuego)... Como comprenderás me siento adulonamente acompañado. Terminé mi novela "El Unicornio", que ya entregué a Antonio. Entre tanto, comienzan a llegar de Italia los ecos de la edición de "Bomarzo" allí aparecida, que es en verdad espléndida y ha sido objeto de una traducción admirable. En el coro laudatorio de los artículos, deslízase la nota de la sorpresa, de la prevención frente al "métèque" extranjero que ha osado meterse con un tema tan opuesto a su realidad pampeana y que —apuntan los críticos— triunfó de los riesgos de la empresa, y eso añade a mi diversión. He empezado a reunir los arduos materiales destinados a mi tercer libro de esta serie (¿debo llamarla así?), que desarrollará un asunto americano, centrado en la misteriosa figura del Inca Garcilaso de la Vega, el bastardo mestizo que fue mitad príncipe indígena y mitad gran señor hispano. Leo y anoto mucho y eso me hace olvidar de otras melancolías. A ti, no puedo olvidarte. Hace algún tiempo, un domingo, llegué hasta tu casa con Enrique, pero nos dijeron que

no estabas bien y no nos atrevimos a entrar. Ojalá te restablezcas y pueda abrazarte pronto. Hasta entonces, va un abrazo.

MANUCHO

"El Paraíso", 29 de diciembre de 1970

Tu carta no es un "mamarracho", querida Victoria (¡cuánta coquetería!): es admirable. Por ella te he visto correr, chica de pelo suelto, escaleras abajo, en San Isidro. Mi "Phèdre" fue muy distinta de la tuya. La debo a Monsieur Charles-Marie Bernard, mi profesor de la Ecole Descartes, en Passy, que fue quien me abrió los ojos a la hermosura de los clásicos. Los leía yo en voz alta, solo, en mi cuartito del colegio, como si paladeara bombones.

Ya comencé la traducción. ¡Qué difícil es! Ojalá la lleve a término, con el espaldarazo del Fondo, que te agradezco. Y cuando la haya concluído ¡tendremos entre las manos algo tan distinto del esplendor de Racine! Traducir es resignarse. De todos modos, me consuela la idea de que mucha, mucha gente, que no puede acercarse al original, por lo menos lo entreverá gracias a mi engendro. Será algo así como mirar un jardín a través de una puerta de vidrio, sin respirar su perfume, ¡hélas!

Que 1971 sea para ti un año muy bueno. Lo desea tu amigo que te abraza cariñosamente

MANUCHO

A Victoria Ocampo

Buenos Aires, 3 de junio de 1971

Querida Victoria:

Te escribo con un pie en el estribo: regreso esta noche a "El Paraíso", luego de quince días de Buenos Aires. Hace algún tiempo te llamé, y me dijeron que sabiamente te habías ido a Mar del Plata. Hubiera querido verte en la quinta, y agradecerte una vez más tu contribución generosa al acto que nos reunió en la Alliance Française. Estuviste en verdad espléndida, sobre todo al final, en la escena de Phèdre y Ocnone, y aquello fue, para cuantos te escuchamos, un raro privilegio. Supongo que Racine te estará por lo menos tan agradecido como yo.

Volveré a Buenos Aires dentro de dos meses, después de las vacaciones de invierno. Espero que para entonces haya pruebas de mi traducción y espero verte: sabes qué auténticamente te quiero y te admiro. En Córdoba consagraré mi tiempo, junto a la chimenea, a estudiar a Heliogábalo. Estoy leyendo ahora el trabajo que le dedicó Artaud en 1934, erudito y personal, y, al revés de lo que calculé —pues temí que anulara por completo el plan de mi novela— me estimula a llevarla adelante. Dios (o mejor dicho los Dioses). . . dirán.

Te abraza tu amigo

MANUCHO

A Victoria Ocampo en San Isidro

"El Paraíso", 30 de agosto de 1971

Mi querida Victoria:

Recibí hoy tu cariñosa carta, que contesto enseguida.

Cuando me pediste que interviniese para que la Academia le solicitara al Fondo Nacional de las Artes una contribución con destino a la compra de la espada de Caillois, decidí esperar a que en nuestra corporación se realizara la elección de Roger como académico correspondiente. Faltaba muy poco para esa votación y yo, padre de la criatura que presentaron también Mallea y Borges, descontaba que sería elegido por unanimidad, dados sus antecedentes. No fue así, sin embargo, y tuve la sorpresa de deducir, como fruto de la sesión, que quienes son inmortales para Francia pueden no serlo para la Argentina. En efecto, Roger entró en nuestra Academia —cosa que él ignora y espero ignorará siempre— **raspando.** Asistimos trece miembros a la sesión y se requerían diez votos para ser aceptado. Previamente se votaron a dos escritores argentinos (uno de ellos del Consejo de "Sur") y ambos no alcanzaron ese mínimo de diez votos, de manera que se los rechazó. Cuando le tocó el turno a Roger, temblé, pensando en el papelón que resultaría si no se lo aceptase, pese a que varios optimistas descartaban que los trece concurrentes darían sus votos en su favor. Y bien: logró diez votos, exactamente diez votos. Eso significó para mí (y para los otros dos padrinos) un alivio grande, y me apresuré a escribirle a Caillois, anunciéndole su nombramiento, pues sabía, por una carta suya, que lo deseaba. En cambio, luego de tan peligrosa y aleccionadora experiencia, no me atreví a formular el pedido que me sugieres. Estoy seguro de que hubieran rechazado mi proposición, no sólo los tres (secretos) que votaron en contra, sino varios más, porque se trata de algo absolutamente nuevo, contrario a las costumbres de la Academia, y ahí la norma de no innovar goza de toda la fuerza de su prestigio arcaico.

Ahora, en lo que a mí respecta, me gustaría, sí, colaborar personalmente en el regalo de esa espada, pues entiendo que Roger Caillois —con quien no me liga ningún vínculo especial de amis-

tad– merece la consideración singular de los argentinos preocupados por las cosas de la cultura. Te ruego, pues, que me comuniques en qué han consistido las contribuciones que hayas recibido hasta ahora, para ver si están a tono con mis posibilidades y proceder de acuerdo, enviándote un cheque.

En cuanto a la conferencia que me solicitas para el Museo Pueyrredón, siento mucho no poder **darte el sí** por ahora, pues la verdad es que no tengo ni la menor idea de cuándo iré a Buenos Aires. Este sitio encantado me agarra cada vez más, luego de la etapa de adaptación ya transcurrida. Soy muy feliz aquí y tú lo comprenderás mejor que nadie. Escapé de la ciudad por muchas razones, entre otras para que nada me distrajera, habiendo dejado atrás la juventud, del trabajo que en realidad me interesa. Como cuando preparaba "Bomarzo" y "El Unicornio", estoy reuniendo materiales para una novela de largo aliento, que completará –espero– mi tríptico. Eso me exige el desvelo de mucha nota, de mucho estudio. Vivo, pues, en la actualidad, entre los romanos del tercer siglo y del imperio de un muchacho loco, Heliogábalo. Todavía no veo con absoluta claridad al personaje, pero empieza a dibujarse ya. Quizás, dentro de dos meses, pueda iniciar mi libro. Buenos Aires me resulta así más y más lejana, casi fantasmal, y también más y más temible, como sede de los **compromisos.** Entenderás que le huya y me refugie entre mis libros y mis grandes árboles. Perdóname **por ahora.** Sé que lo harás, porque sé que me quieres como te quiero a ti.

Aguardo tus noticias sobre la espada, y te abrazo

MANUCHO

A Victoria Ocampo

"El Paraíso", 4 de febrero de 1973

Querida Victoria:

Me ha conmovido tu carta. Una vez más valoro, a través de ella, en lo profundo, la mujer excepcional que eres, y agradezco a la suerte el regalo espléndido de tu amistad. La idea que has tenido al dejar tus dos casas a la UNESCO, me parece admirable. Nada, nada, mejor. Sólo así, **internacionalizándolas**, se tendrá la certidumbre de conservarlas para siempre. Quedarán como dos testimonios de una forma de entender la cultura y de vivir la vida, ¡hélas! que muy pocos compartieron en tan noble nivel, y de las cuales, de no mediar tu generoso desprendimiento, no quedarían ni rastros. Bien está que en el futuro sepan, quienes nos sucedan aquí (y que lo sepan **prácticamente**) que nuestra época se distinguió por algo más que por su signo mediocre. También aplaudo tu donación del manuscrito de Strawinsky y comprendo lo que te habrá costado el gesto. Hace años, formé una colección de manuscritos de mis contemporáneos argentinos. Me impulsó a hacerlo el conjunto que vi en la Biblioteca Nacional, reunido por Félix Frías después de la caída de Rosas, con textos de sus amigos escritores. Pensé que yo podía hacer algo similar, que estaba a tiempo, y gracias a aquel empeño la Biblioteca posee hoy una muestra **viviente** del trabajo de nuestra gente de letras que cuenta más. Hay libros enteros. Pero, una vez logrado (al cabo de años) el propuesto fin ¡qué tristeza me causó separarme de aquellos testimonios! Quizás tú puedas dar igual destino a tus series de cartas. Consúltalo con Clemente. Aunque lo mejor sería que ese estupendo archivo quedase en San Isidro, clasificado, como propiedad de la UNESCO, y que allá se pudiese consultar. Es melancólico hablar de estas cosas, y si lo hago contigo es porque conozco tu entereza. A mí también me preocupa el destino de esta casa y de lo que encierra.

Sé que, una vez desaparecidos Anita y yo, su contenido se esparcirá y que, derramado, perderá valor. Hay aquí mucha cosa curiosa, de los antepasados históricos y de la gente que

tuve la felicidad de admirar y de querer. Tu bella fotografía me acompaña, y tus cartas están en buen sitio. Me gustaría tener algo más, tuyo (tengo tus libros). Los chicos nos han autorizado a hacer con la casa y con lo que contiene, lo que nos parezca, pero todavía dudamos. Tú has tenido, como siempre, una idea genial.

Por el momento me ocupo de revisar las copias a máquina de mi novela "El Laberinto", que terminé el 30 de diciembre. ¡Qué mal copian los copistas! A ellos recurrí, porque necesitaba cinco ejemplares del texto, que proyecto enviar al concurso de la novela hispanoamericana, de México. El premio, que se otorga por primera vez, es suculento: 10.000 dólares, y si me lo concedieran aprovecharía para ir a Europa una vez más, quizás la última. No tengo demasiadas esperanzas. . . Supongo que sobre el jurado se derrumbará un alud de manuscritos, ya que participarán, sin duda, aspirantes de España y de toda América, pero el envío me confiere el derecho a soñar. . . hasta agosto. De cualquier manera, presumo que en esa época me habré olvidado totalmente de "El Laberinto" y que estaré embarcado en otra, hasta hoy insospechable, obra.

Por suerte lo de Mar del Plata no fue tan grave como pudo ser. ¡Qué brutos! Bien merecen tu carta y todo lo que tú significas, el privilegio de una custodia internacional. Salvarte, es salvarnos.

Con mamá he conversado sobre ti largamente. Sabe de ti muchas cosas, más de las que imaginas, a través de amigos comunes que las quisieron a las dos. ¡Qué lástima que no hayas intimidado con ella! El 13 de diciembre cumplió 89 años, y asombra su lucidez, no sólo por lo bien que recuerda, cosa que acontece a mucha gente de su edad, sino por la vivacidad de su imaginación, por las cosas singulares que se le ocurren. Para mí, en la soledad de los inviernos cordobeses, su compañía es incomparable y a Dios se la agradezco.

La edición de "Phèdre" quedó preciosa. Le escribí a Viviano, pidiéndole que me hiciese llegar unos ejemplares para los amigos, y el 4 de diciembre me contestó que en cuanto adquiriesen de la Sudamericana los que le corresponden al Fondo, me man-

daría algunos. Te ruego que le envíes dos líneas, apoyando mi solicitud, pues es probable que estén ya en su poder.

Siento mucho que no conozcas "El Paraíso". Sé que te gustaría. Stella Morra estuvo aquí dos días atrás y le puso su difícil "visto bueno". Me dijo que decora bien quien mezcla bien los estilos (no es lo que ella hace, es lo que haces tú).

Hasta la próxima, Victoria. Te abrazo con hondo cariño

MANUCHO

A Victoria Ocampo, en Mar del Plata

"El Paraíso", 5 de setiembre de 1973

Mi querida Victoria:

Hace meses y meses que no tengo noticias tuyas, y eso no me gusta nada, pues habías llegado a mimarme con la afectuosa costumbre de escribirme de vez en vez. Noticias indirectas sí tuve, por Enrique Pezzoni, los últimos días que pasé en Buenos Aires, y también por los diarios. Supe, espaciadamente, de tus andanzas en Nueva York y en París, de lo que concierne a tu espléndida donación. ¡Qué suerte que se haya concretado, y que se salve una casa tan admirable, tan poblada de recuerdos para todos nosotros! Te escribí, cuando estabas en Europa, ignorante de que te habías ido, preguntándote por el destino de los retratos de Pueyrredón, que me gustan tanto, sobre todo la figura de hombre, con los impertinentes. . . y presumo que esa carta se habrá perdido en el cúmulo de tu correspondencia. Desde esta lejanía, sin más medio de comunicación que el que proveen el papel y los sobres —pues no cuento al teléfono fugaz—, a veces tengo la impresión de que hablo en el vacío, como suelen hacer los solitarios. Con todo, al reanudar aquí, obligadamente, el viejo y casi suprimido hábito de las cartas, valoro más que nunca lo que ellas significan, como testimonios, y lo mucho que se ha ido perdiendo eliminándolas. A diferencia de lo que me sucedía en Buenos Aires, las recibo a montones, y ellas me traen un rumor vital que puedo recuperar cuando se me antoja, y que no me robará la intrascendencia del hilo telefónico. Las releo y revivo. Me dan bastante más que las personas mismas, cuando vuelvo a verlas, en medio del barullo de las ciudades. Pero la verdad es que a Buenos Aires voy menos y menos. La última vez que estuve allí, me espantó con su pintarrajeada fealdad. Parecería que se han propuesto embadurnarle la cara, disfrazarla, para ponerla de acuerdo con la realidad de ahora. Sin embargo, al Buenos Aires distante que tanto quise (y quiero), no podrán escamoteármelo, y si no lo encuentro en sus casas y en sus calles de hoy, sobrevive, para mí, en aquellos que como tú conservan intacto su "flavour", y a ellos acudo —como en este

momento— para recuperar su verdadero rostro. ¡Es tan triste, tan grotesco, tan injusto, lo que nos sucede! "Meglio non ricordar". Me refugio, entonces, en mis libros y en mis árboles. Sigo componiendo mis largas novelas, que es una forma de olvido, de narcótico. Y sueño con un viaje más, que aunque sea por un tiempo, me aleje de tanta melancolía. He tenido que descartar la probabilidad de lograrlo con la ayuda del premio de México. Como preveía, sus dólares se fueron para un español, quien envió al certamen una novela inspirada por la guerra civil de su país. He sabido, además, que es amigo íntimo de Vargas Llosa y de otros miembros del jurado. Con todo, tuve la satisfacción de que no consiguiesen eliminarme por completo: han pretendido consolarme, eligiendo a mi libro, "El Laberinto", para su publicación en México, lo cual algo representa, si se recuerda que en el concurso participaron cuatrocientos aspirantes. No sé todavía, sin embargo, si la edición se realizará allá, porque nuestro Don Antonio insiste en que quiere publicarlo. Le he mandado el contrato extranjero, sin mi firma, y dejaré que entre la Sudamericana y los mexicanos discutan. Luego veré qué me conviene más. Algunos escritores me señalan las ventajas de aparecer allí y de conquistar con ello nuevos mercados (palabra atroz), mientras que otros me indican que el precio de los libros de los. . . aztecas, es altísimo, y que en consecuencia venderé en la Argentina muy pocos. De estas cosas, nada entiendo. La experiencia me enseña, eso sí, que las ediciones extranjeras añaden más "glamour" que concretos beneficios. Prefiero olvidarlo, y sigo componiendo mi otro libro "El viaje de los Siete Demonios", que comencé en abril, y que marcha viento en popa, pues he terminado ya cuatro de sus siete narraciones. He ahí otra manera de viajar. Y al viaje europeo no lo abandono. Amontono, uno a unos, nuestros pobres pesos, con la esperanza de realizarlo, quizás en febrero o marzo. ¡Pero cuánto cuesta esa acumulación! Tu hermana Silvina me ha escrito desde París, y las noticias son pavorosas, en lo que a gastos se refiere. En fin, por ahora, viajaré con los "Demonios". Y no volveré a intentar algo semejante a la aventura mexicana, que emprendí por ingenuidad. Acaso, si hubiese vivido todavía

en Buenos Aires, no la hubiese ensayado, pero en este encierro todo alcanza una dimensión distinta, y se pierde, inocentemente, el sentido de las conveniencias, de los prejuicios, de la realidad. Y tú, ¿qué planes tienes? ¿qué piensas hacer? ¿te quedarás en San Isidro, a observar, desde la quinta, la evolución de un proceso político y social que se anuncia pavoroso? ¿los verás, desde más cerca que yo, ejercer el gobierno, a Isabelita y su tremendo "gang"? ¿Cuál será el destino de las ediciones de "Sur", en una atmósfera tan adversa? Perdóname el tono quejumbroso, pero pese a la hermosura del día, no consigo emplear uno más feliz. Miro por las ventanas, de tanto en tanto, mientras te escribo; miro los árboles, las sierras; los pájaros regresan en multitud, a "El Paraíso"; y cuando comparo tantas bendiciones con la maldición peroniana, mi desazón oscila. Me digo que la existencia es rica en bondades, que todo es cuestión de escoger lo que nos alegra el alma todavía, y gozarlo; que lo demás es pasajero; pero cuando recuerdo que el 11 de este mes cumpliré 63 años, siento que me roban, en momentos en que sería justo que esperara vivir aún bastante, pues vengo de una familia de longevos. . . que me roban la plenitud de la felicidad. Y lo peor es que ya he tenido que recorrer, veinte años atrás, una etapa semejante, y que la conozco bien. Las dos señoras mayores que me acompañan en Cruz Chica (Mamá va a tener noventa años, y mi tía Marta Lainez cumplió ochenta), me transportan, empero, con sus monólogos, a un mundo mejor. Las escucho, y vuelvo a mi libro. Trato de poner en él el optimismo, el buen humor, que las circunstancias me niegan. Y trato de seguir andando, sonriente. ¿Acaso, por lo demás, no es ese el destino de todos los que hemos sido ubicados, con refinada crueldad, entre dos épocas? Ignoro cuándo regresaré a Buenos Aires. Deberé hacerlo, por razones vinculadas con el viaje en cuestión, que me exigirá entrevistas y cálculos. Entonces, si estás allí, te visitaré. Hasta ese día, te abraza tu amigo y admirador

MANUCHO

A Victoria Ocampo

"El Paraíso", 30 de noviembre de 1973

Mi querida Victoria:

No te extrañe recibir, en su momento, unos papeles de la Guggenheim Memorial Foundation, solicitando "informes" sobre mí. He solicitado la beca que otorga ese organismo para la "creación literaria", y he puesto tu nombre, para "referencias", junto a los de Alberto Ginastera, Donald Yates y Rolando Costa Picazo (Fullbright Commission). Espero que tu opinión sobre este amigo no sea demasiado mala... El proyecto que presento es el de la composición de una novela —"La Península"—, en la que trataré el tema, muy contemporáneo y desazonante, de la urgencia, para la gente de espíritu, de escapar de las grandes ciudades devoradoras, y de la casi imposibilidad de lograrlo, pues allí donde se refugien llegarán los ricos ociosos, al acecho de casos singulares, el snobismo, el turismo, el periodimo y demás horrores. Por lo demás, sus propias pasiones actuarán, en ese rincón solitario, contra la paz que buscan. He pensado ubicar ese proceso en un sitio curioso del Peloponeso, Monemvasia, que todavía no conozco, y que sin embargo me atrae, mágicamente, como Bomarzo me fascinó hace años. Hacia allí partiré, en marzo próximo, con un muchacho amigo, porque la Greek South American Line me ha invitado, por segunda vez, a viajar en uno de sus barcos de carga, de Buenos Aires al Pireo. Mi plan consiste en permanecer tres meses en Grecia (uno de ellos en Monemvasia), dos en Italia y uno en España, para reembarcarme de regreso en uno de los puertos de este último país. Si se **produce**, en el interín, la beca, veré qué hago. Como en otros libros míos, la materia histórica y artística se entrelazará con la psicológica, en el que proyecto, y eso me exigirá investigaciones acerca del período greco-bizantino, en bibliotecas de Nueva York, París y Venecia. Por lo demás, en el curso de este año la Sudamericana publicará dos novelas mías: "El Laberinto" (autobiografía del niño de "El entierro del Conde de Orgaz"), en abril, y "El viaje de los Siete Demonios", en octubre. 1974 se anuncia, pues, para mí, muy "mouvemanté".

Ojalá me ayuden los Dioses a enfrentarlo, ya que mi salud no es siempre perfecta.

¿Te entregaron, en "Sur", las líneas que allí te dejé, con motivo de la renuncia admirable?

Va un abrazo, y con él mi cariño

MANUCHO

A Victoria Ocampo

Córdoba, 19 de julio de 1976

Mi querida Victoria:

¡Qué extraña es la vida! Y ¡qué razón tiene la popular sabiduría, que repite en los velorios: "No somos nada; no somos nada"! Te escribo desde un sanatorio; desde el Hospital Privado, que es *supposed to be* el mejor sanatorio (y el más caro) de la ciudad de Córdoba. Estoy internado aquí desde el martes 13 –fatídica fecha– y creo que no me darán de alta hasta el 21 o el 22. Como recordarás, estuve en tu casa dos días antes de la fatídica fecha mencionada. Fui muy feliz allí. Me encantó verte, luego de tanto tiempo; años. Te encontré espléndida. ¡Con qué gracia nos mostraste tu casa, que yo deseaba hacerle conocer al joven decorador! Y después, ¡qué entretenido fue nuestro "aparte" confidencial, lo que me contaste de tu vida! En verdad, te quiero mucho. Hay multitudes que te admiran, pero yo te quiero, además. El día siguiente, lunes, fui a almorzar a la Sudamericana y les llevé mi novela terminada, "Sergio", que según me dijo Enrique, aparecerá en Navidad. Esa noche comí en lo de Josefina Robirosa, la pintora estupenda. Había otra gente y fue divertido. Llegamos así al martes. Me desperté a las 7.30 y, sin que nada, NADA, lo anunciase, me sentí fuera de caja. De repente, en el baño, perdí sangre, mucha sangre, calculan que un litro y medio. Estaba solo, en un cuarto a la calle, en la planta baja, y trepé como pude la escalera, hasta el primer piso, donde vive mi hijo Manuel. Lo desperté (por su trabajo se acuesta muy tarde), y en seguida empezó un tralalá que duró horas. El médico consultado –Trevisán–, el primer marido de mi hija Ana, buen médico, declaró que había que internarme inmediatamente. Me defendí y logré que esa internación se hiciese en el Hospital Privado de Córdoba, donde he estado antes y donde el Dr. Alberto Achával (yerno de Damasita Castro) me sabe como a sus manos. Me metieron en un avión; en Pajas Blancas me esperaban amigos; aquí me aguardaba Achával; a la mañana siguiente, cayeron por aquí Anita y Sara Gallardo. Me repusieron sangre, me hicieron radiografías y, según

parece, tengo úlceras, una grande, una chica, un archipiélago de úlceras. ¡Cuánta melancolía! En fin. . . habrá que resignarse. Hace cuatro años, me suprimeron el cigarrillo; hace seis meses, me suprimieron la sal. ¿Qué me suprimirán ahora? Vivir es despedirse. Tú con tu fortaleza, me asombras. Fuerte como Juno, como Minerva. ¡Siquiera me quedase el charme de la fragilidad! Pero ¡qué extraña es la vida!, como te dije al comienzo: en este sanatorio, en el andar de las horas largas, he ido viendo el principio de otra novela, de algo que hacer, en Cruz Chica, cuando allá me conduzcan. Mañana se lo comentaré a Sara quien, según me anuncian, vendrá a dar sangre, para mí. Hasta ahora lo ha hecho un jesuita, un poeta, el Padre Pol, que fue ejemplarmente comprensivo durante toda la etapa final de mi madre. ¡Qué historia ésta! Se me ocurre a esta altura que no tendría que habértela referido. Perdóname los detalles truculentos. Quizás lo he hecho porque el domingo, en tu casa, te sentí hondamente amiga. Quizás, también, porque me he puesto muy frágil, con tanta cosa súbita, y no soy totalmente responsable de mis reacciones. Te abrazo

MANUCHO

A Victoria Ocampo

"El Paraíso", 3 de noviembre de 1976

Mi querida Victoria:

Por supuesto, puedes incluir en "Sur" el (o los) soneto (sonetos) de Shakespeare, traducidos por mí, que prefieras. Los he vuelto a mirar, luego de recibir tu carta, y creo que no está mal la versión del N° XXIII, ése en el cual el poeta se acuerda de que es también *–and how!–* un hombre de teatro. Te autorizo solemnemente a publicar lo que gustes, y desde ya te agradezco el honor que eso significa para mí. Iré a Buenos Aires alrededor del 15 de diciembre, por cinco días, para presentar mi nuevo libro, "Sergio". Entonces, si nos recibes, te llevaré a San Isidro el joven cordobés del cual te hablé y que tanto te admira. . . y con él te llevaré mi flamante novela. Hasta entonces, si los Dioses lo permiten, te abrazo

MANUCHO

A Victoria Ocampo, en "Sur"

"El Paraíso", 18 de febrero de 1978

Mi querida Victoria:

¡Cómo me hubiera gustado poder hacer algo por ti —cualquier cosa— en estos momentos injustos y dolorosos! Por Enrique Pezzoni, con quien almorcé en la Sudamericana durante mi corta permanencia en Buenos Aires, supe que no recibes a nadie, ni siquiera a él. Pienso, en consecuencia, mucho y a menudo en ti, mientras se suceden los largos días de lluvia. Por acá todo está prodigiosamente verde y húmedo, bajo un cielo de plomo, y en cuanto aclara algo los pájaros se echan a cantar. He leído el primero de los dos volúmenes de la vida de Virginia Woolf por su sobrino Quentin Bell, y no ceso de maravillarme de esa gente, de su sutileza, de su complejidad y de su atmósfera. ¡Cuánta falta nos ha hecho, a personas con sensibilidades como la tuya, como la mía, un medio así, propicio para el intercambio de ideas, para la creación de una obra; un medio en el que la inteligencia y la ironía, la tradición y la novedad vayan de la mano; un medio que al mismo tiempo hubiese sido estimulante, comprensivo y protector! La verdad es que en el que nos tocó en suerte, dentro del inexplicable "cono sur", hemos hecho lo posible... pero ¡qué diferencia!: cuando uno compara, ahora (lo principal de la vida transcurrido ya), valora las distancias y, sin vanidad, **nos** valora. Hemos sido, desde el principio, unos huérfanos y unos extranjeros. En fin... He empezado a escribir mi novela del Teatro Colón, "El Gran Teatro". El 10 de marzo estaré allá con motivo de la Feria del Libro y también de mis "Obras Completas" (!). Ojalá pueda verte. Te abrazo con mi cariño y mi admiración

MANUCHO

A Victoria Ocampo

Buenos Aires, 14 de marzo de 1978

Dear V.:

Me dices, en tu última carta, que has vivido **novelas**. No lo dudo; lo sé. ¿Quién las escribirá? ¿Quién será el sobrino, el Quentin Bell (por lo menos espiritual) que se encargará de escribirlas? Por supuesto, es largo el caudal que para ello queda en tus "Testimonios", pero ¿y lo otro? ¿Quién y cómo escribirá la historia de tus amores, de tus ilusiones y desilusiones sentimentales? ¿quién se internará en ese secreto laberinto? Cuando ni tú ni yo existamos, ten la seguridad de que seguiremos inquietando a la gente. Sobre Borges se ha dicho todo ya, *et même trop.* Es una computadora con algunos mecanismos geniales. Lo otro, lo relativo a su "humanidad" (siempre que exista) importa muy poco. Importa la destreza y la astucia del prestidigitador. Pero tu caso es muy distinto. . . felizmente. ¿A qué viene eso de envidiarme el escribir novelas, si la vida las escribió para ti, para que tú las **actuaras**? A veces me pregunto si dentro del desarrollo de tus "memorias" habrás dejado sitio para esas novelas personales y si lo habrás hecho ya. Ojalá sea así, ojalá seas tú misma la narradora de tus amores, porque no dudes, mi querida, que el tema tentará a más de uno, y que en manos poco sensibles y sutiles, el resultado puede ser fatal. Yo mismo, que estoy tan lejos de la trascendencia de tu figura, me he preocupado por ese aspecto, pues sé que a mí también me indagarán, me hurgarán, me darán vuelta como un guante, que todos esos muchachos que me han acompañado, en el andar de la vida, serán investigados, desmenuzados. Y ahí están sus cartas, sus retratos, sus poemas, sus pinturas. El que quiera ocuparse, no tendrá más remedio, por burdo y estúpido y hasta enemigo que sea, que enfrentarse con el *côté poétique* de esas escalonadas historias, de esas presencias sin las cuales mi vida no hubiera sido más que un borronear de papeles y un vagabundear nostálgico. Pero no se trata de mí, sino de ti, gran mujer, a quien tan sinceramente admiro y quiero. Ojalá te entiendan tus biógrafos; ojalá no los ofusque totalmente el manejo del automóvil, el feminismo, las

célebres amistades y correspondencias. Y el calor de tu verdad entibie sus páginas: pero que sea el de tu verdad, que no se equivoquen y deformen la imagen, tan rica y tan bella. ¡Cuánto me gustaría verte! Cuídate, para que sea pronto. El 21 me vuelvo a "El Paraíso" y al Teatro Colón. Aquí, los de la Sudamericana me tienen loco firmando libros, en esa Feria espléndida que es la cara opuesta del hartante y futbólico Mundial.

Te abrazo

MANUCHO

A Victoria Ocampo

Mar del Plata, 13 de abril de 1978

Mi muy querida:

Por casualidad, al abrir "La Nación" y ver su nombre en unos avisos fúnebres, me he enterado hoy de la dolorosa noticia de la muerte de Fryda. Si ella me ha desconcertado y conmovido hondamente, imagino lo que para ti habrá significado perderla. No sé, no comprendo, desde tan lejos, cómo algo, para mí insólito, irreal, ha podido suceder. Mis últimos recuerdos, mis últimas imágenes suyas, la muestran activa, directa, eficaz como siempre. Si algo cruel e interior la roía, no se le notaba; acaso su pudor lograba disimularlo bien. ¡Pobre leal amiga! Conmigo fue extraordinariamente generosa: le debo sagaces comentarios de mis libros, que la radio difundió; y le debo muchas, muchas palabras cordiales, con las que me acogió en "Villa Ocampo" o en "Sur". Pienso mucho en ti ahora, Victoria querida; en ti a quien el destino despiadado le añade en medio de sus sufrimientos, este incomprensible pesar. Estoy en Mar del Plata, a donde he venido a dar una conferencia. Desde las ventanas del cuarto piso de este hotel, veo el mar interminable, al que tantas veces vinculé a tu memoria. Te siento, por eso mismo, cercana. Y te abrazo. No volveré a "El Paraíso" hasta el 20.

MANUCHO

A Victoria Ocampo, en San Isidro

Córdoba, 20 de diciembre de 1978

Victoria:

Tus últimas líneas me han conmovido profundamente, porque en ellas me pones: "Te quiero mucho", y agregas: "¿Puedo decir algo más?". En verdad, cuando se ha dicho eso, nada más queda por decir, y yo sé que me lo dices sintiéndolo. Por eso me emocionas. También te quiero yo, Victoria, y muchísimo. Desde que te conocí, hace largos años, no te debo más que bondades y motivos para la afectuosa admiración. Eres más que una gran mujer y una gran escritora: eres un gran "personaje", y la historia de un país está formada, en el curso del tiempo, por la historia de sus escasos grandes personajes, de esas pocas individualidades espléndidas que lo definen. Comprenderás, entonces, mi gratitud ante palabras tuyas que me exaltan una vez más. Y valorarás hasta dónde comparto tus dolores de estos días. ¡Animo, Victoria! Ya quedará atrás el pasajón. Te escribo desde Córdoba, camino de "El Paraíso", de donde falto hace ya cinco meses y donde me esperan mil trabajos. En marzo volveré a Buenos Aires, para la Feria del Libro. Iré en esa época a verte, cuando San Isidro está más lindo que nunca, y te contaré las maravillas de mi viaje a Egipto. Hasta entonces, que Anubis y el Angel de la Guarda te protejan (hay que contar con todos), y que 1979 nos traiga la verdadera paz. Te abrazo

MANUCHO

A Victoria Ocampo

"El Paraíso", 11 de enero de 1979

Mi querida Victoria:

Espero que la dulzura del verano ayude a tu recuperación. Cierro los ojos, y respiro los perfumes de la Quinta; y el rumor de los pájaros de "El Paraíso" se confunde con el de los pájaros de San Isidro. Estoy dedicado a reunir los materiales con destino a un libro que se titulará "Los Porteños", y que incluirá más de treinta textos, artículos, notas, conferencias, etc., relacionados con Buenos Aires y su gente. Los he ido publicando aquí y allá, en el curso de cuarenta años, y ahora la librería "La Ciudad" se propone editarlos juntos, con numerosas fotografías. En él figurarás con el recuerdo que escribí para el album de testimonios de amistad y admiración que vio la luz en 1962. Lo ilustraré con la foto que me regalaste de la cabeza de mármol con sombrero y chal (todavía ignoro el nombre del escultor), pero me encantaría que me hicieses mandar una foto de tu retrato de Figari, al que supongo todavía inédito. No iré a Buenos Aires hasta marzo, para la Feria del Libro. Ojalá pueda verte entonces y te sientas bien. Te quiero muchísimo, Victoria admirable. Rezo poco, pero en este momento rezo por ti, porque no sufras y pronto nos sonrías y nos vuelvas a fascinar. Te abrazo

MANUCHO

A Victoria Ocampo

Páginas literarias

Ficción

EL TRAJE DE TERCIOPELO VERDE

Seis meses después de la muerte de Salomón Bercov, la señora Talía, la dueña del cuartucho que el hombre ocupara durante veinte años, en una casa oscura, mugrienta y crujiente de la calle México, resolvió que había llegado el momento de deshacerse del baúl en el cual depositó las pertenencias del viejo. Nadie las había reclamado; era obvio que herederos no había; y el cofre inmemorial, arrinconado en un corredor, obstruía el paso y complicaba la vida de los huéspedes.

Un domingo de verano, luego de tropezar por vigésima vez, en la penumbra, con el maldito armatoste, y de golpearse ambas rodillas, la señora Talía pronunció palabras agraviantes para la presunta madre que pariera al baúl, y ordenó a su hijo que quitase inmediatamente de allí aquel monstruo. Ese vocablo, inmediatamente, que reiteró en tres ocasiones sucesivas con enriquecido vigor, retumbó en la galería y en la casa entera, teniendo por fondo y acompañamiento musical al bombo, los pitos y las vociferaciones más o menos rítmicas de una modesta comparsa que bailoteaba y brincaba bajo el sol cruel, en la calle México, y que se empeñaba en recordarles a los vecinos que el domingo en cuestión era el domingo de Carnaval. No necesitaban, en realidad, que se lo recordasen. Demasiado lo sabían, pues el obstinado reventar de bombitas llenas de agua, el trajinar de baldes y el culebreo peligroso de una manguera lo certificaban con plenitud. Porfirio, vástago quinceañero de la señora Talía, contribuía desde un cuarto de su casa al desigual combate. De allá lo arrancó la triple clarinada de la señora Talía, la cual miraba al baúl de Salomón Bercov como el cazador al jabalí tremendo. Inútiles resultaron las protestas del muchacho,

quien adujo contra la tarea que le imponían el sacro carácter del domingo y el especialísimo del Carnaval, además de subrayar que su participación en el duelo acuático era inseparable del prestigio de esa residencia, donde "siempre, siempre, desde que yo era chico, se había tomado parte en el juego". Al rato, el plañidero Porfirio larguirucho y desflecado, granujiento y rubión, empujaba y arrastraba por la escalera al baúl, rumbo al sótano. Mientras lo hacía, calificaba a la madre de Salomón Bercov, empleando términos iguales a los que la señora Talía dedicara a la supuesta engendradora de su baúl.

Los trastos se apretujaban y superponían en la catacumba donde terminaban los escalones, de suerte que, a la débil luz de una lamparilla amarillenta, no le fue fácil a Porfirio despejar un sitio adecuado para emplazar el volumen del cofre. Transpiraba, jadeaba, rabiaba y, al par que propinaba al maletón puñetazos y puntapiés, movido por el desesperado afán de enderezarlo y acomodarlo, la lejana musiquita y los berridos de la comparsa lo perseguían, como si se mofasen. De repente, un encontronazo hizo saltar el candado del baúl, y la tapa se entreabrió.

Ni la señora Talía, ni Porfidio, ni ninguno de sus huéspedes, había conversado jamás con Salomón Bercov. De mañana, cada cuatro días, el viejo salía para el mercado. Respondía a los saludos, y si alguno intentaba iniciar una charla, lo eludía cortésmente. De cualquier modo, nadie trataba de hacerlo. se ignoraban tanto sus medios de subsistencia como la ocupación a la cual consagraba su encerrada soledad: eso sí, se lo definía apocado, un tanto inofensivo y un mucho insignificante. Hasta tarde, de noche, permanecía encendida la luz de su habitación, y la gente, que al comienzo tejiera extravagancias vinculadas con su vida, se cansó y lo olvidó. Ya apenas lo veían, cuando se deslizaba, rozando las paredes, camino de la feria, escuálido y desvaído, casi esquelético, los ojos incoloros vacilantes bajo el ala del sombrero informe. Al morir y desaparecer del barrio, fue como si terminara de esfumarse en la bruma.

Y ahora, por casualidad, el baúl de Salomón Bercov estaba frente a Porfirio, en el aislado sótano, entreabierto.

La tentación de levantar la tapa era grande. Y esa tentación rivalizaba, en el ánimo de Porfirio, con el impulso que lo incitaba a volver a la ventana para descargar desde su altura las postreras bombitas sobre los disfrazados y su alborotada pobreza. Vaciló entre una y otra atracción (¿el baúl?, ¿la murga?), hasta que la novedosa pudo más y, postergando el placer de empapar a su vecino, estiró ambas manos y alzó la tapa por completo.

Una confusión de chirimbolos, cubetas y frascos de dudoso matiz, rancios libros miserables, piltrafas, andrajos y restos imposibles de clasificar, todo ello salpicado de polvos malolientes, salidos, sin duda, de varias botellitas rotas, colmaba hasta el tope el desagradable depósito. Era evidente que la señora Talía había hurgado en el revoltijo de los bienes de Salomón Bercov, cooperando en su desbarajuste, y que, al no hallar nada digno de su interés, tornó a cerrarlo.

Porfirio repitió los ademanes maternos, y procedió a vaciar el cofre. Rápidamente, gozosamene, volcó en el suelo aquellos pingajos y fruslerías. Algunos libros, al abrirse y caer de bruces, dejaron escapar, como si los desventraran, extrañas láminas con orla de polilla, figuras de serpientes y de dragones, de seres mitad hombre y mitad mujer, de paisajes y plantas que no existen. Un mazo de naipes, manoseados y sucios, totalmente distintos de los que Porfirio utilizaba para jugar al truco con sus compañeros, se echó a volar huido de la caja por torpeza del muchacho, y sembró el piso, encima de la acumulación de ropas y de cosas, con una nueva serie de pintarrajeadas imágenes fantásticas: esqueletos, demonios, sirenas, bufones, personajes de burla o de miedo. Y sobre todo, como una niebla azulosa, nacida de la entraña del baúl, flotaba el polvillo repugnante.

Ya se aprestaba Porfirio, desilusionado como su progenitora, a abandonar esos despojos y a recuperar la atalaya bombardera del primer piso, cuando advirtió que en el fondo mismo del baúl, confundido con su base tenebrosa, todavía quedaba algo. Hundió las manos en la cavidad y rescató dos prendas arrugadas: un traje, un traje entero; sin solapas la cerrada chaqueta, y estrechos los pantalones: anticuado, estrafalario, lívido de pringues y de chorreaduras: un traje de opaco terciopelo verde.

El hallazgo lo desconcertó, pero al momento vinculó la idea de ese excéntrico atavío con la del Carnaval que, afuera, en la superficie, a pocos metros, batía parches, soplaba hirientes cornetas y reiteraba estribillos de indecencia candorosa. Así que, sin vacilar, en segundos, Porfirio se despojó de la escasa ropa que de su osamente colgaba. Su flaca desnudez brilló brevemente, en la clausura del sótano y, por cierto sin que el muchacho se percatara, gratificó a esa soledad y a esas tristes paredes con una emoción (casi habría que decir con un temblor) resultante de aquella presencia de improviso más vital, muy desvestida y muy joven, aunque es justo consignar que el mozo nada tenía que ver con los básicos cánones de la belleza.

Púsose a continuación el traje de terciopelo verde, feliz, porque convino con exactitud a su altura y proporciones. Arriba, en la pieza que compartía con su madre, aguardaba una careta de Drácula, que días antes había comprado, y calculó que gracias al tapado rostro y a esas ropas absurdas nadie lo reconocería, y que en consecuencia multiplicaría el desconcierto, no sólo entre los de la agresiva comparsa, sino también entre sus amigos del barrio. Encantado al imaginar el éxito de la broma, comenzó a subir la escalaera, sacudiendo los hombros, ya que de pronto lo sorprendió la impresión de que la roñosa chaqueta se los oprimía demasiado. Un metro más arriba, se acentuó ese ajuste, y a él se sumó el del pecho y la cintura, increíblemente ceñidos. Cuando lo mismo sucedió con los pantalones, que le trabaron en rigurosa ligadura las largas y magras piernas, el terror de Porfirio le hizo prorrumpir en gritos agudos. Pero la señora Talía, que ahora ocupaba su sitio en la ventana, y de tanto en tanto apuntaba y tiraba una bombita a la calle, no podía oírlo, en medio del estruendo de la murga que la invadía de insultos alegres. Tampoco podía su congestionado hijo aflojar los botones, contra los cuales lucharon sus dedos de quebradas uñas. Por fin cayó, atravesado en la escalera. Saltábansele los ojos de las órbitas, y su lengua de ahorcado, de ahogado, asomaba entre los labios finos.

La señora Talía lo descubrió media hora más tarde, en posición tan irregular. Pensó que el adolescente no lograría la insta-

lación del baúl en el sótano, y resolvió descender y darle una mano. Para sorprenderlo, se sujetó la careta de Drácula y bajó alternando las risas con las exclamaciones exageradamente broncas, que juzgaba propias de un vampiro de televisión. Reía aún, en el momento en que lo encontró, en un recodo de los mal iluminados escalones. La necesidad de amortajarlo obligó a cortar con una navaja el traje de terciopelo verde de Salomón Bercov.

La Nación, 17/XII/1978

EL COLECCIONISTA DE CARACOLES

Era joven, rico, independiente. También era contradictorio, porque a un tiempo le apasionaba viajar, y detestaba la cercanía de sus semejantes. Quizás un psicoanalista hubiera rastreado en esa sentimental discordia el origen de su colección de caracoles: es posible que en los moluscos, portadores de las casas individuales que resultan del desarrollo de los propios esqueletos, Buccino entreviese su personal y solitaria imagen de vagabundo. Pero a Buccino no le importaban las opiniones de los psicoanalistas; era suficientemente joven, rico, bien parecido y libre, para nó creer en ellas. Creía, en cambio, en los invertebrados que van por la tierra y el mar con sus exoesqueletos residenciales a cuestas, y más aún que en los citados animalitos, afirmaba su fe en sus arquitecturas prodigiosas, en el sabio don de aislarse que en medio del ajetreo poseen. El hallazgo de un nuevo mundo vasto y silencioso, inhabitado y diverso, lo colmó de felicidad, cuando comenzó a frecuentar las instituciones y los comercios vinculados con la conquiliología o ciencia conchífera, y sus viajes incesantes evidenciaron una flamante y clara razón de ser. Efectivamente, desde lo que al principio tuvo apenas la trascendencia de una afición, para convertirse, por obra del conocimiento, en fiebre exaltada. Buccino centró su vida en su colección de caracoles. Dejaba el avión o el barco, en lugares remotos del planeta, y lo primero que hacía, antes aun de haberse instalado en un hotel, era indagar en pos de los museos y de los negocios donde se exhibían y ofrecían en venta los caracoles raros. ¡Con qué amor minucioso los revisaba, comparaba y valoraba! ¡Cómo distinguía sus defectos mínimos, la rotura de una espina, una falla en la digitación, el exceso de

fricciones y barnices destinados a acentuar un falso brillo! Y, con qué fácil holgura desembolsaba el dinero que requería cada imprevista adquisición.

Los caracoles invadieron su casa, su casa particular de egoísta caracol refinado. Cada regreso de Oriente o de Occidente culminó en el desembalaje solícito de las piezas recién procuradas, y la dicha orgullosa de Buccino llegaba a la plenitud, mientras las distribuía en vitrinas y cofres, junto a los moluscos semejantes, teniendo muy en cuenta la ramificación, la clase, el orden, la familia, el género, la especie y, en sutiles ocasiones, la superfamilia, el subgénero y demás. Tanta prolijidad, tanto estudio, observación y bibliografía, hicieron acreedor a Buccino del elogio de sus pares, los especialistas de la sapiencia conquiforme: la Société Française de Malacologie, la Societá Malacologica Italiana y la Deutsche Malakozoologische Gesellschaft lo llamaron a su seno, y si bien el honor halagó su vanidad, Buccino no concurrió nunca a las doctas reuniones, teniendo en cuenta que sin duda participarían de ellas seres humanos, seres a quienes habría que saludar y responder, lo cual repugnaba a la actitud esencial del joven frente al mundo.

Su dicha consistía, pues, en vagar por su amplia residencia, con un paño impregnado de parafina en una mano, y sendos algodones olientes a ácido fénico y a algún insecticida en la otra, limpiando, desinfectando, retocando. Así, por él impulsada y nutrida, la colección de caracoles se destacó espléndidamente, y si no alcanzó la jerarquía incomparable de la del Emperador del Japón, ello derivó de la imposibilidad material de conseguir poner a su cabeza una Pleurotomaria, uno de los llamados "fósiles vivos", que los súbditos pescadores, si tienen la suerte insólita de atraparlo en sus redes, deben entregar para gloria del imperial conjunto. De cualquier forma, ningún malacólogo que se precie de tal ignora la Colección Buccino, a la que la Conchological Society of Great Britain and Ireland ha dedicado una interesante serie de artículos póstumos. La integran buena parte de las quinientas especies de Turbinidas (por supuesto, con la estrella, el turbante y el faisán); las admirables Arquitectonicidas, relojes de sol pulcramente esculpidos; las que son como es-

piraladas escaleras; los Lambis, que suelen diferir según el sexo; los disfrazados bajo superpuestas conchas; las Cipreas célebres; productoras de ciento setenta especies pulidas como porcelanas y veteadas como mármoles; las Casidas de casco y de bonete; las barrocas trompetas de Tritón, los gasterópodos mayores, aturdimiento de la mitología; los Toneles, los Múrex, fabricantes de la Púrpura Tiria Real, ilustre en la historia de la soberbia, y entre ellos el frágil, exquisito Peine de Venus; los Coralinos, que habitan las profundidades del trópico; las Mitras, los Vasos, las Harpas, las Volutas —como esa Cymbiola de Filipinas, la coronada, que se negaron a venderle y Buccio robó en Grecia—; los Conos, cuyo aguijón arponero puede ser mortal; las Tenebridas, unicornios marinos; los Crisantemos, las nacaradas Ostras, las enormes Tridacnas, los Guardajoyas. . . Venus nació en una concha; Vischnú la alza en una de sus cuatro manos; Quetzalcóatl vive en un palacio hecho de conchas; la venera de Santiago se imponía a los peregrinos, sobre el hombro de la capa; los orfebres del Renacimiento las utilizaron para elaborar vasijas fabulosas. . . Existen sesenta mil especies de "Phylum Mollusca". . . Esas historias y cien más poblaban la mente de Buccino. Imaginaba ondulantes procesiones aztecas, acarreadoras de tributos de conchas hasta el trono del divino Moctezuma, y se imaginaba desfilando en los sacros cortejos. . . aunque Moctezuma tenía sus facciones. . .

Transcurrieron los años, y con su andar el coleccionista se tornó más ensimismado y hosco. Algunas mujeres se le acercaron, atraídas por su singularidad, por su fortuna, por el deseo de quebrar su aislada altivez, y renunciaron a la empresa, defraudadas. Surgió entonces la leyenda de sus vicios ocultos, porque nadie se resignó a convenir en que era desdeñado por Buccino.

Una mañana, en Oceanía, en un mercado del archipiélago francés de Loyauté, revolviendo un cesto colmado de esqueletos de moluscos, con su "Van Nostrand's Catalog of Shells" abierto en la diestra, topó con un tesoro. Lo aguardaba allí, acurrucado, el Scrobiculatus Slander, la alhaja, la extravagancia, la quimera y la excepción de los Nautilus. Buccino poseía varios Nautilus Pompilius, de los clasificados por Linneo, oriundos

del Pacífico tropical; poseía un Nautilus Macromphalus, de Nueva Caledonia, pero faltaba en su colección este singularísimo, aristocrático deudo del cefalópodo anterior. El ejemplar era perfecto. Su ombligo aparente, no perforado, servía de eje a la rítmica, helicoidal evolución de la estructura, en cuyo desarrollo alternaban, como prontos a desenroscarse, los tonos del pálido alabastro y los del castaño de cebra. Lo rescató con dos dedos, temblando, y lo hizo girar lentamente, al comprobar su gracia intacta, pagó lo que pedían, sin vacilaciones. De regreso en su casa, meses después, su inicial inquietud se fijó en el caracol que lo había acompañado durante el resto del viaje, y al que en el curso de sus etapas solía sacar de su encierro, para acariciarlo. No se resignó a que ocupase el sitio riguroso que le correspondía, dentro de una caja, con otros cefalópodos. Tampoco optó por destinarlo a una de las vitrinas cuyo lujo fincaba en servir de habitación a los caracoles más bellos e inhallables. Lo puso sobre su mesa de trabajo, bajo un fanal, y en él recreó su vista a menudo, cerrando las consultas de las antiguas ediciones de Swainson y de Reeve, para permitir que su magín se internase en el pequeño palacio del Nautilus.

Eso —internarse en él— comenzó a convertirse primero en una desazón y luego en una obsesión, para el hombre ya maduro que reinaba sobre la retraída quietud de sus colecciones. ¡Ah, introducirse, deslizarse en el interior de la jónica espira, y alcanzar el extremo opuesto, el secreto vórtice que dio origen a la infinita forma incomparable... Dejó de viajar, abandonó el resto de sus especímenes, pese a que muchos de ellos representaban el fruto de serios sacrificios; se entregó total y locamente como a una amante desdeñosa, a la conquista del Nautilus; perdió peso, perdió consistencia; se estrechó, se ahiló, se espiritualizó. Y un día inesperado, entró por fin en el misterio de la voluta seductora.

El gran viajero supo, a la postre, qué era viajar, porque en el sinuoso recorrer de una cámara a la siguiente, a partir de la más amplia y cercana de la salida, en las sucesivas habitaciones que ocupara y desertara a la inversa el ausente morador, y que decrecían a medida que se tornaba más próximo el término del

trayecto, Buccino se dijo que aquella exploración superaba cuanto había gozado hasta entonces. ¡Qué estupor, qué embriaguez, qué supremo y recoleto éxtasis le procuró el ambular por el túnel dulcemente mareante! ¡Cómo avanzó, rozando las paredes de nácares translúcidos! ¡Qué viaje, qué mágico viaje realizó Buccino, sin partir de su casa!

En la meta, en la postrera revolución de la curva ceñida de su eje, le aguardaba el portento. Brillaba con tal intensidad la zona correspondiente a la mínima alcoba original, que se vio obligado a cerrar los ojos. Cuando consiguió abrirlos, lo asombró el paisaje que en torno se comprimía. Había llegado a una ciudad hecha como de cortados cristales multicolores y de feéricas anémonas submarinas, que envolvía una tenue, callada claridad azul. Desasosegado, retrocedió. Sintió que había osado invadir un territorio ominoso, probablemente prohibido. Corrió en busca de la salida que de entrada había usado, golpeándose contra los muros de pétrea dureza, cayendo, incorporándose, arrastrándose. De esa manera y de regreso sobre sus pasos, ganó el viraje final, y con él la desembocadura. Pero no pudo salir. Entre el armonioso esqueleto del Nautilus y la atmósfera exterior, se interponía algo infranqueable y transparente, similar a una placa de vidrio grueso. Buccino la manoteó, la arañó, la sacudió, mas fue inútil. Sólo en un respiro de su vano ataque, advirtió, mirando afuera, que más allá del caracol y su prisión irreductible, yacía él mismo, yacía, caído de bruces sobre la mesa, agotado. Presintió, adivinó que a ese estado lo había reducido su insano afán de penetrar en el Nautilus hasta su total dominación. Adivinó, atónito, que había muerto. Con la misma celeridad temerosa con que había desandado la distancia cubierta entre el núcleo del molusco y su rotación máxima, el hombrecillo dejó atrás los giros calcáreos, y huyó de vuelta por la espiral, rumbo a la ciudad encantada.

La tuvo frente a él, radiante. Tuvo sus poliedros, sus cúspides, sus aristas, sus refracciones. Tanta diáfana pureza lo serenó, así que, apaciguado, se encaminó a la urbe. Notó que de las casas cristalinas salían, quizás para acogerlo, los pobladores. Y asimismo que reptaban, y parecían grandes gusanos.

La Nación, 21/XI/82

LOS LIBRES DEL SUR

(Capítulos conservados de una novela inconclusa)

ADVERTENCIA

En toda familia vieja (también en toda familia ambiciosa de progresar) hay un genealogista. Lo fue, para la de Cané, Antonio Cané, primo segundo de mi madre.

Era un señor cortés, solterón, cuidadosamente vestido, que con su hermana solterona y piadosa habitaba una casa vetusta del barrio de Belgrano. Desde que se jubiló, creo que de tareas bancarias, se consagró apasionadamente al estudio de sus antecesores. Mantenía correspondencia con curas y alcaldes, en España; revolvía volúmenes eclesiásticos, en Buenos Aires y San Pedro; llenaba, con su diminuta letra, cuadernos rubustos; sabía cuanto cabe saber acerca de los Cané, sus alianzas y vínculos. Por desventura (¿o abrá que decir: por suerte?) murió rodeado de papeles y antiguas efigies, pues si viviera todavía, ya centenario, le saldría al paso, seguramente, al Juan Cané cuya historia me propongo contar. Quizá probaría que nunca existió, manejando fichas y fechas; que el octavo hijo de Vicente Cané no fue un varón sino una niña, la cual falleció en la infancia. Pero Antonio Cané no está más entre nosotros, para refutarme, y ningún otro es capaz de internarse en el laberinto de estos asuntos. Nadie podrá refutarme, tampoco, si sostengo que en casa de mi abuela, dentro de un enorme y terco baúl, descubrí, siendo yo muchacho, manuscritos de Juan que me permitirán componer su breve biografía, retocándola y completándolos aquí y allá, cuando lo juzgue imprescindible. Nadie. Dejémoslo entonces así, envuelto en nieblas de duda, y puesto que eso es lo que impulsa mi vida, pongámonos a escribir y a narrar.

Al cruzar el salón grande de "El Paraíso", mi casa de las sierras, en ocasiones me detengo delante del retrato de Vicente Cané, supuesto (o no supuesto) padre de Juan. Lo pintó el caballero ("eques") Maximilianus A. Hardt, inspirándose en la fotografía de Mangel Dumesnil, obtenida a los setenta y cinco años del patriarca gotoso. Las blancas barbazas y la blanca y nutrida melena le confieren un aspecto mitológico, de alegoría de río ilustre. Me cuesta imaginar que Tatita Vicente fue joven alguna vez; imaginar que sólo veintisiete años contaba, el 11 de septiembre de 1820, cuando nació Juan. Y, sin embargo, ésa es la imagen suya, la de un mozo ágil y esbelto, chacotero y burlón, consumado jinete, admirable corredor de sortija, que me corresponde transmitir al dar comienzo a estas páginas. Lo intentaré.

Por supuesto, dedico "Los Libres del Sur" a la memoria de mi tatarabuela, Justa Cané de Varela, y de su hermana, Bernabela Cané de Lainez, a quienes pido excusas por el Juan Cané que (acaso sí y acaso no, ya no lo sé) me atreví a injertar en el árbol de nuestra familia, y que se parece tanto al que en mi infancia y adolescencia he sido.

M.M.L.

I

EL NIÑO ARDIENTE

Las estrelladas noches de verano, Juan Cané abría los postigos de su ventana, en el primer patio, y a través de la reja miraba largamente el cielo. Solar, un amigo de Miguel, el mayor de sus hermanos, dado al estudio de ciencias curiosas, le había dicho que le correspondía el signo zodiacal de Virgo, con el ascendente en Sagitario, y el niño que no podía dormir se afanaba en buscar en la altura las imágenes secretas de la Virgen y del Cazador, regidoras de su suerte. Ese individuo inquietante había agregado que dicha conjunción produce seres imaginativos, tímidos, sensibles, nerviosos, propensos al análisis y a la pasión,

y la despierta inteligencia de Juan, a quien tales perspectivas halagaban sin entender su alcance, lo había habituado desde pequeño a indagar dentro de sí mismo, en pos de las reacciones que se ajustaran al anuncio. Pero ahora el cielo de Buenos Aires permanecía lujosamente impasible, y al cabo de un rato el desvelado volvía a su cama revuelta y a intentar el sueño.

Cerca, en el otro lecho de la habitación, Antonio, su hermano más próximo, yacía desnudo. Su torso adolescente y sus finas piernas sobresalían por instantes en la confusión de las sábanas. De los cuartos vecinos —el de sus padres, el de Miguel y Mariano, el que compartían Justiniana y Justa, el de Bernabela y Ana, las menores— trascendían, por las ventanas que vencía el calor, apagados murmullos, hasta ordenar la respiración de la casa que, echada sobre sus patios, sus plantas y sus enredaderas, prolongaba el letargo alrededor del aljibe, como un enorme animal.

Entonces recrudecía la tortura del niño. Temblando, tornaba a asomarse, y sus ojos creían distinguir, en la penumbra de la glicina y de los cántaros panzudos, el agazaparse de formas terribles. Trataba de reconocer, en la ambigüedad del patio, las diabólicas figuras con las que Teodora, la esclava negra que fue su ama, y María Zenobia, la mestiza que su padre trajo de Santiago del Estero, poblaron su fantasía infantil, sobre todo la de esa atroz mula sin cabeza que para él representaba la culminación del espanto. La imaginación, la sensibilidad y la nerviosidad invencibles operaban. Aterrado, regresaba a su lecho y se echaba a llorar quedamente. Miraba de hito en hito, con vergüenza y curiosidad, el descubierto cuerpo de su hermano, al que la filtración de la luna ponía insólitos brillos de plata, y se comparaba, frágil, perseguido por vampiros y espectros, con el que reposaba en la paz egoísta de su hermosura. ¿Por qué —se preguntaba— me persiguen? ¿Por qué soy así... así... como dice Solar, y no como Antonio, fuerte y capaz de atravesar sin sueños la noche entera?

Aunque su llanto no pasaba de un susurro, ocurría en ocasiones el prodigio. Su madre, incomprensiblemente avisada de su sufrimiento, empujaba la puerta y surgía como una divina aparición, la única dueña de apaciguarlo. Entraba de puntas de pie,

descalza, como si se deslizara sin el mínimo ruido. Traía en la mano una palmatoria con una vela encendida, y su resplandor pintaba a móviles trazos la imagen bienamada, el dulce rostro, los ojos oscuros, espléndidos, el negro cabello liso partido en dos mitades que terminaban en largas trenzas, el blanco camisón pudoroso. Ponía el candelero en una mesilla, se sentaba junto a Juan, le tomaba una mano entre las suyas que conservaban, aun en el transcurrir nocturno, sus anillos de amatistas, y empezaba a contarle, como si canturriara, una historia más. La iba urdiendo, a medida que hablaba, y Juan sentía descender sobre sus temores el bálsamo bienhechor. Volvía a ser, mágicamente, el pequeñuelo a quien su madre acunaba en el regazo, y como entonces, conjurados los demonios de Africa y América, poco a poco cedía y se entregaba, llevándose a la modorra la oscilante claridad de las amatistas familiares y de la glicina, aliada por fin. Catalina Andrade recogía calladamente la palmatoria, le besaba un párpado, se detenía un momento a contemplar el bello cuerpo indefenso de Antonio, a quien arropaba con orgullosa ternura, y se esfumaba hacia el enigma del inmenso tálamo marital que tanto intrigaba a sus hijos. Afuera, en la calle del barrio del Sur, una ronca voz anunciaba que habían dado las tres y sereno.

Seis años antes, cuando Juan sólo tenía cinco, ocurrió el episodio cruel que marcó para siempre su existencia y su carácter. Tuvo lugar en la casa que el Dr. Mariano Andrade, su abuelo materno, acababa de adquirir en la esquina porteña de la calle Balcarce y la que se denominó sucesivamente Biblioteca, San Francisco y los aduladores quisieron bautizar Restaurador de las Leyes, en homenaje al tirano, pero terminó llamándose justicieramente Moreno. En ella, con el viejo abogado y su esposa que ocupaban la planta alta, vivían los Cané. Y el drama no se desarrolló en el primer patio, aquel que colmaba, más allá de las salas, la familia de Juan y encuadraba el comedor, sino en el segundo, el de las cocinas y los tabucos de la servidumbre.

Era en septiembre, exactamente el 27 de septiembre de 1825. Había llovizna esa tarde, y la mojada frescura bruñía las plantas. A las siete, la madre y la abuela de Juan habían salido, muy

rebozadas con las mantillas, al Coliseo. Una extraña luz se detenía en las siluetas de la parra que sombreaba la cocina donde se oía salmodiar y ronronear a la negra Teodora. Todavía jugaban a hostigarse entre las macetas, los dos niños, Antonio y Juan. Miguel, el mayor, leía en su cuarto unos poemas franceses y trataba de imitarlos. Los demás estaban reunidos en el comedor, al cuidado de María Zenobia, quien alternaba el chupeteo del mate con las amonestaciones.

Los gritos gozosos de Juan resonaban en la paz del crepúsculo. Ya entonces, Antonio soñaba con ser militar. Blandía una espada de madera, y se había improvisado un casco, con un desfondado sombrero de copa de Tatita Vicente, en el que se alborotaban las plumas de gallina. Sus ojos color de ámbar, casi dorados, ligeramente estirados hacia las sienes; la elegancia natural de sus ademanes; el modo como llevaba una mano a la cintura, como erguía la cabeza y sacudía el mechón que le cruzaba una ceja, contribuían a realzar su curioso empaque infantil. Acosaba a Juan, entre las columnas, los tiestos y las vasijas, y el más menudo, que era también el más capaz de percibir, apreciaba confusamente, no obstante la sofocación suscitada por las corridas, la grácil estampa de su opositor, del guerrero acalorado, y mezclaba en sus exclamaciones el temor y el placer.

Teodora los reprendió, asomando como una bruja en la lumbrarada del fogón chisporroteante. Traía una olla en las manos, batía huevos y protestaba que las señoras no debían salir para mostrarse en ese teatro condenado por los sacerdotes; que no debían salir y dejar sueltos a los demonios. En aquel instante, un grito estridente, loco, de Juan, erizó la greña lanuda de la esclava. Gritó por su lado Antonio, a quien el miedo inmovilizó.

Semiescondida por los pilares, había surgido inesperadamente, frente a la fuga de Juan, una gran tina desbordante de agua hirviendo. Flotaban en ellas unos paños sucios, y las burbujas reventaban alrededor. Juan alcanzó, en la brevedad de un relámpago, a discernir los irisados glóbulos que aparecían y desaparecían en el estremecimiento del agua turbia. Le dio en la cara el vapor, el calor terrible, giró por milagro, y vio detrás el rostro de Antonio, torcido por una mueca; gritó, manoteó, pero

era tarde; caía, sentado, escaldado, abrasado, con las piernecitas colgando fuera de la implacable vasija. Crepitaba el líquido, como fuego. Tan tremendo fue el dolor que no pudo resistirlo, y la cocinera recibió en sus brazos su desmayo convulso. Después dijeron que más que la sabiduría de los médicos, había debido la salvación a las claras de huevo con que la negra lo embadurnó rápidamente. Desde el comedor se precipitaron, como si aleteasen y piasen, los hermanos y la mulata. Miguel corrió a la casa de comedias. Doblaban las campanas de San Francisco, de Santo Domingo, de la Catedral, y la ciudad vibró unos segundos, cual si hasta su intimidad llegara, en un clamor último, el pánico del tormento infligido porque sí, por un capricho del destino, en la calle Balcarce, a un inocente.

Bajó la batuta, en el Teatro Argentino de Olaguer y Feliú, el violinista Massoni, que dirigía la orquesta. Había terminado el acto inicial del estreno de "El Barbero de Sevilla", la primera ópera que se dio en Buenos Aires. Avanzaron los cantantes sobre el escenario modesto, para recibir los aplausos, inclinándose con la etiqueta ceremoniosa aprendida en la corte de Río de Janeiro. Desde su palco, el gobernador arrojó unas flores a Angelita Tani, la que tenía a su cargo el papel de Rosina, pese a sus escasos quince años. Un hombre brotó del telón de foro, se adelantó hasta el Conde de Almaviva, interpretado por el tenor Rosquellas, y le deslizó unas palabras al oído. El divo terció su capa, y acentuando el dejo inglés con el cual metalizaba su lenguaje para recordar al interlocutor que había cantado en Londres, anunció a la concurrencia:

—Solicitan de su casa que la señora de don Vicente Cané regrese en seguida, porque hubo un accidente.

El gárrulo mundo femenino se sobresaltó arriba, en la cazuela, densa de amistades y de parentescos. La Generala Alvear y Marica Sanchez de Mendeville, simultáneamente, hicieron aire con los abanicos a la abuela Andrade, que se desvanecía. Catalina Andrade, más serena aunque le latía desesperadamente el corazón, se puso de inmediato de pie. Fue así como se enteró del trágico episodio, apenas apagada la música burlona de Rossini. Partieron las señoras, sorteando el cotorreo y los

suspiros de quienes les ofrecían sales, tranquilidad y acompañarlas. Felizmente, Manuel Mateo Masculino no había creado aún sus peinetones gigantescos, pues eso hubiera entorpecido su salida y puesto en peligro sus integridades, entre el agitarse de tantos insectos monstruosos. Por su parte, don Vicente supo la noticia en la legislatura, adonde había ido a conversar con su suegro por asuntos de la estancia. Volvieron ambos a su domicilio a escape, jadeando el viejo dignatario, embarrándose y salpicándose, y de camino urgieron la presencia de los dos mejores médicos del Buenos Aires de entonces —Gafarot y Montufar—, que a poco acudieron al trotecito de sus caballejos mansos.

Un año entero duró el martirio de Juan. Recluído en el presidio infernal de la cama, bajo una inventada armazón que lo aislaba de sábanas y cobijas, tuvo a su madre por enfermera. La saña de las curaciones era terrible, mientras se sucedían el óleo calcáreo, el ungüento de cera y aceite, los polvos desecativos, las sangrías, los laxantes y cuanto recurso aconseja la experiencia del Dr. Dupuytren, gloria de Francia. Los prescribían los galenos criollos, setentones, que visitaban al paciente a diario. Vicente Cané, nada tonto, sospechaba que el Dr. Martín Montufar extremaba su individual acicalamiento, con auxilio de pomadas y tinturas, para pavonearse luego entre las tías de su pobrecito vástago, porque nadie ignoraba las ansias de tenaz festejador del anciano facultativo. Admirablemente se condujeron, en el curso de tan largo espacio, la abuela de Juan y las hermanas de su padre, pero sólo a las manos maternas toleraba el desventurado, cada vez que había que cambiarle vendas, aplicarle cataplasmas frías y luchar contra las purulentas infecciones. Siempre, siempre, en mitad de la noche o en el interminable crecer de la jornada, repetía su celeste visión, y Juan la asimilaba a la imagen de los ángeles portadores de panaceas, que le describían sus parientas durante el año doloroso.

Aquél fue definitivo para la formación espiritual de Juan Cané. En tanto transcurría, y el niño, alternativamente por las muchas complicaciones que se produjeron, mejoraba y empeoraba, las mujeres de su familia se turnaron para entretenerlo con sus relatos: cuentos de su casa y de su gente; consejas y

tradiciones ilustres; fantasías fraguadas por la imaginación de las narradoras. Como consecuencia, abriéronse puertas a su propia imaginación y su cuarto se pobló de figuras que mezclaban y enmarañaban lo ficticio con lo real, hasta que más tarde, en el andar de la vida, a menudo le resultó imposible diferenciarlos. Su hambre y sed de maravilla se desarrollaron a la sazón. Nada daba abasto para saciarlo y hacerle olvidar sus penas, de modo que doña Bernabela Farías de Andrade, su hija y las cuñadas de ésta cumplieron las funciones de otras tantas Scheherazadas, que se reemplazaban junto al lecho del doliente, para tejer un infinito tapiz de aventuras.

Con ser su madre excepcional, con ser singulares sus tías, se esfumaban todas en presencia de su abuela. Era un personaje estupendo, célebre por su hermosura, pero a quien observaba sus rasgos impresionaba, más que por el equilibrio y delicadeza de éstos, por el aire de suprema majestad con el cual difícilmente hubiesen rivalizado las reinas de entonces. Eso —"¡es una reina!"— es lo que pensaban o decían sus contemporáneos, cuando entraba en el teatro o en una tertulia, y misia Bernabela actuaba con la condescendencia correspondiente a su regia jerarquía. Sabía caminar, sabía apoyar el codo en el brazo del sillón y el rostro en la mano; abrir y cerrar el abanico, como si manejara un aéreo lenguaje; sonreír, pasar dos dedos sobre la frente de su nieto. Había engrosado y se había agrisado su pelo, en 1831, al pintarla el ingeniero Pellegrini, pero conservaba la perfecta frescura de su cutis y el intacto lustre de los ojos. Todavía, si ingresaba en un salón, la antigua, consagrada frase, acompañaba su andar, y misia Bernabela recibía, con la obvia sencillez de una reina, los homenajes. Exactamente lo más contrario era la otra abuela de Juan, Ana de la Rosa de Cané, que sobre él ejerció influencia muy escasa, y por lo demás murió cuando el párvulo cumplía diez años. Mujer práctica, consagrada a las tareas hogareñas, dejaba al alba el lecho y comenzaba a fregar. Fregaba, frotaba, barría, pulía, el día entero. Dos grandes diamantes temblorosos, regalo de su marido, colgaban invariablemente de las orejas de la viuda e iluminaban la fealdad de su cara y el bozo que le ennegrecía el labio. Nadie podía contrastar más

con la señora de Andrade que la señora de Cané, y el nieto de ambas, que llamaba "Lala" a la primera, decía "Señora", irreductiblemente, a la segunda.

Misia Bernabela solía referirle las historias vinculadas con los Andrade y con sus antecesores los Perafán de Ribera, de centenario origen colonial. Virreyes y mandatarios esmaltaban sus crónicas. Antonio ilustraba las anécdotas con enérgico sacudir de la tosca espada y feroz apostrofar a los ingleses enemigos, pero la matrona concluía por sosegarlo, pues sus desplantes inquietaban a Juan.

Muy distintas entre sí eran las tres tías Cané, incomprensiblemente solteras: las dos agraciadas, Magdalena y Luisa, y la que nada debía a la belleza y todo a la sagacidad: María José. A Magdalena adeudó el niño el conocimiento de lo relativo a su abuelo Cané, fallecido hacía largos años. Sutilmente, fantasiosamente, engañándose a sí misma con múltiples lecturas históricas, había logrado transformar la memoria del próspero pulpero menorquín en la de un romancesco hidalgo español, y ante el escepticismo de Doña Bernabela, en verdad linajuda, llegó a producir el escudo de esos Canet de Ciutadella: un lebrel de plata con negro collar, que corría en un campo de oro. Desde entonces, convocado por la fiebre, el galgo heráldico, el can de Cané, se manifestó en la habitación cuando se lo esperaba menos, y a tal punto se materializó que, más tarde, en diversas ocasiones, el muchacho lo reconoció, magro y filoso, olfateando a su vera, hasta que se borraba, como hecho de un humo argentado. Magdalena mixturaba las leyendas de la Menorca ancestral, sus murallas y caserones, y el lejano asedio de Ciutadella por los piratas turcos, con el pormenor de las vidas de santos que dominaba al dedillo, de suerte que Juan, alucinado por el fárrago de las imágenes, embrollaba las figuras y superponía la fiestera cabalgata del día de su patrono San Juan, en Ciutadella, con el recuerdo brumoso de los turcos feroces, de Santa Teresa de Jesús, de San Ignacio y del perro de los Cané, convertido, muy a pesar de su privilegio de lebrel de blasón, en un mendicante y lamiente cuzco de San Roque.

La tía María José personificaba a la inteligencia, a una inteli-

gencia no exenta de ironía, así como la austeridad monástica era inseparable de Magdalena, la de los suaves ojos verdes. María José fue la única que logró calmar la desesperación de Juan, a quien Magdalena había pretendido enseñar y divertir, trazándole la biografía de Juana de Arco. Fueron tales los gritos de horror del pequeño quemado, al culminar la gesta con el cuadro de la Doncella circuida por las llamas, en la plaza de Ruán, que acudió presurosa María José y refrescó la tétrica composición con el añadido personal de un coro de querubines que volcaba jarras de agua sobre la hoguera. Esta tía María José, la fea, mantuvo correspondencia bajo nombre postizo con Esteban Echeverría, quien creyó, hasta su hora final, que el seudónimo ocultaba el pudor de una mujer casada y de extraordinaria belleza.

Por último, la tía Luisita añadía su toque fabulador al conjunto. No significa esto que las otras no fuesen quiméricas, pero cada una lo era de un modo vario: Magdalena, apoyándose en los enigmas de la Historia; María José, fundándose en su secreta inventiva, que se concretaba en cartas extravagantes, y Luisa, la rubia de ojos claros y rasgos finos, no resignándose a la ausencia de un pasado sentimental, y recreándolo con tan insistente pasión que ella misma, su inventora, de tanto repetirlo a quien quisiera escucharla, terminaba por creer en él. Así brotó de su mente ilusa la figura del Barón Günter von Holmberg. Este Barón fantasmal era, según ella, hermano del genuino Barón de Holmberg, el que vino al Río de la Plata con San Martín, Zapiola y Alvear, y la vez en que su respectivo hermano, Tatita Vicente, la pescó reincidiendo en la anécdota de la intimidad amatoria que los uniera —a la que jamás hubiese osado desarrollar delante de él— y le señaló con sorna que dicho Günter nunca había existido, la tía Luisita se limitó a alzar los ojos al cielo y a suspirar. Lo cierto es que Tatita conocía bien al incuestionable y legítimo Barón, pues lo vinculaba a ese austríaco Eduardo Holmberg su común interés por las plantas, y hasta le había obsequiado unas raras gramíneas de su estancia de San Pedro. Por otra parte, el inexorable Tatita Vicente le recordó a su hermana la imposibilidad material de que se hubiese encontrado aunque fuese una vez, a solas, con el tal Barón Günter, por cuanto su madre,

la hacendosa, la de los diamantes y las escobas permanentes, no toleraba, como una gallina vigilante, que sus hijas se alejasen de su contorno, y las tres se la pasaban imaginando, en medio de un torbellino de limpieza.

Entre esas mujeres transcurrió el año de curaciones del lacerado Juan: su abuela magnífica, teatral, Misia Bernabela, la reina; su abuela Ana de la Rosa, la fregona, sus tres tías Cané, las de la novelería; su madre y su mágica dulzura; la esclava negra y la mestiza de Santiago. De tanto en tanto, llegaban a su habitación su padre, Tatita, tan elegante y flexible, en la mano una fusta y en los labios un cigarrito, propenso siempre a la broma cariñosa; su abuelo Andrade, anticuadamente cortés y ceremonioso, y sus hermanos, a quienes se exigía que no metiesen ruido, de manera que sus cuchicheos formaban un fondo susurrante para el interminable tapiz multicolor que los demás tejían en torno del pobrecito doliente, con los cuentos, los cuentos, los cuentos que lo envolvían, aislaban y aprisionaban, como si alrededor de él creciesen enredaderas de extrañas flores. En ocasiones, el lebrel de plata cruzaba el bosque encantado, arrastrando en la traílla al apócrifo Barón Günter. Por entonces, Juan Cané empezó a tener, de noche, el sueño que se reiteró a lo largo de su vida. Soñaba que estaba en el interior de una iglesia muy modesta, y que de sus hornacinas y altares los santos de palo descendían hacia él, con bruscas contorsiones de títeres. Había algunos negros. Lo rodeaban, se cogían de las manos y bailaban una ronda más y más veloz, hasta que concluían por ahogarlo, y el niño despertaba sacudido por los sollozos, para encontrarse con la mirada inquieta de su madre, quien le deslizaba sobre el sudor de la frente los dedos exornados de amatistas, y con la grave mirada de su hermano Antonio, que movía perezosamene, en el desorden de las sábanas, la escultura de bronce de su cuerpo.

II

LA ESCUELA DE LA VIDA

Ha quedado en mi casa, entre otros álbumes con retratos de familia, uno que encierra dentro de sus tapas de terciopelo muchas imágenes de desconocidos, pues los parientes que los sabían no pensaron en inscribir los nombres debajo de las figuras incógnitas. Reproduce una de esas imágenes una miniatura que se perdió, y nadie me quita de la cabeza que dicha efigie corresponde a Juan Cané. Se lo ve en ella vestido de pierrot, y su traza evoca los lejanos carnavales porteños en que se jugaba con huevos rellenos de perfume. El niño de ocho o diez años que representa se ajusta con exactitud a la idea que el observador puede formarse de Juan, por lo mucho que sus rasgos evocan a los de su madre. Transmite ante todo la noción de fragilidad, y eso corrobora que se trata del pequeño quemado, quien, desde aquel accidente, debió renunciar a una vida lógica, y no pudo ni correr, ni nadar, ni practicar el arrojo de la pelota contra el muro, ni extremar la exigencia física. Desde el retrato nos mira, meditabundo, con sus grandes ojos que, a diferencia de los de su madre, son verdes, y recuerdan los de su tía Magdalena. Tiene suave la piel y enrulado el pelo castaño, cuyos bucles escapan de su sombrero de histrión. Es bonito, pero si se compara su rostro y su estampa con los de su hermano Antonio —que fue el hermoso de los Cané— sale perdiendo, por supuesto, Juan. Sin embargo, estoy seguro de que yo hubiese preferido su amistad, su timidez y su recato a la insolencia militar de Antonio. La verdad es que muy parecido a ese pierrot temeroso debió de ser Juan cuando, más o menos a la edad que tiene en la miniatura, ingresó en la escuela de Don Juan Andrés de la Peña.

Funcionaba el mencionado instituto en la casa natal del maestro, calle de Santa Clara que después fue Alsina, tan cerca del Mercado Viejo que en sus aulas, repentinamente, la gritería regateadora de las chinas y las negras daba eco a las frases de Don Juan Andrés. Dos salones, comunicados con la calle y con el primer patio, constituían el ámbito escolar. En el centro, sobre

una tarima, se alzaba el pupitre del maestro, y en torno se ordenaban las mesas y bancos de los discípulos, los cuales, al escribir, mojaban las plumas de ganso en tinteros de plomo. Cubrían las paredes enormes mapas multicolores, y al pizarrón los testimonios de la famosa pulcritud caligráfica de Peña. De vez en vez, se distinguía, cruzando los patios con un par de pollos o una cesta de verduras, a la madre y las dos hermanas del mentor, y si eso o la charla del mercado distraía a los alumnos de las sutilezas de la geografía o de la gramática, de la aritmética, del catecismo, del latín, del diseño y del chapurreado francés, salía a relucir el alto cucurucho que se colocaba a los desatentos en la cabeza, al tiempo que se los enviaba a exhibirse en un rincón. En más de una oportunidad, el ensueño de Juan sufrió la afrenta de ese cono de papel de marquilla, mientras que el grácil Antonio era condenado a ostentar la larga lengua de bayeta roja, atributo de los habladores.

En aquella atmósfera, donde se aplicaban los principios de la docencia lancasteriana y de la enseñanza ejercida por los estudiantes mayores en beneficio de los pequeños, transcurrió buena parte de la infancia de Juan Cané. El mejor de sus amigos fue allí Luis Domínguez, el futuro poeta de "la pampa tiene el ombú" y futuro marido de la menor de sus hermanas; la peor influencia procedió de un muchacho de apellido Cosme, que aventajaba su edad, pues cuando Juan contaba once años, Cosme frisaba en los trece. La total inocencia de Cané le impidió comprender entonces los propósitos oscuros que movían al otro y a su persecución, ya que desde que Cosme apareció en la escuela no paró en su acoso de Juan. Fue pronto su inseparable, no obstante que al principio Cané, instintivamente, lo rehuía; se apoderó de su confianza y de su intimidad; y el más niño, sorprendido, quizá halagado por el obvio interés que suscitaba, llegó a sentir, como una necesidad imperiosa, la presencia de Cosme en su contorno. Vivió extrañamente a la espera de reencontrarse con su hostigador, y a esa época pertenecen sus enajenamientos más flagrantes. Una permanente excitación embargaba al chico sensible que, sin saberlo, se abría a las tentaciones iniciales de la sensualidad. Alrededor de su nuca y en sus oídos, si

Cosme se doblaba para insinuarle una confidencia, Juan fue captando algo nuevo, un efluvio, una respiración anhelosa que por momentos se mezclaba con la suya y aceleraba los latidos de su atribulado corazón. Y no entendía absolutamente nada de lo que estaba sucediendo.

Una mañana, en plena clase de gramática, tuvo lugar la revelación confusa. Desde la autoridad de su pupitre, don Juan Andrés de la Peña gobernaba las simétricas filas infantiles, extendidas a ambos lados. Flaco y huesudo, de nieve el cabello y las cejas, de tanto en tanto se ponía de pie, giraba hacia uno de los pizarrones y dibujaba en él con delicada mano unas palabras arcanas: pleonasmo, elipsis, hipérbaton... Luego dejaba pasear la serenidad de sus ojos azules entre los niños que copiaban sus textos con mucho rasguido de plumas. Salvando la distancia del angosto corredor que separaba sus mesillas, Cosme se estiró e inclinó hacia Juan, con el pretexto de consultarlo. Flotaron y se sugirieron, trastornando a Cané, el hálito y el olor mareantes. Su desasosiego llegó al colmo cuando su vecino le puso una mano sobre el muslo, mientras le hablaba con voz queda. No supo el pobrecito qué le decían: por primera vez, surgida de lo más hondo de su esencia, una sensación simultánea de delicia y espanto lo estremeció, como si de súbito se apoderara de él una enfermedad exquisitamente perturbadora. Lo hizo vacilar un breve vértigo; nublóse su vista; iba a estallar su corazón. Allá lejos, lejísimos, el maestro Peña se dirigió a él, especialmente a él y a Cosme, para interrogarlos sobre ese hipérbaton que en el pizarrón resplandecía como encendido con letras candentes. Ninguno respondió. Relampaguearon las pupilas del maestro, y ambos se enteraron de que esa tarde tendrían que permanecer en la calle de Santa Clara, hasta escribir cien veces: "Hipérbaton: alteración del orden lógico de las palabras en la oración".

Luego que los escolares habían partido, quedaban en la salita los que debían expiar sus culpas. Eran, aquel día, cinco. Para ahorrar, Peña dejaba la habitación en penumbra y al cuidado de su madre. Situábase la señora en la altura de la tarima, prendía dos velas, y a su claror remendaba las medias del dómine. Unos

escasos candiles iluminaban a los penitentes, agazapados sobre sus tareas. Cosme se ubicó junto a Juan, y los dos, en sus respectivas hojas, empezaron a formar columnas con los vocablos: "hipérbaton... alteración... alteración... alteración...". Sólo se oía el rasgueo, de alguna tos o alguna corta risa. Levantaba los párpados la anciana, y sus ojos azules brillaban como turquesas, en la distancia y en el claroscuro. "Hipérbaton... hipérbaton...". Debajo del pupitre, Cosme arrastró la mano izquierda de Juan, que apenas se resistió, y la deslizó hasta el temblor de sus propias piernas. Jadeaba el seductor suavemente. "Alteración... alteración... alteración...". En ese preciso instante, volvióse hacia ellos un muchacho que ocupaba el banco inmediato, y espió lo que acontecía. Fue fatal, porque a la mañana siguiente, durante el recreo, cuando Cosme, traicionero y ufano, narró la aventura, el otro lo corroboró con burlas procaces.

Desde entonces, durante una semana, Juan fue encarnizadamente asediado, atacado e insultado por sus compañeros. Quién sabe cuál hubiera sido el término de la importunación vejadora, si no hubiese mediado Antonio. En el patio escolar, sin aludir jamás al motivo de la reyerta, Antonio desafió a Cosme y al soplón, y los dejó tan molidos y cubiertos de moretones que la prudencia les aconsejó olvidar a su hermano. Juan, en cambio, no olvidó a Cosme, pero a partir del episodio de la penitencia, lo evitó siempre. Perdido, aterrado, buscó refugio, al regresar diariamente a su casa, en el lecho famoso de su abuela Andrade.

Era éste una construcción ardua de imaginar. Se erguía en el centro del dormitorio de Misia Bernabela, como si fuera una segunda habitación más reducida, o como si fuese una embarcación que navegaba despaciosamente, entre el resto del esparcido mobiliario. Su extravagancia de quiosco oriental provocaba el asombro de las relaciones, y uno de los temas principales de la tertulia allí desarrollada solía ser el lecho exótico y triunfal de la señora. Lo veneraban los Cané. Sabían del largo viaje que lo depositó en Valparaíso, procedente de Hongkong; de su zarandeado transporte en carreta, hasta el Río de la Pla-

ta, y por fin su adquisición por el Dr. Andrade, para satisfacer un capricho de Misia Bernabela. En él reinaba más que nunca la abuela de Juan. Asomada a su fabulosa casilla de maderas rubias y marfiles, de arcos y ventanucos, vigilaba al edificio entero de la calle Balcarce, desde las chinerías de su interior, y sus nietos valoraban en la vieja señora ceñida de encajes blancos, a un ídolo precioso.

Juan pensó hallar en ese tabernáculo el asilo que requería su angustia. Metíase en él; se acurrucaba como un gato en la silla de bambú, complemento de su decoración, y permanecía inmóvil las horas, aparentemente escuchando los monólogos de su abuela. Pero no los escuchaba. Atendía, en aquel reducto, a sus propias lágrimas, a sus propias voces escondidas, a la interminable discusión secreta que pretendía explicar sus sensaciones. A Misia Bernabela la lisonjeaba su asiduidad, mas pronto el pequeño debió abandonar su amparo, y fue por una razón absurda.

Sucedió que una tarde sus hermanas más niñas, Bernabela y Ana, jugaban a disfrazarse, con la contribución de los elementos desbordados de un colosal arcón de cuero que, abierto a los pies de la cama, reveló tesoros. Leía la tía Magdalena una historia de las Cruzadas, que las demás seguían, grandes y chicas, rodeando ovillos. Junto al lecho materno, Catalina Andrade conversaba con su madre, en voz muy baja. Y Juan, el único varón presente, hurgaba en el baúl. De repente, del fondo de la petaca, sacó unos lienzos bordados, de rabioso color, que adornaban áureos signos esotéricos y con ellos se improvisó un ropaje tan fantástico como los que en Palestina lucían los enemigos de los caballeros de la Cruz. Se pavoneó así, distraída la memoria de sus penas, y al punto que la tía Magdalena lo vio, alzando los ojos de la lujosa lectura, lanzó un grito que las otras corearon. En segundos, tumultuosas, lo despojaron de la máscara. Volaron las prendas, el mandil, el collarín; tronaba la abuela; chisporroteaban las tías, y Juan era zarandeado y pasaba de unos brazos a los siguientes, hasta quedar casi desnudo y huir lloriqueando a su habitación. Transcurrirían años antes de que el desdichado dedujera que aquella indumentaria

correspondía a la iniciación masónica de su abuelo Andrade, y que el hembraje devoto de su casa reconocía en él, borrosamente, a los servidores del Diablo.

¡Qué mal, qué mal le iba a Juan Cané! Parecería que luego que ardió su cuerpo, ardía también su alma, y que estaba condenado a la persecución. Ni en la escuela de Peña ni en la casa de la calle Balcarce disponía de un amigo, de alguien a quien acudir. Ni siquiera contaba con Antonio, pese a que había sido su campeón frente a Cosme, el maldito. Si, en medio de la noche, lo espantaba el saberse rodeado de monstruos que reptaban entre los jazmines, la visión de su hermano dormido serenamente, en la cama próxima, acentuaba su soledad. Fue esa sensación de aislamiento la que lo impulsó a frecuentar el patio de la servidumbre, y a arrimarse a la negra Teodora y a María Zenobia, la mestiza. Tenía esta última una hija, Concepción, a quien trajo de Santiago del Estero. Era mayor que Juan y, apenas núbil, ya mostraba el encanto resultante de la alianza de las razas antiguas y distintas. Los doce años de Juan creyeron que la amaban, cuando se limitaba a desearla, vagamente. Un atardecer, la encontró en la cochera. Resoplaban, detrás del achacoso carruaje, los caballos espectrales, y el olor del pienso llenaba el ámbito oscuro. La adolescente accedió a desnudarse; lo hizo él, y así quedaron, el uno frente al otro, sin tocarse, entreviéndose apenas. Juan se atrevió finalmente a rozar los pechos de la niña con las yemas, antes de que ella tornara a vestirse, y la muchacha le alargó los dedos por las piernas, sobre las ásperas cicatrices de la quemadura. Después, ya en su cuarto, haciendo el menor ruido posible para no despertar a Antonio, Juan recreó la escena, y obtuvo de su propio cuerpo el infantil estremecimiento de goce que no había osado alcanzar, directamente, del de Concepción. Y, por una de esas transposiciones irónicas que exige la psicología, se convenció de que había perdido la virginidad junto a la santiagueña, y de que, en consecuencia, era todo un hombre, tan hombre como Antonio, a quien había sorprendido a menudo arrinconando a las esclavas, manoseándolas y besándolas en la boca.

Aquella noche fue la tercera oportunidad en que lo visitó

la pesadilla de los santos negros, que bailaban su ronda alucinante. Su madre y su padre acudieron, con sendas palmatorias, cuando sus alaridos desvelaron la casa. La familia decidió entonces enviar a Juan a la estancia de los Cané, en San Pedro, hasta que recuperara la salud. Ni Doña Catalina ni Tatita Vicente podrían acompañarlo, porque el cuidado del resto de los hijos imponía su permanencia en Buenos Aires.

Florencio Varela, abogado y periodista prestigioso, exiliado en Montevideo, había casado por poder con Justa, la hermana mayor de Juan, y ahora se trataba de organizar la reunión en el destierro de los jóvenes esposos. Los abuelos Andrade eran demasiado viejos para afrontar un viaje más a la rusticidad campesina. Se resolvió, pues, que con Juan irían a San Pedro su hermano Antonio y su tía Luisita Cané; a esta última le había dado por mencionar con exceso al Barón Günter von Holmberg, y a la dignidad de la parentela le convenía alejarla. Los escoltaba el ama Teodora, la que mejor entendía a Juan. En calidad de profesor, de tutor, se agregó al grupo Monsieur Charles-Marie Bernard, un francés sexagenario.

La Nación, 9/IX/1984

No-ficción

ASPECTOS DE LA GENERACION DEL 80

La generación - hija — Sus antepasados — Su formación europea — Los viajes

Las generaciones responsables, las generaciones vigorosas y duras, las de los arquitectos patrios, llenan la historia con su rumor sostenido y febril. Leemos el relato de su hazaña y parécenos estar escuchando la música de un gran órgano sonoro que no empleara sino sus registros más breves y sus notas más solemnes, para crear la atmósfera de lo augusto. En verdad, los países no existirían sin esos núcleos de hombres providenciales que surgen en los momentos ardientes, en el momento del grito y del tambor, en el momento en que ha de darse la batalla de los símbolos, y que sólo pueden moverse en un aire de relámpago y de sentencias.

Pero, junto a esas generaciones-madres agítanse otras cuyas voces, como ciertos acordes ligeros, frescos, juveniles, en la composición de la majestuosa sinfonía del órgano, permiten que se destaque, por la oposición de su debilidad aparente, toda la riqueza, todo el poderío, de los vastos temas victoriosos que acompañan. Sin las generaciones-hijas, que equilibran armoniosamente la fuerza, brutal en su heroísmo, de los constructores nacionales, la obra de éstos, falta del relieve que nace de los contrastes, eludiría nuestra percepción. El órgano de cuyos tubos escapara constantemente una sucesión de notas de bélica estridencia terminaría por ensordecernos.

He de referirme a una generación que pasa por la historia nuestra como si las que la preceden la llevaran de la mano. Generación-hija.

*****

Si consideramos la genealogía de Buenos Aires advertimos que, en el curso del siglo XIX, cuatro generaciones decisivas se suceden en el árbol de su linaje. La primera, la que está en las raíces, es la de los fundadores de abolengos. Fórmanla los hombres que llegaron a Buenos Aires en el último tercio del siglo XVIII, segundones casi todos, con los virreyes del Río de la Plata. A diferencia de las provincianas, con sus pergaminos ciertos, raras son nuestras familias antiguas que puedan remontar su crónica, en Buenos Aires, más allá de 1760 ó 1770. Ya Lugones nos ha dicho, en su **Roca**, que para emprender tal laya de estudios debemos partir de los "troncos paternos" aquí alzados, "no por desdén inmerecido por su noble alcurnia peninsular, sino porque la misma indiferencia con que solían desprenderse de la suya quienes como él (habla del abuelo del general) trasladábanse a estas tierras, indica el escaso interés que en las mismas despertaba".

Hijos de estos españoles comerciantes y cabildantes fueron los hombres de Mayo, adalides de la segunda generación histórica. La tercera la integran, durante la tiranía, los hombres de la emigración que, después de Caseros, organizarían la República. La cuarta es la generación del 80, algunos de cuyos aspectos quisiera analizar.

Cada una de las tres generaciones anteriores le dio a la de 1880 un rasgo típico, un presente sentimental. Parécenos verlas inclinarse sobre la cuna del recién nacido.

La de los trasabuelos coloniales dejóle en la sangre —y éste es un heredero genuinamente español— el orgullo de la familia, del hogar, como un ejemplo en pequeño de lo que debiera ser el país. En efecto, la organización de la "casa", su hechura moral, en tiempos de los dandis del 80, en nada difiere de la que correspondió a los buenos burgueses del siglo XVIII. El hombre debía salir a la calle, ir a los clubs, a las redacciones de los diarios, para respirar el aire nuevo. En su casa, a pesar de que comienzan a aparecer (por influencia de las visitas a las Exposiciones Internacionales de París) los primeros coleccionistas exóticos, por ejemplo, nada ha cambiado. Los criados son, a menudo, hijos o nietos de esclavos de la familia. Los mismos olores ecle-

siásticos andan por salas y roperos y las señoras se persignan después de bostezar.

La revolucionaria generación de Mayo legó a la del 80 su espíritu liberal y su rechazo celoso de todo lo que pudiera importarse de España: ideas políticas o estéticas. Fuera de Espronceda, muy discutido también, los poetas de entonces sólo gustaron de un poeta español: Gustavo Adolfo Bécquer, el menos español de los poetas de España. Calixto Oyuela y Santiago de Estrada, que levantaban en vano sus voces en el desierto, predicando el retorno a los clásicos imperturbables, confirman esta soledad helada en que por entonces se tiene a las expresiones más claras del espíritu hispano. Por otra parte, salvo algún recoleto y noble ejemplo, es necesario llegar a la generación actual para obtener nuestra absolución plena de ese pecado.

Como además la tercera generación, la que precede inmediatamente a la del 80, la de sus padres, es romántica y vive bajo el signo de Francia, explícase que todos los hombres que actuaron en Buenos Aires de 1875 a 1890 se arrojaran con los ojos cerrados en brazos de Hugo o, cuando evoluciona el criterio artístico, de Emile Zola. No ennegrezcamos demasiado, sin embargo, el "afrancesamiento" de los padres unitarios, que muchos, por política, hacen hoy objeto de diatribas furiosas. Recordemos que los hombres de la Asociación de Mayo y los de Montevideo fueron franceses porque vivieron aquejados, ante la realidad bárbara que aquí se les ofrecía, por el hambre loca de lo europeo, espejismo eterno de cultura. Europa era francesa a la sazón y por eso lo fueron ellos y por eso se echaron afanosamente a devorar cuanto del continente les venía, sin considerar la calidez de su esencia: las proclamas de los partidos y los libros de versos. Si alguna vez se equivocaron, no debemos culparles. Se respiraba entonces en ese "clima". La altura de las intenciones les salva: entre el escándalo descalzo de los caudillejos, que tenía todos los vicios del continente americano, y la inflamada aspiración a algo que se creía puro y perfecto, compartida por los primeros hombres del mundo, no podía, no debía titubearse.

Suma de estas condiciones fundamentales y adversas fueron,

en una medida que varía de acuerdo con las idiosincrasias distintas, pero permanente en su base, los hombres del 80. Y, sin embargo, esos españoles de Francia —sí nos es dado definirles por una paradoja— que se vestían en Inglaterra y se relamían empleando un vocabulario internacional, constituyen el tipo definido de lo que se llama "el porteño". La hidalguía porteña y la gracia porteña les pertenecen. De entonces acá, en los cuarenta años transcurridos de la actual centuria (somos hoy más ricos y más pobres que entonces) cada vez que queremos referirnos a los rasgos psicológicos que individualizan a nuestro hombre de espíritu y a nuestro hombre de mundo, es fuerza que recurramos a tales modelos. El Buenos Aires de hoy, en lo que tiene de más íntimo, de más "suyo", procede de esa generación-hija.

*****

Desearía en estos apuntes sobre aquellos a quienes debemos —y no es pequeño legado— nuestra personalidad como hombres de Buenos Aires, adentrarme en el análisis de sus características. Conocerlas nos ayudará a conocernos mejor. Nos ayudará también a evaluar lo mucho que perdemos ahora que dejamos escapar, como de finísimo pomo abierto, el perfume de tal esencia.

Insistamos, ante todo, sobre el hecho de que los hombres del 80 son hijos de una generación de luchadores. Su juventud se estremeció alucinada por las narraciones sangrientas. Durante los años acerbos de la proscripción sus padres vivieron intensamente. Unos escribían en los periódicos con palabras quemantes; otros empuñaron las armas; alguno cayó bajo el puñal del asesino emboscado. Sus hijos, Lucio López, Eduardo Wilde, Miguel Cané, Bartolito Mitre, que están entre los príncipes de la generación del 80, aprendieron desde niños, en el regazo de la madre o de la nodriza, el drama de los destierros, de las alarmas nocturnas, de los campamentos distantes. Algún criado anciano, en el último patio de la casa, junto a la huerta, les contó historias terribles, historias de muertes y de asechanzas ocurri-

das en la "Nueva Troya" antes del alba efímera que nace con el triunfo de Urquiza.

Su vida está iluminada, como por sombrío resplandor, por la tragedia de su infancia, y si luego les vemos, paralelamente a su obra seria, discurrir con ironía sobre los temas hondos, introducir a la frivolidad mundana en Buenos Aires, que hasta entonces la desconocía, impregnar sus opiniones como de un aroma elegante, de un matiz de escepticismo, no olvidemos que tales recursos constituyen, en su esencia, una reacción contra la agobiante atmósfera que pesó sobre sus años primeros. A veces, su posición de amables epicúreos ante la vida —que a menudo desmintió su propia acción viril—, revistióse de un "laisser aller" aristocrático, de una burlona indiferencia, como si habitaran en la lejanía de lo concreto. **Silbidos de un vago** tituló Cambaceres a una de sus novelas y Wilde llamó a algunos relatos **Tiempo perdido**. Había "pose" en esa actitud que, desde una jerarquía elevada, presagia futuros "snobismos". Había dandismo también. Pero había un fondo denso de verdad, que se explica por ese escenario irreal de enlutadas figuras femeninas en el cual se deslizara, como entre sueños, su niñez, y por el ascendiente romántico de libros franceses e ingleses, robados en la alcoba paterna, que alimentaron el secreto fuego melancólico. Todos sufrieron, en su tiempo, el "mal du siècle".

De muchachos, quisieron saciar su despierta fantasía con lecturas truculentas. Su paisaje interior se pobló de torres en ruinas, de noches lunares, de guantes envenenados y de sonrisas que asoman bajo antifaces de terciopelo. En **Juvenilia**, Cané, con mal disfrazada nostalgia, evoca esos novelones. Eran, además de la serie de Dumas "père", que con sus duelos, raptos y escaramuzas, durará lo que dure nuestro planeta, libracos obesos que izaban estos títulos: **El espía del gran mundo, El hijo del Diablo** —¡lleno de promesas!—, **Dos cadáveres, Misterios del castillo de Udolfo** y **El clavo**. Este último trata, inesperadamente, de un individuo a quien le perforan el cráneo, mientras duerme, con un clavo invisible a la autopsia, el cual aparece años más tarde incrustado en la calavera. "Gravemente incrustado", apunta Cané con una sonrisa. A esas páginas suceden, a medida que

transcurre el tiempo y el gusto de los lectores se afina, las de Walter Scott —que llevaron a Lucio López a Escocia— y las de Víctor Hugo. Hundida la mano en la cabellera revuelta, los adolescentes del 80 se inclinaron sobre Alfredo de Musset, sobre Alfonso de Lamartine. Llegó después el turno de Augier, de Sardou, de Coppée, de Paul de St. Victor. Advirtamos que en esta lista barroca no figura ni un solo escritor español. Formados ya y hombres públicos, los de hace sesenta años no torcieron su rebeldía. Martín García Merou, a quien debemos noticias interesantes sobre el "grupo" que él mismo integró, refiere en sus **Recuerdos literarios** que cuando en 1881 acompañó a Miguel Cané en su viaje a Venezuela y Colombia, donde éste desempeñó el cargo de ministro argentino, llevaba en las maletas, para solaz suyo, una breve biblioteca escogida. Shakespeare, Dickens, Taine, Balzac, Schiller, Goethe, Heine la colmaban. Ni un español.

Lucio López, que hizo sus primeros estudios en el colegio inglés de Mr. Rae, en Montevideo, nos ofrece en **La Gran Aldea** una escena en la cual recogemos el símbolo de la formación estética de esta generación. Se encuentra en el emocionante episodio en el cual refiere la muerte del padre del protagonista. El hecho de que el destartalado cuarto del niño esté decorado por seis grabados amarillentos de los episodios de **Waverley** sitúa ya al lector en un plano singular, misterioso, caro a los "enfants du siècle". Antes de encerrarse en él, el pequeño guarda un libro. "Un instinto —escribe López— qué sé yo, uno de esos profundos movimientos del alma de los niños, que son el germen de todos los variados y tiernos sentimientos que brotan después en la adolescencia, me hizo no separarme de aquel libro. Apagóse la luz de mi habitación y yo estaba abrazado de mi precioso recuerdo. Quería protegerlo y ser protegido por él mismo; era como una prenda de mi padre, me lo recordaba y me lo reproducía, lloré mucho sobre él y debí humedecerlo tanto con mis lágrimas que mis manos llevaron muchas veces a los labios el amargo sabor del llanto; y fue así, abrazado de mi libro, defendido el pecho por sus páginas, que me dormí aquella noche, la última de mi vida en que debía ver al autor de mis días. Aquella noche murió mi padre mientras yo dormía oprimiendo el

tesoro conquistado. ¡Pobre libro mío! A los diez años muy lejos estaba de amarlo por el valor moral de sus páginas; era el **Ivanhoe**, el primer romance que debía deslumbrar más tarde mi imaginación virgen de impresiones".

El oculto símbolo, clarísimo se enciende ante nosotros. "Quería –subrayemos esta frase del hijo de D. Vicente Fidel– protegerlo y ser protegido por él mismo; era como una prenda de mi padre, me lo recordaba y me lo reproducía". Una generación legaba así a la otra, al extinguirse, una guía espiritual, un breviario, para que en sus capítulos encontrara aquella fuerza necesaria, aquel seguro contra la vida gris y triste que hace que la aceptemos. Y ese que los españoles de los buenos siglos dorados hubieran denominado "Aviso de caminantes" era el más romántico de los libros, aquel en el cual el neo-gótico del siglo XIX resplandece con más peregrino encanto: el **Ivanhoe**, de Walter Scott.

Los hombres del 80 "sintieron" profundamente a los ingleses. Harto nos lo probaron. Su ironía, su sentido del ridículo y de la ternura del ridículo le deben mucho a Dickens. A cada instante, pronuncian con veneración el nombre del autor de **Oliver Twist.** No hubieran "sentido", en cambio, a los españoles, que ignoraron casi totalmente. Por otra parte –en descargo de la responsabilidad de esa ignorancia– apuntemos aquí, de pasada, como atenuante de su culpa, que esa generación crece y florece en tiempos en que la noción de "progreso" llegó a ser, además de un programa, una moda, en que sólo lo "nuevo" –en ciencias, en literatura, en filosofía– importaba; en que los hombres se consideraban descubridores y dueños de fórmulas espirituales que anulaban la experiencia anterior. En ese instante, bien poco (casi nada) aporta el intelecto español a la evolución de las ideas. Es necesario atravesar el seco arenal del siglo XVIII para alcanzar en el XVII el soplo fecundo del pensamiento y del ingenio de la península. Para hombres que se juzgaban "modernos" y a quienes todos los días se anunciaba una nueva victoria del espíritu, los clásicos se hallaban demasiado lejos.

*****

Europeos por las ideas, por las lecturas, por una voluntad de refinamiento genuino que, con el andar de los años, daría frutos de verdadera elegancia, podría decirse que los hombres del 80 estuvieron un poco expatriados en su patria. Amaron a su país, es verdad, y la visión de su grandeza les espoleó el ánimo. Llegado el momento —nos lo prueba la revolución del 90 que es como una noble llamarada jubilosa— no vacilaron en lanzarse a la calle, con riesgo de vida, para defender la honradez de la República, que consideraban en peligro. Pero en tiempos normales, desde las tertulias de los clubs, desde la terraza del Café de París (con su nombre ya alusivo) o desde las mesas que rodeaban a la fuente central, en el gran salón-patio de la Rotisserie Charpentier, sus ojos ávidos volaban sobre el mar y a sus labios acudían, fáciles, los mismos temas. Europa obsesionaba a esos hombres de Buenos Aires. Es extraordinario lo que contribuyó la necesidad de "europeísmo" a nuestro adelanto. Fenómeno paralelo al de la multiplicación material de la Argentina, lo completa en un nivel más alto. Al vigor de los "pioneers" que labraban el poderío futuro de la tierra, los hombres del periódico, de la tribuna y de la sala —los que enseñaban a gustar a Paul de Saint-Victor y los que enseñaban a elegir en Poole una levita— sumaron el acicate de su ansia de superación. Y esa superación sólo de Europa podía venir.

Por eso los hombres del 80 —entiendo los portaestandartes de la generación— vivieron una vida paradójica. En los aposentos de aparato, alhajados todavía como para recibir a un prócer de la colonia, entre muebles tendidos de damasco celeste cuya línea evocaba la familiaridad patriarcal de los saraos antiguos, o en los patios adormilados de siesta, bajo los aleros de teja de los corredores, quemaban el fuego multicolor de su gracia como si estuvieran en París, como si para la Ciudad Luz fuera aquel artificio perfecto.

Ellos mismos señalaron el peligro de su actitud de trasplantados. El contraste era recio. Burla burlando dice López en **La Gran Aldea**, refiriéndose a ese tiempo y a su cambio respecto al que le precediera: "No era 'chic' hablar español en el gran mundo; era necesario salpicar la conversación de algunas frases in-

glesas y muchas francesas, tratando de pronunciar con el mejor cuidado, para acreditar raza de gentilhombre". Y Santiago Estrada, escritor de linaje a quien no se ha hecho aún plena justicia, se queja en un artículo sobre Sarah Bernhardt de que nuestra habla esté pervertida por los galicismos y los germanismos. Este ejemplo sólo ilustra un aspecto externo de aquella posición ante la cultura. Sus diarios, su manera de vestir, su vocación de "gourmets" son europeos y de europeos dandis. La transformación ciudadana debe tanto a su dandismo como a su gestión pública. De ellos procede la aristocrática pasión por el teatro; de ellos la inclinación a la música (y no sólo a la ópera italiana; no olvidemos el culto de Cané por Wagner); de ellos las primeras colecciones artísticas —abigarradas como sus contemporáneas de París y de Londres— en las cuales se echaba de ver la intención laudable de remozar el criterio estético; de ellos las expresiones distintas de la pompa mundana: desde los troncos de caballos Orloff, los "rusos" célebres, atados a los coches lujosos que iban a Palermo, hasta el placer sutil de la conversación que ya no es la charla... Señores impecables, finos, cuya sola presencia decoraba los salones nacientes. Pedro Goyena, Carlos Pellegrini, Manuel Lainez, pasan por nuestra ciudad de 1890, entre la fiebre turbia de los jugadores de Bolsa, dejándola como iluminada por la luz de su espíritu.

*****

Con voces de sirena, las tierras de Walter Scott y de Víctor Hugo les llamaron desde los grabados que ilustraban sus romances. En cuanto les fue posible, acudieron en pos del reclamo musical. Algunos, como Wilde, García Mérou y Cané, desempeñaron cargos en la diplomacia. Otros, como Santiago Estrada, arraigaron en el país predilecto (España, en este caso de excepción). También viajó Lucio López.

La residencia de los hombres del 80 en el viejo continente se tradujo en una serie de libros de impresiones, de recuerdos, de apuntes, recogidos aquí y allá. Todo les interesó. No perdie-

ron nada. La liviandad sutil de su ingenio les permitió transmitir, en frases borroneadas velozmente, las dos notas: la grave y la jocunda. ¿Quién no recuerda la página de Miguel Cané sobre la Cámara de Diputados de Francia presidida por Gambetta? Pintura irónica y realista, trazada sin recursos literarios, su acierto de palpitante verdad trae a la memoria ciertas descripciones jugosas de Saint-Simon. ¿O aquella otra en la cual Lucio López comenta la representación de **Phèdre** por Sarah Bernhardt, ante la sociedad británica? Las "ladies" lloran como "magdalenas", sin levantar la vista del libreto en la tragedia de Racine. . . traducido al inglés.

Wilde llevó a sus lectores hasta Rusia y hasta Oriente. López se detuvo en Heidelberg, en Colonia, en Venecia, en el "Lammermoor's Land". Itinerarios sentimentales. Románticos viajes aquellos. Trenes precarios y altos carruajes mitológicos, surgiendo con sus trofeos de equipajes entre las nubes polvorientas.

Mientras permanecían en las capitales alegres y letradas, estaban con los ojos fijos en Buenos Aires. "El lector —previene Lucio López a quienes seguían sus artículos periodísticos— piense lo que es escribir a escape, robando momento a los pasatiempos de París". De nuevo asoma aquí una punta de afectación que, como tantas otras, contribuye a deformar la imagen de los hombres del 80. El dandismo obliga a disfrazar de negligencia los propósitos más serios. Los "pasatiempos de París" se combinan, para el autor de **La Gran Aldea**, con multitud de trascendentales visitas. Sus crónicas recogen frutos sabrosos. Junto a él asistimos a la representación de **L'Impromptu de Versailles**, festejando el segundo centenario de la Comedia Francesa, y a conferencias de los dos Coquelin sobre Molière. Junto a él se escucha la voz cortante de los ministros ingleses.

Los hombres del 1880 porteño vieron admirablemente a los hombres y a las cosas del 1880 londinense o parisiense. Los vieron una y otra vez, pero siempre "en función" de Buenos Aires. Esto es lo que les pone a cubierto contra la acusación de "extranjeros en su patria" que ante ellos podría alzarse. Todos, sin excepción, se propusieron a dar a su país los beneficios de una cultura que juzgaban insuperable, y en París, en Londres,

en Viena, trabajaron con infatigable ardor para enviar a Buenos Aires el comentario europeo, la atmósfera europea, cuya influencia sobre las costumbres ciudadanas sería fundamental. Los diarios representaban a la sazón, entre nosotros, extraordinario papel, como difusores de ideas (tan extraordinario como el que juegan hoy, por extraordinario que pareciere). Debíase ello a la carestía de los libros, inalcanzables o por lo menos circunscriptos a pequeños grupos privilegiados. Belisario Montero alude, en su profundo ensayo sobre Cané, al revuelo que entre los amigos de Adolfo Mitre provocó la recepción del Diccionario Larousse, en quince tomos, regalo de su padre, el general.

Y los diarios rebosaron entonces de crónicas periodísticas que recogidas más tarde en volúmenes entretenidos, nos brindan una pintura completa de la Europa finisecular. Grande fue la influencia de tal "campaña" (pues así podemos llamarla) sobre el medio superior porteño. Sin embargo, estos hombres han sido tachados de frívolos y de diletantes; se dijo que no iban a la raíz de los problemas; que su visión era exterior y que el aporte de su experiencia significó poco desde el punto de vista de la evolución general de nuestra cultura. Larga deuda es ya que seamos sus acreedores por una intención de progreso en el orden de las cosas del espíritu. Sus defectos son los defectos del siglo, pero sus cualidades son suyas, propias, y el desarrollarlas en un ambiente aldeano, timorato, representa un esfuerzo y una preocupación desnudos de frivolidad y de diletantismo. La República semidormida todavía, se desperezaba. Aguijonéabala una joven avidez. Mil proyectos fantásticos surgían por doquier. En torno del adolescente confundido sólo se hablaba de millones, de títulos, de tierras que multiplicaban su valor. Aislado en el centro del huracán de locura que dio fiero aletazo sobre la ciudad y cuya carrera vertiginosa tan cara se pagaría después de las crisis financieras, un grupo de hombres conversa de Molière, de Venecia, de Heine, de Dickens. Cané traduce el **Enrique IV**, de Shakespeare. Groussac empieza su obra en la Biblioteca Nacional. Y cuando llega el momento en que la ciudad parece una ascua y en el que el frágil edificio, armado con más entusiasmo que paciencia, amenaza desplomarse, cuando

las tropas marchan hacia el Parque, en silencioso desfile nocturno alumbrado de farolillos rojos y verdes, ese grupo no titubea, sale a la calle y dice las verdades terribles.

*****

Pero detengámonos un instante más en su vida europea. Al mismo tiempo que ellos, llega a las capitales del continente un nuevo tipo de argentino. Un tipo que se desconocía hasta entonces, que las generaciones anteriores, llanas y señoriles en su grandilocuencia, ignoraron. Un tipo que nos ha hecho mucho mal. Es el primer "rastacuero". Los hombres que formaban la aristocracia del espíritu, de la cual me ocupo en este ensayo, lo "vieron" en seguida y, con su sensibilidad para los matices, advirtieron de inmediato su peligro. José María Cantilo, que falleció en 1891, agregó a la serie de sus artículos una novela breve titulada **La familia Quillango** que analiza sarcásticamente el nuevo carácter, circunscribiendo su acción a Buenos Aires. Lucio López incluye en sus **Recuerdos de viaje** una deliciosa estampa burlesca, llamada Don Polidoro (con este subtítulo desalentador: **Retrato de muchos**) que traslada al "fácheux" personaje a París. "Don Polidoro —nos dice— tiene cincuenta y cinco años, ha sido un excelente unitario, tiene diez leguas de campo en Juárez y cuatro casas en Buenos Aires, fuera de la que habita en la calle del Buen Orden, provista de tres patios, de una huerta con higueras y edificada en línea recta, de tal manera que desde las ventanas se puede matar de un tiro de fusil al cocinero en la cocina. Don Polidoro habla el español, nada más que el español. Del francés sabe tres o cuatro palabras, poco extraordinarias por cierto: "monsieur" o "mosiú", "madame", "oui" y no. He ahí todo su capital". Este caballero que ha cambiado tan poco en el curso de los años y a quien nosotros también hemos conocido, se propone gastar en Europa 80.000 pesos "incluídos pasajes, regalitos y provisiones consiguientes de un regreso del viejo mundo". "Don Polidoro —anota López, a quien imaginamos sonriendo con la pluma en el aire, ante la cuartilla— trae también "in pectore" sus proyectos malévolos".

Se hace imprimir una tarjeta con esta inscripción: "Monsieur Polidor Rosales. Député et fermier à la République Argentine". Un día descubre al "châteaubriand", después de largas hambrunas y largas discusiones ante los "menus" esotéricos. No necesitamos proseguir adelante. Que los que buscan un rato de solaz admiren el detallado retrato de cuerpo entero en el lienzo original.

Primer "rastacuero" dijimos. Primero y por eso todavía embrionario. Es el campesino enriquecido e ingenuo. Le sucederá el inmigrante súbitamente enriquecido, que ya no es ingenuo. Contra ellos, que avanzaban autoritarios, desplazando, debió luchar en París, en Londres y en Roma el caballero porteño del 80. La voluntad de refinamiento y —¿a qué negarlo?— la vocación de refinamiento de éste, se alzaron como muralla protectora contra el ímpetu arrollador del otro. A medida que la corriente inmigratoria se engrosaba, a medida que la veloz fortuna devolvía a Europa el torrente de "indianos", se tornaba más y más necesaria, en aquellas capitales, para defensa de nuestro crédito cultural, la presencia de hombres como el general Mansilla, como Miguel Cané, hasta como ese estrafalario Fabián Gómez de Anchorena, primer y último Conde del Castaño, que si por un extremo de su personalidad rumbosa limita casi con los hombres "nuevos", entronca por el opuesto, magníficamente, con la línea principesca que alcanza su máximo esplendor en el Duque de Osuna.

No se ha meditado bastante, creo yo, en lo que la acción de estos señores de Buenos Aires en los salones europeos contribuyó a contrarrestar la corrosiva influencia que sobre nuestra reputación ejerció la ola desordenada de "nuevos ricos".

*****

En un próximo artículo continuará el análisis de otras características del hombre del 80 que, como porteños, debemos a su espíritu.

La Nación, 10/XII/1939

Las dinastías — Poesía y prosa — El arte de conversar
Nuestra herencia

En un artículo anterior expuse algunos aspectos esenciales de la generación del 80. Me referí entonces, especialmente, a sus vínculos europeos.

Veamos ahora a esta generación actuando en nuestro país y preguntémonos qué les debemos a los hombres que entre 1875 y 1890 dominaron en Buenos Aires. Porque "dominaron" en el sentido más estricto de la palabra. Hubo entonces dinastías como la de los López. Hubo casas, como la de los Mitre, en la cual todos los hijos del general ocupan un lugar en nuestra historia literaria o política. Hubo linajes de la inteligencia, como el de los Estrada. Manuel Lainez, que fundó "El Diario" en 1881 y creó un "estilo" de periodismo, era primo hermano de Miguel Cané, jefe indiscutido de la generación, y ambos eran primos hermanos de los hijos de Florencio Varela: de Mariano, que fue ministro de Relaciones Exteriores de Sarmiento; de Rufino que lo fue de Juárez; de Héctor, cuyo nombre de orador atronó la época, y de Luis V., miembro de la Corte Suprema y autor de la "Historia Constitucional". El tiempo —¡y cuán distante y cuán distinto!— en que en el largo comedor de muebles tallados con cabezas de ciervo, después del café, el núcleo de parientes formaba una pequeña legislatura oligárquica.

¿Qué les debemos?

Ante todo, es menester que recalquemos exactamente que al realizar este estudio nos referimos a un núcleo que se destaca, dentro de la generación, por su aporte **personal.** Quienes lo forman son hombres **diversos** de los anteriores. Por eso, hombres como los Varela que, sin embargo, influyeron tan marcadamente sobre la vida de entonces, desde los cargos públicos, desde

las columnas de los diarios, no pueden ser considerados como **característicos** del momento. Demasiado románticos, sus perfiles se confunden, por instantes, con los de la generación antecesora. En cambio Cané es, por su proyección intuitiva, casi un hombre de la generación siguiente.

La generación del 80 nos ha dejado un modo de ser **nuestro** propio. Hasta su llegada, sólo lo poseíamos en potencia. Con ella, fertilízanse las posibilidades y florecen resueltamente. La capitalización de Buenos Aires, que nos da jerarquía nacional, influye sobre esa actitud y esa actitud da jerarquía a la jerarquía de Buenos Aires. Nuestra **manera**, en lo que los porteños tenemos de más típico, está hecha. Hecha la sensibilidad de nuestras clases altas para distinguir instintivamente la obra de calidad. (Recordemos los muebles de Miguel Cané y sus cuadros; recordemos la colección de Guerrico y las críticas de García Mérou a "El borracho", de Joaquín Castellanos). Hecho nuestro don de análisis del ridículo, que se aguza al sumar a la chocarrería gauchesca del abuelo campero la punta delgada de la ironía de Charles Dickens. Hecho nuestro amor a la larga charla. Hecho nuestro gusto de la sencillez, conservado por ellos de los antecesores y aumentado por ellos con el matriz de la sencillez en la opulencia. Esa sencillez alcanza su más noble manifestación en su legado estético: el de su prosa.

El 80 no nos deja ni pintores, ni escultores, ni arquitectos. El momento europeo fue malo para el arte, en los postreros veinte años del pasado siglo. Fue necesario que transcurrieran otros tantos para que lo que ese arte tenía de auténtico y de revolucionariamente superior y que, como es lógico, estaba en lo más profundo de la época, ahogado por mil engañosas manifestaciones parasitarias, ascendiera graciosamente, libremente, a la superficie. El eco de esa pobreza tuvo, como es explicable, su repercusión en nuestra ciudad. Tampoco nos deja poetas la generación argentina de 1880. Sólo un nombre sobrevive a la turbamulta que por entonces buscó rimas en la orilla del Plata: el de Rafael Obligado, sin que esto signifique menospreciar a Andrade y a Guido y Spano, pero sí valorar lo que aquél tiene de recio y de definitivo. Hernández es cronológicamente anterior

a estos hombres. Por otra parte, su magnífica poesía no tuvo entonces la influencia que alcanzaría más tarde. El **gusto** de la época se movía en otro sentido. Los muchachos escribían poemas seudo metafísicos con títulos como éstos: **"Oda a Dios", "Los elementos"** (que ponía frente a frente al átomo y a la fuerza), **"Remordimiento", "Canto al arte"** —el éxito de éste, de Carlos Encina, fue deslumbrante—. **"La muerte de Jesús", "Dante Alighieri"** y muchos otros. *On voyait grand.* Esa retórica inflamada de vocablos trascendentes se explica, quizá, por la tentación que sintieron esos hombres de seguir la huella de sus padres.

En cambio la prosa les brindó la ocasión de escapar al hechizo de la grandilocuencia. El poderío de ésta era, a la sazón, terrible. La oratoria misma, y la de los grandes, sin excluir ni a del Valle ni a Pellegrini, cae a menudo en la trampa que le armó el gusto contemporáneo. No se podía hablar en público sin citar a los griegos, sin buscar apoyo en los romanos. Los ingleses abrían el camino hacia ese monótono escenario de columnas truncas y de héroes de mármol, al cual se trasladaba invariablemente la acción de los acontecimientos recientes. Verdad que esto marca un progreso sobre la generación anterior, pues, como cuenta Lucio López con regocijo, en el 60 se mentaban versos de **Flor de un día** en los editoriales serios y hasta los empleaban eficazmente en sus discursos de la Cámara los diputados noveles.

Los hombres del 80 fueron, pues, prosistas. Los dos libros fundamentales que de entonces nos quedan **La Gran Aldea** y **Juvenilia**, están escritos en prosa. Prosa —admirable prosa— la de Eduardo Wilde. Prosa la de los periodistas: la incisiva de Lainez, la mordaz de Bartolito, cuya sección de LA NACION, "A pesca de noticias", firmada con el seudónimo de "Argos", creó escuela. Limada prosa, la de Groussac. El caso de Paul Groussac es extraordinario: al mismo tiempo que se formaba a él mismo, que pulía giros y vocabularios y que, por ese árido camino, se internaba con tesón de "pioneer" en el estudio de nuestra historia, iba formando a los que en su torno se apretaban, transmitiéndoles, paso a paso, con una generosidad que desmiente sus arrebatos posteriores, los beneficios de una cultura para él extraña y dentro de la cual se movió sin esfuerzo.

Prosa y poesía parecían pertenecer entonces a dos épocas totalmente dispares. Predica la primera la simplicidad, la apenas insinuada ironía; la segunda requiere voces solemnes y ademanes largos. La primera es "moderna" y "anticuada" la segunda. Veamos, si no. Por un lado, escojamos un poema al azar. Uno, por ejemplo, de Gervasio Méndez, el poeta paralítico y pobre, que desde su lecho miserable guiaba, merced a su publicación **El Album del Hogar**, las riendas del Pegaso porteño (por emplear una metáfora que podría ser contemporánea suya). O, más bien, elijamos un trozo del "Canto a Colón" del entonces resonante Carlos Encina. He aquí lo que nos dice:

¡Vencedor de la mar y de los vientos!
¡Ah por qué no supiste
triunfar también de la maldad humana!
¡Viste tu brazo fuerte
entre cadenas doblegarse inerte;
y sofocó tu pecado
de un calabozo el horizonte estrecho!

Revisemos, en cambio, la prosa de Eduardo Wilde. He apuntado algunas metáforas que corresponden a su **Prometeo y Cia**. En 1884, adelantándose a Ramón Gómez de la Serna –ya lo señaló Ricardo Rojas–, nos sorprende con greguerías. Así, para él, los faroles de gas callejeros son "jaulas aburridas que encierran canarios moribundos ardiendo"; habla de "palabras que parecen con cáscara"; el duro lecho de a bordo le sugiere esta imagen exacta: "una cama con costillas". Por fin, observemos cómo describe: "Vi entrar un viejo vestido de negro, con una levita raída, esdrújula, como forro de paraguas, con una aguda nariz investigadora". ¡Qué lejos estamos de la poesía, incolora trama de lugares comunes! Esto vive, vibra. Aquí hay una verdad.

La prosa que nos han transmitido, en la cual la sencillez transparente de **Juvenilia** se suma a la gracia de **La Gran Aldea** y a la originalidad de **Prometeo,** constituye un legado importante. Si el estilo no es el hombre es, por lo menos, una de sus huellas más nítidas. Desde niños, nos han puesto **Juvenilia** entre las manos. No sé yo mejor lección de mesurada elegancia.

¡Qué caudal atesoraríamos hoy si nos hubiera sido posible conservar la otra prosa, esa que flota un instante en el aire de los cigarros y luego se esfuma: la de la conversación, la que dio origen a nuestros clubs, la que refinó espiritualmente nuestra vida social! Belisario Montero refiere que en el viejo Club del Progreso, que se hallaba en Perú y Victoria, había un cómodo y agradable rincón en la sala que daba sobre esta última calle, donde se reunían en tertulia algunos socios. La aparición de Cané en ese ambiente fue decisiva. La charla, hasta entonces ñoña, deshilachada, tejida con pequeñas noticias, fue gobernada como una orquesta que vigila y guía su director y adquirió un sentido. Se hizo entonces un culto de la conversación. Sus grandes sacerdotes: Mansilla, Cané, López y, en otra escala, algún mundano encantador como Juan Carlos Gómez retratado en **La Gran Aldea** con el nombre de "Don Benito", rivalizaban ante los adeptos oyentes. Muchos de los bufetes profesionales —el de Cané entre otros, según cuenta el mismo Montero—, sólo servían de salones para departir sobre literatura o sobre política. A la sazón tenía más valor una página bien escrita que un pleito ganado. Los hombres de gobierno, Roca, Avellaneda, Pellegrini, buscaban a los hombres de letras y se complacían en "descubrirlos". Así, en 1881, a poco de haber dejado la presidencia de la República, don Nicolás puso prólogo a la obra de un joven poeta, Rivarola, y, siendo ministro y tras de haber leído en la **Revista Argentina**, pidió conocer de inmediato al talentoso francés de 23 años. "¡Dichoso país —exclamó luego Groussac en **Los que pasaban**— y años dichosos aquellos en que todo un ministro nacional y candidato a la Presidencia se desprendía del tejemaneje político para atender a un pobre muchacho extranjero, recién salido del cascarón!".

El arte de la conversación inteligente alcanzó un nivel notable. Se conversaba en el Jockey Club y en el Círculo de Armas, fundados el primero en 1882 y el segundo en 1885. Se conversaba en la quinta de Navarro Viola, situada entre eucaliptos, cerca del cementerio Sur. Los literatos que se iniciaban daban allí lectura a sus trabajos y luego quedaban largamente, en los corredores perfumados, hablando, hablando... Se conversaba

en torno de las mesas de "Philippe" o del "Café de París", donde M. Sempé, el dueño, casi mudo y casi imposibilitado de moverse, circulaba con trabajoso andar entre la clientela. Los diarios eran tribunas de conversación. Se discutían los temas más diversos, desde la poesía, que embarcó en una divertida polémica a Wilde y Pedro Goyena, hasta las cuestiones religiosas, que pusieron frente a frente en el 82 a dos diarios: **La Unión** y **El Sud América**, y a sus ilustres redactores: Estrada, Goyena, Achával Rodríguez y Emilio Lamarca en el primero, y Roque Sáenz Peña, Pellegrini, Groussac y Lucio López, en el segundo. A conversar se iba a las casas de familia, a los patricios caserones del barrio sur y a los que en la calle Florida anunciaban desde las anchas puertas (como el magnífico de don Bernardo de Irigoyen) el lujo de los propietarios. El Dr. Manuel T. Podestá, en su relato naturalista **Irresponsable**, publicado en el 89, dice que la calle Florida era inmenso salón al tiempo que movido corso.

*****

Ya he manifestado que en los momentos graves de la patria, esos "clubmen", esos dandis, salieron alegremente a los frontones estremecidos de frases y se incorporaron a las milicias que perseguían un nuevo orden político. Bajo su exterior indiferente y burlón bullía el patriotismo. Los imaginamos arrojando el diario sobre la mesa del club y saliendo a grandes pasos hacia el Jardín Florida. Los imaginamos en el Parque de Artillería, en torno de Alem, dios de fuente mitológica cuya barba eléctrica ardía de cólera.

Tiempos difíciles los del 90. Hoy que los miramos a la distancia, comprendemos que los errores de Juárez Celman tuvieron un atenuante: la enorme fe de los partidarios del "unicato" en el inmediato futuro de la República. En medio de la congoja de la fluctuación del oro, seguían soñando quimeras. Sólo mucho más tarde se trocaron en realidad sus desmesuradas fantasías. Buenos Aires tenía entonces poco más de medio millón de habitantes y 300.000 de ellos eran extranjeros. La llegada de los inmigrantes, que representaba un innegable síntoma de pro-

greso, contribuía a la vez a sembrar la confusión en la gran aldea aún no preparada para recibirlos. En 1889 entraron en Buenos Aires 260.000, exactamente el doble del año anterior. Esos hombres nuevos reclamaban su lugar y se abrían paso con los codos. Podestá ha descrito el alegórico cortejo. Su voz extranjera resonaba en el estrépito afiebrado de los jugadores. La locura de especular transformaba a Buenos Aires. En breve lapso, la capital pacata se había trocado en hirviente centro de negocios donde, como en la Francia del tiempo de Law, se hacían y deshacían fortunas en una noche. Las emisiones extravagantes forjaban el espejismo de la pronta opulencia. Un muchacho periodista, célebre bajo el seudónimo de Julián Martel, publicó entonces su novela **La Bolsa**, reflejo cruel, agudo, de la atmósfera de inconsciencia que sofocaba a los ilusionados.

El alud catastrófico arrastró con él a la generación porteña del 80. En el Parque, ésta tuvo su momento culminante. Trató de erguirse como un dique contra la desconocida y robusta fuerza que crecía disimulándose entre los gritos de los defraudados jugadores. Pero sólo sobrevivió brevemente al gesto de repudio. Es curioso el destino de esta generación-hija. Sus hombres más característicos murieron jóvenes. Menos de cincuenta años tenían, al fallecer, Cambaceres, Lucio V. López, Santiago Estrada, Martín García Mérou, Olegario Andrade, Carlos Encina. Contaban poco más de cincuenta Miguel Cané, Bartolito Mitre y José María Cantilo. Otros hubo, como Adolfo y Jorge Mitre, como Martel, que no cumplieron 30 años.

Nada pudieron contra el torrente renovador. Su época había pasado. Buenos Aires se empinaba ya y se multiplicaba. La desorbitada demencia de los primeros días ansiosos encauzaba su vigor. Los ferrocarriles que no iban a ninguna parte en los planos de los ilusos, comenzaron a tender sus líneas reales.

Rezagados de un tiempo distinto, un tiempo que se movía con otra cadencia, los últimos hombres del 80 fueron desapareciendo. En las tertulias callaron sus voces y fue como si las luces gratas, tamizadas, de las lámparas, se hubieran apagado. Se advirtió que algo, muy europeo, pero muy nuestro, faltaba en los salones. Se repitieron sus "mots d'esprit" y entraron así, son-

riendo, en lo legendario de la anécdota. Faltaron sus figuras de hidalgos criollos en la calle Florida: las galeras color té con leche, los ramilletes de violetas en los ojales. Un día, Buenos Aires notó con apenado asombro que la habían abandonado, uno a uno, sus hombres del sabio vestir y del hablar elocuente, los que reían con Dickens y suspiraban con "Rolla", los que siempre tenían a flor de labio la cita francesa y el viejo dicho sentencioso auténtico; los que eran ceremoniosos con las damas y sabían decir la palabra punzante en los Parlamentos o conducir un "four-in-hand" en la tarde decorada de sombrillas. Y Buenos Aires, ahora gran ciudad cosmopolita, cada vez que se anunció la muerte de uno de esos señores, que señores de la ciudad fueron cuando ésta era niña, sintió como si le abrieran una vena.

La Nación, 24/XII/39

DE LA ORATORIA

En julio de 1966 doné a la biblioteca de la Academia Argentina de Letras ocho encuadernados volúmenes que contienen los discursos de recepción, informes, piezas diversas, etcétera, leídos en sesiones públicas y privadas de la Academia Francesa, entre 1880 y 1899. Pertenecieron, hace largos años, al fundador y director del cáustico periódico porteño **La Fronda**, Dr. Francisco Uriburu, cuya viuda me los regaló, en recuerdo de la estrecha amistad que unió a Pancho Uriburu y mi padre.

Varias piezas oratorias que, ineludible y a menudo desesperadamente, tuve que oír en estos últimos tiempos, tanto en el interior como en la capital de la República, me estimularon a volver al oasis formado por esos volúmenes ilustres. En ellos recogí el bálsamo higiénico de lecciones ejemplares. ¡Cuánta exactitud en el pensamiento! ¡Qué noble y diáfana prosa! ¡Qué sabio proceder armónico, desdeñoso del estéril irse por las ramas! ¡Con qué sutil destreza, Pasteur, que no fue un escritor profesional, sino simplemente un científico de genio, trazó el elogio de su antecesor, Littré, el del diccionario! ¡Con qué mesurado equilibrio le respondió Renan! Veinte páginas en cuerpo 10 le bastaron al primero para ubicar un retrato memorable y afirmar una serie de ideas claras y profundas; veintidós fueron suficientes para que el segundo analizase los planteos filosóficos del recipiendario, y para esbozar la carrera gloriosa del gran Pasteur. ¡Qué admirable! ¡Qué admirable las veinte páginas escasas por medio de las cuales el poeta Leconte de Lisle, al suceder maravillado a Victor Hugo, proclamó su veneración y su entusiasta asombro, frente a una obra de pasmosa magnitud! Y, por fin, ¡qué modelo de actitud de Ferdinand de Lesseps,

el artífice del Canal de Suez, quien, al ingresar en la Academia, anunció que "no pudiendo hacerlo bien, lo haré mejor: lo haré breve", y redujo su discurso a seis páginas y media!

Por supuesto, Ferdinand de Lesseps, sagaz e irónico, lo hizo bien y muy bien, porque todo francés culto domina, desde la infancia, el método que le permite expresarse, con natural nitidez, a través de la escritura. Recuerdo la paciencia, la tenacidad, con que nuestro inolvidable profesor, M. Charles Marie Bernard, corregía nuestras frondosas composiciones, en la Ecole Descartes de París, cuando yo tenía trece o catorce años, y la prolija reiteración de su "ramassez, ramassez" (o sea "condensen", "sean concisos") en los márgenes de los cuadernos escolares. Ahí residía el único secreto: en esa vigilancia cariñosa, aplicada a partir del principio. Detrás de todo Pasteur, de todo Leconte de Lisle, hubo un maestro acechante. Y ese maestro, esa viva tradición que inculcó la heredada enseñanza de la medida, de la justa "mesure", fue el auténtico transmisor del genio del idioma, el que luego exaltarán al máximo esplendor los escritores de raza.

Los argentinos, y en especial los porteños, nos hemos jactado siempre de ser los legatarios, en el continente, del espíritu de Europa, de ser los franceses y los ingleses de América. ¡Qué ciegos, qué equivocados estamos! Por más que nos ufanemos, constantemente ofrecemos pruebas del retórico poder con que nos enredan las lianas del trópico. Y si somos mordaces y directos en la conversación, y podemos actuar con rápida eficacia en los negocios, ahí están los discursos, nuestros largos, larguísimos, sonoros, repetidos discursos, y nuestras conferencias perdurables, para recordarnos que pertenecemos a la estirpe de Castro, el del Caribe, el campeón de la oratoria eterna, el anti-Lesseps por definición.

¿Qué pasará —me he preguntado, por desgracia, muchas veces, mientras oía a nuestros Demóstenes de banquete o de mesita con jarra de agua—, qué pasará dentro de esa extraña cabeza? ¿Qué motor secreto lo impulsa a seguir hablando? ¿Cuál enfermedad sufre? ¿Su verbosa hemorragia será imposible de contener? ¿Se estará yendo en verbos, como otros se van en sangre?

¡Ay, no, que pronto, mañana, pasado, la semana próxima, reproducirá, intacto, con referencia a otro tema, a cualquier tema, el irresistible manar palabrero, y los lugares comunes, convocados por él, tornarán a levantar sus pendones, en la procesión que organiza su lengua irrefrenable!

¿Qué lo mueve, qué lo alienta, entonces? ¿Será el orgullo? ¿Será la tentación satánica la que todavía y todavía y todavía lo mantiene inhiesto, produciendo sílabas, vocablos, oraciones, párrafos, y nuevas sílabas y etcétera, satánicamente seguro, en la atalaya de su vanidad, de que el tiempo que a los demás les roba se los devuelve en ganancia de espíritu? Pero no: no se percata de que el tiempo transcurre; no advierte que, en su torno, el público cae, vencido, que se cierran los ojos, que las bocas emiten algún ronco son, y que buena parte de los ojos abiertos son ojos inmóviles, duros. Como un general a quien sólo su triunfo le importase, no le interesa si su victoria —su terrible victoria sobre el tiempo— se consigue a costa de destrucciones. Y avanza y continúa. Las veinte meditadas páginas de Pasteur ya son cuarenta, ya son cincuenta, en sus manos, y no hay razón para que no sean ciento o mil. A las seis páginas y media de Ferdinand de Lesseps, las considerará el balbuceo de un impotente. Y si el fecundo discurseante desprecia lo manuscrito, peor, todavía peor, pues el manuscrito siquiera sirve de guía al público amodorrado: cada página transcurrida fortalece la ilusión del adelanto hacia el final, mientras que si no hay hojas, si el discurso flota en el aire y está hecho de aire, nada existe que dé animos al concurrente a sobrevivir, sino las perspectivas de largarse y de escapar de la hidra habladora. En una comida, y más si quien añora la fuga es persona de relieve, dichas perspectivas disminuyen. ¡Ay de ella, de esa persona, cuando su jerarquía la obliga a aguardar hasta el término, bebiendo el cáliz infinito de palabras, porque entonces, además de estarle vedada la huida, se le impone la apariencia de prestar atención!

¿Será, en consecuencia, la armada vanidad del orador la que lo lleva de frase en frase? ¿Será la oportunidad que se le brinda y que no quiere perder? ¿Creerá que quienes lo escuchan son estúpidos, y que hay que repetirles y remacharles, con distintos

términos, con diversas imágenes, hasta que lo entiendan? ¡Pero si ya lo entendieron la primera vez; si lo que había que entender fue muy poco. . .!

He visto a un ex político arengar, con énfasis y con gritos, como si estuviese en una vibrante tribuna partidaria, a un montón de inocentes, de señoras a las que el rimmel se les corría por las ojeras, señoras semidormidas sobre los platos. He visto a un arrogante funcionario esencial prolongar su perorata, con altiva indiferencia, en tanto aguardábamos que la comida se sirviese ("es su canto del cisne", me decían, y los cantos de los cisnes tienen, sin embargo, la ventaja de la brevedad). He visto a un literato insistir en injertar su pieza oratoria, dentro de un establecido programa, amén de las previstas y oportunas, porque su personal soberbia juzgaba, de buena fe, que sin el añadido de esa extensa elocución, el público, "su" público, se sentiría defraudado. He visto y he visto. Y he tenido que oír. Dios santo.

Paradójicamente, al par que progresamos y nos esforzamos por situarnos, como merecemos, junto a las naciones más civilizadas, persiste entre nosotros una anacrónica y sin duda poderosa fauna, que se encarga de afligir nuestra memoria, inexorablemente, con la certidumbre de que en alguna forma continuamos siendo tropicales. ¿Hasta cuándo? No lo sé. Quizás hasta que proliferen en nuestras escuelas los Charles Marie Bernard, provistos de lápices rojos y, desde la lejanía de la instrucción secundaria, siembren en los cuadernos la útil semilla del "ramassez, ramassez", "condensen", "sean concisos". Ojalá empiecen cuanto antes. Y ojalá, tras esa lección básica, agreguen la que deriva de ella: "Si algún día las circunstancias los precipitan en los arriesgados laberintos de la elocuencia, sean respetuosos con el público, con el público indefenso y paciente. . . y "ramassez, ramassez". Que los auditorios del futuro gocen de los beneficios de la divina sobriedad.

La Nación, 23/VIII/78

MEDIO SIGLO DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

La Academia Argentina de Letras alcaza hoy su medio siglo de vida. Celebramos, en consecuencia, el cumpleaños de una adolescente, ya que si se compara su edad con la de sus hermanas mayores, empeñadas en tareas similares, se advierte cuán joven es. La florentina Academia de la Crusca, que se creó con el propósito de depurar la lengua italiana, cuenta 429 años; la Academia Francesa, debida a la sagacidad de estadista de Richelieu, y que persigue en su país iguales fines, tiene 346; la Real Academia Española, a la que estamos vinculados tan obvia y estrechamente, fue fundada en 1713 por el marqués de Villena, lo que le otorga 268 años, durante los cuales, según su lema, limpió, fijó y dio esplendor a nuestra lengua común. Se comprenderá entonces, equiparando fechas, que a primera vista consideremos que nuestra casa no salió de la adolescencia todavía. Y sin abandonar el patrio suelo, bastará cotejar la extensión de su vida con la de la Academia Nacional de Medicina, entidad que el gobierno de Martín Rodríguez estableció hace 169 años, y con la de otras academias argentinas, más que centenarias, para reiterar la excesiva juventud de la institución que hoy empieza a ser solamente cincuentona.

Sin embargo, no nos equivoquemos. Así como la columna que a nuestra Academia le brinda su bello símbolo, requiere la solidez de la tierra para afirmarse, y exige la labor tenaz y delicada de un conjunto de artesanos, ordenadores de su ascensión segura hacia la corona final del capitel, la Academia no brotó y creció por generación espontánea: antes bien debemos ver en su existencia el resultado de los afanes de muchos hombres de pensamiento que, decenio a decenio, mientras la historia

transcurría, se esforzaron con el propósito de que nuestra corporación fuese el definitivo capitel de sus sueños.

Desde antes de su emancipación ha estado presente en nuestra tierra, como el fuego en una fragua, el anhelo de sus hijos preclaros por otorgarle un vigor espiritual propio, y por robustecer las flaquezas que derivarían de la ruptura con una vigorosa tradición secular. Las primeras asociaciones que reunieron a los grupos ilustrados, se destacaron, como era lógico, por el fervor apasionadamente político, pues así lo imponían sus fines. Los jóvenes integrantes, entre los cuales había incipientes escritores, debieron resignarse, quizás con pesadumbre, a dejar para un futuro incierto la oportunidad de desarrollar las ideas poéticas sensibles que en su interior bullían, ya que aquél era el exclusivo tiempo de la oratoria impetuosa y de la violencia plumada revolucionaria. Fue menester aguardar al alba de los fugaces días serenos para que pudiera concretarse la convocatoria de los más atraídos por los asuntos de la cultura, en un organismo que nuestra Academia reclama hoy como su auténtico germen. Eso acontecía en 1822, y se logró por iniciativa del Padre Julián Segundo de Agüero, sobre cuyas cartillas adivinamos el inclinado proyectarse de la sombra de Bernardino Rivadavia, mientras redactaba las invitaciones. Aquel día, aquel 1° de enero de 1822, nació la llamada Sociedad Literaria, y con ella se empezó a diseñar, tenuemente, vagamente, lo que sería, casi 160 años más tarde, el concluso perfil de la Academia Argentina de Letras. He ahí el motivo por el cual estimamos a las publicaciones de la Sociedad Literaria —"El Argos de Buenos Aires" y "La Abeja Argentina"— como los orígenes ancestrales de nuestra académica labor editorial, y también el motivo por el cual nuestra corporación asume la responsabilidad de reconocer en aquellos hombres de letras, en Esteban de Luca, en Vicente López y Planes, en el deán Funes, a sus antepasados vaticinadores. Por lo demás, recordemos que don Bernardino, al disponer la ceremonia en el curso de la cual se entregarían los premios oficialmente instituídos para honrar el 25 de Mayo y el 9 de Julio, colocó a la Sociedad Literaria en el mismo nivel de dos grandes creaciones suyas: la Universidad y la Academia de Medi-

cina, subrayando su propósito de otorgar a la primera la jerarquía de una academia más.

Pasó el breve y fecundo período rivadaviano y se sumaron otros nombres a los de los veinticinco que comenzaron a labrar la base de la alegórica columna, a medida que avanzaba el tiempo. En 1832, en los últimos meses del primer gobierno de Rosas, dentro del caserón de mis antecesores Andrade, que todavía se eleva prodigiosamente y quién sabe hasta cuándo, en la esquina de las calles Balcarce y Moreno, su nieto Miguel Cané, el romántico, el padre del autor de **Juvenilia**, dio vida a la Asociación de Estudios Históricos y Sociales, con su íntimo amigo Alberdi, con Vicente Fidel López, con Félix Frías, con Juan María Gutiérrez, y contribuyó también de ese modo a la misión de construir nuestro edificio intelectual. Tres años después abrió Marcos Sastre su librería y su Salón Literario, e igualmente allí, entre polémicas y lecturas, se acumularon aportes para la vasta obra solidaria, que tuvo en la Asociación de Mayo su más alta expresión. Pero al tirano ni le gustaban ni le convenían esas actividades estimuladoras de la conciencia, de modo que con la emigración de los mejores inauguróse un paréntesis nefasto que detuvo el crecer de la columna, cuyo lema, "recta sustenta", "sustentará con rectitud", impone la cooperación acordada de la firmeza y de la justicia.

Hubo que esperar al triunfo de Caseros, hubo que esperar a que se aquietaran los antagonismos, se aplacaran rencores y se debilitaran suspicacias, para que la preocupación por lo puramente espiritual reapareciera, a través de una serie de instituciones que sucesiva o paralelamente añadieron su empeño en favor del fuste vertical, todavía envuelto en brumas pero ya eréctil y compacto, que seguía ascendiendo en medio de las partidarias tempestades. En 1864 empezó a actuar el Círculo Literario; el Estímulo Literario, en 1867; el Círculo Científico y Literario en 1873; el mismo año, por inspiración de Rafael Obligado, la Academia Argentina de Ciencias y Letras, que a los nombres antes citados sumó muchos más, algunos de los cuales denominan hoy nuestros académicos sillones: Miguel Cané, Olegario Andrade, Martín Coronado, Carlos Guido y Spano, y pongo

aquí unos etcéteras que debí agregar también a las enumeraciones precedentes. La Academia funcionó durante seis años. Preparaba un "Diccionario de Argentinismos", y con destino a esa recopilación había anotado 8.000 fichas: ¿cómo no reconocer en ella y en sus inquietudes, a nuestra prosapia? Fue luego, en 1892, el turno del famoso y eficaz Ateneo, del cual formó buena parte de los mencionados y entre otros, pues la lista es larga, Rubén Darío, Calixto Oyuela, Leopoldo Lugones, Lucio V. Mansilla, Joaquín Castellanos, Enrique Larreta, Bartolito Mitre, José Ingenieros, Alberto del Solar, y pintores, escultores y músicos, gente de generaciones distintas movidas por un solo ideal. Dentro de su plan de trabajo se hallaba la publicación de una "Biblioteca de Autores Argentinos", a iniciarse con una antología de Juan María Gutiérrez, deseo que coincide con las obras suyas que nosotros editamos.

No me detendré más, señoras y señores, en la evocación de los históricos antecedentes que favorecieron con sus diversos materiales, en el curso del siglo XIX y de la aurora del actual, la armoniosa progresión de la columna que tendría a la Academia Argentina de Letras, a partir del 13 de agosto de 1931, por insustituible capitel. Sin esa genealogía intelectual, la Academia no hubiese podido existir, como no hubiese podido existir cada uno de nosotros y ser lo que es, sin la suya. Por eso entiendo que al hacer un alto en esta etapa, es justo que rindamos homenaje a las instituciones argentinas, que a menudo venciendo dificultades considerables, tomaron la delantera y abrieron para nosotros el camino, a las sociedades y a las valiosas revistas especializadas que en su seno debatieron los problemas que a nosotros, sus legatarios, nos ocupan aún. Gracias a todas ellas, la que al principio llamé adolescente no es tal, sino una entidad madura, de viejas raíces. Gracias a todas ellas, la Academia ha podido llevar a cabo, en sólo cinco decenios, una obra de real trascendencia.

El decreto que originó nuestra corporación, le asigna, entre sus funciones, la de "dar unidad y expresión al estudio de la lengua y de las producciones nacionales, para conservar y acrecentar el tesoro del idioma y las formas vivientes de nuestra cultu-

ra", y la de "velar por la corrección y pureza del idioma, interviniendo por sí o asesorando a las reparticiones nacionales, provinciales o particulares que lo soliciten". Veremos a continuación de qué suerte ha cumplido con tan serios compromisos, pero antes creo oportuno referirme a sus comienzos y a quienes, en la Biblioteca Nacional, donde la Academia celebró sus sesiones desde 1931 hasta 1937, fecha en que se trasladó al palacio Errázuriz, abordaron el planteo de los diferentes aspectos de una actividad vigilante que la Academia de Letras persiste en desempeñar con equivalente constancia.

Veinte miembros, según el decreto, debían constituir la Academia inicial; después dicha cifra fue llevada a veinticuatro. He aquí los nombres de quienes aceptaron la inaugural convocatoria: Calixto Oyuela, Manuel Gálvez, Carlos Ibarguren, Leopoldo Díaz, Enrique Banchs, monseñor Gustavo Franceschi, Juan B. Terán, J. Alfredo Ferreira, Arturo Marasso, Clemente Ricci, Leopoldo Herrera y Juan Pablo Echagüe. Se informó que Juan Carlos Dávalos y Joaquín Castellanos habían aceptado también sus designaciones, y que no se habían podido comunicar las suyas a Enrique Larreta y Gustavo Martínez Zuviría, por encontrarse ambos en Europa. Sorprenden, en la lista, significativas ausencias, sobre todo las de Leopoldo Lugones, Arturo Capdevila y Ricardo Rojas. Los dos últimos rechazaron el ofrecimiento por razones de oposición política, y el primero, según se cuenta, contraria y paradójicamente, porque Lugones se negaba a recibir ningún beneficio de un régimen cuyo criterio político compartía y con cuyos jefes estaba íntimamente ligado. La Academia nació, pues, incompleta, a pesar del ansia de sus creadores de que representase cabalmente a la literatura nacional. Recordemos, para consolarnos de esas faltas, que en la Academia Francesa no figuraron ni Descartes, ni Pascal, ni Molière, ni La Rochefoucauld, ni Rousseau, ni Diderot, ni Beaumarchais, ni Balzac, ni Gerard de Nerval, ni etcéteras y etcéteras. Enrique Larreta respondió irónicamente a la invitación, teniendo en cuenta que emanaba del titulado "gobierno provisional" del general Uriburu, que no le interesaba "una inmortalidad provisional". Años más tarde, Larreta y Capdevilla recapacitaron y resolvieron ocu-

par sendos sillones nuestros, quizás diciéndose que un gobierno votado por el pueblo les aseguraba más sólidas garantías de supervivencia. Lo cierto es que la inmortalidad no depende ni de los gobiernos ni de las academias, aunque ellas la prometen, la acaramelan y la almibaran, y basta memorizar los nombres gloriosos que acabo de leer, de aquellos a quienes se negó a admitir bajo su cúpula la Academia Francesa, y enfrentarlos con la enorme retahila de académicos franceses que nadie, absolutamente nadie, conoce o conserva en las mentes, para repetirse que el sobrevivir tan codiciado no procede de diplomas o de medallas, sino de la singularidad de una obra, con la cual nada tienen que ver las academias, y que probablemente deriva también de la eficacia de un azar propicio. El tiempo, al fin de cuentas, es el único catalogador de inmortalidades. Mientras llega la hora de que él realice su trabajo, señores académicos, llamémonos inmortales los unos a los otros, y eso nos tranquilizará.

El conjunto de escritores, al que incumbió el honor y el crédito de prologar la historia de nuestra casa, eligió a Calixto Oyuela para que desempeñase su presidencia. Ocho en total, incluyéndolo, ocuparon ese cargo desde entonces a la actualidad, y reflejaron en la corporación la claridad de su saber prudente, guiándola a veces entre escollos, sin que jamás se apartase de su ruta, ni zozobrase en aguas riesgosas. Oyuela murió cuatro años después de su elección, y su patriarcal figura fue reemplazada a nuestro frente por la de Carlos Ibarguren, reelegido en varias ocasiones, hasta que renunció en 1952, al rehusarse a aceptar el reglamento que transformaba a la Academia en instrumento del gobernante. Tres años más tarde, restablecida la libertad, volvió a su sitial en la cabecera, y presidió esta casa hasta 1956, año de su fallecimiento. Sólo dos años, de 1956 a 1958, cuando ocurrió su deceso, nos dirigió Mariano de Vedia y Mitre; desde entonces hasta 1961 lo hizo José Antonio Oría; Rafael Alberto Arrieta, de 1964 a 1968, fecha en que expiró; Leonidas de Vedia, hasta 1974; Angel J. Battistessa, de 1974 a 1980, y finalmente, el 26 de junio de ese último año, asumió tan delicadas funciones Bernardo Canal Feijóo.

Mientras se sucedieron los prestigiosos hombres de letras men-

cionados, que afianzaron la jerarquía de nuestra junta, fueron sentándose en torno de la larga mesa académica, en el andar de medio siglo, 86 intelectuales. Recorrer su composición es, con escasos vacíos, repasar la crónica completa de nuestra literatura durante cincuenta años. Novelistas, poetas, ensayistas, filósofos, filólogos, científicos, críticos, historiadores, autores teatrales, jurisconsultos, han ido desfilando por los sillones que ostentan el nombre y el padrinazgo espiritual de los escritores que exaltan al pasado argentino. Diversamente, positivamente, con mayor o menor vehemencia, cada uno trajo a la columna que nos cobija su individual resplandor, y el yuxtaponerse de esas luces distintas dio consistencia a su lustre. En 1937, como ya expresé, luego de seis años, pasamos de la Biblioteca Nacional a este palacio espléndido, adquirido por 2.900.000 pesos, de excelentísimos pesos, que incluían el pago de las colecciones magníficas de Matías Errázuriz, y los gastos de instalación de la Comisión Nacional de Cultura, de las Academias Argentina de Letras y Nacional de Bellas Artes y del Museo Nacional de Arte Decorativo, las cuales compartían por ley el usufructo del edificio más noble y hermoso de la ciudad de Buenos Aires. Poco después, con dos millones más, se alzó en el terreno adyacente, vecino al jardín, sobre la calle Sánchez de Bustamante, la construcción que albergó a la entidad de cultura y a las dos academias, y que utilizó el dibujo de la fachada hecho a pedido del Sr. Errázuriz, la cual completó sobre el citado jardín y su estanque, las creadas por René Sergeant, su arquitecto. Desde entonces estamos aquí: ¿hasta cuándo? Vaya uno a saber... En 1975, un domingo por la mañana, la presidenta de la República, Sra. de Perón, y el secretario privado de la Presidencia, José Lopez Rega, visitaron las dependencias de la casa minuciosamente. Al otro día, el secretario de Cultura, Félix Coluccio, informó a las autoridades del Museo sobre la decisión oficial de destinar el palacio Errázuriz a residencia de los jefes de Estado. Añadió que para adaptarlo a sus flamantes fines, sería imprescindible realizar obras que requerirían un tiempo considerablemente largo. Por suerte no se les dio comienzo, porque nos enteramos de que, entre otras modificaciones sencillas, se planeaba derribar

la pared que hay a mis espaldas, del hall estilo Renacimiento, y exhibir los mármoles Luis XIV de lo que fue el comedor, tal vez con el propósito de inventar un estilo revolucionario. Como sabemos, la revolución no fue ésa, pero además sabemos, por desventura, que en nuestro bello país nada es tan inestable como la estabilidad.

En esta casa y en el antiguo comedor casi maltratado, o en el salón principal de nuestra biblioteca, la Academia Argentina de Letras ha llevado a efecto 730 sesiones. Las públicas, las dedicadas generalmente a homenajes o a la recepción de nuevos miembros, se desarrollan aquí, entre estos tapices de la serie de Escipión el Africano, tejidos con hilos de oro y plata. Los estantes de la Biblioteca están poblados por alrededor de 51.000 volúmenes. A los reunidos pacientemente en media centuria, con el empleo de partidas ministeriales no demasiado suntuosas, se han incorporado las bibliotecas privadas, o parte de ellas, adquiridas por legado, donación o compra, de García Velloso, Manuel Gálvez, Alfredo de la Guardia, Jorge Max Rohde, José Antonio Oría, Rafael Alberto Arrieta, Patricio Gannon y Miguel Lermon. Es justo subrayar la importancia de estas tres últimas: la de Arrieta consta de 3.948 volúmenes, especializados en primeras ediciones de escritores argentinos, o de viajeros que en el siglo XIX atravesaron de un extremo al otro nuestro país; los 928 de Gannon, refinado viajero y escritor él mismo, poseen la originalidad de ofrecer un panorama único, también a través de primeras ediciones, de la literatura inglesa finisecular, y finalmente de la de Lermon, un extranjero radicado en Buenos Aires, que al redactar su testamento nos brindó un admirable ejemplo de generosidad. Se han fichado ya unos 9.500 volúmenes, quedando 4.000 más por catalogar y los ejemplares concebidos para bibliófilos exigentes. Tan valioso caudal no está sólo a disposición nuestra; quien lo desee, provisto de la solicitada autorización, puede utilizarlo. Además, en el subsuelo de primordial importancia que, dentro de lo posible, cuidamos, prolongamos y aumentamos: la hemeroteca, con varias colecciones completas de revistas literarias, lingüísticas y de historia, que no entraré a pormenorizar para no extenderme, pero que van desde la sa-

bia "Revista de Filología Española" al simpático "Caras y Caretas".

Todos estos ricos materiales son sin cesar manejados por los académicos y por el grupo de inestimables colaboradores que constituyen nuestro Departamento de Investigaciones Filológicas, y que disponen de cómodos locales en la planta alta del edificio. Hay allí un gran número de ficheros: el de Acuerdos, con el registro de las decisiones adoptadas por la Academia sobre problemas lingüísticos; el de Comunicados, que mantiene actualizada la última edición del Diccionario de la Real Academia Española; el de Autoridades, que abarca unos 300.000 ejemplos de palabras y expresiones de interés argentino, con el contexto, desde los tiempos de la Conquista hasta hoy; el Lexicográfico, que registra medio millón de términos, procedentes de las obras fundamentales de la lexicografía hispanoamericana; el de Revistas especializadas, americanas y europeas, con la indispensable documentación en la materia, y el contacto con otros centros investigadores; el de Recortes de periódicos de nuestro país, sumamente útil en lo referido a neologismos, voces técnicas, etc.; el de Léxicos Especializados, que entre otros muchos incluye el del lunfardo; y el de Lingüística, que acopia información sobre el habla argentina, con destino a la eventual composición de una gramática del español que se habla en la República. Y no es ésta la totalidad de los ficheros.

Perdonarán ustedes, señoras y señores, que destaque el justo orgullo con que hemos logrado, a fuerza de aplicación y perseverancia, acumular un tesoro cultural cuya opulencia salta a la vista. Gracias a él y gracias al fruto de las discusiones, conformidades y enmiendas que alrededor de la mesa académica suscitaron las propuestas del citado departamento nuestro, hemos contestado por escrito casi 4.000 consultas, y es imposible contabilizar las telefónicas, que en el período normal de trabajo ascienden a unas diez cotidianas. Hemos conseguido incorporar al Diccionario de la Real Academia Española unos 120 vocablos, de orden lingüístico, como ultracorrección o afronegrismo; de orden estético, como intimismo, muralismo y mural; filosófico, como sacralizar y desacralizar; y múltiples argenti-

nismos, de los que recordaré a baguala, mangrullo, promesante, mangangá, martineta, copetona, palo borracho, boyero, etc. Subrayo, al pasar, el aporte de Arturo Capdevila a la definición de la palabra "hombre", que integra hoy el Diccionario, y que constituyó la ponencia con la cual dicho escritor se hizo presente en el IV Congreso de la Lengua Española, celebrado en Buenos Aires el año 1964.

A propósito de esos congresos, cabe decir que hemos concurrido con delegaciones y trabajos a todos, representando a la Argentina en México, Bogotá, Quito, Caracas, Santiago de Chile y Lima. En el de Buenos Aires, que alcanzó un sonado éxito, el cual redundó en prestigio sobre la unanimidad de nuestra cultura, nuestros académicos figuraron con veintiocho ponencias sobre los temas más variados.

A cuanto he resumido hasta ahora, agregaré lo pertinente a las publicaciones, las cuales, aparte del "Boletín", editado desde 1933, que alcanza ya al N° 170, comprenden cuatro series: la de "Clásicos Argentinos", que corporiza el sueño del Ateneo de 1892, precursor nuestro, y consta de trece títulos, cada uno valorizado por el estudio previo de la obra y su autor; la "Serie de Estudios Académicos", veinticuatro volúmenes compuestos por nuestros miembros: la de "Estudios Lingüísticos y Filosóficos", y otra general dentro de la cual sobresale la inclusión de la inhallable "Obra Poética" del ilustre Enrique Banchs, creador de la alegórica columna y su lema, que estructuran nuestro esbelto símbolo.

Explícase que el cumplimiento de tareas tan distintas y provechosas nos ganase, el año pasado, una calurosa felicitación de la Asociación de Academias de la Lengua Española, organismo supremo que actúa desde 1965; una felicitación en la cual se distingue la calidad excelente de nuestros trabajos, y espero que Uds., señoras y señores, se expliquen que la consigne, por cuanto ella, al congratularnos, congratula asimismo a la nación que la originó. Y se explicarán también la actitud a la cual antes aludí, del Dr. Carlos Ibarguren cuando, en 1952, el presidente Perón pretendió modificar los reglamentos de las Academias Nacionales, de suerte que nosotros hubiésemos debido elevar a un Con-

sejo Académico Nacional las propuestas de nombramientos de miembros de número, honorarios y correspondientes (hemos tenido 109 de estos últimos), el cual Consejo lo comunicaría al presidente de la República, quien, por su parte, nombraba al presidente de cada corporación, y decidiría en última instancia, si le parecía bien o no que el candidato propuesto integrase la respectiva academia. Para coronar este singular y absorbente planteo, anoto que los académicos dejaban de serlo a los sesenta años —edad a la cual, en las mayoría de los casos, se merece tal título—, y que la aplicación de esa "razzia" humanística hubiese despoblado las doce academias que había a la sazón, asegurando al citado teniente general un alud de sillones vacantes, cuya ocupación, de haberse materializado su idea, sin duda nos hubiese suministrado una lista de presuntos colegas verdaderamente cómica. Pero, y ésta es la última de mis explicaciones, se explica que las academias dejasen de existir hasta 1955, el año en que, al abandonar la Patria, involuntariamente, el citado teniente general, salváronse nuestros sillones de su ambición, como se salvó el palacio de la ambición de su viuda. Las academias fueron restauradas entonces y recuperaron su independencia, merced al apoyo vital de nuestro miembro, el ministro Dell'Oro Maini, de manera que hoy se autoadministran y sólo rinden cuentas anuales de las subvenciones que reciben del Estado.

Señor presidente, señoras y señores: Espero haber obedecido con aplicación suficiente a la tarea que la Academia me asignó, de hacer uso de la palabra en esta conmemorativa oportunidad. Si fue honrosa, no ha sido ella una función amena. Las elocuentes estadísticas imprescindibles, que me hubiese gustado eludir, entorpecieron su avance, al que aspiraban a robustecer, pero les doy ahora la óptima noticia de que en breve desembocaremos en la estación terminal. Supongo que si me escogieron para hablarles es porque yo, que durante muchos años fui su miembro más joven, soy en la actualidad, junto con Borges, Estrella Gutiérrez y Luis Alfonso, uno de los más antiguos... lo cual no implica que sea uno de los mayores.

Tolérenseme un par de minutos, antes de devolverlos a la

rumorosa libertad, para que diga mi emoción al hallarme esta tarde en esta tribuna. Mi vinculación con el palacio Errázurriz es tan larga como mi vida. De niño me traían aquí, a presenciar los desfiles militares, desde la terraza, por la entonces avenida Alvear. Luego, lazos de político parentesco intensificaron mis visitas, en tiempos en que el amenazado salón Luis XIV era, sin vueltas, un comedor. Después, al crearse el Museo Nacional de Arte Decorativo, acompañé a Ignacio Pirovano, a Máximo Etchecopar y a Luis María Carreras Saavedra, en su dirección y organización. Fueron aquellos lejanos días en que, asomado a la balaustrada que en la altura rodea este hall, quizás escondido detrás de las banderas mitológicas o de la reja de Burgos, contemplé, reverente y repetidamente, la procesión ceremoniosa de los señores académicos, que en pos del Dr. Carlos Ibarguren cruzaban el amplio aposento y avanzaban hacia sus sillones, moviéndose detrás las colas de sus "jaquets", palabra curiosa que en francés se desconoce, y que debiera resignarme a llamar "chaqués", para cumplir con el Diccionario. Dejé aquellos sitios de histórico espionaje cuando el gobierno del teniente general, que no había probado aún el duro pan y el agua amarga del exilio, resolvió que lo precediese, no en el abandono del país, sino en el de este palacio. ¿Cómo iba a imaginar yo que algún día regresaría a él por la puerta grande, invitado por las dos academias que lo ocupan: que alcanzaría a ser decano de una de ellas y que me tocaría hoy contarles su historia? Los "jaquets" han desaparecido, pero los académicos estamos aquí, contribuyendo a esa historia, nutrida por nuestros predecesores. Nuestra devoción por la Academia cincuentenaria y sin embargo más que secular no ha variado. Proseguimos aquí y aquí proseguiremos o en otra parte, si Dios quiere, porque la Academia, ella sí, es seguramente inmortal.

La Nación, 16/VIII/1981

(Discurso de Manuel Mujica Lainez en el acto en el cual la Academia conmemoró su medio siglo)

UN CENTENARIO OLVIDADO

Se cumplió recientemente el centenario del nacimiento de doña Elena Sansinena de Elizalde, y la fecha transcurrió sin que, fuera de su familia y de los más allegados, se otorgara un recuerdo a su figura excepcional. El hecho es extremadamente injusto, y aunque estamos acostumbrados a la injusticia, conviene señalarlo. Después de todo, lo que da carácter a la historia de una sociedad y por ende de un país es el útil y discreto aporte de figuras como la de la señora de Elizalde. Situados al margen de los vaivenes de la política, que tan absorbente papel desempeña, esos compatriotas, exclusiva y altruistamente consagrados a la tarea de difundir cultura, proceden como modeladores, que en sus talleres contribuyen a dar forma a nuestra personalidad espiritual. Pasan, y las huellas de su obra permanecen, aunque a ellos mismos se los olvide. Rehuyeron el primer plano que resulta de los altos cargos públicos y de la intriga cortesana, y en privado cumplieron las funciones que les imponía una vocación profunda. Debemos estarles agradecidos. Debemos agradecerle a la señora de Elizalde lo mucho que le adeudamos, y que ignoran las generaciones posteriores a su desaparición. Murió en 1970 y hacía largos años que estaba retirada de toda actividad. Los decenios transcurridos desde entonces, y desde antes, desde que abandonó la escena de su acción generosa, han actuado contra su recuerdo y han hecho palidecer su imagen, perdida en el tumulto incesante de tantas y tantas preocupaciones que sin cesar nos asombran y aquejan. Cada día quedamos menos de los que tuvimos el honor y el placer de conocerla y de valorar su obra. Entre ellos estoy yo, que a

la sazón era un muchacho: por eso me siento obligado a evocarla.

Pertenecía a una familia que se ha destacado curiosamente, entre nosotros, por su refinamiento. Su madre era una Luro, y esa sangre se impone por su sabiduría del vivir y por su amor a la belleza. Hay un "tono", un sentido de la armonía, un distinguir de colores y de formas, un intuir del objeto de calidad, que es característico de quienes descienden de los Luro, y que se refleja en sus casas. Han sido imitados muchas veces. La señora de Elizalde fue fiel a su herencia y eso se evidenció en las dos casas suyas que frecuenté, la de la calle Ocampo y el gran departamento de Callao y Las Heras. La atmósfera de ambas fue personalísima, y en ellas se produjo el acorde del admirable conjunto de las opalinas blancas y de las nobles encuadernaciones de la biblioteca que perteneció a Bernardino Rivadavia —procedentes de la residencia de su suegro, don Rufino de Elizalde, ministro de Mitre— con los singulares tapices azules de origen Luro y con elementos propios del arte más nuevo de entonces. En una y otra casa gozamos de horas felices, ya que la señora de Elizalde poseyó el don, año a año más raro, de hacer agradable la existencia de los demás.

Su hermana mayor, Julieta Sansisena de Meyer Pellegrini, presidió, con la asesoría de Gregorio de Laferrere, el Conservatorio Lavardén, del cual fue secretaria su madre. A los empeños de esa institución se debió la venida de Anatole France a Buenos Aires, en 1909. Fallecida la señora de Meyer Pellegrini, Elena Sansinena, Bebé Sansinena como la llamábamos, recogió una sucesión intelectual muy hermosa y prolongó y enriqueció esa obra, al presidir a su vez, durante dieciocho años, o sea, la mayor parte de la vida de esa benemérita entidad, la Asociación Amigos del Arte.

La influencia ejercida por Amigos del Arte desde 1924 hasta 1944 sobre la evolución espiritual de Buenos Aires es sólo comparable a la que más tarde lograría el Instituto Di Tella. Gracias a ella, los valores auténticos de nuestra pintura y escultura se ubicaron revolucionariamente en la justa categoría. Gracias a ella, se divulgó la creación de nuestros plásticos primitivos. Apren-

dimos la importancia de Horacio Butler, Basaldúa, Badi, Berni, Del Prete, Victorica, Spilimbergo, Pettoruti, Raquel Forner, Norah Borges, Xul Solar. Descubrimos a Figari y a los grabadores del siglo XIX argentino. ¿Y los conciertos? Allí se abrieron los oídos al esplendor inquietante de Stravinsky, de Honegger, de Milhaud, de Satie, de Poulenc, de nuestro Juan José Castro, de nuestro Juan Carlos Paz. Cantaba Jeanne Bathory; se sentaban al piano Claudio Arrau y Ricardo Viñes. Asimismo —y especialmente—, debemos a Amigos del Arte la actuación en Buenos Aires de escritores de la talla de Keyserling, de Ortega y Gasset, de García Lorca, de Waldo Frank. En el pequeño escenario que ocupaban los conferenciantes, dentro del salón de actos de Van Riel, calle Florida, asistimos a la magia lírica de Ramón Gómez de la Serna.

¡Qué época aquella! ¡Qué distinta ciudad! Yo había ingresado en el diario LA NACION el año 1932 (tenía veintidós años), y algo después me saturaron de responsabilidad, al encargarme, entre otras ocupaciones —porque tanto servía para un fregado como para un barrido—, la de resumir las disertaciones desarrolladas en Amigos del Arte. Lo ordenó Angel Bohigas, el subdirector, y con ello, seguramente sin preverlo, me iluminó la vida. El asunto era delicado, ya que no había nacido aún el cómodo grabador, y dependía todo de los apuntes y la memoria del joven periodista. Esa circunstancia me acercó a la señora de Elizalde y me permitió observar desde adentro, desde la "cocina", el mundo particular de los Amigos. Pronto me enteré de sus dificultades secretas. La asociación contaba con un mínimo subsidio oficial, que apenas alcanzaba para los gastos locales: el resto de sus obligaciones se cubría con las cuotas de los socios. Los viajes o las permanencias de los ilustres huéspedes eran caros, y había que pagarlos. ¡Cuántos nombres tendría que apuntar —seguro de traspapelar algunos principales— para que los lectores se enteraran de quiénes fueron los cooperadores inteligentes a quienes estimuló el impulso sin cansancios de Bebé Sansinena de Elizalde! He aquí algunos: Adelia Acevedo, María Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, Carmen Sánchez Elía de Quintana, Victoria Ocampo, Julio Noé, Enrique Prins,

Alfredo González Garaño, Manuel Güiraldes, Antonio Santamarina, Francisco Llobet, Eduardo J. Bullrich, Miguel Angel Cárcano, Augusto Rodríguez Larreta, Ignacio Pirovano, Gustavo Pueyrredón... Su sensibilidad comprensiva permitió a Amigos del Arte seguir adelante, sorteando escollos, pero sin la señora de Elizalde nada se hubiera conseguido.

Mientras escribo estas líneas, desfilan ante mí las imágenes. Torno a ser el muchacho que entraba en el edificio de la calle Florida, que cruzaba las salas pobladas por las paletas de los "artistas de París" (Basaldúa, Butler...); y que llegaba así al salón último, el que en su siguiente etapa nos brindó las innovaciones teatrales del Instituto de Arte Moderno, dirigido por Hernán Lavalle Cobo. El público desbordaba de aquel ámbito estremecido de murmullos. Ya entraban, adelante, para ocupar sus asientos en la primera fila, "las señoras de Amigos del Arte: Bebé, casi siempre con un sombrero de terciopelo negro; su hermana Niní, semicubierto por un velo el rostro, la mujer más ingeniosa, más oportuna en la réplica, que tuve la suerte de tratar; las soberbias Rodríguez Larreta (Betina Alzaga y la Nena Gándara), altas, delgadas, angulosas; Memé Mezquita de Madero (otra Luro); las Sánchez Elía musicales, Nenette y Perla; Silvita García Victorica de Casares, experta en plantas y flores; la simpática y aguda Angélica Ocampo... De repente surgía la silla de ruedas empujada de María Rosa Oliver. Y si aparecía Victoria Ocampo, mirándonos con los ojos miopes detrás de los impertinentes (había varias señoras que miraban así), se producía un silencio expectante, prolongado en susurros, porque Victoria ya era la gran diva cuya voz incomparable se levantó ahí mismo, regalándonos la música de los poetas románticos de Francia; y ya había fundado, dos años atrás, en 1931, la revista Sur, que no requiere elogios.

Entonces el muchacho que fui aprovechaba el privilegio de correrse por el costado, atravesando las habitaciones invisibles del fotógrafo Van Riel, decoradas con notables muebles antiguos, y de ganar sin inconvenientes el breve espacio extendido entre la primera fila y el proscenio. La imagen que en este instante memorizo, me enseña una concurrencia tan extraordina-

riamente nutrida que había obligado a distribuir en el suelo, para la ocasión, muchos almohadones. De uno de ellos me apoderé y sentado allí, encajado entre las piernas de Oliverio Girondo, a escasa distancia de la mesa española perteneciente a González Garaño que se halla actualmente en el departamento de su viuda, Marieta Ayerza, vi avanzar hacia nosotros la silueta juvenil de García Lorca. Medio siglo ha corrido, y recupero la emoción que experimenté, casi oculto, en las manos la libreta de apuntes, a los pies del bienamado escritor que había venido a Buenos Aires para asistir al estreno mundial de **Bodas de Sangre**, en el teatro de Lola Membrives. Recuerdo que esa vez Lorca nos leyó unos versos de la serie **Poeta en Nueva York**, compuestos en 1930, cuando estudiaba en la Universidad de Columbia. Recuerdo una parte tremenda y el vigor jocundo con que nos los transmitió:

"Sin remedio, hijo mío ¡vomita! No hay remedio
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta,
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.
Son los muertos que arañan con sus manos la tierra
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y soles."

Y recuerdo que no pude evitar un atisbo, de soslayo, hacia las señoras arrebujadas en sus tapados de piel, en sus cuellos de zorro, que soportaron impertérritas aquella ducha. No parpadearon; no movieron un músculo.

Pero he aquí que otra imagen posterior (creo que de 1939) me asalta. Quien habla en esta oportunidad, detrás de la bella mesa española, es Ortega. En Amigos del Arte dio seis "lecciones" con el tema "el hombre y la gente", y me tocó resumirlas para mi diario. El tuvo la gentileza, al regalarme después los textos correspondientes, de mencionar al mozo periodista como un "expositor benévolo y certero". Me apliqué a ser fidedigno, porque el asunto y Ortega me encantaban. No me referiré aquí a la sutil precisión de Ortega en la tribuna, pues sobre ella se han acumulado los previsibles testimonios. Quiero, sí, limitar mi evocación a una imagen muy conmovedora, que en mi men-

te persiste, intacta, al cabo de tanto andar de los lustros. Y es que el filósofo había comenzado una de sus "clases", cuando se detuvo súbitamente. Reparó en el fondo de la sala, a donde no alcanzaban nuestros ojos, clavados en él, y dijo:

—Ha entrado Falla.

Entonces nos volvimos y distinguimos, en la penumbra, la calva reluciente y la larga capa negra del maestro, que se adelantaba con lento paso. Y a la par de Ortega, todos, en todas las filas, nos pusimos de pie.

Terminados los ciclos de disertaciones o al cabo de conciertos y del inaugurar de muestras plásticas, la señora de Elizalde solía reunir en su casa a gente diversa, vinculada con la labor de Amigos del Arte. Varias veces participé de esas fiestas, en las que era posible conversar mano a mano con personalidades famosas, en la atmósfera propicia. El año 1940 cerraron sus puertas los Amigos, y suscitaron un grave vacío en Buenos Aires. En 1946 se dio a la estampa, bajo el sello editorial de la institución que aspiraba a sobrevivir, un libro importante: "C.H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo", con prólogo de Alejo B. González Garaño, notas biográficas de la señora de Elizalde y epílogo de Carlos Ibarguren. González Garaño citó en su prefacio no sólo la exposición reveladora de Pellegrini que habían presentado los Amigos en 1932 sino también las exhibidas en la sede, de Rugendas, Vidal, Bacle, Morel, Pallière y Pueyrredón. La iconografía completa del fino acuarelista confiere a ese volumen tal trascendencia, que hoy es imposible interesarse por la obra del padre de Carlos Pellegrini sin recurrir a él y sin considerar las notas que refrendan la capacidad estudiosa de la señora de Elizalde.

Estuve nuevamente con Bebé, al recibir ese libro cuya realización ahonda el pesar provocado por el retiro de quien fue el alma de Amigos del Arte. La visité años más tarde, en el departamento que ocupaba a la sazón, frente a la Embajada de Francia. Su aislamiento posterior se hizo aún más estrecho y dejé de verla. La vida me empujó por otros caminos, en una ciudad que cambiaba y crecía sin cesar, y la efigie de la señora de Elizalde, si no se borró, se diluyó para mí en el superponer constante de

las reminiscencias.

Sin embargo, en 1980, a un decenio de su fallecimiento, recobré su figura con nítida precisión. Regresaba de Mar del Plata con tres compañeros, un médico, un poeta y un pintor, cuando, al pasar por Dolores, nuestro automóvil dejó la ruta para dirigirse hacia la estancia "Dos Talas", de los Elizalde, en Sevigné. Ese nombre se introduce aquí extrañamente, si se considera que los despechados por no tenidos en cuenta, apodaban "précieuses" a las señoras de Amigos del Arte. Alguien me contó, quizás en broma, que la denominación de Sevigné era una mera coincidencia, y que lo más asombroso (lo difícil de aceptar) es que el lugar de Sevigné se llamaba así por un cartero que había residido en la zona. . . El mundo está abarrotado de misterios.

En realidad hacía tiempo que yo deseaba internarme en esa estancia. Era la estancia de Bebé; de su abuelo Pedro Luro. De modo que le había escrito a su hijo Horacio, quien vive allá permanentemente, anunciándole la visita. A pesar de ser el menos amigo de su familia (lo fue Luis, el historiador; lo son Fernando, el novelista, y sobre todo la encantadora Lía Elena, a cuya elegancia consulté cuando componía **El gran teatro**), Horacio Elizalde y su mujer, la norteamericana Winkie, acogieron con señoril hospitalidad a los cuatro húespedes que bajaban del auto. Quedamos la noche en "Dos Talas" y dedicamos un día entero a recorrer su umbrío parque, a admirar sus edificios, el más antiguo, que estaban restaurando; el de aire palaciego francés, que construyó Pedro Luro; el chalet inglés de Horacio; y la hermosa capilla. La nostalgia impregnaba los vieios árboles y las casonas. Se sentía entorno (por supuesto fuera de la moderna morada de quien había sido un fervoroso jugador de polo, junto a su primo Silvestre Blaquier) la presencia y la añoranza del pasado. Andábamos por las avenidas, y yo creía entrever, en la distancia de los follajes, los contornos esfumados de las hermanas Sansinena —Julieta Meyer Pellegrini, Lía Galvez, Elena Elizalde y Niní—, moviéndose vagamente con sus sombreros de paja y sus sombrillas. El hechizo alcanzó su plenitud no bien ascendimos la escalinata e ingresamos en el caserón de Luro, porque en su interior me esperaba la biblioteca de Bernardino Rivadavia, el busto

de Ricardo Güiraldes, las fotografías firmadas por Lorca y Ortega, los ancestrales retratos de los Leal y Lavalle, los sillones Luis XVI de maderas pulidas, las lámparas cuya serena claridad atestiguó reposadas charlas con seres humanos que hoy integran una fascinante mitología. La ilusión me confirmó que la crueldad rigurosa del tiempo había cedido, al permitirme regresar mágicamente, un minuto, a la sala de Callao y Las Heras, donde las plantas empinadas y esbeltas reemplazaban a los cortinajes. De improviso, oí la carcajada del alegre poeta granadino, oí el timbre claro y cortés del filósofo; oí el chisporroteo irónico de Niní Sansinena, la broma del Petiso González Garaño, la reflexión de Eduardo Bullrich; el entrechocarse, en la bandeja que circulaba, de las copas de cristal, y advertí, cercana, la sonrisa de la señora de Elizalde, que ahora contaría un siglo y que estiraba la diestra indulgente, para tranquilizar al tímido periodista maravillado.

"El Paraíso", 4 de septiembre de 1983

La Nación, 18/IX/1983

Textos críticos

Textos críticos

HISTORIA, REALIDAD Y FICCION EN LA NARRATIVA DE MANUEL MUJICA LAINEZ

1984 ha sido, sin duda, un año nefasto para las letras argentinas, ya que en unos pocos meses murieron Julio Cortázar y Manuel Mujica Lainez, dos figuras capitales, cada una a su manera, de nuestra narrativa, según lo reconoció implícitamente, en los años 60, el otorgamiento compartido del Premio Kennedy, por el cual se distinguió a **Rayuela** y **Bomarzo.**

Sin embargo, tales coincidencias —un lugar central en nuestra literatura y un mismo año de fallecimiento— no deben inducirnos al error de desconocer las diferencias radicales que existían entre ambos escritores, diferencias que provenían, a la vez, de su postura filosófico-política y de su significación respectiva dentro de nuestra novelística.

Acerca de la primera, la postura filosófico-política, en Mujica Lainez cristaliza una visión esencialmente aristocrática, estetizante e idealista, mientas que Cortázar evolucionará hacia una actitud progresivamente más revolucionaria y crítica; respecto de la segunda, su lugar respectivo en nuestras letras —el cual, en el fondo, es consecuencia de la anterior— representan inserciones también exactamente opuestas. Así, si Cortázar es quien da el impulso a la transformación y renovación de la novela argentina —más allá de sus ilustres antecesores—, tanto en el plano de las técnicas narrativas como en el de la función de la novela, lo cual permite comparar su inserción en nuestro medio narrativo con el de Joyce respecto de la novelística europea, Mujica Lainez es el último y tardío representante de la gran novela tradicional que florece en el siglo XIX, y equiparable, por ello, a esa otra gran figura terminal de la tradición realista dentro del contexto europeo, la de Marcel Proust, a

quien, por otra parte, el autor argentino reconoce en muchos sentidos como su maestro.

Desde esta perspectiva, la muerte de Mujica Lainez no implica solamente la clausura de un singularísimo proyecto literato, en cuyas inéditas características me detendré en seguida, sino el fin de una forma de entender la narrativa como configuración plena y especular de la realidad externa y subjetiva, como supremo poderío de la imaginación.

Recién me refería al proyecto literario de Mujica Lainez, al que caractericé de singularísimo. Y sin duda lo es, no ya desde la perspectiva técnica, en la que no fue un renovador sino quien llevó hasta sus últimas consecuencias de elaboración y perfeccionamiento la prosa tradicional; lo es por las implicaciones que entraña respecto de la concepción del país y su cultura.

Para explicar su singularidad, quisiera recordar un tema que desde el siglo XIX campea en nuestra narrativa y nuestra ensayística: el de la identidad nacional. No creo preciso recordar las diversas instancias por las que pasó la discusión entre europeizantes y nacionalistas que ha dividido sin tregua a nuestros intelectuales, pero sí recordar ese debate y, sobre todo, señalar que ninguno de los autores que han afirmado rotundamente nuestra raigal relación con lo europeo —Borges, Sabato, Marechal, implícitamente Cortázar— ha adoptado una postura tan absolutamente cosmopolita y universalista como Mujica Lainez, ni ha entendido hasta tal punto lo nacional como continuación de lo europeo; ninguno como él ha reclamado de forma tan radical su carácter de heredero, no ya de la cultura europea, sino de la totalidad de la cultura occidental.

Respecto de tal postura, creo que queda probada, en primero y fundamental lugar, por esa fabulosa tarea de reconstrucción de la historia de Occidente, inédita en Hispanoamérica, que cristaliza en **Bomarzo, El unicornio, El laberinto, El escarabajo** y algunos fragmentos de **Cecil**, ya que sólo sería capaz de comprenderla quien se siente directamente entroncado, en su identidad profunda, con tal tradición.

He dicho que sólo Mujica Lainez en Hispanoamérica se sitúa de tal forma frente a la tradición occidental, y alguien po-

dría interponerme el nombre de Alejo Carpentier. Sin embargo, creo que es bien distinto el espíritu del escritor cubano, ya que todas sus novelas vueltas hacia el pasado remontan una línea histórica que desemboca, de manera directa, en su Caribe natal y sirve para explicarlo en su carácter de cultura sincrética. Mientras que si no es por un sentimiento de cosmopolitismo integral ¿cómo entendemos la soltura con que nuestro autor se sumerge en el medioevo francés, la Italia renacentista, la Roma de la decadencia, sin sentir la necesidad de justificar históricamente su movimiento?

Ahora bien, según dije, dicho cosmopolitismo es, a la vez, una definición de lo nacional. Ello se percibe en que, junto con tal línea de recuperación del pasado occidental, aparece en la obra de Mujica Lainez una segunda línea de notoria raigambre argentina, representada por las novelas de lo que se ha dado en llamar "la saga porteña", y por los cuentos que reconstruyen la historia de Buenos Aires entre el siglo XVI y nuestros días, historia que es, a la vez y sobre todo, la historia de una clase: la clase alta argentina. Y aquí está, desde mi punto de vista, la clave de la mediación histórica; porque si es lícito sentirse heredero de toda la cultura ello es posible porque la clase conecta lo local con lo universal, lo argentino con lo europeo. Clase, además, que para Mujica Lainez coincide con el país, pues, en su opinión, es la que lo ha configurado, la que lo ha creado.

Acerca de esto último, tal concepto no debe sorprendernos, ya que se plasma con los hombres del 80, de cuyo proyecto y cuya concepción cultural Mujica Lainez es un cabal seguidor[1]. Proyecto, además, perfectamente coherente en el momento de su plasmación, ya que es anterior a dos hechos fundamentales que transforman la filosofía del país: la inmigración y la consecuente transformación económico-política y social.

En la estela del 80, entonces, debemos entender a nuestro autor, y tal pertenencia ideológica explica también dos claves relevantes de su narrativa: su perspectiva terminal y el tema central que la organiza.

Acerca de la perspectiva terminal, con sólo confrontar la fecha de su primera obra, 1936, queda justificada, ya que para

tal momento la inmigración y el comienzo de la transformación socioeconómica se habían instalado en el país, renovándolo y desplazando necesariamente la concepción anterior. Por ello, también, es inevitable la experiencia del transcurso demoledor del tiempo, su gran tema.

Y si el tiempo pasa, destruyéndolo todo, el gesto de fundar míticamente la clase y su ámbito —el país y su cabeza, Buenos Aires— se perfila como primera tarea. Luego de ella y por su mediación, en tanto permite definir lo argentino como punto final de un proceso histórico, el autor puede, de pleno derecho, remontarse hacia el pasado occidental, cumpliendo artísticamente la completa inserción de la identidad argentina en la historia.

Explicada la peculiaridad del proyecto literario de Mujica Lainez, creo importante detenerme con más detalle en el tema central al que aludí, el destructor paso del tiempo, a fin de descubrir su articulación en las siete líneas discernibles dentro de su narrativa, las cuales se organizan a partir de la doble relación nacional-universal que caracteriza a su obra, pero a la vez marcan, vistas cronológicamente, una evolución de su postura.

Decía, y ahora al margen de las implicaciones ideológicas ya señaladas, que el gran tema de Mujica Lainez es la aguda y dolorosa conciencia del tiempo y la posición del hombre, contingente y finito frente a éste. Pero apenas se plantea esta experiencia angustiosa, surge la respuesta del autor, quien afirma, ante el misterio de la muerte y la inevitable decadencia, que la sola posibilidad humana de eludirlos es perpetuándose por medio del arte, única actividad capaz de inmortalizar.

Dicha inmortalidad conferida por la obra resulta la más valedera, en virtud de la permanencia o perennidad del objeto, que opone su resistencia material a la finitud humana. Así, es superior a la accesible por medio de la generación o la fama guerrera, que son las otras dos alternativas de perpetuación individual que plantea el autor.

Al respecto, en esta triple opción para superar lo temporal volvemos a encontrar la mentalidad del 80, cuyos hombres reunie-

ron el triple atributo de guerreros, patriarcas y artistas; tanto como en la jerarquización de lo artístico percibimos la huella de la atmósfera concreta en que Mujica Lainez escribe, pues si las batallas políticas han desbordado la clase alta, para ser asumidas por el nuevo estamento social surgido de la inmigración, y las estirpes relacionadas con los fundadores de la nación se han desdibujado como marca de pertenencia, también a raíz de la presencia concreta del inmigrante, el arte no se ha democratizado totalmente y sigue relacionado con las posibilidades educativas de una elite.

Desde otra perspectiva, la conclusión que apuntaba antes respecto de la mayor perdurabilidad de los productos artísticos condiciona el evidente y reconocido hechizo que ejercieron sobre el autor los objetos, al punto de convertirse en un verdadero coleccionista, como podía comprobarlo cualquiera que se acercara a esa especie de túnel del tiempo y museo general que era su quinta cordobesa "El Paraíso". Como confirmación literaria de tal jerarquización, creo que es singularmente reveladora una frase de su novela **Cecil**, donde el perro narrador dice, refiriéndose al autor, su amo: "Quizá crea en ellos más que en las personas".[2]

Ahora bien, ese detenerse en los objetos bellos no se cumple por el objeto en sí, sino por lo que éste tiene de humano, de expresión concreta de una subjetividad. Así, Mujica Lainez se acerca a ellos para descubrir al hombre latente, que es quien les confiere esa "alma" de la que habla en **Bomarzo**: "Las cosas, de las cuales se afirma que carecen de alma, son dueñas de secretos profundos que se imprimen en ellas y les crean un modo de almas especialísimo. Desbordan de secretos, de mensajes y, como no pueden comunicarlos sino a los seres escogidos, se vuelven, con el andar de los años, extrañas, irreales, casi pensativas".[3]

Pero, si estas palabras definen al objeto, no menos definen al artista, concebido por el autor como un "escogido", especie de mago capaz de aprehender sus arcanos y extraer de su mudez, que no es tal sino plenitud de sentido en tanto que símbolo, la sutil materia de lo humano. En este sentido, su relación con los objetos sería equivalente a la de Proust con las sensa-

ciones, al erigirlos en soportes que permiten el gesto de recuperación de la historia humana, apoyo sobre el cual se urde el rescate del tiempo perdido.

Tal mecanismo quedaría claramente confirmado por este fragmento de una entrevista, en el que nos cuenta que, al conocer la existencia del Bosque de los Monstruos de Bomarzo, presintió que "cada uno de aquellos monstruos representaba, como un símbolo, un momento de la vida del duque Orsini, que los había mandado esculpir. En mi libro he intentado la reconstrucción novelesca de su vida, teniendo por guía a esos monstruos"[4].

Es decir que el arte plástico sería, en su dimensión más profunda, síntesis de una vida o de un momento especialmente expresivo de una vida, mientras que el arte literario sería acceso a/y reconstrucción de una memoria, en la cual, además, y como se podrá ver, se mezclan lo real, lo fantástico y lo sobrenatural, a través de cuya trama se realiza la personalidad, en opinión del autor.

Establecido el tema central de nuestro narrador, veremos las siete formas peculiares en que se desarrolla y modula, las cuales, además, al leerse en su sucesión cronológica, implican una evolución en su tratamiento y su relación con el tiempo.

Si dejamos de lado **Don Galaz de Buenos Aires** (1938), novela en la que se preludia prácticamente toda la red temática que luego sustentará su obra y que, en consecuencia, puede considerarse como una obertura o pórtico de aquélla, Mujica Lainez inaugura su narrativa con dos libros, **Aquí vivieron** (1949) y **Misteriosa Buenos Aires** (1951), que constituyen la línea narrativa que denominó **el paso del tiempo a través de un espacio determinado.** Ambas son colecciones de relatos que fundan un espacio —la quinta de San Isidro en el primero, la ciudad de Buenos Aires en el segundo— y narran su evolución a lo largo de un lapso temporal similar: entre las respectivas fundaciones de Buenos Aires por don Pedro de Mendoza (1536) y Juan de Garay (1580) y el comienzo de nuestro siglo —1904 y 1924 respectivamente—.

Tal utilización del espacio como eje unificador tiene, desde mi perspectiva, un doble valor: por un lado, hacer emerger la acción concreta que el tiempo ejerce en la realidad y que, como dije, siempre termina en destrucción y decadencia —no en vano ambos libros finalizan con la destrucción de una casa, tema recurrente, por otra parte, en Mujica Lainez en virtud del valor simbólico que atribuye a las casas como símbolo de los individuos o las familias—; por otro, la constitución imaginaria del escenario-país, que luego se interpretará en su decurso histórico a través de la crónica de la clase que lo constituyó. Al respecto, si bien ambos libros ya esbozan una interpretación de la historia nacional, los entiendo sobre todo como una especie de "relevamiento topográfico imaginario" —a la manera de las largas descripciones espaciales que abren las novelas de un Balzac, por ejemplo—, que nos sitúa en el "maravilloso" ámbito americano, captado como la peculiar conjunción de realidad, fantasía y sobrenaturalidad que la mirada europea, sobre todo hispánica, descubrió en él. Para tal impresión, coadyuva también la sutil imbricación de historicidad y ficción —pero historicidad en el sentido de la "petite histoire" tan cara al realismo hispanoamericano y cuyo exponente mayor es el peruano Ricardo Palma—, que así entrelazadas remiten, hasta lo más inmediato, a las comarcas de la imaginación y el mito.

Llegamos así a la segunda línea narrativa, que denomino **la clase o estirpe a través del tiempo**, compuesta por una serie de novelas que configuran la mencionada "saga porteña", en la que se incluyen **Los ídolos** (1953), **La casa** (1954), **Los viajeros** (1955), **Invitados en El Paraíso** (1957) y luego de veintidós años, **El gran teatro** (1979).

Se cumple aquí el peculiar aporte de Mujica Lainez a la configuración de nuestra identidad nacional, al intentar, a través de la historia de la decadencia de la clase alta argentina, vista como familia o clan, la explicación de nuestra decadencia como país. Creo que es importante, al respecto, recordar el período histórico en que, al igual que los dos libros anteriores también signados por la impronta de la decadencia, lo escribe el autor. Es el del gobierno peronista que, para su óptica de escritor edu-

cado en la mentalidad del 80, implica el acabamiento definitivo de una idea –su idea– de país. La conclusión del escritor es clara: si se ha llegado a tal acabamiento y transformación –presentados con extremo dramatismo en **La casa**– es por la incapacidad de esa clase dominante de mantenerse con dignidad en el poder, entregándose a todas las irresponsabilidades y frívolas distracciones que su poder económico le permite. Distracciones estas que estarían paradigmáticamente representadas por ese baile ilusorio que centraliza el interés de todos los personajes de **El gran teatro**, el cual, lejos de realizarse, se transforma en el significativo y monumental velorio que se cita al final. Al estar centrados en él, los miembros de la clase no prestan atención a lo verdaderamente importante que, si en el libro es **Parsifal**, en la realidad es el destino del país, que sigue su curso sin esperar que los aristócratas frívolos retomen su lugar histórico abandonado.

Pero tal ceguera no despierta las iras del autor; sí la tristeza, su ironía y una desesperación melancólica que operaría como motor último de su creación. Porque no sólo se derrumba un estilo de vida, sino que el tiempo arrasa también con sus objetos-símbolo. Las casas caen bajo la piqueta de demolición, las estancias se atomizan, las obras de arte desaparecen entre las llamas. Por ello se transforma la función del escritor, quien no sólo será el descifrador de objetos, como decía antes, sino su creador, la memoria lo inmortaliza y opone su palabra a la temporalidad voraz y al esnobismo irresponsable, rescatando una esfera mítica e indestructible de perduración. Tal idea está expuesta con toda claridad en **Invitados en El Paraíso** –verdadero fin de la saga, pese a que muchos años después se le agregue **El gran teatro**, como metáfora concentrada de todo el ciclo–, cuyo final mozartiano nos permite imaginar a los personajes frívolos y refinados que hemos visto desfilar en la saga porteña, eternamente sonrientes y preservados en su paraíso verbal imaginario.

A este grupo sigue el que he demoninado **el individuo y los grandes recortes temporales,** en el que incluyo a **Bomarzo** (1962), **El unicornio** (1965) y **El laberinto** (1974), donde se registra

un nuevo cambio en el enfoque del tiempo. Primero, el eje, del espacio y la clase, ha pasado al de la personalidad individual, enmarcada, además, en una época definida; segundo, el escenario se traslada de la Argentina a Europa y, en la tercera novela, a la América de los conquistadores; tercero, se hace explícito el tema de la inmortalidad –ya por el arte, la generación o la fama guerrera– que aparece como obsesión de los protagonistas. Tales variaciones tendrían su origen tanto en ese cosmopolitismo adquirido a través de su peculiar idea de la identidad nacional por hipóstasis con la identidad de la clase alta argentina, como en el desengaño histórico expresado en el ciclo de las novelas porteñas. Porque si la clase, como entidad colectiva, ha perdido su eficacia histórica en el presente, según el autor lo termina por aceptar, puede ser rescatada en sus individuos, entendidos no ya como parte de ella, sino como seres humanos universales y, por tanto, justificables y comprensibles más allá de sus determinaciones históricas concretas.

En ellas, como adelanté, se confirma la conclusión de que el arte es la medida de la inmortalidad, pero cada personaje llega a comprenderlo de diferente manera. A Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, quien la busca bajo la forma de un filtro mágico, le llega como una revelación al fin de su vida; el hada Melusina sufre la inmortalidad en carne propia como un castigo y escribe su manuscrito ante la prueba de lo insoportable que es para el hombre otro tipo de perpetuidad; y don Ginés de Silva –el pajecito de **El entierro del conde de Orgaz**– la persigue por medio de la fama guerrera, pero termina escribiendo sus memorias al comprender la inconsistencia juvenil de su pretensión anterior. Quizá donde tal confirmación quede más claramente expresada es en **Bomarzo**, ya que el Bosque de los Monstruos, que el duque construye como un libro de piedra del cual él mismo es la materia, será la inspiración para el artista que, venido de una lejana e inimaginable ciudad de América, compone el libro que lo hace perdurar. Esa inmortalidad, además, da el mentís concreto a las otras dos formas, pregonadas respectivamente por el primo guerrero y el abuelo cardenal. En efecto, su primo, Valerio Orsini, le asegura: "La inmortalidad no se

gana con fórmulas, se gana con un arma buena. Entre los Orsini sobran los inmortales y no recurrieron a filtros"[5]. A su turno, el cardenal Franciotto afirma: "La inmortalidad, Vicino, pobre Vicino –pronunció con un hilo de voz–, es la sucesión en el tiempo. Cuando tengas un hijo serás inmortal".[6]

Mientras esta tercera línea se va configurando, ocurre en el autor un cambio sumamente interesante, pues escribe dos de las obras que constituyen su quinta línea y la novela que representa la cuarta. Como veremos al analizarlas, su realización le permite a Mujica Lainez volver a ese presente rechazado por el desengaño histórico, con una óptica renovada que marca la tónica final de su obra. Pero vayamos por partes.

Decía que la cuarta línea discernible dentro de su narrativa, a la que he llamado **el escritor y su propia inmortalidad**, está constituída por una sola novela, **Cecil**, de 1972. Como vimos, Mujica Lainez va rescatando a través de su literatura instancias cada vez más restringidas, en relación inversa con su particularización histórico-geográfica –del espacio nacional a la clase alta, para terminar en el individuo, a la vez relacionado con un espacio-tiempo y descondicionado respecto de él por su carácter universal–. Y en el punto final de esa pirámide invertida está él mismo, como heredero de una cultura, un país, una clase y una misión: la artística. Es lógico, entonces, que en este punto intente su propio rescate a través del arte, lo cual se cumple en esta encubierta autobiografía novelada, que cierra la espiral que del ancho mundo nos lleva hasta la intimidad concentrada de un hombre.

Pero junto con esta concentración del espacio imaginario, se registra una apertura, en la especie de contracanto burlesco que cristaliza en su quinta línea narrativa, **la sátira del individuo, la familia y el espacio a través del tiempo**, cuyos tres libros sucesivos son contrapartida satírica de sus primeras líneas narrativas. Así, **Crónicas reales** (1967) narra la disparatada y loca historia de una familia reinante en un imaginario país centroeuropeo; **De milagros y de melancolías** (1968) es la crónica desopilante de un fantástico país sudamericano y **El viaje de los siete demonios** (1974) se burla, a través de los siete pecados capi-

tales, de otros tantos individuos que padecen su risible destino en siete países y épocas diferentes.

Este estallido de risa general, en el que el propio reidor está implicado y que contrasta con la angustiosa óptica anterior, opera una suerte de reversión fundamental en el autor, al permitirle enfrentarse por primera vez con el presente, más allá de toda responsabilidad histórico-nacional, y recuperar, primero, la fugacidad del instante, para luego afirmar al amor como única esfera cualitativa que logra la trascendencia del tiempo.

Surge así su sexta línea narrativa, que he denominado **el rescate del instante,** en la que se incluyen **Sergio** (1976), **Los cisnes** (1977) y, desde otra óptica, **El brazalete y otros cuentos** (1978), donde se acepta la fugacidad de la vida, más allá de todo intento de inmortalización, sea por el amor o por el arte. Esto se ve en el cierre de las dos novelas con la muerte de sus protagonistas y en la intrascendencia de las anécdotas elegidas, tanto para las novelas como para los relatos, los cuales, por primera vez, no se ordenan alrededor de un eje, sino que aceptan una incoherencia formal antes impensable. Acerca de la intrascendencia anecdótica, personalmente no creo que sea simplemente atribuíble a una declinación de las fuerzas creadoras, evidente en la notoria inferioridad de los tres libros por comparación con las obras anteriores, sino que tendría su justificación en el intento de demostrar que hasta lo menos importante es cifra de lo humano y que cualquier acontecimiento, en su fugacidad, es epifanía de ese bien superior que el tiempo no perdona, la belleza.

Llegamos así a los dos últimos libros de Mujica Lainez, **El escarabajo** (1982) y **Un novelista en el Museo del Prado** (1984), que reúno en una sola línea, **la inmortalidad reafirmada**, en la cual, purificado por esa aceptación de la fugacidad y el descondicionamiento histórico, el autor vuelve a afirmar al arte como esfera cualitativa. Pero no ya por su simple poder intrínseco de vencer al tiempo en virtud de su perennidad, sino por ser testimonio del amor, que para este Mujica Lainez final es lo único que se redime y nos redime. Porque si el escarabajo egipcio cuenta su historia al narrador, historia que es la de la humanidad, y las obras del Museo del Prado viven una vida propia y plena,

es porque son hijos del amor. No en vano la novela termina con estas palabras del escarabajo, que ha utilizado al narrador para dejar, por intermedio de su pluma, su propio testimonio: "Ojalá él mismo entienda (se refiere al narrador) que esta historia, tan diversa y extravagante, es en realidad una historia de amor, y la última palabra que en la última página escriba, sea el nombre de la reina Nefertari, de Nefertari, de Nefertari, de la divina Nefertari. . .".[7]

Llegamos así al fin de esta mirada general sobre la obra de Mujica Lainez, que ha sido, a la vez un intento de interpretación. Creo que tras estas rápidas reflexiones, su valor y su significación centrales en nuestras letras han quedado justificadas. Si tuviera que sintetizar su aporte, diría que fue alguien que siempre creyó en el arte y, sucesivamente, en un país, en una clase, en el individuo, para, finalmente, proclamar que el único valor absoluto es el amor. Alguien que se consagró amorosamente al arte, fundando imaginariamente nuestro país, nuestra ciudad, el mundo y sus hombres, y sin cuya obra nuestra literatura sería más estrecha y provinciana; nuestros sueños, más pobres; nuestro humorismo, más triste; y, sobre todo, nuestra lengua, menos perfecta y brillante.

Acerca de esto último, no quisiera finalizar este panorama sin detenerme aunque sea brevemente en su prosa. Al comienzo señalé el valor esencial que tiene el objeto bello para el autor y quizá por eso logró hacer de su prosa una verdadera obra de arte de refinamiento y exquisitez. La palabra, en sus manos, alcanzó el cáracter de objeto bello en su grado más alto, adquiriendo una plasticidad, una fuerza pictórica tal, que cada una de sus modulaciones fue como una pincelada en el vasto fresco que configuran sus libros. A esta tendencia, sin duda, no le es extraña su vocación por las artes plásticas, que demostró en su larga tarea como crítico de pintura y que lo llevó a trabajar el lenguaje como si fuera mármol, óleo o esmalte. Nada más visual que sus libros, los cuales, sin embargo, tuvieron apenas una inolvidable recreación en el cine. Asimismo, dicho trabajo del estilo, que revela su concepción estetizante de la literatura, tiene un sentido ideológico-escritural que me parece im-

portante destacar, en tanto articula una doctrina de fines del siglo pasado, la del "arte por el arte", con un elemento que alcanza una importante significación cultural en la Argentina de principios del siglo XX: el purismo hispánico en el manejo del castellano.

Respecto de este segundo elemento, mi intención no es volver a plantear la polémica entre "criollismo" y "españolismo" en el idioma nacional —tema tratado por diversos autores—, sino recordar que, hacia 1920, los intelectuales de clase alta argentinos —o aquellos identificados con sus valores— habían terminado por aceptar, tras una larga discusión, que la corrección hispánica de la prosa era un deber del buen escritor, como una forma de recortar su discurso frente al propio de los escritores relacionados tanto con formas del arte popular, como con el estrato inmigratorio.

Y en esa línea se ubica Mujica Lainez —en quien, además, es reconocida y notoria la influencia de Enrique Larreta—, con su prosa de pulidísima sintaxis española y un artesonado del estilo que, si en concordancia con el purismo idiomático se propone un verdadero burilado del lenguaje, según lo he señalado, reconoce también deudas con el otro factor que apunté: la adhesión a la doctrina del "arte por el arte", no en el sentido de "amoralismo" que le dio un Huysmans, por ejemplo, sino en el de búsqueda primordial de la belleza a través de una "escritura artesanal" o "escritura trabajo", según la acertada expresión de Roland Barthes, y que alcanzó su máximo exponente en Gustave Flaubert.

Dicha búsqueda de la belleza característica de la producción de Mujica Lainez, por fin, amplía al plano de la configuración formal de la obra literaria la mentalidad esteticista propia de sus precursores del 80 —quienes la manifestaron fundamentalmente en la esfera de la vida cotidiana, tanto a través de la valoración de los objetos bellos como de la configuración de ese prototipo social que fue el dandy porteño—, convirtiéndola en un rasgo de vida y una marca de escritura a la vez.

Por todo lo que he dicho y también por su indeclinable amor por sus criaturas, a las que pintó con la ternura de quien se pone

en el mismo nivel y en la misma piel de ellas; por habernos creado una mitología deslumbrante y haberles dado nombre a nuestros sueños, es una de las grandes figuras de nuestras letras.

Para terminar, quisiera citar un bello fragmento de Shakespeare que, en un sentido profundo, me parece que se aplica de manera exacta a su tarea como narrador:

True, I talk of dreams,
Which are the children of an idle brain,
Begot of nothing but vain fantasy. . .

CRISTINA PIÑA

NOTAS

1. Al respecto, es interesante citar una opinión de Juan Carlos Ghiano, la cual, si bien se relaciona con otras coincidencias de Mujica Lainez con los hombres del 80, confirma la asimilación señalada: "de su espíritu ha heredado muchas notas características: realismo, en contraste con la visión aristocrática de la sociedad local; la intención afirmativa de la grandeza nacional, que no oculta un cierto escepticismo irónico; el pudor de las emociones y los sentimientos; la sensación de ridículo que evita el trémolo personal; el cosmopolitismo que no pleitea con el arraigo local; el amor al pasado inmediato; la vocación humorística que recurre a procedimientos de causeur celebrado en grupo de elegidos; el dandismo mental y exterior". "Introducción", en **Cuentos de Buenos Aires**, de Manuel Mujica Lainez; Buenos Aires, Huemul, 1972, pág. 10.
2. **Cecil**, Buenos Aires, Sudamericana, 1972, pág. 23.
3. **Bomarzo**, Buenos Aires, Sudamericana, 1962, pág. 41.
4. **La Nación**, Suplemento Literario, 3 de junio de 1962.
5. Op. cit. págs. 324-325.
6. Op. cit. pág. 386.
7. **El escarabajo**, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pág. 383.

MANUEL MUJICA LAINEZ: EL RESPLANDOR DEL TIEMPO

Las páginas de Manuel Mujica Lainez operan sobre la Historia una alquimia extraordinaria: la transforman en poesía. Toda su obra (si parafraseamos, en otro sentido, el título de uno de sus libros) es una vasta "crónica real". **Crónica** porque se nutre del tiempo, porque su materia, su núcleo, su obsesión, es consignar las mudanzas de la vida, los avatares de los seres y de las cosas. **Real** porque la trama ficticia tejida con verdades y falsedades (desde el punto de vista histórico propia y científicamente dicho) es, empero, un símbolo de la realidad existencial profunda del hombre: ese "peregrino del ser", ese "sustancial emigrante" –así lo llamó Ortega– constituído por la "inexorable trayectoria de experiencias que lleva a las espaldas, como el vagabundo, el hatillo de su haber"[1]. **Real**, también, en otra acepción: pese a que lo ridículo, lo grotesco, lo paródico, son condimento sólito de la narrativa de Mujica, la atmósfera final que se decanta a través de largas lecturas, evoca y convoca al Tiempo móvil como un gran resplandor, un polvo de oro que se deposita sobre las cosas (grandes protagonistas y mártires, como **la casa** de la novela homónima) y dibuja imágenes de belleza y majestad antiguas.

Si bien su obra –como la de Marcel Proust– se liga estrechamente a la vida de la clase alta, Mujica –así el mismo Proust– no es mero testigo-participante de una oligarquía muchas veces disipada, enajenada y frívola; es también su crítico, conmovido e irónico a la vez. Un crítico cuyas mejores obras son pinturas patéticas de la decadencia del "poder y la gloria" humanos, verdaderos retablos, no ya del nacimiento, sino de la muerte igualadora: la muerte que corroe **la casa**, la que acabará

con las absurdas ilusiones de **los viajeros**, la que sellará para siempre el enigma de Gustavo y de Lucio Sansilvestre, o el vergonzante secreto de Tití, la que, por crueldad o por casualidad, aniquilará la juventud y la belleza de Tristán, de Francis, de Aiol, de Horacio Orsini, de Adriana dalla Roza, de Angélica, de Toinette, de Lumbi, de Asunción, y de tantos otros. En esta dialéctica constante entre la supremacía final de la muerte y la pujanza de la vida, entre la tragedia y la comedia que promete una instantánea y riente ficción de eternidad, subsisten en la memoria, como único trofeo arrebatado al tiempo, ciertos valores estéticos y éticos: una nobleza íntima que no tiene demasiado que ver con el nacimiento (Sergio, hijo natural de una humilde paisana catamarqueña, pertenece a la estirpe espiritual de los señores, mientras que Benjamín, vástago legítimo de la encumbrada familia de la torre en llamas, es un ser mezquino y mediocre que entregará la casa natal a la depredación); la hermosura y la gracia físicas, la alegría eterna —añejada en una pátina secular— de las obras de arte, que poseen una existencia propia, por lo general más perdurable que la de los hombres, y por fin y sobre todo, el amor. El amor humano, en sus múltiples formas, como erotismo, como ternura, como amistad y entrega, se erige en valor supremo, el único capaz de redimir verdaderamente a los mortales de su miseria temporal. Los seres capaces de amar sin daño son, en la narrativa de Mujica, los inocentes, los esencialmente románticos: el joven Kurt, de **Invitados en El Paraíso**, el poeta Aníbal Charlemagne, de **Los cisnes**, las prostitutas candorosas como Dolly o Leontina, pintora bíblica "naif" en sus ratos de ocio, entre otros. La imposibilidad de darse confiadamente al amor que se le ofrece, olvidando su melancolía y su inferioridad física, tuerce para siempre el destino del Duque de Bomarzo; los "viajeros", encerrados en su orgullo diabólico, no aman, y destruyen a los que sí han encontrado el amor, los puros: Berenice y Miguel Ruski; el muchacho sombrío, quemado por el resentimiento social, provoca la muerte de la dócil Angélica, la hija de los amos, única mujer que ha querido y cuyo grito de agonía lo seguirá siempre; el desamor envenena la vida de la desdichada Leonor de Mon-

talvo; vuelve estériles las exigencias de Teresa Rey y su forzado esposo, "el poeta perdido", y causa, indirectamente, la muerte de éste. Aceptar el placer carnal cuando éste se brinda y al tiempo amar con generosidad al otro, es el doble desafío que se impone a los héroes de Mujica, y que éstos deben sortear exitosamente para lograr su redención terrena y quizá también eterna. El gozo de los sentidos y el ejercicio de la caridad como amor del otro por lo que el otro es, por lo que quiere y necesita, son los ejes axiológicos de una cosmovisión antiascética pero no por ello materialista, pues el mundo de Mujica Lainez se abre constantemente a un trasmundo sobrenatural y mágico. Hadas (Melusina es la narradora de **El Unicornio**), duendes, ángeles, demonios y fantasmas, se mezclan sutilmente en la esfera de acción de los hombres, pero son percibidos sólo por seres de una excepcional sensibilidad, o de privilegiada pureza: el Duque de Bomarzo, tortuoso sensitivo, se enfrenta con el Diablo mismo, Sergio, capaz de desdoblarse y abandonar su cuerpo, recibe de los personajes de "Las Meninas" velazqueñas la noticia cifrada de su próxima muerte; los seres más ingenuos de la novela: "Leontina, el Nebe, Katie, un discípulo de Calzetti, el Pichón Reyna" pueden ver las siluetas magníficas de los cisnes que vuelan "sobre las ambiciones, sobre la envidia, sobre el deseo, sobre la pasión, sobre la tristeza, sobre la duda, sobre la humana debilidad, lejanos y puros", llevando con ellos, como los **psicopompoi** de la tradición griega, el alma intachable de Charlemagne, su poeta. También los objetos, las cosas construídas por el hombre, resultan implicadas, con más frecuencia, con más intensidad que el hombre mismo, en el contacto con el plano sobrenatural. Ejemplos notorios son la casa, que conoce —no así sus moradores— a los espectros de Tristán y del Caballero, y que ha sido inundada por la **Presencia** luminosa del ángel o el hombrecito del azulejo (**Misteriosa Buenos Aires**) que distrae a la Muerte con su charla y la aparta del niño, su amigo. Muchos de estos objetos, como el espejo mágico, el cuerno del unicornio, los talismanes de toda clase, la estatua que cobra vida, etc., pertenecen a la tradición simbólica universal.

Pero además lo sobrenatural, la trascendencia, persisten es-

pecialmente en la obra de Mujica como esperanza y aspiración de Paraíso. Esto se advierte sobre todo en **Los ídolos**, quizá su novela más perfecta. Ella y **Bomarzo** constituyen, cada una en su ciclo (**Los Idolos** en la gran saga argentina, **Bomarzo** en el tríptico medieval-renacentista del que habla Jorge Cruz y que componen, además, **El Laberinto** y **El Unicornio**), hitos antológicos, admirables. Bajo una trama muy usual en la narrativa de Mujica: la historia de una amistad amorosa entre dos muchachos (Gustavo, que pertenece a la prestigiosa familia de **La casa** y de **Los viajeros**, y el médico narrador) desde la temprana adolescencia hasta la madura juventud, corre en **Los ídolos** un hilo simbólico profundo: la búsqueda del Paraíso perdido. A esto alude el grabado de Milton ciego, dictando a sus hijas el **Paradise Lost**, que luce sobre la chimenea de Lucio Sansilvestre, el poeta autor de esa única obra: **Los ídolos**, y que es, a su vez, idolatrado por Gustavo. La misma figura miltoniana aparece en **Los viajeros** quizá como contraimagen irónica de la inutilidad creadora del tío Baltasar, el irascible y eterno traductor de Víctor Hugo, y como símbolo del permanente destierro de la felicidad que padecen los personajes —absurdos y patéticos— para quienes el **summum** de la dicha humana se ha situado en la ya inalcanzable Europa, llave del extraviado Edén. Pero volvamos a **Los ídolos**: su mayor misterio es, sin duda, el libro que da título a la novela. Escrito por un hombre que está dejando atrás la primera juventud, **Los ídolos** es descrito (nunca transcripto) como un texto prodigioso, un texto casi mágico que, como hubiera dicho el siglo XVI, "suspende y embelesa el ánima". En **Los ídolos** está todo: todas las experiencias fundamentales, la muerte, la belleza, el amor; es un espejo-río que refleja al Universo. Pero esta escritura extraordinaria se vuelve para Gustavo una trampa mortal, un "ídolo" en el peor sentido del término: estatua inmóvil en cuya adoración está consumiendo su propia vida viva, fantasma, imaginería seductora urdida por palabras sabias que lo hace olvidar su inmediata realidad. Gustavo muere conduciendo su automóvil en un accidente confuso, ahogado en el río Avon (el río de Shakespeare) con el poeta Lucio Sansilvestre, a quien ha conseguido encontrar en Ingla-

terra y con quien traba una extraña amistad. Poco antes de morir, Gustavo expresa al médico una duda terrible: Lucio Sansilvestre podría no ser el verdadero artífice de la obra. Unos versos mediocres autografiados por Sansilvestre, la constante mención de un lúcido y querido amigo muerto –al que Gustavo considera el genuino escritor–, el inexplicable rechazo hacia **Los ídolos** que Sansilvestre (ahora dedicado a una inconclusa obra crítica sobre Milton) parece experimentar, lo han convencido de esta posibilidad. Cuando Gustavo desaparece, se convierte a su vez en ídolo definitivo para su amigo, quien, incapaz de amar nuevamente, se consagrará a su memoria y utilizará a **Los ídolos** como guía hacia "la eterna juventud de Gustavo". Esta novela tan rica en imágenes y resonancias simbólicas (el enorme e inútil tapiz de las tías solteronas, cuya finalización ocurre el día de la muerte de Gustavo, los habitantes locos de Las Rosas, inquietante espejo paródico del mundo aristocrático de la tía Duma, el escudo de la torre en llamas, etc.) articula así una de las paradojas de la existencia humana; el desesperado deseo de lo Absoluto, que Gustavo deposita en **Los ídolos** y en Sansilvestre, y el médico en Gustavo, redunda, por otra parte, en perjuicio del aquí y el ahora, aliena a los hombres de su condición presente y de su posibilidad concreta de construir el Paraíso con otro, con el otro, en la tierra actual y real.

Bomarzo, por su lado, es la más importante y lograda reconstrucción de época emprendida por Mujica. Une el mundo renacentista –cuna de nuestro propio mundo, de nuestra cosmovisión, al menos en lo que ésta tiene de occidental y de europea– con el presente, y la figura del Duque de Bomarzo con el príncipe tenebroso de la torre abolida y con el propio escritor de Buenos Aires, que se propone a sí mismo como la reencarnación de Pier Francesco Orsini. **Bomarzo**, compendio impecable de conocimiento erudito y de pasión humana, es quizá más que ninguna otra novela de Mujica la historia poética de la Historia y el alambique fabuloso donde, con la materia de la desdicha y del deseo, del pecado, del poder y de la muerte, de la

belleza y del olvido, del gozo y del duelo, se destila el oro del Tiempo, único bien que permanece en la memoria del Duque (el triste y el impuro, el que no ha llegado a inmortalizarse por el amor completo, por el amor feliz, el peregrino de las edades) como prueba de trágica y de transitoria inmortalidad.

MARIA ROSA LOJO

Cultura, N° 14, mayo/junio 1986

1. José Ortega y Gasset, **Historia como sistema**, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

LAS MITOLOGIAS PERSONALES DE MANUEL MUJICA LAINEZ

(Dos capítulos de un estudio inédito)

LA GRAVITACION DE LOS OBJETOS

Como ámbito en el que encuentran cabida infinidad de objetos, la casa permite al novelista la exaltación de una afinidad con los seres inanimados que, en la vida privada del escritor, estimuló su pasión de coleccionista. Vástago de una familia en la que esa figura —la del coleccionista— constituye una presencia constante, Mujica Lainez ha declarado que su afición por los objetos deriva de dos de sus antepasados: los hermanos Rufino y Juan Cruz Varela. Tal vez bajo el influjo de esa herencia el futuro hombre de letras acudió tempranamente al llamado de lo que llegaría a ser una auténtica vocación. Es así como durante la adolescencia en París se despierta en él el gusto por el objeto artístico o curioso, que luego recibiría decisivo impulso a raíz de su desempeño en el Museo Nacional de Arte Decorativo y se afianzaría a lo largo de los viajes sucesivos. Resulta oportuno puntualizar, sin embargo, que en el caso de Mujica Lainez esa inclinación no se traduce en el simple acopio de "piezas de museo", sino que, como él mismo ha confesado, lo que en realidad justifica el afán del coleccionista es el lazo afectivo que se tiende entre el propietario y la cosa poseída. En ese vínculo sutil, dos son las calidades que el escritor tiene en más aprecio. Una, "la condición de testigos inmóviles", que tornaría inapreciables a los seres inanimados si pudiésemos captar su mensaje (o mejor: si nuestra sensibilidad fuese capaz de afinarse lo suficiente como para acceder a un mundo cuya inmovilidad y mutismo son sólo aparentes). Otra, la incondicional fidelidad de los objetos, que los convierte en seres infinitamente más fiables que los humanos.

Ciertamente, cuanto acabamos de exponer se manifiesta repe-

tidas veces en la narrativa de Mujica Lainez. Así por ejemplo, el cuento "**Memorias de Pablo y Virginia**", mencionado antes, se inicia como sigue: "Nunca entenderé la actitud de los hombres frente a nosotros, los objetos. Proceden como si creyeran que la circunstancia de habernos dado vida les autoriza a tratarnos como a esclavos mudos. Jamás nos escuchan. Supongo que lo hacen por vanidad, por estúpido prejuicio de clase, pues consideran que un hombre es demasiada cosa para detenerse a departir con una alacena, o con una jofaina, o con un tintero. Eso menoscabaría su dignidad. ¡Qué tontos! No se dan cuenta de que quienes más aprovecharían del diálogo serían ellos, pues la condición de testigos inmóviles, sin cesar vigilantes, enriquece nuestra experiencia con garantías valiosas. (. . .) Lo compruebo día a día. Una puerta se esfuerza por transmitir a su amo cualquier idea: la idea de que no debe entrar en una sala, por ejemplo. Llama para ello su atención girando con leve chirrido, y el muy testarudo prefiere atribuir ese movimiento a una corriente de aire, y se mete en el cuarto con las desagradables consecuencias que ello implicaba. (. . .) Y ¡qué decir de los nocturnos crujidos de los muebles!, ¡qué decir del tableteo, fugaz de las persianas; del rezongo de las chimeneas; del gemido de los escalones; de la vocecita de la pluma sobre el papel, que va murmurando: 'no escribas eso, no escribas eso'! ¡Qué decir de esa cortina trémula que de repente se echa a volar aleteando como un fantasma! Nada: todo son corrientes de aire, o ratas, o que si el calor produce esto y el frío produce aquello. Los hombres viven inventando leyes y coartadas para explicar lo más sencillo (. . .): que estamos aquí, a su lado, que somos sus amigos, que ansiamos comunicarnos con ellos. (. . .) Lo curioso es que cuando un hombre, más cuerdo que los demás, se rinde por fin a la evidencia de nuestra cordialidad y acude a nosotros fraternalmente, lo enclaustran por loco".

El párrafo transcripto, que resulta especialmente representativo dentro de una obra pródiga en textos similares, nos brinda un punto de apoyo para adentrarnos un paso más en la novela que nos ocupa.

A la luz de los testimonios que nos proporcionan tanto la

narrativa de Mujica Lainez como sus declaraciones personales, no resulta sorprendente que en **La casa** los múltiples objetos descriptos estén dotados de tanta "vida" como el edificio que los alberga. De ese modo, una vez familiarizado con las pautas que rigen el devenir de los acontecimientos en ese mundo singular, el lector acepta con naturalidad no sólo que la casa esté facultada para hablar, evocar episodios y experimentar sentimientos, sino también que comparta esa capacidad con los incontables objetos que la pueblan: las estatuas de los gladiadores, la de Guillermo Tell, la que reproduce la escena en que la hija del Faraón rescata a Moisés de las aguas, la de la cuidadora de gansos, la alegoría de la Elocuencia, la Charmeuse de Pigeons y el Fausto de bronce que adorna el jardín; las esfinges que sustentan el balcón que se abre sobre la calle Florida; los óleos, jarrones, grabados y marfiles; los personajes del techo pintado del comedor principal (el gondolero, la gitana, la dama del quitasol, el negrito, el militar, el hipnotizador de pájaros) y los que habitan en el tapiz de Beauvais: Diana, Leda y el cisne, Marte, Ganimedes y el águila, Ceres, Júpiter y el toro blanco que arrebata a Europa.

Dentro de ese contexto, es lógico que a los objetos les quepa una intervención activa en los acontecimientos que conforman el historial de la mansión. Así, cuando Paco sigue sigilosamente a su hermano hasta la habitación que será escenario del crimen, la casa advierte de inmediato la proximidad de la tragedia, pero los gritos de la hija del Faraón y de las figuras del techo pintado revelan su ineficacia para alertar a Tristán, pues éste no los oye; consumado el homicidio, igualmente estériles resultan los esfuerzos de los objetos por proporcionar a la policía el indicio que revele la identidad del asesino; más adelante, la casa será testigo de los amores de Rosa y Monsieur Renard, y los objetos comentarán con regocijo las dificultades que el cocinero francés debe sortear cada vez que se dirige a una de sus apasionadas citas; ante la congoja que provoca en Francis la comprobación de la infidelidad paterna, la casa toda intenta apaciguarlo, envolviéndolo en el sosiego de un murmullo consolador; los personajes pintados, bordados y esculpidos se verán a su vez

asaltados por similar zozobra cuando la noticia de la decadencia familiar levante ante ellos el fantasma del remate que los condenará a quién sabe qué sombríos aposentos; a la muerte del último representante de la serie de terranovas que desfiló por la casa, los lebreles del techo pintado lo despiden con lastimeros aullidos... Estas y muchas otras escenas semejantes entrelazan sus respectivas anécdotas, escenarios y personajes –animados e inanimados–, contribuyendo a la configuración de un relato que discurre a la sombra de la mansión. Como una diosa tutelar, la casa vela por el destino de los suyos y durante el transcurso del prolongado soliloquio añade notas a la personificación: se queja por el abandono de las criadas, que le niegan "la calefacción afectuosa que calma el calambre y el reumatismo de los mobiliarios"; gime ante la brutalidad de los obreros que, al desgarrar el lienzo que cubre el techo del comedor, **asesinan** a los lebreles pintados, y asiste, estremecida, a "la ejecución de las Esfinges cariátides". La reiteración de circunstancias como las apuntadas da lugar a que la casa manifieste su pesar por el aislamiento a que la somete la falta de comunicación entre su mundo y el de los seres humanos. Tal situación admite muy contadas excepciones: en cierta ocasión, movido por algún secreto impulso, Paco abandona su cuarto y deambula por las salas desiertas hasta detenerse frente al tapiz de Beauvais. Tal vez fuera su mismo extravío –conjetura la casa– lo que le permitió atisbar la vida que alentaba en aquellas figuras inmóviles; de ahí que la desesperación que le produjera la imposibilidad de ingresar a ese mundo vedado se tradujese en violentos puñetazos contra la tela.

También los terranovas intuyen la existencia de territorios inquietantes. Así los evoca la casa: "¿No he hablado todavía de ellos? Tuve tres. Cuando uno moría lo reemplazaba otro, y siempre se llamaban Max, como si el mismo perro inmortal de cabezota grave, de ojos místicos, continuara echado en el zaguán mientras transcurrían los lustros. Los lebreles del techo italiano gruñían cuando Max cruzaba el comedor bajo su pintura. Jamás se habituaron a esos parientes de carne y hueso, macizos, desmañados como muchachotes gordos, ellos que eran gráciles y se parecían a los personajes venecianos que los acompa-

ñaban en la escena del techo, y cuyas patas finas competían con los dedos inverosímilmente largos de la dama del quitasol y de su negrito. Los terranovas miraban hacia arriba, desconfiados, olfateando peligros misteriosos. No había forma de que se quedaran en el comedor. Gustavo explicaba que les repugnaba el olor a comida. Mis señores proponían siempre explicaciones complejas de los hechos simples" He ahí a los únicos capaces de trasponer, aunque fugazmente y a su modo, las fronteras de lo inexplorado: un perro y un loco. Volveremos sobre ello más adelante.

Aunque la mansión, como se ha visto, desborda de objetos de la más diversa índole, es necesario señalar la existencia de tres habitaciones especialmente curiosas, a las que la misma casa considera sus "cuartos raros". La habitación de Clara es la primera. El "cuarto japonés", como se lo identificó, debe ese rótulo a la increíble proliferación de los objetos más dispares, algunos de ellos dudosamente orientales: biombos con figuras de dragones, mesitas de laca, máscaras, pagodas, sillas de bambú, abanicos, farolillos, porcelanas, Budas. Más tarde, la crisis emocional que en Clara provoca la muerte de Tristán la impulsa a añadir a ese abigarrado conjunto una extensa colección de imágenes religiosas, con lo que el aposento adquiere una apariencia que lo aproxima más a un bazar delirante que a un dormitorio convencional. Es previsible que el segundo "cuarto raro" sea el de Paco: una habitación en la que los libros se acumulan sin orden ni concierto, compartiendo la atención y el interés de su propietario con docenas y docenas de pisapapeles de las más disímiles procedencias, tamaños, formatos y colores. Por fin, Francis —el hijo de Gustavo y de María Luisa— es el habitante del cuarto "estético", en el que cada objeto, cuidadosamente escogido —los discos de música clásica, la colección de piedras duras, las medallas renacentistas, los muebles ingleses, los óleos, las encuadernaciones antiguas, los globos terráqueos—, proclama la exquisitez de su dueño.

Para la casa, las tres habitaciones constituyen otros tantos enigmas indescifrables. No logra identificarse con ellos: la suya es una "opulencia sana, directa y comprensible", tan distante

del acopio indiscriminado de Clara como del refinamiento un tanto excesivo de Francis. Y sin embargo, cada uno de los "cuartos raros" cumple su función, toda vez que el detalle de los objetos que albergan contribuye a suministrarnos indicios reveladores de la personalidad de sus propietarios.

En otro orden de cosas, resulta casi inevitable que en una casa como la descripta, en la que los seres inanimados participan con tanta intensidad en el devenir de los acontecimientos, el factor que desencadena la tragedia sea un objeto. Nos referimos, claro está, al magnífico collar de perlas que el senador había adquirido en París para su esposa y que, intrigas mediante, llegaría a manos de Zulema. La posesión de la preciada joya constituirá así el detonante que precipita el desenlace.

Llegados a este punto, se impone una pregunta: ¿qué función cumple en la novela esa exaltación de los objetos? O en otros términos: más allá de la afición del escritor-coleccionista, que se complace en la apreciación del objeto bello, ¿qué sentido oculto entraña la minuciosa descripción de muebles, de cuadros, de estatuas, de tapices?

De entre las respuestas posibles, nos interesa rescatar dos. La primera, y más evidente, es que el inventario de objetos valiosos constituye un instrumento utilizado por el novelista para recrear una clase social por la que experimenta una profunda nostalgia. Así lo atestigua la abrumadora variedad de los objetos, muchos de ellos de calidad discutible pero que sin embargo pueden convivir con las auténticas obras de arte porque en definitiva lo que los valoriza es su condición de símbolos de un determinado estilo de vida. La misma casa es consciente de ello, y así lo manifiesta al evocar su colección de cuadros: "Esa pinacoteca, debida al senador y a una herencia de María Luisa, fue uno de mis lujos principales, y aunque luego me di cuenta de que no valía gran cosa, sobre todo después de las largas veladas de aprendizaje durante las cuales Tristán y el Caballero recorrían los álbumes de mi biblioteca, y después de las observaciones cáusticas de Francis, comprendo también que me daba una jerarquía especial, pues gracias en buena parte a esos cuadros yo fui una casa rumbosa". Junto al objeto espurio, se multiplican

los testimonios del bienestar económico (los terranovas, el camión de la florería que cada semana se detiene ante la casa para renovar los ramos distribuídos por los salones, los trajes londinenses de Gustavo) y las concesiones a los "clichés" imperantes en la época: la imagen de Nicolás —hermano mellizo de Clara— empuñando las riendas del mail-coach y provocando la inevitable comparación con un grabado inglés; el mismo Nicolás, que saluda sin quitarse los guantes y se excusa diciendo *pardon my gloves*; la extremada cautela con que se alude a las **excentricidades** de Paco, a quien nadie hubiese osado calificar de loco; en fin, las innúmeras ocasiones en que el **buen tono** impone sus normas inapelables.

Recordemos, no obstante, que la retratada por Mujica Lainez es una sociedad en vías de extinción, y por eso los síntomas de la decadencia, hábilmente dosificados, van acentuándose con el correr de las páginas. Cuando la casa evoca, en el capítulo V, la comida con que se celebró el centenario del nacimiento del senador, la escena que más la conmueve es la del paseo de los comensales, presididos por Clara, a través de los vastos salones. Clara iba a morir dos meses más tarde, y al pensar en ello desde la perspectiva del tiempo, la casa se reprocha el no haberlo comprendido así entonces y se pregunta: "¿Debí percibir en el cortejo vetusto y aristocrático el símbolo de un mundo que se deshacía?". Muerta Clara, y clausurado el "cuarto japonés" como antes lo había sido el dormitorio de Francis, en ambas habitaciones el polvo va acumulándose sobre los objetos y las manchas de humedad avanzan lentamente por las paredes, mientras la polilla prosigue su labor tenaz y se espesan las telarañas; es el principio del fin. Poco después se conocen las primeras noticias que presagian el derrumbe financiero de la familia. Para la casa, sin embargo, no ha sonado todavía la hora más amarga: será durante el infame reinado de las criadas cuando conozca el horror de la degradación que sumará al éxodo de sus obras de arte el abandono de los aposentos, invadidos por hedores vergonzantes.

La segunda respuesta se enlaza con la personal visión que para Mujica Lainez entraña la creación literaria. El escritor, en

efecto, ha declarado —y tal actitud se refleja nítidamente en sus obras— que la intención que lo guía al componer un libro no es otra que la de proporcionar a sus lectores un placer estético. Así pues, la minucia con que en **La casa** se detallan todos y cada uno de los objetos responde a un deseo expresamente formulado: "Quiero hacer feliz al lector con la belleza". Para Mujica Lainez, entonces, la belleza en sí misma es suficiente para justificar la existencia de la obra literaria. Así lo entiende también la casa cuando evoca su pasado de esplendor y reflexiona sobre el edificio que ocupará su lugar: "Yo fui una gran dama opulenta, decorativa, caprichosa, con muchos defectos y algunas virtudes, indudablemente 'personal', mientras que mi reemplazante será alguien adocenado, insípido, 'funcional', más útil que yo desde un punto de vista exclusivamente práctico, pero mucho menos útil si se tienen en cuenta otros valores en la balanza, porque también es útil y muy útil, a mi entender, lo que embellece de balde, lo que tiende líneas nostálgicas y sugerentes hacia el pasado siempre más fascinador, lo que habla por medio de una esfinge que sobrevive entre mil esfinges destruídas, o por medio de unos vidrios blancos y azules, intactos a través del tiempo, y con eso hace trabajar la imaginación y funcionar ciertos mecanismos poéticos".

El texto transcripto deja traslucir, además, otra singularidad que conviene destacar por contarse entre los principios rectores de la narrativa de Mujica Lainez: la belleza, la belleza auténtica y perdurable, no yace bajo la realidad del aquí y el ahora, sino en **el pasado siempre más fascinador**. Y la perfección de ese pasado se condensa, en buena medida, en los objetos que han llegado hasta nosotros conservando incólume la maravilla de su belleza inefable (las esfinges del balcón, los cristales blancos y azules de un ventanal). El culto del pasado, tan visible en las obras de Mujica Lainez, encuentra así en la exaltación del objeto el cauce que mejor se adecua a su otra gran preocupación: la finalidad estetizante. Por otra parte, si antes aludíamos a la añoranza que el escritor experimenta hacia una edad dorada irremisiblemente desaparecida, debemos añadir ahora que su condición de último representante de una sociedad que

él conoció cuando ya agonizaba le impide adoptar una postura crítica. La suya es por ello una visión teñida de nostalgia pero que no quiere (que no **puede**) permitirse el lujo de emitir juicios, ya que de hacerlo se verían involucrados muchos miembros de su propia familia que –ellos sí– formaron parte de esa clase social en una época en la que todavía resultaba imposible prever el derrumbe.

Para introducir un último ajuste en los parámetros que rigen la participación de los seres inanimados en la novela, puntualicemos que así como el collar de Boucheron constituye el eje de los acontecimientos que ocupan las páginas finales, podemos detectar en **La casa** dos episodios que encierran, tras su aparente intrascendencia, un simbolismo significativo. El primero de ellos es mencionado por la mansión entre los secretos que su ubicuidad le ha permitido conocer: "Lo he visto a Paco introducirse en el cuarto de Francis, que dormía, y hundir un cortaplumas en la reproducción fotográfica del 'Marte' de Boticelli de la National Gallery; nunca se ubicó el origen de ese tajo abierto en el seno del adolescente divino". Otra vez la intervención de Paco, cuya demencia torna imprevisibles cada uno de sus movimientos. Y sin embargo, no resulta difícil conjeturar los motivos que lo impulsaron a perpetrar el hecho: ¿acaso no pudo advertir, a pesar de su extravío, que en Francis se reiteraban los rasgos de Tristán, y consumar su venganza en la figura que plasmaba esa belleza, esa juventud, ese encanto que él nunca poseería. . .?

El segundo episodio nos remite a la anteriormente mencionada aparición –en el capítulo VIII– de Sebastián, personaje de **Los ídolos**, quien pretende consultar las estupendas genealogías de la familia que adornan las paredes del escritorio. Sin embargo, Zulema niega la existencia de los cuadros, para desconsuelo de Sebastián, y cuando ésta se ha marchado prende fuego a los pergaminos ante el estupor y la indignación de los objetos circundantes, que no pueden impedir el holocausto. Con su habitual sagacidad, las casa insinúa entonces que lo que Zulema en verdad intentaba, al destruir las genealogías, era eliminar un testimonio que la hería como una befa: el que acredita-

ba la noble condición de una familia a la que por legítimo derecho había pertenecido ese caserón descomunal que ella no conseguía dominar y que se le escapaba de las manos.

En uno y otro caso, la fuerza que mueve el resorte de la acción es la misma que provocó la temprana muerte de Tristán: la envidia que origina el comprobar que ciertos valores (la belleza y la juventud, o el prestigio de un apellido encumbrado) son inalcanzables. La reproducción del cuadro de Botticelli y las genealogías bellamente ilustradas resultan así víctimas del resentimiento por su condición de objetos artísticos en los que parece condensarse todo cuanto a Paco y a Zulema les ha sido negado.

RECURSOS ESTILISTICOS

Los lectores fieles a Manuel Mujica Lainez que se adentran por primera vez en una de sus obras, saben de antemano que —independientemente de la trama argumental— les aguarda una vez más el placer que siempre provoca un texto cuya armonía deriva del manejo fluido del idioma. En el caso de nuestro novelista, ese dominio verbal se traduce en su estilo peculiarísimo, al que la crítica suele calificar de **barroco**. Aunque el adjetivo merecería varias objeciones, fuerza es reconocer, sin embargo, que es tal vez el que más se aproxima a la caracterización de un estilo denso, abundante en trazos de fuerte empaste, y cuyas frases arborescentes, que en una primera lectura pueden parecer caóticas, están invariablemente regidas por una implacable coherencia interna.

En lo que atañe a la obra que nos ocupa, Eduardo Font afirma con mucho acierto que "la novela participa de los mismos atributos que tuvo la casa: elegancia señorial y aristocrática". En **La casa**, efectivamente, corresponde estudiar los recursos estilísticos no como un fenómeno independiente, sino a la luz que nos proporcionan, por un lado, la finalidad estética a la que, como hemos visto, propende el escritor en cada una de sus obras; por otro, la también mencionada exaltación intencional de aquellos objetos —o personajes, o escenarios— que subrayan la condición aristocrática (poco importa aquí que se trate de una aristocracia decadente) de los personajes que forman parte de la familia protagonista. Estas tres directrices, fuertemente trabadas entre sí, se nutren en la vasta erudición del novelista, y suman sus voces para lograr un efecto final de gran refinamiento, al que enriquecen múltiples referencias pro-

venientes de los más diversos ámbitos. Pero vayamos por partes.

Como queda dicho, una de las coordenadas de la novela contribuye a apuntalar el prestigio de ese mundo que se derrumba. A los indicios reveladores de esta vertiente que ya hemos señalado (las flores semanalmente renovadas, la dinastía de terranovas, la estampa de Nicolás, que parece escapado de un grabado inglés), pueden sumarse otros muchos: los vinos nobles que Gustavo presenta a sus comensales "empujando a lo largo de la mesa el carrito de plata con labradas hojas de viña en las ruedas, dentro del cual (. . .) el burdeos viajaba arrellanado como un mandarín"; los muebles estilo Imperio de Don Francisco, a los que sirven de marco las estupendas encuadernaciones de sus libros; el retrato de Duma pintado por Boldini. . . Cuando María Luisa marcha a Europa, en un viaje que es en realidad una huida ante la inminencia de la catástrofe, se aloja en el célebre Albergo Splendido de Portofino y es huésped del príncipe Alberto en su castillo monegasco. Así como Duma posó para el cotizado retratista italiano —y María Luisa para François Flameng—, Nadar ha fotografiado al senador; éste, por su parte, nada tiene que envidiar a la distinción "inglesa" de su cuñado: su **barba de Asurbanipal** le confiere un inesperado empaque **de bajo relieve asirio**. La misma casa reconoce que su erudición proviene de los muchos libros, que a través de sus habitantes, tuvo oportunidad de conocer: una biblioteca nutrida y heteróclita, en la que el Duque de Rivas convive con Bataille, las biografías de personajes famosos con el diccionario Larousse, y las novelas sentimentales con Plutarco. Si a todo ello añadimos cuanto encierran los tres "cuartos raros", obtendremos como resultante un microcosmos cuya suprema elegancia no pueden perturbar ni los objetos de dudoso buen gusto que pudieran descubrirse ni tampoco el lastre que supone toda anomalía —por ejemplo, la demencia de Paco—, porque la tranquilidad que proporciona a los habitantes de la mansión la conciencia de su propia aristocracia es suficiente para borrar lo meramente incidental. Para los representantes de esa casta privilegiada, todas las extravagancias son lícitas: la grotesca obesidad de Clara, las lecturas disparatadas de Paco, los gastos fastuosos. Aun en medio

de sus excentricidades, cada uno, a su manera, conserva el sello de lo auténticamente señorial, de lo que no admite ser puesto en tela de juicio. Y menos que nadie lo hará el lector: el novelista, pues, ha alcanzado su objetivo.

Decíamos más arriba que para montar el delicado mecanismo de la novela Mujica Lainez utiliza los materiales más diversos. Así, no se limitará a describirnos el carrito de plata para transportar las botellas sino que dejará caer, aquí y allá, los nombres de los vinos más refinados (Mouton-Rothschild, Château Latour, Haut-Brion), precisando sus respectivas cosechas; y al referirnos los prodigios culinarios de Monsieur Renard se detendrá brevemente, como al pasar, para detallar la combinación de los ingredientes.

La ironía es también un recurso frecuentemente utilizado por Mujica Lainez. Dos de sus libros —**Crónicas reales** (cuentos) y **De milagros y de melancolías** (novela)— se basan en la explotación de la veta irónica, muchas veces deformada hasta el absurdo: escritos respectivamente en 1967 y 1968 —es decir, inmediatamente después de **Bomarzo** y **El unicornio**, que exigieron a su autor una extenuante tarea de documentación—, Mujica Lainez encontrará en ellos el refugio que le permitirá fabular con entera libertad y burlarse del "fantasma del anacronismo", a la vez que tratará de demostrar que "la Historia es una invención del historiador". Aunque con menor intensidad que en los dos libros señalados, el tono irónico suele aflorar en la mayoría de las obras de Mujica Lainez. En **La casa**, por ejemplo, se advierte en la ya mencionada escena del paseo de Clara y sus invitados por las salas principales de la mansión. Durante el recorrido, la imponente matrona no cesa de evocar la memoria de su difunto marido: "— ¡Pobre Francisco! ¡Qué orador! En el 'Don Quijote' lo representaron siempre con una corneta de sombrero... porque era tan elocuente... (Y como la señora se dirigía crípticamente al marqués de Saint-Luc, sin duda éste se habrá turbado durante unos segundos que complicaron todavía más el mito del senador, pues el francés, desentendido de la historia y la leyenda sudamericana, habrá entrevisto en un relámpago la posibilidad de que el fabuloso Don Francisco fuera una in-

vención de Cervantes)".

Muy estrechamente ligado al empleo de la ironía debemos destacar el detalle grotesco, del que Mujica Lainez suele echar mano para suavizar la crudeza de alguna situación. Así lo vemos en la descripción del fin de Clara, que muere "sola, absolutamente sola, tumbada sobre un plato de croquetas de ostras y sobre el 'San Francisco de Asís' de Joergensen, después de arrastrar en su manoteo angustiado un florero rebosante de plumas de pavo real que se desparramaron sobre la cama". Nótese aquí la contraposición de elementos. Por un lado, la hagiografía del escritor danés y las plumas de pavo real. No olvidemos que estas últimas son consideradas de mal agüero (creencia que Mujica Lainez, muy supersticioso en su vida privada, tenía por cierta) y que además el ave fue objeto de veneración en las religiones primitivas y en la Grecia clásica, con lo que la ambivalencia cristianismo/paganismo vuelve a hacerse presente. Por otro, y en oposición al libro —esto es, a un objeto en sí mismo noble— y a la suntuosidad de las plumas, el detalle prosaico de las croquetas de ostras. Todo ello, sumado a la descomunal obesidad de la anciana, compone una escena a la vez irrisoria y patética.

Otro de los instrumentos de que suele valerse Mujica Lainez para enriquecer sus relatos es la alusión a personajes famosos. Esto es visible no sólo en las novelas de recreación histórica (**Bomarzo, El laberinto, El escarabajo**) sino también en los cuentos (especialmente los de **Aquí vivieron** y **Misteriosa Buenos Aires**). La fugaz aparición de hombres y mujeres célebres entre los personajes inventados, o la simple mención de sus nombres en un diálogo, acentúa la verosimilitud de lo narrado al eliminar momentáneamente las fronteras entre ficción y realidad. Así, es lógico que en **La casa**, habida cuenta del prestigio y la influencia de que gozó el fallecido senador, resuenen los ecos de varios apellidos ilustres, representativos de la actividad política, histórica y cultural argentina: Julio A. Roca, Miguel Cané —apuntemos aquí que el autor de **Juvenilia** se cuenta entre los antepasados de Mujica Lainez—, Juárez Celman, Lucio V. Mansilla, etc.

Las artes plásticas –y en especial la pintura– constituyen asimismo una cantera inagotable de la que el escritor extrae algunos de sus mejores hallazgos. Como en los casos antes mencionados, también las referencias pictóricas exaltan la atmósfera señorial en que se mueven los personajes. Así, el sólo hecho de haber sido retratada –como se dijo– por Boldini, quien en su momento gozó del favor de la alta sociedad europea, basta para otorgar jerarquía a Duma. María Luisa, por su parte, vive inmersa en vestidos que son "como nubes" (con uno de ellos, de color celeste, la pintó Flameng) y luciendo sombreros **a la Gainsborough**, mientras que la belleza un tanto agresiva de Rosa recuerda a la de la Antíope del Ticiano y los personajes del tapiz francés se alternan con los del techo italiano y con las innumerables estatuas y cuadros.

Sin embargo, tal vez el mejor ejemplo de eficacia descriptiva lo encontremos en la caracterización de la indumentaria de Paco, que Mujica Lainez logra plasmar en un trazo con la sola mención de sus **ropones holbenianos**: es casi inevitable, creemos, que el lector evoque de inmediato el célebre cuadro **Los embajadores** –y especialmente al personaje que se sitúa a la derecha en la pintura, Georges de Selve–. Una vez que el novelista ha dejado impresa esa imagen en nuestra retina, la reforzará poco después apuntando que, ignorante de la catastrófica situación financiera de su familia, Paco continúa "disfrazado de hombre del Renacimiento".

La música, por último, interviene también en forma decisiva en la configuración del estilo de Manuel Mujica Lainez, y su incidencia en la novela puede observarse desde tres ángulos. El primero, y más inmediato, es el de las melodías que han resonado en el interior de la mansión, desde **Pelléas et Mélisande** y **La Traviata** hasta diversas obras de Mozart y de Gluck. En este primer nivel es obvio que, como en el caso de las referencias pictóricas, los compositores mencionados en el relato contribuyen a vigorizar el ambiente refinado que la casa conoció en la que fuera su edad dorada.

El segundo enfoque cala un poco más hondo: es el que pone de manifiesto el poder evocador de la música. Todos he-

mos experimentado alguna vez este fenómeno –el del torbellino de recuerdos que es capaz de desatar una melodía que llega hasta nosotros inopinadamente– y la casa, la casa humanizada, conoce también esa sensación: cuando Dolly hace girar en el fonógrafo uno de los discos de Francis (que resultará ser **Orfeo y Eurídice**, de Gluck), el edificio parece estremecerse hasta los cimientos. Al conjuro de la música, se pone en movimiento una suerte de ronda fantasmal, en la que la casa reconoce a sus antiguos moradores y hasta a los visitantes ocasionales: Gustavo y María Luisa, Monsieur Renard y Aimée de Monvel, Francis y Pietro Lamberti, Max y el príncipe Marco-Antonio Brandini, la **Presencia**. . .

La tercera perspectiva deriva de la identificación que se produce entre la magia de la música y la mansión narradora. Esa identificación es tan estrecha, que cuando la casa pretende describir la armonía de los elementos de que está compuesta, recurre a símiles musicales: "Mi elegancia, mi propia elegancia (. . .), estuvo hecha de lujo y de nostalgia, de evocación, de estar pasada de moda sin pasar, de ajustadas alusiones a un exacto señorío más fuerte que la fealdad del detalle, un señorío que transformó esas fealdades contrarias en una composición melódica, sinfónica, bella, porque altos y bajos, bronces y maderas, fríos y cálidos, mármoles y pinturas, se respondían dentro de mí de pared a pared, de seda a óleo, de hierro a estuco, de cairel a cornisa, como pianos y violines, como trompas y arpas". Idéntica relación se establece en otros terrenos: durante las nocturnas expediciones de Monsieur Renard hasta el cuarto de Rosa, los objetos entonan "un canto de pasión wagneriano", transmitiéndose unos a otros los pormenores de la aventura con voces que se asemejan a instrumentos; y hasta las comidas sabiamente preparadas por el cocinero francés encuentran, en la imaginación de la casa, su réplica musical.

*****

Distinción, refinamiento, elegancia, son términos que hemos utilizado con frecuencia en estas últimas páginas al referirnos al

estilo de Manuel Mujica Lainez. Para acceder a los entretelones de ese estilo, fue necesario conocer previamente las claves que rigen su mecanismo interno y explorar los cauces subterráneos que lo nutren, cuyo origen encontramos en el deseo de exaltar aquellos elementos ennoblecedores que dan sentido a la evocación nostálgica de un estilo de vida irrecuperable.

Los recursos expresivos de nuestro escritor encuentran en la música y en la pintura su instrumento más eficaz; en la última instancia, pues, el **barroquismo** de su estilo se reduce a aquellas modulaciones que lo hacen **pictórico** y **musical**: el ritmo interno de las frases, la metáfora inesperada, la sagaz elección de los adjetivos, la plasticidad de las descripciones. La intención estética que guía al escritor se traduce así en un estilo esencialmente visual y auditivo, con cuya poco frecuente perfección formal Mujica Lainez rinde tributo a la Belleza.

De esa elegancia en el decir (de eso "sutil, musical, resultante de complejas armonías enlazadas, que es la elegancia") encontramos en la novela numerosos ejemplos. Para comprobarlo, veamos el párrafo en el que la casa recuerda algunos de los múltiples despojos de que ha sido objeto: "Se fueron centenares de botellas de vino que ascendieron del antro de la bodega, puntiagudas, cubiertas de telarañas, como enanos barbudos que en el peto del casacón ostentasen extrañas insignias con las armas de sus señores (. . .) Se fueron porcelanas y platerías. Partió llorando la Antíope famosa, y los coraceros partieron bramando de coraje. Cuadros invisibles hasta entonces por la altura en la que habían sido ubicados o porque el desarrollo de la escalera los aislaba de las luces eléctricas, surgieron súbitamente como si los hubieran pescado en un mar oscuro y todavía chorrearan sombras. Pasaron, veloces, con sus desvestidas mujeres gritonas, con sus ovejas, con sus campanarios, con sus árabes que juraban venganza. Nadie los conocía. Eran los productores del incesante murmullo que flotaba sobre mí, porque conversaban entre ellos, quedamente, allá arriba, en su impenetrable asilo tenebroso, como si fueran pájaros negros ocultos en las tinieblas más altas de la fronda. Al Soldado Herido, de Detaille, lo bajaron entre dos hombres de la casa de remates, y pasó como si lo conduje-

ran en camilla a la sala de operaciones. Gemía dulcemente. Me decía adiós. Y yo, que nunca me había fijado en él porque desaparecería en el corredor detrás de las esculturas, tuve la impresión fugaz de que ese personaje ensangrentado había sido feliz aquí".

Concluyamos apuntando que esa riqueza estilística, curiosamente, ha resultado desventajosa a la hora de proceder a la valoración de la obra de Manuel Mujica Lainez. En efecto, muchos críticos consideran que su narrativa no es más que el resultado de un trabajo de orfebrería cuyo preciosismo, que se ven forzados a reconocer, no reserva mayores sorpresas; algo así como una pirotecnia verbal deslumbrante que se desvanece en el vacío. Creemos que es necesario modificar esta apreciación. En lo que a **La casa** concierne, esperamos que el presente estudio haya contribuido a iluminar algunas zonas de una novela que sólo puede ser calificada de superficial por quien la lea sin ánimo de profundizar en ella. Por debajo de su aparente frivolidad, la obra oculta valores ponderables, tanto en lo que hace a la recreación de un pasado de esplendor como en la caracterización de sus personajes: la confusión de Clara, que su cuarto reproduce, y su desesperado intento de burlar a la soledad refugiándose en la memoria del senador y su pretendida estatura de prócer; la fina telaraña que Zulema urde durante años con paciencia infinita, con el solo fin de huir de la sordidez de un mundo que terminará atrapándola en sus propios hilos; la lucha íntima de Francis, asediado por fantasmas que no se atreve a enfrentar y ante los cuales alza una barrera de objetos, sin advertir en ellos la belleza enfermiza que encierra el germen de su propia destrucción; y la casa, la casa misma, estremecida de amor por el Arlequín que desaparecerá con ella y horrorizándose ante la necedad de los seres que la habitaron, a quienes sin embargo evocará con entrañable acento mientras se consuma su inmolación.

Si recordamos además la endeblez de la historia que dio origen a la novela, advertiremos, como en tantas obras suyas, que Manuel Mujica Lainez da muestras en **La casa** de una prodigiosa inventiva que lo impulsa a gestar escenarios y personajes con la

auténtica vocación del demiurgo trasfigurado por esa felicidad que –son sus palabras– "exalta a quien da vida".

ANGEL PUENTE GUERRA

MANUEL MUJICA LAINEZ

En menos de un año y medio la literatura argentina ha perdido a tres de sus mejores narradores: Eduardo Mallea, Julio Cortázar, Manuel Mujica Lainez. Si tuviera que caracterizarlos con una breve fórmula, tal vez diría: Mallea, o la preocupación como actitud ética; Cortázar, o el fuego en las últimas fronteras; Mujica Lainez, o el gozo de ver nacer otros mundos. Quedan, así, algunos nombres ilustres: nos queda Borges, un mito que nos asombra y nos abruma. Pero quienes varios escalones más abajo intentamos hacer brotar un poco de esa otra realidad que quizás ayude al reencuentro del hombre con el hombre, no podemos sino lamentar estas pérdidas que nos dejan cada vez más solos.

Ahora que ya no está Mujica Lainez, siento eso repetido e inevitable, algo como un error más de nuestra índole: sobre el recuerdo de nuestros diálogos personales o a través de cartas, la tardía necesidad de urgir los diálogos que pudimos tener y no tuvimos, por aquel "siempre hay tiempo" que posterga lo mejor de nosotros, lo que pudo enriquecernos en presencia de ciertos hombres y no supimos aprovechar. Aunque no venga al caso —porque es distinta la situación—, parece oportuna la respuesta del Comendador ante las dilaciones de don Juan: "No ha lugar, ya acuerdas tarde". La muerte de los otros se nos adelanta cada día.

A poco de su muerte se ha escrito bastante acerca de Manuel Mujica Lainez, el hombre y el escritor. Lo han hecho sus amigos, quienes lo quisieron, festejaron y perdonaron sus frivolidades, esas salidas de "Manucho" que sin duda contribuyeron a su mito personal; y lo han estudiado algunos críticos, para

valorar lo que había de encomiable en su intento, más allá de las máscaras con que, quizá por elegancia, ocultó sus obsesiones, al cabo ni más ni menos hondas que las de todos; revestidas en un caso —¿quién lo duda?— de una forma bella como pocas, clásicamente armoniosa, sin detonantes y en equilibrio, concebida para perdurar, porque así ha de haberla sentido, por conciencia del propio don y por la seriedad con que aceptó el oficio de animar criaturas tan imperfectas, tan grandes desde su pequeñez como puede serlo cualquier hombre que se acepta y, a partir de ahí, proyecta su imagen, o acaso lo que a ella le pediría, si fuese posible modificarla. Como dice el narrador de la segunda historia de **Los ídolos**, "yo había aprendido que debemos defender los ídolos que creamos, para defendernos a nosotros mismos, para no desesperarnos".

Creo que en los mundos que nos regaló Mujica Lainez pueden discernirse tres aspectos, o tres caminos, que por cierto se entrecruzan, se superponen y no son en modo alguno excluyentes: el de quien vive y canta a la ciudad; el de quien cuenta las historias más insólitas, como si las regalara a sí mismo; y el de quien se vuelve hacia el hombre, su situación y su destino.

Mujica Lainez amó a Buenos Aires, una preferencia que le envidio y que no comparto. Pero su amor fue lucidez y reconocimiento, como debe ser todo amor arraigado y verdadero, porque lo demás es espejismo. Quizá descubrió, entre esplendores y miserias, que en su cielo hay más cosas que las visibles para nuestros ojos: "Y entre todas las aves hay un Ave invisible" (**Canto a Buenos Aires**); o confió al futuro la tarea de revelar, sobre el mismo cielo plomizo o sobre la copa de alguno de los árboles privilegiados que sobrevivan a los intendentes, que "vuela el pájaro enorme que canta la Promesa". En esa Buenos Aires situó a sus primeros libros, desde las aventuras juveniles de don Galaz hasta las insospechadas pasiones de los pobladores de la quinta, donde ya el título es afirmación vital: **Aquí vivieron**; donde el "ilustre amor" inventa una patraña y donde "el hombrecito del azulejo" es y será siempre capaz de burlar la muerte; donde **La casa** puede estremecerse en una noche de fiesta porque una "presencia" parece ungirla, aunque no la adviertan sus due-

ños, pero otras figuras, más sutiles, reparen en ese mensajero y en su enigma. En la ciudad movió a los personajes de una saga sobre cuyo sentido social y elegíaco pocos se detuvieron a meditar: la clase que lo tuvo todo, que todo lo intentó y fracasó finalmente, culpable de un pecado o de una fatalidad que, por serlo, merece la máxima indulgencia: abdicar de la propia misión. Siempre sabrá la casa del hombre más que el hombre mismo; sabrá de él, de lo que el destino le depara, de sus empeños y sus derrotas, de lo que muestra y lo que es. Todo sitio es excepcional, todo sitio es, en tal sentido, sagrado, porque en él todo ocurre, todo pasa y vuelve a suceder, para repetir el ciclo nunca aprendido y sin embargo monótono para quien puede verlo desde su otra permanencia: "lo excepcional no es que algo aparentemente singular acontezca, sino saber que ha acontecido en un recinto determinado" (**La casa**).

Pienso que Mujica Lainez nunca se despidió de Buenos Aires, ni siquiera cuando, fundado en muy buenas razones, la dejó para refugiarse en su quinta "El Paraíso". Una vez, como tantos otros, lo visité allí, y guiado por él pasé revista a sus cuadros y sus libros, los recuerdos de familia que eran como una biografía de todo lo porteño. Tenía un álbum y me invitó a que escribiera algo en él. No se me ocurrió otra cosa que repetir una frase —quizá un plagio inconsciente, o una reminiscencia— que dice el personaje de uno de mis cuentos: "Todo reino que se gana es un reino perdido". Lo vi pensativo, mientras guardaba el álbum. Quizá buscó en su memoria una cita parecida; o quizá pensó que podía aplicarse a él. Hoy creo que aquello no era verdad; nunca abandonó su reino, el mundo de la ciudad que había reflejado en sus libros, con toda la gama de matices que su imaginación podía brindarle. Cuando algo o alguien nos es profundamente querido, cuando amamos el lugar que hemos llegado a comprender, lo llevamos con nosotros, estemos donde estemos; es, en cierto modo, una presencia, y nosotros también somos una presencia en él.

El segundo aspecto es el de quien se regala historias, un don que poseyó como pocos. Cierta vez, en la prolongación de un copioso almuerzo brindado por la hospitalidad española, me

"contó", del principio al fin, un libro suyo, sólo que aún no lo había escrito. Y no se trataba de una novela, donde cierta unidad en la historia puede facilitar la tarea; era **Crónicas reales**. Lo había concebido así, íntegramente, en toda la variedad de sus personajes, los tonos y los matices, los episodios que vivían aquéllos y las particularidades características de cada tiempo y cada héroe. Creo que nunca he sentido operar así la imaginación de nadie. Muchos han hablado, desde los más antiguos tiempos, de la inspiración, esa especie de trance en que el poeta se aproxima hasta el borde del misterio y alcanza a reflejarlo en palabras; y, por cierto, muchos han desmentido esa facultad, que reemplazan por el trabajo paciente. No es tan común, en cambio, oír hablar de la fecundidad con que alguien da vida a criaturas que lleva dentro de sí, que son a veces proyecciones de su yo, pero en muchísimos casos vienen de otra parte, como si las vetas de lo humano constituyeran una cantera enorme y algunos, sólo algunos, tuvieran el privilegio de aportar una porción para después darle vida y echarla a andar por el camino de las historias. Se supone que el narrador es un trabajador constante, un escultor que paso a paso va dando forma a lo informe. Quizá sea así, y Mujica Lainez dio testimonio del cuidado con que armaba sus libros, una vez que brotaban de él. Pero —y aquí reside la cuestión— su capacidad para formar criaturas y para situarlas en toda la inabarcable gama de las posibilidades de vivir y morir sobresalió más allá de lo común. "Días más populosos que Balzac", dice Borges; días en que el poetizar (¿no es poeta el narrador?) exige una atención máxima, porque ya no son palabras las que acuden al oído del creador para traducir lo inexpresable, sino seres vivos, con todos sus matices y algunos más, seres que echarán a andar y agotarán la suma de lo que puede sucederle al hombre en su destino sobre la tierra.

Por este camino se complació Mujica Lainez en las páginas tiernas o jocosas, sentimentales o sorprendentes, a fin de justificar al hombre. Así, la otra historia de América de **De milagros y de melancolías**, la parodia de la eterna lucha entre el bien y el mal de **El viaje de los siete demonios**, o la otra representación, la que no es visible sino para ciertos ojos, con que se ani-

man las figuras de los cuadros en su libro final, **Un novelista en el Museo del Prado**.

Quizá sea ésta una deuda de gratitud difícil de pagar que todos hemos contraído con él, porque es ejemplo de la gratitud del arte, esa virtud práctica que goza y se goza en el propio ejercicio, y como es gozosa no puede sino irradiar la felicidad que trasunta y llamarnos a participar en ella.

Tal vez el aspecto que nos cuesta más discernir en Mujica Lainez, por lo menos a quienes fuimos contemporáneos con él, sea el de su mirada hacia el hombre, su situación y su destino. Quizá como antes dije, las máscaras que usó por timidez no confesada, o por pudor de artista, envuelven todavía lo que hay detrás de la armonía de su prosa, el ornato de sus reconstrucciones, el esplendor de algunas escenas que animó como en un teatro: Don Juan de Austria fijando su mirada de elegido en la revista previa a la jornada de Lepanto. Y quizá con el tiempo otros lectores, menos atentos a la presencia del autor, a su empeño para minimizar lo grave que subyacía en sus creaciones, perciban con mayor nitidez lo que había de certero, indulgente, comprensivo, triste y esperanzado, todo junto, en las figuras con que personificó el drama del hombre.

Están, de un lado, las cosas: son inmutables, permanentes, sólidas, sabias; y nos exceden: "Las cosas, de las cuales se afirma que carecen de alma, son dueñas de secretos profundos que se imprimen en ellas y les crean un modo de almas, especialísimo. Desbordan de secretos, de mensajes, y, como no pueden comunicarlos sino a los seres escogidos, se vuelven, con el andar de los años, extrañas, irreales, casi pensativas" (**Bomarzo**). Sin duda por eso puede hablar **La casa** y contarnos su historia, hasta que ella pierde también su identidad, porque ya no tiene de quiénes ser testigo.

Más allá están los otros. Creemos conocerlos, pero es una pretensión vana e imposible. Apenas percibimos una apariencia, sobre la cual proyectamos nuestro propio conocimiento —que es igualmente erróneo— para forjarnos la ilusión de que sabemos. No conocemos a nadie, como tampoco nos conocemos hasta el fin. El equívoco es general, enorme y absoluto. Nuestro

yo es una deformación hecha por las mentiras con que nos consolamos; los otros son el ropaje y la apariencia con que los gestos y las palabras ocultan la verdad más honda. Reconocerlo constituye una prueba de humildad y sabiduría: "¿Sabemos algo, nada de nadie? ¿Por ventura conocemos a alguien, a su verdad última, sellada? (**Bomarzo**). Cuando el Duque (quien así reflexiona) se encuentra ante el retrato de Lorenzo Lotto, se plantea otras cuestiones que, en el fondo, a todos nos atañen, porque se relacionan con nuestra verdadera identidad y con la imagen que a los demás brindamos: ". . . ¿Cada uno de nosotros será el contradictorio resultado de lo que los demás van haciendo de él, de lo que los demás forjan, por esa necesidad de trasposición armonizadora que cada uno siente como un medio de comunicación; por esa necesidad de verse uno mismo al ver al otro? ¿Cada uno de nosotros será todos, si estamos hechos de repercusiones que los demás se llevan consigo? ¿Andaremos por el mundo entre espejos enfrentados y deformantes, siendo nosotros mismos esos espejos?". Lo cual supone dudar de la propia identidad, la verdadera: ¿Está la verdad en lo que somos, pero no se ve, o en lo que ven los otros, a través de la proyección del yo de cada uno? El Duque rechaza esa duda, porque aceptarla importaría renegar de dicha identidad propia: "Pero no. . . porque cuando yo me pienso, a mí mismo, sin el aditamento que cada uno, para sí, me añade, me pienso tal cual soy, en mi desnuda limitación auténtica". Nuestro yo nos pertenece, sin duda, porque sólo nosotros lo percibimos. Claro que podríamos percibirlo deformado, rehecho por multitud de manos, de miradas, de destinos que se cruzan con el nuestro. De nuevo se pregunta el Duque: "¿Y acaso esas incorporaciones no dejan rastros, no desfiguran, ni mimetizan, no nos hacen actuar a menudo de diversa manera ante la diversa gente, dándoles, sin que nos percatemos de ello, lo que esperan de nosotros, multiplicándonos, diluyéndonos" (**Bomarzo**). Lo cual, en cierto modo, introduce el tema de la máscara, pero con la salvedad de que ésta no constituye nuestra elección, sino la que nos imponen los demás. Quizá el autor, que habla por su personaje, sintió alguna vez lo mismo, cuando tantas veces los partida-

rios de la facilidad le adjudicaron lo que querían y le pedían ver, pero no su ser auténtico.

Si el hombre es un desconocido, si como también afirma el Duque, para entender a alguien deberíamos dedicar la vida entera a desentrañar el misterio de las razones acumuladas, entreveradas, y aun así probablemente se nos hurtaría lo principal (**Bomarzo**), la conclusión que fluye de inmediato es la ilegitimidad de todo juicio humano, porque nos movemos en un mundo de apariencias, pero no de verdades profundas y, lo que es peor, todos contribuimos a forjar las figuras con que nos tranquilizamos. Una de las paradojas del barroco, el inextinguible apetito por desentrañar lo que es incognoscible, germina ya en el espíritu del Duque de Bomarzo. ¿Sólo en él? ¿No nos ocurre otro tanto hoy, cuando el amplio espectro de la ciencia nos obliga a ser humildes y cautos, porque la verdad absoluta es una aspiración rara vez satisfecha y casi siempre desmentida con sólo situar al observador en un punto de vista no demasiado lejano del primero que ocupó?

El otro gran tema de **Bomarzo** es el ansia de inmortalidad. Se la prometieron al héroe feo y deforme, como una compensación, al nacer; la persigue, aunque acaso se le vuelva cada vez menos deseable, en un mundo donde la degradación física, el sufrimiento y la pérdida son lo único constante y seguro. Su pariente Valerio Orsini la cifra en la gloria, conquistada por el valor de las armas; su abuelo el Cardenal Franciotto, más sabio, la concibe por la sucesión en el tiempo: los hijos nos inmortalizan. A Pier Francesco no le son dados ni el valor indomable ni el brazo poderoso; y sus hijos también mueren, aunque sea en la victoria de Lepanto. Queda el arte, la imagen oscura, pero permanente, de lo que un hombre fue; queda la cifra que se esconde detrás de las formas. Para esa empresa ordena levantar los monstruos del bosque: "Rodeado por ellos, no podría morir, no moriría. Habría escrito un libro de piedra y yo sería la materia de ese libro impar"(**Bomarzo**).

Sin embargo, en la hora de la muerte (que también le llega, como a todos), comprende que tenía razón el abuelo cuando, en su agonía, le confió que la inmortalidad es la voluntad de

Dios, la única; porque también un día morirán los monstruos, aun aquellos de piedra erigidos por el orgullo del hombre. El escritor venido desde una ciudad de América, lejana e inimaginable para Pier Francesco Orsini, emprende la tarea de recrear ese mundo, como si el espíritu del Duque moviera su pluma. Tiene así el privilegio de otorgar vigencia al vaticinio de Sandro Benedetto: "porque quien recuerda no ha muerto". La salvación de lo perecedero se encuentra en el camino del arte, otra forma de inmortalidad, aunque sometida también (como diría el Cardenal) a la voluntad de Dios.

Quizá Mujica Lainez entrevió esta verdad desde su juventud, y obediente a ella se trazó un camino que siguió con ejemplar fidelidad. Hoy podemos perdernos en los mundos que él trazó y, por el poder trasfigurador de la fantasía, ilusionarnos con que somos inmortales, como sus criaturas de ficción, las más amables y las que nos rechazan, las que viven como pueden y en la medida en que les es permitido elegir lo que quieren; al cabo semejantes a nosotros. Criaturas ideales, al fin, que se imaginan existir, o que imaginamos existentes porque se nos parecen y, en parte, nos reconocemos a través de ellas. También escribió su creador: "Todos nos creamos ideales. Todos vamos tras ellos, cerrando los ojos a cuanto pueda probarnos que no existen". **(Los ídolos)**.

FEDERICO PELTZER

La Prensa, 10-VI-84

PERFIL DE UN ARQUETIPO

En estos últimos días, mientras intentaba fijar mis recuerdos en Mujica Lainez y releía sus libros, no podía evitar pensar, una y otra vez, en ese misterio inapresable de todo ser humano. De nada valen las explicaciones. Todo aquello que signifique precisar, definir, clasificar, conforma una horrible caricatura de lo que hemos conocido, de manera que al intentar asirlo a través de esas inútiles aproximaciones habremos traicionado lo más genuino. Y esta perplejidad, que me impidió acercarme a la imagen que tenía de él, y que sin embargo me parecía tan viva y tan precisa, tan fácilmente descriptible, me llevó a pensar en las raras complejidades de la ficción con las que suelen revestirse ciertos creadores. Pensé, repitiendo las simplificaciones de psicólogos, aficionados y de críticos, que a cierta altura de la vida algunos artistas se fabrican máscaras, "personas" que les brindan, mientras divierten y desconciertan a la gente, mientras simulan soñar en público o cuando espantan de un zarpazo verbal a los burgueses, un escondite público, un escape que está ahí, a la vista, delante de todos.

Luego me dije que ese disfraz, esa máscara, suele ser común entre los escritores argentinos; recordé el "Borges" de Borges, que se deja vivir para que el otro escriba sus ficciones y que se pregunta, en un tono parecido a la fábula de Chuang Tzu y la mariposa, cuál de ellos estará escribiendo ese mismo párrafo. Recordé también a Eduardo Mallea, un escritor que tal vez sólo se parezca a ellos en el fervor recatado y hondo de su patriotismo, en su sentimiento de la cotidiana poesía de lo argentino. Pensé que su idea de una Argentina oculta y otra visible, también podía aplicarse, de otra manera, a los hombres. Y recordé

cuánto me han hablado de la calidad de su mutismo, que ahora, no sé por qué, me parece tiene algo que ver con la locuaz versatilidad de Mujica. Porque es posible que cada uno de estos escritores haya precisado, en un ambiente inicial de desdeñosa indiferencia, sucedida por la adulación equivocada y tonta y por la hostilidad de los mediocres y de los insensibles (esos personajes que se limitan voluntariamente), que precisara de verdad ese falso rostro que da la máscara, ese conjunto de actitudes que es el educado sustituto de los disfraces, las pequeñas manías públicas con las que se quedan los superficiales.

Sin embargo, esa teoría del escondite público, aunque inicialmente atractiva, no era del todo cierta. ¿Justificaba la timidez —porque en verdad de eso se trata— el desarrollo de estas complejas personalidades, de estas fachadas tan poco corrientes que atraen las miradas en vez de desviarlas? Dejé el asunto y en esos días recordé a esa gran generación de notables escritores argentinos que van desde Victoria Ocampo hasta Cortázar y que hemos merecido como un don inapreciable entre nuestras desdichas. Pensé que todos, de tantas maneras distintas, se han transformado en arquetipos y entonces comprendí que un arquetipo no se explica: se ve y también se siente con algo de la emoción de la poesía. Todo esto no podía reducirse a unas pocas frases ("un fino humorista, un señor de nuestras letras", suponiendo que escribiera en ese estilo), sino que debía trasmitir a mis lectores algo de lo que la emoción poética suscitaba en mi ánimo. Y en el caso de Mujica Lainez la clave de esta sensación es el bello pulimento con que logró realizar su propio personaje, que resultó siempre único y perfecto; la creación cautivante y sostenida de un gran artista. También advertí que no podía separar esta impresión del complejo mundo de sus libros. Porque a esa falta de hipocresía que era una de sus principales características, se debe que siempre escribió historias que están muy cerca de él mismo, de allí la naturalidad de su representación en la vida diaria.

Como Borges, Mujica Lainez ha sabido dar forma literaria exacta y bella a la más leve de sus ocurrencias. De allí el atractivo de cualquiera de sus reportajes. Este era otro de sus privi-

legios: suscitar en nosotros un cúmulo de reflejos y correspondencias, de asociaciones que se enlazan con la vida y la literatura, de manera que un ademán, una inflexión de la voz, podía hacernos evocar ambientes que nunca habíamos visto. Y este continuo remitirse a otras épocas se debió a su sentido del pasado y de la continuidad del tiempo; en esta área de la experiencia tal vez tenga la primacía entre nuestros literatos. Pocos como él han sabido mostrarnos la densa acumulación de los años, la superposición de memorias, los equívocos del tiempo, junto con el hallazgo revelador de lo cotidiano. También resulta curioso ver en cuántas direcciones se ha remontado: el pasado colonial; la revolución de Mayo; el 80 y 90; el suntuoso fasto del centenario y sobre todo aquellas décadas en que ubicó sus más célebres y melancólicas historias; los trágicos cuentos de hadas que ya son parte de nuestra mitología. En todos estos ambientes se ha mostrado exacto y claro. Ha sabido transmitirnos con una visión entre irónica y compasiva la dignidad criolla de la vieja Argentina, sus años de lujoso extravío y los matices, cada vez más espectrales, de su caída. De allí que aún más allá de su máscara, de los gestos y actitudes con los que entretenía y atemorizaba a la gente, Mujica Lainez fuera casi un personaje de ficción, hecho de la misma materia de sus relatos. Su creación diaria fue tan compleja como ellos pero aún más desconcertante porque abarcaba –en muy poco tiempo– el gran abanico de sus registros, como si de tanto imaginar se hubiera convertido en el resumen de sus personajes, una especie de Aleph humano que reflejara caprichosamente su propio mundo.

Curiosamente parecería estarse formando, en la superposición de obras de nuestros escritores, un consenso acerca de las fallas de los argentinos. Desde Martínez Estrada, que imaginó en **La cabeza de Goliat**, un gran cráneo sobre un cuerpo vacío, inexistente, hasta Murena que en **El pecado original de América** muestra nuestro pánico ante la desmesurada monotonía, el silencio, y nuestra incapacidad para aceptar y "ver" la realidad, una realidad distinta de lo que indican los espejismos culturales. Silenciosamente Mujica Lainez parece haber compartido estos sentimientos; uno de los más sostenidos *leit motiv* de su obra insiste

en el rudo choque entre los sueños y la realidad, entre la cultura y el falso refinamiento esterilizador, y la poesía despreciada de lo cotidiano. En lo más valioso de su obra (**Los ídolos, La casa, Los viajeros** e **Invitados en El Paraíso**) los personajes están presos de las obsesiones en que se refugian para eludir aquello que no desean ver y que no saben apreciar, porque verlo requeriría coraje y una frescura que no tienen. Es así como en las páginas finales de **Los viajeros**, tal vez de las más intensas de la literatura argentina, el caserío del pueblo se va componiendo ante los ojos del deslumbrado protagonista, que va valorando y sintiendo por primera vez en su vida, toda esa poesía sencilla. De esa manera la cultura europea queda como un trasfondo mágico, como una ráfaga que transpasa lo cotidiano, que arranca mil destellos de lo que se ve y que lo realza sin anularlo, dándole su justo valor conmovido. Y estas dos fuerzas, complementarias y poderosas, fundan en un equilibrado amor por ambos mundos su libertad, su independencia estética y espiritual. Porque también su propio ambiente —comprende— tiene un fuerte hálito poético y aunque las pretensiones y el orgullo absurdo sean necios y aun patéticos, tienen algo ajadamente bello que es tan argentino como lo otro. Esta actitud, cuya obstinada base es el amor y la buena voluntad, es fundamental para entender la obra de Mujica Lainez y constituye la clave de casi toda su literatura. Sólo este sentimiento ha podido darle su gran impulso: el que le permitió aprovechar y trascender todas las encontradas influencias que han desgarrado a muchos, hasta lograr una síntesis donde lo cotidiano adquiere con mágica seguridad el contorno arquetípico de la fábula.

De allí que al leerlo uno advierta intacta una de sus mejores características: una sincera y juguetona generosidad; más notable aún porque con su sentido de la ironía, con su mentada sagacidad para observar —y hacer notar— lo absurdo de las personas, podría haber sido mezquino muy fácilmente. Pero nunca lo fue. Y si de tanto en tanto se arrepentía de una frase, no se avergonzaba de reconocerlo y de reparar su falta con un gesto o con otra frase en que solía reírse de sí mismo.

Y por último, creo que cualquier lector atento advierte que

en Mujica Lainez ese amor tiene su base en la fe de Dios, que se transparentó en la aceptación gozosa de lo que le daba la vida, en el impulso de seguir escribiendo y también en el paradójico sentido de fatalidad, de los hados, que encendía su fe con mil resplandores extraños. Había en él algo de hombre del Renacimiento, de *connaisseur*, de coleccionista empecinado, de gran supersticioso, de hombre muy atento a lo oculto de las cosas; una parte obsesiva y visionaria que ha sabido volcar en la poesía intrincada de sus relatos. En sus libros más ambiciones, **Bomarzo** y **El unicornio** —este último, a mi entender, injustamente relegado—, pudo moverse cómodo y lanzarse a fabular acerca de esos mundos suntuosos poblados de hadas y de monstruos. Estas excursiones, que tienen el abigarrado lujo de ciertos tapices, le fueron reprochadas por espíritus restringidos que quisieron ver en ellas el abandono de lo más genuino. Pero no lo eran. Lo argentino y lo europeo fueron una sola cosa en sus sentimientos, porque sabía distinguir los espejismos.

Si tuviera que mencionar su cualidad más notable, diría que fue su preocupación por lo estético. Esa sensibilidad iniciada en el ambiente de su infancia no admitió nada que no fuera auténtico, porque en Mujica Lainez, lo bello se conecta con el afán por lo verdadero, y tal vez por eso fue una de las formas de su coraje. En los cuentos y las novelas porteñas lo estético ha sido tomado como un elemento romántico que realza la pobre opacidad del presente, y así, este sutil manejador de símbolos señaló con su arte las fallas éticas de un mundo que ya se iba.

Un mundo que recreó, sobre el que ironizó constantemente y al que le devolvió con creces todo cuanto le había dado. No sólo a través de la ficción, sino con sus insustituibles biografías de Miguel Cané padre, Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo, sus **Letras e imágenes de Buenos Aires** y las copiosas conferencias y medallones donde fijó recuerdos y personajes que formaron parte de su época. Por eso Mujica Lainez ya es, con otros pocos, uno de los escritores claves para entender la Argentina. En sus historias, ricas, originales y complejas, poco a poco nos va dibujando un sector de nuestra experiencia. El suyo es el pretérito telón de fondo que ya pocos han conocido, un ambiente

lejano que ha dado origen directa o indirectamente a muchos de los hechos del presente. En la rica urdimbre de esa trama están representadas muchas de nuestras perplejidades más constantes.

JORGE TORRES ZAVALETA

La Prensa, 10-VI-84

EL RENACIMIENTO EN MANUEL MUJICA LAINEZ

En **Cecil**, el heterogéneo libro aparecido en 1972, Manuel Mujica Lainez confiesa la inquietud que lo asedia cada vez que debe apartarse de las criaturas concebidas para sufrir o gozar entre las peripecias de una historia, como si arribar al necesario desenlace más que un alivio fuera un menoscabo:

> Hay una etapa en mi vida de escritor, singularmente angustiosa: es la que se estira entre la terminación de un libro y el comienzo del siguiente... He cerrado el último capítulo, me he apartado de los personajes que durante meses, quizá durante años, poblaron mi imaginación y mis horas, y de repente me siento despojado, vacío. El lapso dedicado a inventar, a poner en marcha la máquina compleja, a cuidar sus ruedecillas sin olvidar detalle, se distingue, en lo que me atañe, por su honda felicidad... Pero, transcurrida la fase más o menos extensa —para mí muy corta— que trae la satisfacción de la obra realizada, se abre el ciclo interminable, el que precede a la obra siguiente, y tengo la certeza de que todos los novelistas, aun los más avezados, compartimos su ansiedad. Aunque el conocimiento práctico me repite, por lo bajo, que no debo temer, que es cuestión de esperar, me atenacea la congoja de que el libro que he llevado a conclusión, puede ser el último, y a medida que las semanas transcurren sin nada nuevo, la zozobra crece, ante la perspectiva de una impotencia que me vedará el júbilo de concebir nuevas formas...[1]

Acaso esa alarmada expectativa haya sido particularmente intensa al cerrar en 1957, con **Invitados en El Paraíso**, la serie de relatos iniciada un lustro atrás para fijar, en una "saga de la sociedad porteña", su experiencia y su juicio sobre un mundo social —su propio mundo—, altivamente cercado, amante de re-

finamientos, ufano de su brillo, pero en el que algunas dotes subsistentes no lograban encubrir los síntomas de la decadencia. En esos cuentos y novelas había figurado las pasiones, el tedio y los caprichos de un grupo aristocrático que se movía entre Buenos Aires y ciertos parajes señoriles de los alrededores, pero en ellos había dejado además mucho de su substancia, muchas claves de sí mismo —el orgullo de rango, la complacencia en los objetos raros y los ámbitos suntuosos, la frivolidad, la moral ambigua, la sonrisa irónica que podía llegar al desdén—, hasta aparecer como un partícipe singularmente lúcido de la realidad analizada con tanta minucia:

> He podido tratar el tema delicado de una sociedad que declina, equilibrando y ensamblando el cariño y el rigor, ya que me ha sido dada la posibilidad de conocer y sentir a esa sociedad desde dentro y desde fuera, como cómplice y como observador, sin que me haya cegado ni el resentimiento del que mira la fiesta a través de los cristales, sin entender totalmente lo que allí sucede, ni la tolerancia, ciega también, del que participa del espectáculo, puesto que mi posición de hombre de nuestros días me ha otorgado la perspectiva necesaria para ver con simpatía, pero apreciando las consecuencias de debilidades, injusticias, prejuicios y equivocaciones.[2]

Ahora, para soslayar el peligro de iterarse, era necesaria la búsqueda de nuevas incitaciones, de tiempos y lugares diferentes, de una atmósfera que, por lo diversa, tiñiera su creación de tonos inéditos a despecho de los subterráneos vínculos que unifican todos los aspectos de la labor de un artista. Y el estímulo llegó en una de las etapas del "viaje europeo" de 1958[3] —uno más de los realizados desde la adolescencia, con una curiosidad enriquecedora que le hizo ceder repetida y gustosamente a la atracción de geografías y culturas, lejanas—; aunque el paso por Italia, vista entonces por primera vez, quizá no hizo sino fecundar en Mujica Lainez un germen incógnito pero vivo desde que en 1955 —o en 1956— un artículo sobre Bomarzo publicado en un periódico porteño le reveló la existencia de la villa insólita y fascinante:

> Aquella lectura me estremeció como un anuncio que no conseguí descifrar. Varias fotografías ilustraban la página. . . Los monstruos de piedra de Bomarzo, las creaciones más extrañas del Renacimiento, me hechizaron. Claro que yo estaba pronto, aunque lo ignoraba, para sucumbir bajo su hechizo, y que todo tendía en mí, incomprensiblemente,fatídicamente, hacia ese encuentro y esa seducción. Y no obstante que transcurrió el tiempo y que parecí olvidarlos, se deslizaron hasta las penumbras más escondidas de mi alma y allá, inalcanzables para mí, apenas adivinados en lo hondo de la lejanía interior, con sus garras y sus fauces, con sus escamas y sus aristas, tejieron la tela invisible que terminó envolviéndome. . . No los olvidé, si parecí olvidarlos. No hubiera podido. En cambio, olvidé el nombre raro y bello: Bomarzo.[4]

Pudo recuperarlo —tras un inútil inquirir, a lo largo del itinerario italiano, sobre el sitio donde un Orsini había convertido las rocas de su parque en seres fantásticos, en esculpidas alegorías, en escenas míticas —cuando el romano Nato Frascá reconoció el *boschetto* del duque Vicino y lo señaló en el Alto Lacio, cerca de Viterbo y de Soriano. A través del encantado laberinto de la región etrusca, Mujica Lainez buscó entonces la colina coronada por un castillo medioeval a cuyas laderas se prendían las casas aldeanas de Bomarzo. El 13 de julio de 1958, ante la mole terrosa y áspera, entre el boscaje agreste y rojizo, tuvo la impresión conturbante de haber regresado a un lugar sabido, "después de años y años, acaso de siglos".

El propósito de escribir una novela que tuviera ese marco y a la que sirvieran de guía los símbolos de las estatuas monstruosas, fue casi inmediato. Comenzó pues la fatiga grata de documentarse sobre personas, sucesos y escenarios: una fatiga a la que estaba avezado desde los años de sus primeros trabajos, cuando reconstruía la vida de Miguel Cané, de Hilario Ascasubi, de Estanislao del Campo, escrutando en archivos, en viejas inscripciones, en epistolarios, en periódicos añosos, en cuadernos de memorias, los datos que sujetaban su imaginación a la verdad histórica pero que le descubrían también franjas de olvido, márgenes de omisión, en los que podía desbridarse e inventar con libertad.

Durante un año leyó y tomó apuntes hasta llenar con sus notas siete cartapacios[5]. Como si hubiese sido un escolar enfrentado al enigma de edades e individuos absolutamente extraños, tuvo la humildad de usar como punto de partida un librito con imágenes, mapas y planos preparados por estudiantes del **Instituto di Storia dell'Architettura** de Roma sobre el parque de Bomarzo[6]; pero pronto su interés reclamó exégesis más hondas, y la poliédrica realidad del Renacimiento lo tentó con la luz y la sombra de todas sus facetas. Consultó por eso, en una lista de valía dispar, a escritores y artífices del **Cinquecento**, a historiadores y cronistas de siglos posteriores, quienes le resucitaron no sólo las grandes figuras y los grandes hechos de un período trascendente, sino que colorearon el trasfondo con detalles pintorescos, con el lujo de las telas y las joyas, con las supersticiones de la nigromancia y la astrología, con perfidias cortesanas y vicios secretos. Sin embargo, las noticias acerca de Pier Francesco Orsini que emergían a segura luz de las fuentes –la **Historia di Casa Orsina** compuesta en 1365 por Francesco Sansovino, hijo del célebre arquitecto; la prolija indagación de Pompeio Litta sobre las **Famiglie celebri italiane**[7]; los escritos de Vittorio, Bovio, Calvesi, Muratori, Tommasetti o Pieyre de Mondiargues[8] – no aclaraban sino pocos trazos de una silueta borrosa: que pertenecía a la rama de los señores de Mugnano en el frondoso linaje de los *filli Ursi*; que era nieto de Franciotto, *condottiero* y después, por voluntad de su primo León X Medici, influyente cardenal; que casó en juventud con Giulia Farnese y décadas más tarde con Cleria de Clemente Clementini; que por su pequeña corte de príncipe-poeta pasaron Francesco Molza, Cristoforo Madruzzo, Annibale Caro, Claudio Tolomei, Giuseppe Betussi; que estuvo en el sitio de Metz, donde Enrique II de Francia superó al emperador Carlos V, y en la campaña de Flandes, en Hesdin y Thérouanne, donde el germano prevaleció sobre el latino; que sus hijos e hijas hicieron alianzas ventajosas con los Vitelli, los Savelli, los Marescotti, los Monadelschi, los Mattei, barones de Paganica. . .

No bastaban, ciertamente, para corporizar al protagonista de la narración que ya fantaseaba; y puesto que no lo socorrían

eruditos y glosadores, acudió en procura de un rostro y una actitud emblemática a las telas de los retratistas de una edad que los tuvo estupendos: Tiziano, Rafael, Antonello, Bronzino, el Pontormo. . . En la sala séptima de la Academia de Venecia lo retuvo la audacia cromática y la potencia sugestiva de una de las obras maestras de Lorenzo Lotto, el *Ritratto di gentiluomo nel suo studio*; y decidió que ese joven melancólico tenía las facciones y el porte de su Vicino Orsini, tenía su desventura y su desconsuelo, su aire hidalgo y su timidez. Cuando la novela estuvo plasmada, y el duque de Bomarzo espejó en sus capítulos el poco claror y las muchas opacidades de su vida, esa identificación fue defendida con resuelta seguridad:

> Yo era esos ojos pardos, ese pelo castaño, lacio, partido, recogido detrás de las orejas, esas cejas finísimas, esos pómulos acusados, esos labios rojos, apretados pero hambrientos, ese agudo mentón, esas inteligentes, delicadas manos desnudas, esa intensidad, esa reserva, ese orgullo, ese poder oculto y latente, esa llama fría, esa equívoca, imprecisable violencia que se presiente en el hielo de la soledad aristocrática, y esa ternura también, desesperada. En la galería de los desesperados de Lotto, no me gana ninguno. . .[9]

Poco a poco, en torno de esa presencia central comenzaron a situarse otros personajes, colmando y agitando en modo más o menos fugaz los días del señor del castillo: Clemente VII, Alessandro e Ippolito de'Medici, Pietro Aretino, Paolo III. Benvenuto Cellini, Paracelso, Lorenzaccio, don Juan de Austria. . . La nueva moral, la nueva estética, la nueva política, todo el mundo subyugante, fértil y cruel del Renacimiento, empezó a desarrollarse como un "largo tapiz de siete colores" alrededor del segundón de Giancorrado Orsini, malhadado y tortuoso, en quien la giba y la cojera parecían cifra de sus íntimos daños. Y para que, como los hombres y los acontecimientos, también los escenarios fueran insignes, además de la ancestral y querida morada de Bomarzo dieron marco a las jornadas del duque la majestad de Roma, la armonía de Florencia, el esplendor de Venecia, el recogimiento de Recanati, las tintas lacre de Bologna. . .

Con todo ese material complejo, en el que rigor y estro mezcla-

ban sus aportes, Mujica Lainez resolvió construir un relato en primera persona, un minucioso *romanzo* en el que Pier Francesco Orsini, desandando su vida, haría reaparecer sus pasiones y temores, mostraría la raíz de sus excesos, justificaría sus delitos, escudado en el concepto renacentista de *virtú*, hecho de pujanza individual, viveza de ingenio y sensualismo rapaz. El amo de Bomarzo, en efecto, porfía en achacar a los hábitos del siglo la acumulación de sus acciones nefandas; dice tras la consentida muerte de su hermano Girolamo:

> Para que se comprendan mis reacciones, es menester ubicarse en la época y recordar que yo pertenecía a un linaje en el cual, como en todo clan ilustre de entonces, el crimen cobraba cierta familiaridad, por su reiteración a lo largo del tiempo. . .[10]

argumenta cuando se apresta a la violación de Porzia y Juan Bautista Martelli:

> El escudo de los Orsini sobre el portal de su casa representaba la impresión de un sello hundido en la piedra y —aunque invisible— hundido también en la carne de sus moradores, a modo de las marcas que se ponían a los antiguos esclavos. La idea puede parecer hoy repugnante, inhumana, y lo es, pero entonces se acogía con la más absoluta naturalidad por quienes habían sido educados como nosotros. . .[11]

e insiste mientras prepara la entrega adúltera de su mujer:

> El crimen, la traición, se disculpaban —y hasta se aplaudían—, si tenían por objeto un móvil cuyo beneficio superaba con creces el horror que se olvida y la náusea fugaz. Yo era un hombre de mi época y las circunstancias me habían hecho peor que la medianía. . .[12]

*****

La ubicación en la madurez del Renacimiento pudo sugerir a Mujica Lainez los personajes posibles y la atmósfera moral de su novela, pero faltaba fijar y enlazar los eslabones de la exis-

tencia de Vicino, que se le ocurría atribulada, fluctuante entre el apocamiento y la osadía, entre odios arbitrarios y protecciones salvadoras. Dos ideas vinieron a servirle de pernos en el delicado montaje. La primera fue suponer que el aristócrata había alegorizado en el Sacro Bosque los casos sobresalientes de su carrera y que esos colosos, descifrados en su oculto sentido, serían los guías necesarios para la reconstrucción de un singular destino:

> Cada roca encerraba un enigma en su estructura, y cada uno de esos enigmas era también un secreto de mi pasado y de mi carácter. Había que descubrirlos. Había que despojar a cada roca de la corteza que cubría la imagen esencial...
>
> La peña más alta se transmutó en un Neptuno desmesurado, que apoyaba el desnudo torso en un muro ciclópeo. Era, con sus barbazas y su cabellera derramadas sobre los hombros y el pecho, la alegoría pujante del mar, del infinito oceánico, de la inmortalidad, de la eternidad, del gran sueño que nació cuando abrí los ojos a la vida. Un monstruo horrible, sobre cuyo testuz se irguió una esfera decorada con las barras del escudo de Orsini, fue mi propia figuración, la del contrahecho que sustentaba el fardo heráldico de la gloria familiar. Encima, mandé modelar una fortaleza, la fortaleza de Bomarzo. Los Orsini y Bomarzo me aplastaban, pero yo los sostenía, desde mi espanto, casi hundido en la tierra madre. Luego estaba la tortuga coronada por una figura musical, de la que un ingenioso mecanismo de aguas arrancaba sonidos suaves y significaba la derrota y el ansia de mi poesía... A Adriana le consagré una esfinge, que eso es lo que fue para el despertar erótico de mis años, una esfinge equívoca y adorable... El combate de un dragón y dos perros consolidó en piedra mis acciones militares. El dragón era Carlos V y los dogos mis campañas en Metz y Picardía. La muerte de Maerbale se expresaba, en cambio, por medio de la lucha de dos titanes idénticos, uno de los cuales descuartizaba al otro... Una ninfa de regazo generoso, que carecía de pies porque éstos desaparecían en la negrura de la tierra, representaba a mi abuela Orsini, surgida del suelo maternal de Bomarzo. Y por fin nadie, ni siquiera Zanobbi que esculpió esa doble cabeza, adivinó que el bifronte Jano, que mostraba un rostro femenino y uno

masculino, inseparables, constituía para mí el emblema dual de Eros, que desde que abrí los ojos al amor me acosó y acongojó con sus semblantes opuestos y complementarios. . .[13]

La segunda directriz atribuía al protagonista, de acuerdo con la posición de los astros en el día de su nacimiento, nada menos que la perennidad, la proyección de su vivir "a lo largo de un espacio sin límites". Una ilusoria merced que le ayudó a desdeñar humillaciones y rencores, y de la que se desengañó precisamente cuando el brebaje del judío alquimista prometía concretar el vaticinio de Sandro Benedetto. No obstante, como en una asombrosa paradoja, lo substancial de la predicación se cumple al resurgir cada matiz de los odios y los amores, cada detalle de los ardides y las venganzas del lejano sexagenario Pier Francesco, "en la sensibilidad y la memoria del novelista que medio milenio después extendió el largo friso de su biografía", con lo que la narración *cinquecentesca* resultó una metafórica autobiografía de Manuel Mujica Lainez, una transpuesta confesión a la que el recurso confería notas de rara intensidad:

> Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde —y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa del astrólogo, porque quien recuerda no ha muerto— de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor, y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas. En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio, en una ciudad que no podría ser más diferente al villorio de Bomarzo, tanto que se diría que pertenece a otro planeta, rescataré mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reinvindicaba, día a día, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí. Así se realizó lo que me auguró en Venecia, por intermedio de Pier Luigi Farnese, una monja visionaria de Murano, a quien debo esta profecía que ninguno de nosotros entendió a la sazón y que atribuimos a su mística locura: **Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo. . .**[14]

Ya la crítica ha notado alguno de los engarces con que el escritor porteño incorporó a la vicisitud del noble romano circunstancias de su propia realidad: así, la predilección de la abuela Varela de Lainez, que lo sedujo de niño con anécdotas amenas o dolientes, se tradujo en el amparo cariñoso de Diana Orsini[15]; pero también la fiebre del coleccionista, la atracción de lo inusitado, la carnalidad, el paganismo en pugna con las heredadas normas cristianas, son trazos del narrador contemporáneo que integraron sin violencia la semblanza grave del señor renacentista. De esa verosimilitud, casi diríamos de la naturalidad con que se operó el trasiego, puede dar fe el cotejo entre la imagen de doña Justa, dibujada entre las **Estampas de Buenos Aires**, y la que en **Bomarzo** perfila a la madre de Giancorrado. Describía en 1946:

> . . . Cuántas veces, en el correr de los años, he escuchado los maravillosos cuentos que mi abuela me narraba, incorporada sobre sus almohadones, en la cama china. Mi abuela fue una de las mujeres hermosas de su época. Cuando a ella se refieren quienes de joven la conocieron, ponen los ojos en blanco y describen su cutis finísimo, la claridad de su mirada, la gracia con que llevaba sus batas de rumoroso encaje. . .
>
> . . .Para mí, la cama china. . . encerraba un mundo de leyendas. De allí salían, embozados o fulgentes, los personajes de todos mis cuentos. Mi abuela los llamaba con un golpe de su abanico, y ellos acudían de inmediato a su invocación, para avanzar en un paisaje mágico. . .[16],

y con sólo un cambio de escena, la novela de 1962 repite al retrato:

> La veo, inclinada en las terrazas de Bomarzo, bajo un quitasol redondo, o avanzando por el jardín italiano de la villa, entre los canteros geométricos, tan radiante que sus ojos azules brillaban más que las alhajas de sus manos y de su seno; y su piel, adivinada bajo el velo con el cual se protegía del aire, parecía esparcir a su paso una suave claridad, como si toda ella fuera una lámpara de alabastro encendida. . . Descendía las escalinatas, acompañada

> por las mujeres que la servían, en el opulento crujir de sus largos ropajes... Fue ella quien me narró, en las veladas de Bomarzo, las historias de mi estirpe; ella quien me inculcó el orgullo de raza...[17]

Sin embargo, más sugerentes que estas interpolaciones afectivas en los datos históricos parecen los acuerdos que el autor revela entre ciertos planos de su sensibilidad y los del personaje que entalla. Hombre del siglo XVI, el duque Orsini es esencialmente un visivo, un voluptuoso preciador de la hermosura derrochada en el lujo poético de las villas patricias, en la policromía de los retablos, en la nobleza de los monumentos, en las cinceladas tazas de las fuentes. Pero esa preeminencia de los ojos como manantial de deleite lo identifica, por sobre los siglos, con el novelista que también prefiere, a cualquier otra impresión regalada, el placer de la luz descubriendo armonías entre tonos y formas, o avivando con su roce los mármoles, los bronces y las gemas:

> Mi gran placer sensual ha derivado siempre —**aún hoy persiste esa jerarquía**— de la felicidad de los ojos. Ni el orden melódico más exquisito, ni el aroma más raro, ni el contacto de la piel humana más dorada y suave, ni el vino, ni el beso, pueden procurarme el goce que los ojos me brindan. Tampoco, como para ciertas mentes superiores, el juego filosófico con cuanto implica de estímulo trascendente, suple para mí lo que los ojos me dispensan. Ni siquiera el juego poético que tanto amo. Los ojos son para mí las compuertas por las cuales penetra en mi interior el río rumoroso y tornasolado del mundo...[18].

*****

Esta cualidad elucida la atención a la vez penetrante y absorta con que Mujica Lainez remiró en museos, en iglesias y en fastuosos salones, las telas y los frescos con que artistas impares construyeron, con la simplicidad y la grandeza de las cosas naturales, un cosmos de estructura cristalina, un mundo de perfección irreal que no desconcierta porque los detalles, robados

a la realidad, impiden a la mirada tropezar con algo que resulte extraño al mundo efectivamente conocido. El escritor porteño se embebió de esas claridades y esas penumbras, se transfirió a esos espacios majestuosos, tuvo la ilusión de agregarse a los cortejos espléndidos, de entrar a las cámaras ricas de objetos preciosos; y a menudo, cuando debió imaginar las escenas de su relato, las figuras y su marco se le dispusieron según una perspectiva evocada, o trataron de emular, con la disposición de las masas cromáticas, con las múltiples refracciones, con los caprichos ornamentales, los organismos de infalible belleza creados por Veronese, Mantegna, Piero della Francesca o Carpaccio.

A leyes pictóricas se sujetan, en efecto, descripciones como la del *cortile* del palacio mediceo de vía Larga, cuando Hipólito se prepara a salir de caza con una compañía abigarrada de escuderos y esclavos, de caballos, de perros y aves de presa[19]; o la de la comitiva que extiende su boato por el puente romano de Sant'Angelo, para ofrecer a León X el imponente homenaje del rey de Portugal[20]; o la de la estancia del palacio Farnese donde las hijas de Galeazzo estudian el laúd, observadas desde la *loggia* superior por sus hermanos y el ávido prometido de Julia...[21]. Y suele ocurrir que las plásticas ficciones de venecianos o toscanos estén presentes en tal grado, que su cita acude espontánea como término de comparación:

> ...estaba por último Abul, finísimo, esbelto como un rey negro del Veronés, nacido para decorar una pintura mitológica...[22],

> Esa noche se sirvió un banquete excepcional. Ya se conocen las costumbres: los comensales despedazaban las aves como si lucharan con ellas, se chupaban los dedos untados de grasa de venado y arrojaban los huesos debajo de la mesa; mas cada utensilio, cada vaso de oro, cada jofaina de cristal y amatistas, hubiera podido ser incluido por Pablo Veronés en sus grandes óleos espectaculares...[23]

Ocasiones hay también en que el novelista confiesa haber tomado de un cuadro o de un dibujo el elemento sugestivo

o gracioso con el que vivificó un pasaje; es lo que sucede con el perrillo predilecto de Pantasilea:

> Apretaba contra el seno un perrito, un gozquecillo maltés, blanco, enrulado, de ojos muy negros, semejantes al que contempla a San Jerónimo, en el óleo del Carpaccio de la Scuola degli Schiavoni. . .[24]

o con el luciente poliedro suspendido del artesonado en casa de la meretriz florentina:

> Vasari le preguntó qué significaba el poliedro de cristal que del techo pendía, y ella condescendió a explicarle que era la exacta reproducción de un diseño de Leonardo da Vinci, uno de los que figuran en el tratado de la **Divina proporción** de Luca Pacioli, y que se ven también en el retrato del matemático por un discípulo de Piero della Francesca. . .[25]

Pero si aún se requieren nuevos indicios para convencer de la honda participación de Mujica Lainez en las visiones de los maestros renacentistas, bastaría detenerse en el embelesado repaso de la cabalgata de Benozzo Gozzoli, que parece absorber a Vicino en su lento girar:

> . . . estaban encerrados conmigo en una inmensa pajarera que rutilaba al sol. . .[26]

y sobre todo en la recogida pausa frente al políptico pintado por Lorenzo Lotto para el convento recanatense de Santo Domingo, en una de cuyas figuras el protagonista busca, bajo las apariencias de San Segismundo, las facciones de su padre:

> . . . aunque inmediatamente lo reconocí, ¡qué apartada, qué opuesta resultaba esa imagen de aquella, escondida hasta entonces en mi memoria, que yo recuperé al punto, cuando comparé el retrato de Lorenzo Lotto con el que afloraba por fin, intacto, de la bruma de mis recuerdos. . .!
>
> ¿Qué significaba? ¿Qué me enseñaba? Empinado ante el altar,

me esforzaba yo por interpretar su símbolo. ¿Quería decir que, frente a la verdad que creemos poseer como única, existen otras verdades; que frente a la imagen que de un ser nos formamos (o de nosotros mismos), se elaboran otras imágenes múltiples, provocadas por el reflejo de cada uno sobre los demás, y que cada persona —como ese pintor Lorenzo Lotto, por ejemplo— al interpretarnos y juzgarnos nos recrea, pues nos incorpora algo de su propia individualidad, de tal suerte que cuando nos quejamos de que alguien no nos comprende, lo que rechazamos, no reconociéndolo como nuestro, es el caudal de su esencia más sutil, que él nos agrega involuntariamente para ponernos a tono con su visión de lo que para él representamos? ¿No existiremos como entidades particulares, independientes? ¿Cada uno de nosotros será el contradictorio resultado de lo que los demás forjan, por esa necesidad de transposición armonizadora que cada uno siente como un medio de comunicación; por esa necesidad de verse a uno mismo al ver al otro?. . .[27]

La memoria "permanente, vital", del arte de la décimosexta centuria italiana constituye, entonces, una de las hebras que más firmemente se entretejen en los amplios paños de **Bomarzo**; o quizá deba decirse que es el hechizo que condiciona la óptica de su autor, transfigurando rostros y ademanes y bruñendo todo con una pátina ennoblecedora:

Iban por la calle unos niños cantando, danzando, y componían un bajo relieve de Mino da Fiesole o de Luca della Robbia; iban unos graves, pulcros adolescentes, y era Donatello; iba un guerrero, y era Pollaiuolo; iban unos paisanos, y era Ghiberti; iba un caballero delgado, como una flor el traje de brocado de plata, y era Benvenuto Cellini; iban unas damas con collares de rica armazón y alhajas en las mangas de terciopelo, ceñidas las frentes por aros de oro, y era Pontormo; iba un atleta, y era Miguel Angel.[28]

*****

En el Renacimiento hay otra vertiente, oscura y peligrosa, que se contrapone a la euritmia de la arquitectura y al encanto de los lienzos y las tablas, pero que captó también al narrador

argentino, un poco porque le permitía acentuar el clima de época de su historia, y otro poco porque siempre lo cautivaron las fronteras de lo arcano.

Es sabido que la magia, la astrología y la alquimia, a despecho de amenazas y anatemas, lograron atravesar vivas el milenio medioeval y aflorar en la era siguiente con robustez proporcionada por el enervamiento de la fe, cuya atonía, incluso en personalidades que se hubiera creído ajenas a supersticiosos fanatismos y alarmas heterodoxas, indujo a muchos a participar en ritos sibilinos y conjuros brujescos.

Mujica Lainez atribuye a su duque la reiterada tentativa de sondar el misterio; significativamente, la novela se abre con un presagio astral, y después largos fragmentos y aun capítulos íntegros –el tercero se titula "Aparición de la magia"– van dando cuenta, al referir maleficios, ensalmos y pactos diabólicos, de la curiosidad con que el relator leyó tratados de dudosa ciencia, antiguos grimorios y escritos cabalísticos, cuyos extravagantes nombres latinos o árabes ponen de pronto en la página una fugitiva vibración, como si por un instante se restaurara el acatamiento alguna vez suscitado.

Centraliza este aspecto de **Bomarzo** un personaje ficticio, Silvio de Narni, cuya desgarbada fealdad –"larguirucho, tan flaco que los huesos se le marcaban bajo la estirada piel, de ojos pequeños, de boca demasiado grande, a la que faltaban varios dientes, de cabellos secos, pajizos, que le caían a ambos lados de la cara como una raleada peluca"[29] – tiene claras tangencias con la figuración tradicional de los hechiceros. Entre fintas y sutilezas, el príncipe se amaña para utilizar sus poderes y también los de otros dueños de inquietantes facultades, como ese Angelo Manzoli, *detto* Palingenio, a quien cuatro demonios visitaron camino de Roma; o Teofrasto Paracelso, que derivaba sus pócimas de enredadas teorías sobre la composición de los seres; o el judío Salomón Luna, manipulador de materias herméticas, que consigue descifrar la presunta fórmula de la inmortalidad... Mujica Lainez se entretiene en renovar sus cavilaciones y en delinear los gabinetes recónditos donde escudriñaban viejos perga-

minos y manejaban delicados enseres, los astrolabios, los alambiques, el aludel, los crisoles, el *kerotakis*, los hornos de arena, el atanor. Y aunque la ostentada erudición tiene un dejo de ironía, no es tanta que logre celar un ánimo atraído por el enmarañado rumbo, un íntimo desasosiego ante lo ignoto que ensimisma de nuevo a creador y criatura en el intencionado juego de los tiempos verbales:

> El papa Pablo III Farnese vivió rodeado de ocultistas y de astrólogos, y al proceder así participaba de la convicción agorera de Boccaccio que, dos centurias atrás, creía a pie juntillas en el presagio de los sueños... Las sapientes damas que conversaban en latín, los señores famosos que gobernaban los estados, daban por verdadera la sustancia de los duendes... La inclinación a lo oculto ejerce sobre los hombres un raro y justificado poder. Thomas de Quincey calculó que por cada superstición del tipo de las que desvelaban a los paganos, nosotros poseemos veinte. Lo calculaba en el siglo XIX: ahora probablemente tenemos más... He creído y creo que algunos de los seres que llamamos muertos son capaces de aparecérsenos, en condiciones determinadas. Creo que nos rondan siempre. Creo que nos espían desde los balcones del cielo que menciona Baudelaire, y que si lo juzgan oportuno se descuelgan de ellos por escalas de neblina. Y he creído y creo que ciertos objetos, ciertos árboles, ciertos edificios, no son lo que afectan, en su fingida inmovilidad...[30]

*****

Entre los autores que Mujica Lainez interrogó, mientras profundizaba su información sobre el Renacimiento, la voz de Benvenuto Cellini debió cobrar timbres de especial sugerencia, como que proponía un acabado arquetipo del hombre nuevo con su egocentrismo, su industria, su violencia, sus confusiones y su voluptuosidad.

La *Vita* de ese espíritu excéntrico, en efecto, sirvió a menudo a la fantasía del porteño como sostén para la traza de sucesos o la forja de psicologías, e incluso de ella trasladó a **Bomarzo** no pocos incidentes, recreándolos, añadiéndoles o quitándoles pormenores, haciéndolos verosímiles entre los azares del du-

que Vicino. Algunos eran noticias marginales, pero que afianzaban el ajuste de acciones y reacciones a las normas de una edad y a los hábitos de una casta; es el papel que cumplen, por ejemplo, las alusiones a la dote que Franciotto Orsini no pudo satisfacer al casar a su hija con el *condottiero* Giancorrado, reflejo de las dificultades que, en el umbral de sus memorias, Benvenuto evoca al hablar de sus abuelos:

> *Giovanni vide una di queste fanciulle, che aveva nome Elisabetta; e tanto li piacque che lui la chiese per moglie: e perché l'uno e l'altro padre benissimo per la stretta vicinità si conoscevano, fu facile a fare questo parentado... Di poi cominciorno a ragionare della dota; e essendo in fra di logo qualche poco di amorevol disputa, perché Andrea diceva a Stefano: Giovanni mio figliuolo è il più valente giovane e di Firenze e d'Italia, e se io prima gli avessi voluto dar moglie, arei aute delle maggior dote che si dieno in Firenze a' nostri pari; e Stefano diceva: Tu hai mille ragioni, ma io mi truovo cinque fanciulle, con tanti altri figliuli che, fatto il mio conto, questo è quanto io mi posso stendere.*[31]

También deriva de una risueña experiencia celliniana el pasaje en que Paracelso, al cruzar la plaza veneciana de San Marcos, hace a Pier Francesco un don bizarro. La *Vita* había expuesto, remontándose a la infancia de quien la dictara:

> *In nella età di cinque anni incirca, essendo mio padre in una nostra celletta, in nella quali si era fatto bucato, ed era rimasto un buon fuoco di quercinoli, Giovanni con una viola in braccio sonava e cantava soletto... Guardando in nel fuoco, a caso vide... uno animaletto come una lucertola, il quale si gioiva in quelle più vigorose fiamme. Subito avvedutosi di quel che gli era, fece chiamare la mía sorella e me, en mostratolo a noi bambini... disse a me: Figliolin mio caro..., ti ricorda che quella lucertola che tu vedi in nel fuoco è una salamandra...*[32]

y con el contorno cambiado, hallamos en la novela contemporánea:

—¡La he cazado! —gritó—, ¡la he cazado! ¡estaba medio dormida embotada, se ve que no tomaba tanto sol hace tiempo! Yo deseaba dejarle un regalo a Su Excelencia. . . Y aquí está.

Introdujo una mano bajo la capa, como un prestidigitador, y la retiró velozmente. Entre sus dedos firmes, se revolvía una forma. Era una lagartija. Paracelso apretaba sus fauces para evitar sus agudos mordiscos.

—Es una salamandra —me declaró, ufano—, la bestia inmortal, vencedora del fuego.

—¿No es una lagartija?

—Llámela lagartija Su Excelencia, si prefiere. . .; yo la considero salamandra. . .[33]

Pero más trascendentes para la economía de **Bomarzo** son otras circunstancias de la biografía del florentino. Una es el orgullo de la sangre generosa, la ufanía de los blasones familiares. En Cellini, esa altivez se excusa con un guiño travieso:

. . .egli è di necessità vivere in nel modo che uno truova come gli altri vivono, però in questo modo ci si interviene un poco di boriosità di mondo, la quela a più diversi capi. Il primo si è far sapere agli altri che l'uomo à la linea sua da persone virtuose e antichissime. . .[34]

aunque en seguida lleva su ascendencia hasta Fiorino da Celino, "*primo e valoroso capitano*" de Julio César, y arriesga que de ese lejano militar tomó su nombre la bella capital toscana. No menos complacido, Pier Francesco despliega también su extensa genealogía:

Los cuentos de mi abuela Diana que me fascinaban más hondamente eran los que aludían a los orígenes de mi clan. Me encantaban sobre todo los que, remontando el río de la sangre, alcanzaban, en larga navegación, al instante mágico en que surgía el totem primordial, la Casa nodriza a la cual debemos el nombre. . .

Nuestro primer antepasado, un jefe godo, tuvo un hijo que fue amamantado por una osa y a quien llamaron Orsino. De él descendemos. La leche de la Osa nutrió nuestra sangre. O procedemos de Cajo Flavio Orso, general del emperador Constancio. Es posible.

> Pero la Osa es nuestra. Nadie nos la quitará. No la hemos incorporado a nuestro escudo —el escudo de la rosa y la sierpe—, mas la hemos conservado, multiplicándola, en la pareja de osos que sostienen nuestro blasón... Somos *editus ursae*, engendrados por la Osa...[35]

Por otra parte, la *Vita* revelaba en el orfebre toscano un trazo de carácter que respondía a una de las más hondas aficiones de Mujica Lainez, según demostraba profusamente la "saga" de los años 50. Era la "pasión de los objetos" que, transferida por el novelista, como otras propensiones suyas, al señor del *Cinquecento*, elegía para ilustrar sus inicios un párrafo celliniano, traducido casi a la letra. El forjador del *Perseo* había dicho, exponiendo los afanes de su aprendizaje:

> *...m'avevo fatto amicizie di certi cercatori, li quali stavano alle velette di certi villani lombardi, che venivano al suo tempo a Roma a zappare le vigne. Questi tali in nel zappare la terra sempre trovavono medaglie antiche, agate, prasme, corniuole, cammei: ancora trovavono delle gioie, como s'é dire ismeraldi, zaffini, diamanti e rubini. Questi tali cercator da quei tai villani avevano alcuna volta per pochissimi danari di queste cose ditte; alle quali io alcuna volta, e bene spesso, sopraggiunto i cercatori, davo loro tanti saudi d'oro molte volte di quello che loro appena avevano compero tanti giuli...*[36]

y el jorobado Orsini se apropia de ese testimonio al rememorar el placer con que confortó su adolescencia:

> Los campesinos lombardos que acudían a trabajar en las viñas y a roturar la tierra y que exhumaban, al golpe de la azada, entre las flores silvestres, bustos, medallas, camafeos y hasta esmeraldas y rubíes, que los anticuarios astutos les compraban por un puñado de monedas, se me acercaban... para ofrecerme sus hallazgos barrosos. Así, gracias al dinero que me daba mi abuela, nació, entre las burlas irritadas y los celos de mis hermanos, la colección que luego, cuando pude consagrarme a ella, fue una de las pasiones de mi vida, alivio de mi soledad...[37]

Hay, en fin, un episodio de **Bomarzo** en el que Mujica Lainez combinó ingeniosamente noticias dispersas de la *Vita*, obteniendo un paso lleno de color y pródigo en reflexiones morales. Es la escena en la playa de Cerveteri, donde supuestamente Pier Francesco sorprende al cincelador y a su aprendiz Paolino mientras elegían conchillas y guijarros en la resaca marina. El platero había gustado realmente ese descanso durante su convalecencia de la peste romana; pero el argentino pretende que una rápida familiaridad surja entre el hombre y el jovencito Orsini, y que el primero evoque para el subyugado muchacho, sazonándola con alusiones maliciosas, la cena en casa del escultor Michelangelo di Bernardino a la que los invitados –el propio orífice, Giulio Romano, el poeta Eurialo d'Ascoli, Gian Francesco Penni. . .– debieron acudir acompañados de "*sua cornacchia*"[33]

El relato exuberante y equívoco insinuará semillas de escepticismo en los razonamientos de Vicino –". . . lo que para unos está mal para otros está bien, de manera que la justicia pura escapa a las decisiones humanas. . ."[39] –, pero primariamente sirve de canal para que se incorporen al ancho cauce de **Bomarzo** algunos de sus elementos más significantes: la cortesana Pantasilea, que excitará el rencor del duque en Florencia y en Bologna y que acabará, decaída en su hermosura y su arrogancia, como centro de una feroz caricatura[40]; el regalo de un anillo de "acero puro incrustado de oro" –que Cellini labrara imitando las antiguas joyas descubiertas en "urnas llenas de cenizas"[41] – que el noble hace girar en su meñique como un talismán potente; la aúrea medalla entallada al modo de las que "los señores solían lucir en sus sombreros"[42] –fingida prenda de despedida de Benvenuto–, que el futuro amo de Bomarzo prende en el gorro de terciopelo que Lorenzo Lotto incluiría en su cuadro. . .

Y aunque más habría que señalar si quisiera agotarse el registro de las huellas dejadas por el volumen renacentista en el escritor de hoy, baste advertir cómo los asertos y los anuncios de la *Vita* saben aflorar de improviso en las páginas de **Bomarzo** como eficaces parangones:

> Cuando Benvenuto Cellini me contó que al salir de la cárcel del Castel Sant'Angelo poseía una aureola que le rodeaba la cabeza y que podía enseñar a voluntad a sus amigos, pensé de inmediato en mi abuela.
> Su imagen es inseparable de la idea de luz, de irradiación. . .[43]

*****

En su exploración del mundo renacentista era forzoso que el creador porteño se acercara a la más bella poesía del *Cinquecento* no sólo y no tanto porque el arabesco de Ariosto compendia el espíritu de una edad y abre las puertas a un arte nuevo, sino porque el inacabable sartal de maravillas del **Orlando**, el humor desengañado que subraya innúmeras peripecias, la juventud que circula doquiera, la elegancia y el epicureísmo franco, eran notas cautivantes para quien ensoñaba la índole de un señor de la décimosexta centuria italiana, y explican que, a lo largo de la novela, la mención del épico de Ferrara, de su poema o de sus personajes se reitere nada menos que cuarenta y cuatro veces.

No se trata de citas eruditas o de casuales recuerdos: aun los más rápidos denuncian que el encantado país de Ludovico se ha vuelto refrigerio para el príncipe giboso, y sus auras ventean de pronto en un símil:

> El paje y yo recogimos los trozos de metal cuya confusión evocaba a los jefes descuartizados en los combates de Ariosto. . .[44]

> Abul saltó sobre la cama, espigado, magnífico como Aquilante el Negro. . .[45]

son a veces un socorro de naturalidad que podría remediar lo anómalo de la vida:

> Pedí auxilio a la literatura, a la Fiammetta de Ariosto que me había enardecido cuando leía la descripción de su amatoria gimnasia con el griego, en el albergue de Jativa. . .[47]

en ocasiones traen paradigmas de lo suspirado, de lo exaltante:

> Nicolás Orsini había muerto a los sesenta y nueve años, pero el militar de empenachado yelmo que se erguía, dorado, en el crucero de la derecha, bajo el león de San Marcos... era muy joven. Triunfaba en la gloria del caballo y de la armadura, como si no debiera, no pudiera morir, y me pareció un héroe de Ariosto, un Orlando eterno...[48]

o saben crear un nimbo que diferencia y distancia de la humanidad común:

> ...¿acaso la mujer más hermosa de la época, ensalzada por Ariosto, Julia Gonzaga, no había casado con un Colonna viejo...[49]

> ... el tremendo Aretino... a quien Ariosto había proclamado en la segunda edición del **Furioso**, 'divino' y 'flagelo de príncipes'...[50]

y hasta son capaces de desmemoriar dulcemente, convenciendo de identidades estupendas:

> A veces Abul venía a echarse a mis pies... Entonces le contaba el episodio de cuando Aquilante el Negro y Grifone el Blanco lucharon, inseparables, para obtener las armas de Héctor, el troyano, o el episodio de cuando defendieron a Angélica; y si la brisa rizaba el follaje, deducía que el Hada Blanca y el Hada Bruna me espiaban detrás de los setos de boj. O si el azar facilitaba que Adriana y Catalina aparecieran por el jardín, me atrevía a conversarles, y estaba tan compenetrado de la música de los endecasílabos y del lenguaje de Ariosto que me afanaba por reproducirlo en mis discursos y creía hablar en verso...[51]

aunque el embate de la realidad disipa a menudo los consuelos y deja sólo la nostalgia de las bellas quimeras:

> La caballería... los torneos... Durindana, la espada de Orlando, que había pertenecido al troyano Héctor, y de la cual dijo la Muerte que, blandida por el paladín, podía más que cien hoces suyas... el choque de las armaduras frente a las murallas de las

> ciudades... el adversario enfocado detrás de las rejas del yelmo... las banderas flotantes en el bélico fragor... ¡qué lejos estaba todo eso del duque jorobado!...[52]

Por lo demás, no es infrecuente que un particular llamativo o excéntrico del **Orlando** se traslade a las planas de **Bomarzo** y les contagie su lindura o su extravagancia. Así, a semejanza de Ruggiero que, cambiado por Alcina en un doncel ocioso y lascivo, se adorna con sedas y joyas espléndidas:

> *...Di ricche gemme un splendido monile*
> *gli discendea dal collo in mezzo il petto...*
> *... Gli avea forato un fil d'oro sottile*
> *ambe l'orecchie, in forma d'anelletto;*
> *e due gran perle pendevano quindi*
> *qua'mai non ebbon gli Arabi né gl'Indi...*[53]

también Pier Francesco Orsini, al aprestarse para la visita a Pantasilea, añade al color cereza del terciopelo de su traje el brillo de galas inusuales:

> me puse el collar de zafiros; colgué una perla de mi oreja horadada...[54]

y como la codiciada reina del Catai posee un anillo que la libra de asechanzas, la adolescente Adriana della Rozza escuda con el topacio de su sortija su fresca doncellez:

> El topacio de las vírgenes se había volatizado como el anillo que su padre dio a Angélica, y que usufructuaba la virtud de hacer desaparecer a quien se lo metía en la boca y de conjurar cualquier encantamiento cuando se lo llevaba en el dedo. El siervo Brunello, mandado por el rey Agramante, robó la sortija de Angélica y consiguió el reino de Tingitana. Alguien había robado la sortija de mi hermosa y había conseguido tal vez otro reino...[55]

La asimilación del modelo avanza más aún en ciertos episodios, deliberadamente ajustados, si no al estilo, a los predilec-

tos asuntos ariostescos. Lo demuestra el cuento de Khair-Eddin Barbarroja[56], donde el pirata tiene la rabiosa violencia de los jefes sarracenos; y cuando, en su camino de pillaje hacia Roma, el griego intenta raptar en el castillo de Fondi a Julia Gonzaga, la pintura de la soberbia mujer que huye en la noche hacia las espesuras de los montes, despavorida y fiada a la velocidad de su caballo, la torna una nueva Angélica en la fuga y en el temor:

La donna il palafreno a dietro volta,
e per la selva a tutta briglia il caccia;
né per la rara piú che per la folta,
la più sicura e miglior via procaccia:
ma pallida, tremendo e di sé tolta,
lascia cura al destrier che la via faccia. . .[57]

La amada de Orlando halla infaliblemente en su camino a un caballero dispuesto a batirse en su defensa; y asimismo Julia tiene su paladín en el cardenal Hipólito de' Medici, "forjado para la guerra y la pasión, no para las meditaciones religiosas", que corre a liberarla, en zozobra pero feliz por la ocasión de probar su temple, y que la devuelve intacta a su castillo entre cedros, mirtos y naranjos:

> ¿Cómo no acudir en seguida, reventando palafrenes, cuando quema la sangre, cuando se escuchan en la decorativa quietud del palacio romano los gritos de la hermosa que escapa por bosques tétricos? ¿Cómo no volar, como un Caballero Errante del Ariosto, con los amigos, con los adictos, con los escuderos, con aquella banda fabulosa de servidores africanos que lo seguía doquier, a salvar a la Dama del Amaranto? Partió, en una tempestad de espadas, de armaduras, de testas renegridas, de pieles de leopardo. . .[58]

A Mujica Lainez bien podrían corresponder, entonces, las frases deslumbradas que atribuye a Vicino Orsini al oír sonar por primera vez el ritmo de las octavas insuperables, y que reflejan el arrebato, la agradecida alegría, la ilusión de vigor que se difundió por todas las cortes italianas y que llegó con sus

ecos a los epistolarios, a las variaciones de los narradores, a los escritos humanistas:

> Leí los cuarenta y seis cantos del **Orlando Furioso** y, fascinado por el descubrimiento de un mundo de prodigios, leí también los dos poemas anteriores que giran como decoradas ruedas barrocas alrededor de los paladines: los veintiocho cantos del **Morgante** de Luigi Pulci y los sesenta y nueve cantos del **Orlando innamorato** de Mateo María Boiardo. . .
>
> ¡Qué influencia, qué enorme influencia ejercieron sobre mí! ¡Cómo me ayudaron a vivir entonces, poblando mi vida de reflejos áureos! Lo que yo no podía hacer, lo que no podría hacer nunca, otros lo hacían por mí, saltando armados de los folios. . .[59]

*****

Esta incorporación a un paisaje mirífico, pero que ya dominaba desde la perspectiva de la modernidad —o sea, del racionalismo y del desengaño— la comarca definitiva superada donde reinaban la cortesía amorosa y el culto hazañoso del honor, fue acaso lo que despertó en Mujica Lainez el deseo de remontar a las fuentes. de volver a las rudas asonancias de los *romans bretons*, amasados con prodigios y virtudes caballerescas, o a los dísticos octosilábicos en que Chrétien de Troyes narró el amor de Erec y Enide, las proezas de Yvain, las aventuras de Lancelote en pos de la reina Ginevra, fatales para los dantescos amantes de Rimini. Lo cierto es que en 1960, mientras todavía trabajaba en **Bomarzo**, quiso rever los lugares que encuadraban su novela "para ajustar, para ubicar, para retocar"[60] —, y ya entonces pudo hablar en Rodas a su amigo Ricardo González Benegas de las ideas que comenzaban a ocuparlo y que, sazonadas, plasmarían **El unicornio**. El libro de 1965, en efecto, se adentra en las forestas recorridas por los secuaces de Artú, instala en campanarios y bastiones a hadas tan anhelosas de amor como las mujeres comunes, narra lances estrafalarios y divierte con anfibologías, como si intentara restituir el caudal espléndido de una edad en que los hombres "bebieron hasta el fondo el cáliz de la

vida, donde lo divino y lo terreno mezclaban su abrasadora mixtura".[61]

Esos tiempos de hierro —pero de oro también, en los códices iluminados, en las miniaturas de los libros de horas, en las coronas de las *madonne* hieráticas— tenían poco en común con el fasto de los brocatos y los velludos, con la fuga de las marmóreas columnatas, con el decir ornado, con las costumbres libres, con la avidez de ciencia, que fueron divisa del período renacentista. Tenían poco que ver con los cantos magníficos en que Boiardo y Ariosto recogieron los últimos esplendores del milenio en que hasta lo profano era traducción de lo deífico. Y sin embargo, mientras sigue al hada Melusina en el prolijo restauro de sus experiencias del siglo XII, Mujica Lainez no puede relegar del todo el mundo que lo había enajenado poco antes, y alguna de sus fantasías pasa a adornar la nueva prosa. Repárese en el grito de la amada de Raimondín:

> De mis labios dilatados se fugó un vozarrón desconocido, un clangor de cien trompetas, un trueno de cien roncos bramidos juntos, con violencia tan insólita que los aldeanos sembradores, en leguas a la redonda, levantaron las amedrentadas frentes hacia la celeste serenidad del cielo, pensando en la locura de una tormenta repentina que arrasaría sus cosechas y sus casas, y echaron a correr, como en horas de guerra y de invasión, hacia el abrigo castellano. . .[62]

y dígase si no remite al cuerno fragoroso que Astolfo recibió del hada Logistilla:

> *. . .Un altro don gli fece ancor, che quanti*
> *doni fur mai, di gran vantaggio eccede;*
> *e questo fu d'orribil suono un corno,*
> *che fa fuggire ognun che l'ode intorno.*
> *Dico che 'l corno è di sí orribil suono,*
> *che ovunque s'oda, fa fuggir la gente;*
> *non può trovarsi al mondo un cor sí buono,*
> *che possa non fuggir come lo sente:*
> *rumor di vento e di termuoto, e'l tuono,*
> *a par del son di questo, eran niente. . .*[63]

ALMA NOVELLA MARANI

"Studi di Letteratura ispano-americana", N° 11, julio 1981

NOTAS:

1. Manuel Mujica Lainez, **Cecil**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972, pp. 45-47.
2. María Emma Carsuzán, **Manuel Mujica Lainez**, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pp. 48-49.
3. Así tituló Mujica Lainez el conjunto de artículos que envió a **La Nación** desde España, Francia, Grecia, Gran Bretagna, Rumania e Italia, y que se divulgó en veintiséis números del periódico entre el 5 de febrero y el 25 de julio de 1958.
4. "Mujica Lainez y su novela Bomarzo" (nota sin firma, pero escrita por el narrador como un testimonio sobre la gestación de su obra), en **La Nación**, 3 de junio de 1962.
5. Francisco Luis Bernández, "La próxima novela de Mujica Lainez", en **La Nación**, 17 de diciembre de 1961.
6. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, **Fascicolo speciale dedicato alla Villa Orsini di Bomarzo**, n. 7-9, Roma 1955.
7. Pompeio Litta, **Famiglie celebri italiane**, Milano, presso Paolo Emilio Giusti, 1918, vol. VI, tavola XVI.
8. L. Vittori, **Memorie archeologico-storiche sulla cittá di Polimarzo oggi Bomarzo**, Roma 1846; G. Bovio, **Della chiesa di San Lorenzo in Damaso**, Roma, 1870; M. Calvesi, **Il sacro Bosco di Bomarzo**, en **Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturini**, Roma 1956; Ludovico Antonio Muratori, **Opere**, a cura di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, 1964; A. Tommasetti, **La campagna romana nel medioevo**, Roma 1889; A. Pieyre de Mondiargues, **Les monstres de Bomarzo**, París, 1957.
9. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962, p. 343. Ahora la verdadera imagen de Pier Francesco Orsini puede conocerse en el medallón de Pastorino, con la inscripción Vicinvs Vrsinvs, existente en el British Museum de Londres. La efigie merece las palabras de Giuseppe Betussi en su diálogo amatorio **Raverta**, donde consolando al joven por la muerte imprevista de Adriana della Rose, lo ensalza como príncipe de ánimo generoso y *"bello d'aspetto"*.
10. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., p. 182.
11. **Ibid.**, p. 193.
12. **Ibid.**, p. 418.
13. **Ibid.**, pp. 554-558. La posición del novelista no es original, pero ciertamente propone respuestas personales al interrogante abierto por la extraordinaria secuencia. En efecto, desde hace tiempo se ha querido *"riconoscere nel mondo figurato del parco una specie di autobiografia*

del personaggio", y en consecuencia se ha buscado "*proprio nei casi della sua vita e nelle sue scorribande in Europa. . . la matrice donde, poi, sarebbero nate le immagini dissuete che si rivelano tra il verde degli alberi. . . Come non pensare che taluni luoghi visitati in Italia, in Germania, in Francia, nelle Fiandre, o feste di cui è stato spettatore in vari paesi, non siano serviti a Vicino insieme con particolari letture —Ariosto, Bernardo Tasso e, particolarmente, il singolarissimo Sogno di Polifilo di fra Francesco Colonna— a dare lo spunto per cosí strano teatro d'immagini?*". Jacopo Recupero, **Il Sacro Bosco di Bomarzo**, Firenze, ed. Bonechini, pp. 4-6.

14. Manuel Majica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., pp. 648-649.
15. Jorge Cruz, **Genio y figura de Manuel Mujica Lainez**, Buenos Aires, Eudeba, 1978, p. 34.
16. M. Mujica Lainez, "La cama china" en **Estampas de Buenos Aires**, con dibujos de Marie Elisabeth Wrede, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946; reproducido en **Los Porteños**, Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1979.
17. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit. p. 18.
18. **Ibid.**, p. 91-92.
19. **Ibid.**, pp. 88-91.
20. **Ibid.**, pp. 102-103.
21. **Ibid.**, p. 353.
22. **Ibid.**, p. 114.
23. **Ibid.**, p. 366.
24. **Ibid.**, p. 140.
25. **Ibid.**, p. 141.
26. **Ibid.**, p. 160.
27. **Ibid.**, pp. 272-274. En la meditación de Pier Francesco Orsini suenan claros los ecos de las lecturas pirandellianas de Mujica Lainez, quien no sólo en su prosa de fabulador, sino en expresiones de su propio sentir, ha mostrado acordarse con ideas cardinales de la cosmovisión del dramaturgo siciliano. Véase, como muestra, el discurso pronunciado en el homenaje que se le tributara al obtener el premio Gerchunoff, que **La Nación** publicó el 10 de octubre de 1953.
28. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., p. 87.
29. **Ibid.**, pp. 190-191.
30. **Ibid.**, pp. 126-127.
31. B. Cellini, **La vita**, lib. I, c. iii, en el volumen **Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini**, a cura di Carlos Cordié, Milano - Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960, pp. 503-504. En

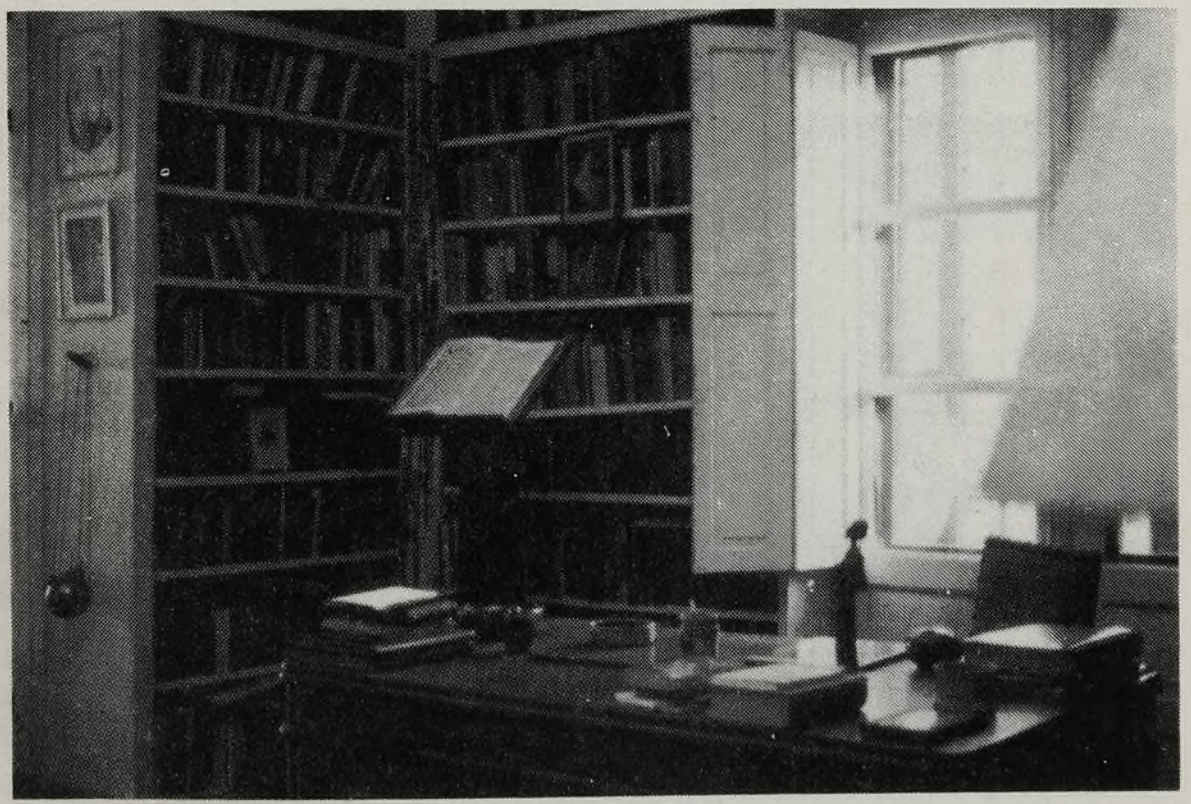
Bomarzo véanse las pp. 128-129 y 385.

32. B. Cellini, **La vita**, lib. I, c. iv, en ed. cit., p. 506.
33. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., p. 333.
34. B. Cellini, **La vita**, lib. I, c. ii, en ed. cit., p. 500.
35. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., p. 20.
36. B. Cellini, **La vita**, lib. I, c. xxvii, en ed. cit., p. 550.
37. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., p. 56.
38. B. Cellini, **La vita**, lib. I, c. xxx, en ed. cit., pp. 556-560.
39. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., pp. 75-76.
40. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., principalmente a pp. 133-147, 256-261, 577-583.
41. **Ibid.**, p. 72. El paso de **La vita** en que se inspira es el siguiente: "*Accade in questo tempo che in certi vasi, i quali erano urnette antiche piene di cenere, fra essa cenere si trovò certe anella di ferro commessi d'oro insin dagli antichi... Ricercando quei dotti, dissono che queste anella le portavano coloro che avevano caro di star saldi col pensiero in qualche ravagante accidente avvenuto loro cosa in bene come in male. A questo io mi mossi, a requisizione di certi signori molgo amici miei, e faci alcune di queste anellette; ma le facevo di acciaro ben purgato: di poi, bene intagliate e commesse d'oro, facevano bellissimo vedere...*". Benvenuto Cellini, **La vita**, lib. I, c. xxxi, en ed. cit., p. 562.
42. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., p. 77. Este es el párrafo de **La vita** con el que se vincula: "*Se usava in questo tempo alcune medagliette d'oro, che ogni signore e gentiluomo li piaceva fare sculpire in esse un suo capriccio o impresa; e le portavano nella berretta. Di queste opere io ne feci assai, ed erano molto difficile a fare...*". Benvenuto Cellini, **La vita**, lib. I, c. xxxi, en ed. cit., p. 562.
43. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit. p. 18. Afirmaba Cellini: "*...non voglio lasciare indrieto una cosa, la maggiore che sia intervenuto a un altro uomo: qual'è per iustificazione della divinità di Dio e dei segreti sua, quale si degnò farmene degno: ce d'allora in qua... mi restò un isplendore, cosa maravigliosa, sopra il capo mio, il quale si è evidente a ogni sorta di uomo a chi io l'ò voluto mostrare...*". Benvenuto Cellini, **La vita**, lib. I, c. cxxviii, en ed. cit., p. 765.
44. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., p. 203.
45. **Ibid.**, p. 150.
46. **Ibid.**, pp. 255-256.
47. **Ibid.**, p. 144.
48. **Ibid.**, p. 330.
49. **Ibid.**, p. 212.

50. Ibid., p. 340.
51. Ibid., p. 119.
52. Ibid., pp. 268-269.
53. Ludovico Ariosto, **Orlando furioso**, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1954, canto VII, 54, p. 141.
54. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., p. 137.
55. Ibid., p. 127.
56. M. Mujica Lainez, **Bomarzo**, ed. cit., pp. 393-397.
57. L. Ariosto, **Orlando furioso**, canto I, 13, ed. cit., p. 6.
58. Ibid., p. 393.
59. Ibid., pp. 115-116.
60. "Mujica Lainez y su novela **Bomarzo**", en loc. cit.
61. M. Mujica Lainez, **El unicornio**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, p. 135.
62. Ibid., pp. 30-31.
63. L. Ariosto, **Orlando furioso**, canto XV, 14-15; ed. cit., p. 328.



El salón de las reuniones y de los bailes de disfraz. Al fondo la puerta que lleva al cuarto de la Tía Marta



El caurto de Lucía Lainez Varela de Mujica, su madre. Después fue biblioteca

UN NOVELISTA ARGENTINO EN ESPAÑA

Es obvio que el rótulo de esta ponencia remeda el título de un libro que Seix Barral publicó hace cuatro meses: **Un novelista en el Museo del Prado**[1], la novísima obra del argentino Manuel Mujica Lainez. No me propongo, sin embargo, reseñar un número nuevo de la "Biblioteca Breve" que se verá en las vidrieras de muchas librerías, sino que quiero explorar los lazos, tan antiguos como duraderos, que unen a España al autor popular.

Los hispanoamericanos conocían a Mujica Lainez como creador de una Saga de Buenos Aires, serie de libros que se dio a conocer por los cincuenta. Luego Mujica escribió varias obras ambientadas fuera de su patria, algunas de las cuales, desde los setenta, tienen una amplia difusión en España en ediciones españolas. Pero no se trata de un autor extranjero muy leído por el público español sino de un hispanoamericano que lanza obras en España y escribe sobre temas españoles. **Un novelista en el Museo del Prado**, el veintésimo de sus libros de ficción narrativa, es el segundo o tercero a estrenarse en este país: a la vez representa constantes en la producción del argentino que ya se vislumbraron en su primer libro, **Glosas castellanas**, de 1936. Esas primicias le valieron la Medalla del Instituto Cultural Español en Buenos Aires.

Mujica Lainez no hace alarde de antepasados de alta alcurnia castellana. Como otros rioplatenses —y de acuerdo con su visión irónica de la historia— alude a mayores que llegaron al Plata por el siglo XVIII "con los bolsillos vacíos". Los Mujica vinieron del país vasco; a los Lainez el autor los quiso ligar con conversos del siglo XVI, tal vez también en broma. El creció en un ambiente en que la gente no se preocupó mayormente por cosas

de España. Sus antepasados, que incluyen próceres intelectuales del país, más bien se nutrieron de cultura francesa e italiana, y el joven Manuel, como otros argentinos, se formó en Francia. En efecto, sus primeros escritos fueron en francés. El interés por lo español vino después y al principio parece haber sido netamente libresco. Llegaría al tema español sin haber residido en la Madre Patria.

Se inició en la literatura en 1928, a los dieciocho años. Tardó cinco hasta que escribiera algo de asunto español. Luego sus poemas —las más veces romances— eran tradicionales. Uno dedicado a Larreta trata de doña Guiomar. Varios cuentos tempranos pasan por una España de antaño. En la misma línea está la serie "Glosas castellanas", reunida en un libro en 1936. Estas **Glosas** netamente azorinescas evocan el tiempo de los Habsburgo españoles en tono y lengua arcaizantes y líricos. Pero ya aparecen las constantes temáticas del autor: Cervantes, El Greco y los enanos de la Corte, con una fantasía algo burlona, evidentes aun en **Un novelista en el Museo del Prado.**

Por 1938 la admiración por Rodríguez Larreta alentó al joven escritor a producir su primera novela, **Don Galaz de Buenos Aires**, la que remeda abiertamente **La gloria de don Ramiro**. Sin embargo, a diferencia del *best seller* de 1908, **Don Galaz** tiene lugar sólo en América, en un puesto avanzado y primitivo del imperio español, Buenos Aires. Es una visión irónica de la Colonia con las consabidas preocupaciones de sus habitantes por la ostentación, la pureza de sangre y la religión, en medio de estrecheces. Encontramos en esa novela de Mujica, como en la de Larreta, Bracamontes abulenses, los que supuestamente aparecen en su propia genealogía. Los Bracamonte reaparecerán en un libro satírico años después.

La Colonia, no sin toques irónicos, también es el marco en partes de obras publicadas en los cuarenta: **Canto a Buenos Aires** (1943), poema a la ciudad nativa, y los cuentos de **Aquí vivieron** (1949) y **Misteriosa Buenos Aires** (1950). Esta obra comienza con el hambre de los primeros fundadores e incluye una carta picaresca al Rey. En aquélla, el primer cuento es del tiempo de Juan de Garay, el segundo fundador de la ciudad. En las tres

obras se nota la preocupación perenne del autor por el tiempo y la historia. Los tomos de cuentos representan relatos encadenados, el género favorito del escritor, al parecer, ya que hasta varias novelas suyas tienen una estructura similar. **Un novelista en el Museo del Prado** tampoco es novela sino una docena de cuentos que relatan sucesos que ocurren en un mismo lugar, igual que **Aquí vivieron** treinta y cinco años antes.

El arte y los museos ya figuran temprano en la vida y los escritos de Mujica Lainez. En los cuarenta desempeñó el papel de secretario del Museo del Arte Decorativo, hasta ser destituido —como Borges de una biblioteca municipal— por Perón. Sirvió como crítico de arte durante su larga vinculación con **La Nación**; esto y sus ediciones de libros de arte le valieron el nombramiento de miembro de la Academia de Bellas Artes. Académico de Letras también, representó la Academia Argentina en la Real Española con motivo de la muerte de Azorín, en 1967. En su discurso aludió a la "admirable lección de sobriedad y de elegancia... las enseñanzas sutiles de armonía y de estético equilibrio"[2] del que había sido su modelo no sólo en la adolescencia. En otro viaje a España dedicó una placa en honor de Larreta, en Avila, también de parte de la Academia Argentina de Letras. Es que Mujica viajó mucho y sus crónicas de viaje, que sólo recién se publicaron como libro, también incluyen algunas de sus moradas en España.

Los viajes, además, fueron la inspiración de su trilogía histórica y de otros libros de coordenadas geográficas y cronológicas amplísimas. En **Bomarzo** (1962), novela del Renacimiento italiano, el Orsini protagonista —reencarnado en el escritor— es armado caballero por Carlos V, experimenta la influencia de un español de costumbres severas que luego se hará jesuita, y, en vísperas de la batalla de Lepanto, conoce al que será el famoso Manco. Cervantes ya había sido el modelo anónimo para un bosquejo del Greco en las **Glosas**. Y el **Quijote** resulta ser el libro recién llegado de España, cuyas páginas le sirven a una criolla para enrollarse los rizos, en uno de los cuentos de **Misteriosa Buenos Aires**.

No hay nada español en el segundo libro de la trilogía, **El uni-**

cornio, tratándose de una novela de la Edad Media francesa y de las Cruzadas. El tercero, sí, **El laberinto** (1974), es una obra netamente hispánica. Es otra vida bajo Felipe II, mas muy distinta de la de don Ramiro. El protagonista, don Ginés de Silva, se presenta como el español típico de la época, el que en busca de la gloria se encara con los aspectos no-gloriosos del tiempo. En otras palabras, el libro tiene mucho de novela picaresca[3]. Es que en las dos primeras tablas de su tríptico narrativo el autor había aprendido el valor del anacronismo irónico[4] y sus escritos se hicieron cada vez más festivos.

Don Ginés, oriundo de Toledo, es hijo de un hidalgo pobre y de una mujer que había sido modelo para la "Ilustre fregona" de Cervantes. El joven mismo sirvió de modelo para el Greco como el niño con la antorcha en "El entierro del conde de Orgaz". Sus aventuras, más sexuales que guerreras, están divididas nítidamente entre las de España y las de América. Ginés es mozo de muchos amos y relata sus recuerdos, "editados", desde luego, por el novelista.

Este ha perfeccionado su técnica de "Fuí testigo de. . ." y Ginés presencia grandes (y pequeños) sucesos de un imperio ya un poco más allá de su primor. Conoce a los bufones de su majestad, le sirve de alcahuete a un Grande chocho, es fámulo de Lope de Vega y paje del comandante de la Invencible Armada, claro, en su derrota. Acompaña al nuevo virrey del Perú, así como una expedición en busca de El Dorado; conoce al futuro San Martín de Porres y a un pirata inglés. Finalmente, imaginándose misionero, muere en una rebelión india, en el campo de los indios. Es evidente que Mujica Lainez, en su visión irónica de la historia, recicló fuentes, episodios, personajes, y escenas-lienzos conocidos. También se valió de un lenguaje castizo, un tanto arcaizante, para escribir una novela que tendría más éxito en España que en América y que es, a mi parecer, la mejor de la trilogía.

En el intervalo entre **El unicornio** y **El laberinto** el escritor había publicado dos libros de relatos enlazados y satíricos. **Crónicas reales** (1967) representa episodios en la historia de un país europeo lejos de España; **De milagros y de melancolías**

(1968) es la historia contrahecha de una ciudad americana. Desmitifica mitos conocidos y su sátira feroz excedería la capacidad de los hispanoamericanos de reírse de sí mismos. Este libro tiene muchos paralelos con **Cien años de soledad**[5]. Abre con la llegada de los andrajosos descubridores españoles, encabezados por el sifilítico don Nufrio de Bracamonte, de origen humilde, un ascético fraile franciscano, un segundón pobre, y una gordísima alcahueta india. La fundación y la suerte posterior de la ciudad durante el período colonial es una comedia de equivocaciones y sus gobernadores una gavilla de tontos. No es practicable, en este senado, explayar más el humor desbordante de **De milagros** que enfatiza la "Ilusión de América" y el desengaño, tan importantes también en **El laberinto**. En esta novela el humor más bien es el del clásico realismo español.

El viaje de los siete demonios (1974) no toca a España, pero el protagonista de una de las novelas siguientes, de tema argentino, **Sergio** (1976), hace escala y visita el Museo del Prado. Allí tropieza con "el escritor" –Mujica Lainez acostumbra insertarse en sus creaciones– y recibe una noticia importante. Además, en la Pinacoteca el joven se proyecta a sí mismo en "Las Meninas", de Velázquez. No es el primero ni el último de los personajes del autor que logra tal hazaña. (En **Un novelista en el Museo del Prado** encontramos hasta el caso de un personaje retratado que se adentra en otro cuadro.)

El arte pictórico aparece también en dos cuentos sueltos, publicados en la colección **El brazalete y otros cuentos** (1978). En "El retrato" un anónimo lienzo renacentista tiene una influencia fatal en el Buenos Aires contemporáneo. El cuento "La viuda del Greco" vuelve al Toledo del gran pintor. En la visión irónica de Mujica Lainez, la mujer del Greco no estima mucho el arte del marido.

Tal vez en la estela del "boom" de la novela hispanoamericana, las casas editoriales de España descubrieron a Mujica Lainez[6]. La trilogía histórica salió en ediciones españolas y **El gran teatro** (1979), cuya acción tiene lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires, se publicó simultáneamente en España y en la Argentina. Hoy en día una obra de Mujica Lainez no lleva auto-

máticamente la marca de Editorial Sudamericana; será de Planeta, de Plaza y Janés o de Seix Barral. El autor atribuye su éxito en parte al hecho de que se había creado un lenguaje propio, libre de localismos y comprensible a todos los hispanohablantes.[7]

No faltan episodios españoles en **El escarabajo** (1982)[8], que trata de las aventuras milenarias de una joya mágica egipcíaca. En ese libro Mujica vuelve a evocar el tiempo de los Habsburgo, a Velázquez, y a los enanos de la Corte. Dos bufones principales reaparecerán en **Un novelista en el Museo del Prado** confiriendo un toque grotesco a ambos textos. No cabe duda de que todas las obras del autor argentino están ligadas las unas con las otras de alguna manera y conviene hablar de sus idiosincrasias temáticas y técnicas. Mujica Lainez es, básicamente, un neo-modernista, que vuelve constantemente a la vieja Europa, que se esparce en atributos de cultura refinados, y que utiliza con asidua voluntad de estilo su vasta riqueza verbal.

El último libro de Mujica es un retorno al mundo de las bellas artes. El novelista que observa las actividades nocturnas y secretas de los personajes pintados y esculpidos es un narrador excepcionalmente privilegiado. Ya había empleado objetos de arte animados en la que es, a mi parecer, su mejor novela, **La casa** (1954). Entonces fueron coro; el escarabajo de la novela homónima es el protagonista que narra sus peripecias a una estatua antes de dictarlas al autor. En **Un novelista en el Museo del Prado** los personajes (o sus modelos) salen de su marco o pedestal para obrar entre sí, dramática y serio-cómicamente. Tanto esta idea como los detalles son modernistas. Lo son también la insistencia en el esplendor y el resplandor y los movimientos hieráticos. No faltan la fina sátira y los finales sorprendentes. Piénsese, por ejemplo, en el certamen de "Elegancia" que ganan los "Adán y Eva" desnudos de Dürer. El libro nuevo de Mujica demuestra su maestría del género cuentístico.

Habrá quienes digan que los tesoros artísticos del Prado son españoles sólo en parte; que Mujica Lainez entremezcla, fuera de tiempo y lugar, a griegos y flamencos, romanos e ingleses, alemanes y españoles, amén de franceses. Esta no resta nada

al españolismo del autor argentino. A diferencia de otros americanos, cuya actitud para con España es antagónica o panegírica, según la preferencia ideológica del momento, para Mujica Lainez, España es parte integral de la herencia europea y lo mejor de ese Viejo Mundo querido está en el Museo del Prado.

GEORGE O. SCHANZER
State University of New York at Buffalo

1. Barcelona, 1984, 152 pp.
2. **Boletín de la Real Academia Española**, 97, núm. 180 (enero-abril 1967), 21 ss.
3. Véase George O. Schanzer, "De la gloria de don Ramiro al desengaño de don Ginés", **Romance Literary Studies** (1979), 133-140.
4. G.O.S. "Un cronista anacrónico", **Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas**, Toronto, 1980, 677-679.
5. G.O.S., "The Four Hundred Years of Myths and Melancholies of Mujica Lainez", **Latin American Literary Review**, núm. 2 (1973), 65-71.
6. En un artículo sobre la cultura española, el **Lufthansa magazine** (enero de 1983) cita al novelista argentino entre los autores más leídos en España.
7. Entrevista con Luis Antonio de Villena, "Manuel Mujica Lainez entre la literatura y la vida", **Insula**, 34, núms. 392-393 (1979), 1 y 22.
8. Barcelona, Plaza y Janés, 383 pp. Colección literatura.

Testimonios

ALGUNOS POEMAS JUVENILES DE MANUEL MUJICA LAINEZ

De la multitud infinita de recuerdos que tengo de una adolescencia compartida con Manucho Mujica Lainez, elegiré algunos para que, de hacerlo más o menos bien, puedan los que lean estas líneas, recrear el mundo y el espíritu en que vivíamos Manucho y yo hacia 1929.

Como él lo ha recordado más de una vez, nuestra vida se centraba en la Quinta de los Ombúes, en San Isidro, que insistentemente vuelve a sus recuerdos una y otra vez, para afirmar: "Esta casa, estos árboles, esta barranca, esta verja y lo que esta casa encerraba en un tiempo, y los que entonces la habitaron, constituyeron uno de los mundos felices de mi adolescencia" (**Los Porteños**, 1979, p. 145).

Al dedicarme un ejemplar de este libro, dice que en él "evoca el encanto de la Quinta en la cual he pasado muchas de las horas más felices de mi juventud".

Pero no soy escritor y sería una torpeza empañar el brillo de los poemas de Manucho con algo más que un brevísimo comentario para ubicar cada uno de ellos.

El primero debe ser entonces el que dedicó a la Quinta misma y que escribió una tarde de 1929 mientras estudiábamos en la biblioteca, que estaba separada del resto de la casa.

Recuerdo que se levantó silenciosamente y me entregó la hoja en que había escrito; recuerdo que la leí y que también silenciosamente crucé el jardín y fui a la sala en que papá estaba leyendo un libro y se lo di, lo leyó y visiblemente se puso a llorar.

El verso, como antes se llamaban estos poemas, dice así:

Dichoso aquél que puede al declinar el día.
Como tú, ver los árboles de su antiguo solar.
En esa hora calma de gris melancolía
En que todas las cosas parecen recordar.

Dichoso aquél que puede cuidar el mismo suelo.
Que el padre de su abuelo con cariño cuidó.
Y observar a la hora en que se enciende el cielo.
Las mismas mil estrellas que su abuelo miró.

Porque ése, sólo ése, podrá, joven o anciano,
Comprender la divina sensación de callar.
Y mirar a las cosas con mirada de hermano.
A la hora en que todo parece recordar.

Las jornadas de estudio eran largas y compartidas con alguno de mis hermanos y otros amigos aun cuando estudiaban otras carreras.

Manucho ingresó a la Facultad de Derecho, aprobando Filosofía, Historia e Idioma —francés en su caso—.

Aprobó sin dificultad el primer curso de Derecho Romano, al que bautizó y siempre llamó Romanito; aprobó cuatro o cinco materias más, pero se aburrió y desistió del intento.

Uno de esos días, mientras estudiaba, nos sorprendió con otro verso, un romance:

Don Manuel Mujica Lainez
a San Isidro Labrador.

Ora pro nobis, Isidro,
y sobre todo por mí.

Juntas las manos de cera,
piadoso el labio gentil,
en los campos de labranza
haz tus plegarias oír,

desde la tarde de esmalte
hasta el alba de carmín.

Ora pro nobis, Isidro
y sobre todo por mí.

No quiero un ángel obrero,
musculoso y andarín,
para que siembre mi prado
mientras duermo en el redil.
Recomiéndame a un querube
—a un legista serafín—
que —en tanto yo estoy rezando—
dé mi examen de civil.

Ora pro nobis, Isidro:
seremos doctor así.

Entre las cosas que aprendió y retuvo del Romanito, estaba la definición de Obligatio que es "juris vinculum" y termina con las palabras "...solvenda rei secundum nostrae civitatis jura".

Cuando Enrique Cortés Funes, brillante alumno y candidato a un premio —hasta ese momento—, y yo, tuvimos un accidente en la carrera, nos dedicó un poemita:

A Don Cosme segundo, hijo de Horacio,
Le aplazaron, examen de Obligatio.
Y todo fue por culpa de Dalmacio.

Y magüer que juzgábalas inmunes
Aplazaron también el mimo Lunes
A las barbas de Enrique Cortés Funes.

Los bocharon, diré, aunque los sulfura.
Y la herida les sangra y les supura.
"Secundum nostrae civitatis jura".

En el verano de 1930, decidimos pasar unos días en Necochea con Jacques Delacre y nos fuimos al Paris Hotel des Dunes que en aquel entonces era un lugar desolado a la orilla del mar.

Como nos fue muy bien, al año siguiente nos fuimos también los tres a La Cumbre, al único hotel paquete que existía, y nos fue aún mejor.

Cuando cumplí veinte años, Manucho me mandó un poemita:

Veinte años. La Cumbre, Olivos
Necochea. Evocaciones
de panoramas esquivos
y de enterradas pasiones.

Por ellos, con mil perdones,
aquí te envío cautivos
veinte puntos suspensivos
y veinte interrogaciones.

La alusión a Olivos se debe a que también para la misma época —1930, 1931— teníamos un grupo que incursionaba por ese pueblo vecino en tren de festejantes de las chicas olivenses.

Una de esas festejadas fue destinataria de un bellísimo poema que escribió en 1930 ó 1931 y que lo tengo en su original manuscrito con el nombre de la destinataria y firmado por él con mi nombre.

La aclaración es porque algún tiempo después Manucho lo mandó a una amiga que se casaba y él mismo no se acordaba de aquella versión original, que conservo.

Hilandera que hilas su velo,
ve que el peso más leve la agobia,
y que es frágil como una modelo
del taller de Messer della Robbia.
Hilandera que hilas su velo,
su velo de novia.

Hazlo tenue como una sonrisa,
hazlo breve y alígero como
el susurro sutil de la brisa,
de la brisa al rozar un aromo.
Hazlo tenue como una sonrisa,
o un beso de gnomo.

Que cuando entre la novia en la nave
donde el órgano grave la nombra,
como el ala plegada de un ave
pronta al vuelo, sea el velo en la alfombra.
Que cuando entre la novia en la nave
sea blanca su sombra.

De 1929 es un cuaderno de su puño y letra, que tituló "Romances Sanct Isidrenses".

En ese año Manucho había terminado el bachillerato en el Colegio Nacional de San Isidro y estaba deslumbrado con la poesía medieval española y en particular con el Arcipreste de Hita, de modo que los diez largos romances que componen ese cuaderno están escritos en español antiguo. La dedicatoria dice así:

Io Maestro Manucho de Muxica nommado,
fice aquestos Romances porque estaba entediado,
e porque assaz conozco pues moult he frecuentado
la gent de Sanct Isidro, mi pueblo moult amado.

E porque es alacrán de los de bona escuela,
que nos une amistadt e una grandt parentela,
e gusta de reirse mesmo hasta de su Abuela
los dedico a Messire de Beccar e Varela.

Manucho era en esos días muy enamoradizo y cuando elegía para idealizarla una de las chicas con que nos veíamos en San Isidro, en el Tigre, San Fernando u Olivos, podía llegar a ser terriblemente celoso.

Conservo de él un documento notable fechado como "Dado en mi feudo del Tigre a dos días del mes de Noviembre del Año de Gracia de MCMXXIX", y lo firma Manuel Bernabé, un dibujo de un casco de caballero y debajo "Dieu et Monroy", y como lema con letra muy prolija: "Vence a todos a pesar de todos. Veritas vincit".

Está encabezado como un mensaje del Barón del Tigre al Duque de San Isidro recordando la igualdad de todos los ciudadano sean cuales fueren sus derechos y privilegios, que él considera "ridículo sistema", y alegando que yo me quejo de que tal igualdad no existe en mis "love affairs" (Common Law), y teniendo en cuenta "que el Barón del Tigre está ya fatigado de un continuo éxito entre las fembras que podría acarrear serios trastornos a su salud y razón", me propone una distribución de las niñas a conquistar, que cierra con la cláusula VI: "Por gracioso consentimiento del Barón del Tigre, queda el Duque de San Isidro con el amplio campo abierto delante de él para el próximo caso. Pueda el laurel del triunfo reverdecer sus sienes".

En esos días conocí una belleza norteamericana, hija del Agregado Naval de la Embajada de Estados Unidos, a quien festejaba ardorosamente y de quien hablaba sin interrupción a Manucho. Antes de conocerla, le dedicó un verso notable:

Toots

Materialización del romance sonoro
de una América nórdica que ignoró la de Ocampo.

El "porch" de tres columnas, y Tom's cabin, y el campo
y "boys" con pieles de oso y cabezas de toro.

Y servidores negros con patillas blancas. . .
Y retratos antiguos, feos y aristocráticos. . .

Y una niña que mira con los ojos estáticos
la luna en las barrancas (si en Boston hay barrancas).
Sombras que se proyectan en los "links". Lluvia rubia
Que hace soñar a Atkinson. Candoroso mohín
Al ocultar un libro (tal vez de Elynor Glyn),
que es lectura furtiva de las tardes de lluvia.

Pirotecnia salvaje de pull-overs cromáticos.
Canciones con resabios de esclavitud. Sinuosa
ondulación de vals en la pollera rosa,
en el baile brillante de luz y diplomáticos.

Escribo estas estrofas intuitivas en loa
de tu espíritu ingenuo (ingenuo con malicia)
Y busco definirte, y te digo: Laetitia,
combinación sutil de pimienta y cocoa.

En 1934 yo terminé mi carrera de abogado y empecé a trabajar intensamente. Manucho, por su parte, ya era un escritor conocido. Dejamos de vernos con la cotidianeidad de antes, pero nos encontrábamos de vez en cuando, aunque lamentablemente cada vez menos.

El último verso de él que tengo en su original es de 1935. En junio de ese año, Manucho, como cronista de **La Nación**, fue elegido para hacer el viaje a Europa en el Graff Zeppelin. El día del viaje, Fernández Moreno le dedicó un muy bonito romance que empezaba:

Arriba, muchacho, arriba,
arriba, que estás de viaje;

Yo acompañé a Manucho al aeródromo militar de donde salía "la ballena", como él le decía, y me dio un verso pidiéndome que lo llevara a **La Nación** para Fernández Moreno, cosa que hice —quiero creer— porque aunque no recuerdo detalles, compruebo que si bien tengo el original, el verso de Fernández Moreno se publicó al día siguiente en **La Nación.**

El de Manucho dice así:

A Fernández Moreno,
agradeciendo un romance

Señor Fernández Moreno,
barón del Pluscuam-Romance,
mal está que yo os responda
en el mismo metro amable,
que eso es burlar monarquías,
querer escalar adarves.
Pero es tal mi gratitud
que perdonaréis el lance,
pues no es justo que al Poeta
en torpe prosa se hable.
Volando me voy, volando,
Don Baldomero Fernández,
sobre las colinas verdes
y sobre los verdes mares.
Y si vos me homenajeáis
por dicha empresa del aire,
más os envidio yo a vos
que voláis cuando así os place.
Voláis con alas de verso,
en autogiros romances,
y eso es volar de verdad
más allá de todo alcance.
El mío es vuelo mecánico,
con muchos frenos y llaves,
estrofas a vos os llevan
y más estrofas os traen.
El verso que me enviáis
es tan alado y tan suave,
que su cadencia acaricia
e invita a lanzarse al aire.
Vos debiérais publicarlo,
Barón del Pluscuam-Romance,
con eso volamos juntos
aunque en diferentes naves.

Ante estas evocaciones yo podría decir con Virgilio: "Et ego in Arcadia". También yo he vivido en Arcadia.

COSME BECCAR VARELA

Buenos Aires, agosto 9, 1984

MUJICA LAINEZ: LA NOVELA QUE NO ESCRIBIO

La noticia de la muerte de Manuel Mujica Lainez nos ha conmovido a los muchos peruanos que lo tuvimos por amigo y que apreciamos su calidad fina, y de suprema elegancia, de escritor. Sabíamos que tenía quebrantos de salud, veíamos en los últimos tiempos su rostro demacrado, pero lo alerta de su espíritu y la animación de un reciente homenaje no nos permitían vislumbrar el final. En la Córdoba que él amó tanto, por su doble virtud de remanso en el tiempo y de iluminada belleza en el espacio, ha fallecido este ilustre porteño cuya presencia era inconfundible entre salones y entre libros.

Precisamente como porteño evocador lo conocí, a través de obras ya lejanas, hechas al mismo tiempo de amorosa nostalgia y de ironía: **Aquí vivieron** y **Misteriosa Buenos Aires.** Su cultura lo llevaba a la historia, para salirse luego de ella por la imaginación y por el sueño. Alguna vez lo induje —o por lo menos contribuí a animarlo— a que tocara temas de nuestro pasado americano y los incorporara al gran tapiz dramático de sus relatos, no de reconstrucción, sino de re-creación histórica.

Entre mis papeles guardo la prueba de que así lo pensó por algún tiempo. Junto a **Bomarzo** y **El unicornio** proyectó completar la trilogía con una novela sobre el ocaso dorado de los incas y la rudeza fiera, pero también germinadora, de España en América. El personaje central iba a ser el Inca Garcilaso y la novela tenía ya el título sencillo y directo de "El Inca".

A mi regreso de un viaje a la República Argentina cumplí con escribirle dándole la información que me pedía y me respondió enseguida:

Buenos Aires, 2 de enero de 1966

Querido amigo: me llegó hoy tu larga, útil y afectuosa carta. Gracias por ella. Ya veré de obtener la edición de los "Comentarios" que me mencionas (acaso a través de la embajada del Perú). ¿Tiene notas? Por ahora, estoy leyendo las de Emecé, pero leo despacio, porque anoto mucho. No me apura nadie, en verdad, y deseo –como en el caso de "Bomarzo" y "El Unicornio"–, si realizo este libro, llevarlo a cabo lo mejor posible, en la medida de mis fuerzas. El tema novelesco de "nuestro" Inca es sin duda admirable, pero hay mucho que tener en cuenta antes de trazar la primera línea. Ya me iré carteando contigo, en el andar de los meses, cuando atasque más o menos al personaje.

Para ti y los tuyos, van nuestros votos de felicidad en el año que comienza. Y un abrazo de tu amigo

Manuel Mujica Lainez

Pero sólo un mes más tarde cambió de opinión, no sobre el tema mismo ni sobre la lectura de los **Comentarios Reales de los Incas**, sino sobre el protagonista de la obra. Ya no iba a serlo el insigne mestizo cuzqueño Garcilaso, sino un personaje que Garcilaso trata, con emoción intensa, precisamente como el fin trágico del Tahuantinsuyo. El interés de Mujica Lainez se había desplazado al último emperador, prendido en el refugio de Vilcabamba: Tupac Amaru, ajusticiado cruelmente en el Cuzco por el inflexible virrey Francisco de Toledo.

La carta que entonces recibí (que empieza y termina, como una muestra de amistad, con nuestros nombres familiares) dice así:

Buenos Aires, 3 de febrero de 1966

Mi querido Lelo:

He proseguido con las lecturas que te anuncié, en torno del Inca Garcilaso de la Vega, y que comencé hace bastante tiempo,

con una especie de ordenado desorden que va dando sus frutos. Como me sucedió cuando preparaba mis anteriores novelas de tema histórico, sólo ahora empiezo a vislumbrar el asunto en el cual se centrarán mis esfuerzos. El cúmulo de investigaciones que ha suscitado el gran mestizo me perturbaba, te lo confieso. ¿Qué podría añadir yo, novelescamente, a lo que Uds. –y sobre todo tú– han realizado con tan admirable sagacidad, en el dominio del estudio documental y la exégesis? ¿No correría el riesgo de desvirtuar al personaje muy conocido y muy patrióticamente querido, al interpretarlo a las luces de la psicología y de la imaginación? ¿No enfrentaría, en consecuencia, el peligro de las polémicas poco constructivas? Y –por encima de lo demás– ¿no me encontraría yo, al culminar el esfuerzo arduo, con que no tenía nada que decir, pues ya había sido dicho casi todo? Esos y similares problemas me preocuparon últimamente y si no abandoné la tarea fue porque mi instinto me repetía que no olvidara que cuando encaré al Renacimiento en **Bomarzo** *y a la Edad Media en* **El Unicornio**, *me aquejaron dudas y angustias semejantes. Continué, pues, leyendo y anotando, y ahora me parece que he dado por fin con lo que tuve delante de la nariz todo el tiempo y que sin embargo se me hurtaba. "El Inca" será, si Dios quiere, la novela del último inca, de ese desventurado Tupac Amaru a quien el virrey Toledo condenó a muerte. Es una figura espléndida, melancólica y pura. Tiene en común con los otros que he tratado, los rasgos de la nobleza y de la decadencia, de un final que podría ser un principio, y prolonga armoniosamente, lógicamente, la galería de los personajes que me fascinan.*

Cuanto leí para Garcilaso, me sirve: aún más: era imprescindible. Te ruego que me digas, como conocedor de estas cuestiones, qué opinas de mi idea, y también si existe algún libro especial sobre el asunto, para que vea de conseguirlo. No demores la respuesta, por favor. Yo entre tanto, seguiré con la rutina de las lecturas, que se alargan delante de mí, interminables. . .

Te abrazo

Manucho

Al Dr. Aurelio Miró Quesada

Qué ocurrió después, no lo he sabido nunca. El propio autor se mostraba evasivo cuando le preguntaba sobre el hermoso proyecto abandonado. Es posible que entre los papeles que ha dejado se encuentre algún capítulo, o por lo menos alguna página seguramente transida de emoción y con su gusto espléndido por la evocación y los colores. Me agradaría mucho que así fuera, para que continuara su contacto, más allá de la muerte, con sus lectores y amigos peruanos. No habría ningún premio mejor para estas líneas, que escribo como un tributo cordial a su memoria.

AURELIO MIRO QUESADA

La Nación, 5/V/1984

LOS OBJETOS DE "EL PARAISO"

"¡Correo!". Era la mañana y Manucho Mujica traía unas cartas en la mano. Todo de tweeds azules, hacía horas que había desayunado y escrito, y contestado correspondencia en el estudio que daba a las copas de los árboles. Subía la cuesta de "El Paraíso" y me traía unas cartas. Casi un año fui huésped con mis hijos de una de las casitas de su parque. Hospitalidad como ésa no se ha visto. Pensar que abajo, en la casa de ventanas azules que es la de Anita, su mujer, quedaban detenidas las facturas de luz y de teléfono; "acá se invita así". Manuel Mujica Lainez y Ana de Alvear.

De la pura, sólida vida de afectos que había en la casa sabían los amigos. En La Cumbre, en Cruz Chica, en Cruz Grande, la leyenda envolvía "El Paraíso", con placer del dueño (y de los locales). Por caminos bordeados de grataegus, y no hay cielo de un azul así, salía a pasear de bastón, hopalanda escocesa ("me la hizo mamá", ella acababa de morir, disimulando el ahogo pasaba a otro tema). Cecil, el galgo huidizo y pálido, a la zaga. Una vez un perro se abalanzó a las dentelladas. Manucho, fragilísimo, defendió a su galgo a golpes de bastón, que abriéndose resultó ser un estoque. Era valiente, en verdad. Lo vi salir al parque a enfrentar a la banda que de noche rompía a pedradas las estatuas de "El Paraíso". "A ver, che, váyanse de ahí, déjense de jorobar". Mudos, se fueron.

DENTRO, ESPERABA LA BELLEZA

Venía con unas cartas en la mano, subiendo la cuesta. Parras con uvas habían trepado a los cipreses, dalias y rosas se habían vuelto silvestres bajo los castaños.

Llegaba, no le gustaba el desorden de mis papeles, con razón, pero no lo decía, los muebles de la casita eran negros con nácar, victorianos y chinescos de su abuela, acercábamos sillones

al ventanal o a la chimenea, según el mes, Cecil se escondía sorteando el charco que la gotera inmortal creaba en la sala. Rosado, alegre, aceptaba un vaso de vino blanco. La noticia era que el último sábado del mes habría un baile de disfraz, o el miércoles daría una comida "de largo". ¡De largo! Las mujeres allí vivíamos de sport. Dios mío. Pero el miércoles zapatos de seda en mano, botas en pies, bajábamos por el barro a "El Paraíso". Adentro esperaba la belleza: floreros arborecentes, platos de porcelana, fuegos prendidos.

Como siempre, Anita concretaba los caprichos de Manucho. Siempre. Desde que casi adolescentes, en un baile, el petulante niño preguntó a la tímida y miope niña: "¿Qué está leyendo?" y quedó apabullado con la respuesta: "Me leen la Divina Comedia". Presidían, uno en cada cabecera. Nosotros, los amigos, que de su mano entrábamos en la leyenda, porque te veía como eras y a la vez como prefería que fueras (agregando virtudes, no quitándolas), ¡cómo nos divertíamos! ¡Cuánto nos reíamos! Los anillos de él chocaban en las copas isabelinas.

DIALOGO JUNTO AL BACO DEL PATIO

Entrábamos en la leyenda y estábamos en la leyenda, pues la atmósfera de leyenda se moría. Nombraba a gentes y se teñían de leyenda.

Contaba anécdotas y se teñían de leyenda. Mostraba objetos y se volvían legendarios. Vulnerable, hiriente (cada vez menos), desdeñoso, admirador ilimitado, curioso ferviente, adolescente continuo, tuvo esta gracia, o coraje: tan a la vista puso sus defectos que no hay tarea más chata que verlos. Más feliz resulta coleccionar momentos. La cita diaria a escuchar **Parsifal** cronometrado. Afuera caían las hojas amarillas de los álamos. Cada una de esas tardes agradecí la bondad y la cortesía con que disimuló su no vocación de niñero, y alargó lápiz y papel al niñito infaltable a mis talones.

Comer en la mesa redonda de la salita junto al fuego; dialogar al sol junto al Baco del patio; conversar en la biblioteca que tentaba al fantasma de Mister Lambsdale, de pera gris, que asus-

tó a los jóvenes arquitectos inclinados sobre sus planos, y alarmó a gentes cruzando un patio. Una misa y un servicio evangélico, por las dudas, lo encaminaron mejor. ¡Cuánto se bailaba, cuánto se reía, cuánto se contaba en "El Paraíso"! Era un ballet de entradas y salidas de viejos y de jóvenes, de perros, de domésticos, de curiosos que se paraban en la puerta para fotografiarse junto al famoso.

Hoy, cumplido un año de su muerte, veo como una celebración de su persona la venta de algunas de sus cosas que se inaugura en la calle Posadas. Fui a verlas con congoja, me dieron ternura y suavidad. Eran el fondo de cada charla, de cada comida, en el ambiente traspasado de sensibilidad que a veces de puro poético hasta dolía. Las deidades orientales, los cuadros y dibujos de artistas argentinos, el Figari, los objetos deliciosos, las figuras de pesebre napolitano, el retrato de Cecil, los muebles, están juntos.

Irán a otras casas. Impregnados, llevarán con ellos algo de la intensidad de vida que fugazmente pude amar en "El Paraíso".

SARA GALLARDO

La Nación, 10-VI-85

MUJICA LAINEZ O EL IMPULSO ESTETICO QUE LO CONQUISTA TODO

I

Alguna vez me preguntaron si el periodismo había dañado el curso de mi vocación literaria, o en todo caso el ejercicio de mi escritura. Contesté que el periodismo no solamente no perjudicó las raíces de lo que constituye mi sustentación de origen, sino que por el contrario afianzó la raigambre expresiva.

De todo esto Mujica Lainez sabía y enseñaba, si es que puede enseñarse una costumbre o modo de entender la vida, y de sentir al máximo cada una de sus alternativas. Su trayectoria fue el argumento más elocuente. Por tal motivo o por tal otro, sea literatura o periodismo, todo el conflicto consiste en elaborar un ritmo. Diálogo, historia, confidencia, anécdota, metáfora, todo es tránsito de un lenguaje a otro lenguaje. ¿Para qué insistir? El periodismo nunca puede significar merma, disminución o quiebra si el pacto con la literatura es lo suficientemente fuerte como para mostrar la seña o vislumbre de un estilo.

Cuando el autor de **La casa** ingresa a **La Nación** los dados ya están arrojados. El periodismo ni afinará ni fundamentará sino que específicamente brindará los vínculos, la invitación al riesgo del trabajo diario, los compromisos diversificados, las áreas sociales contrastantes, el conocimiento pleno, veraz de la vida en marcha. Vida con personajes varios, con tramas múltiplicadas. Vida que genera una crónica, que nos revela desenlaces a cada momento. Vida que merece ser escrita, porque es otro capítulo más de la novelería universal.

II

La poesía reclama un delirio de la misma manera que el periodismo exige una entrega. Sobre moldes más objetivos, más circunscriptos a una fisonomía o a un paisaje, el periodismo desnuda casi siempre a sus ejecutores. Las notas de viajes de Manucho no admiten diferencias de estilo, de prolijidad en el trazado, con los pasajes descriptivos de sus mejores novelas. Y no podía ser de otro modo, porque como cifra ejemplar de hombre estético que representaba, tenía el don intuitivo, generoso, apasionado de transformar cada impresión –visual o de cualquier otra índole– en la expresión verbal correspondiente.

III

Periodista, pues, hombre de letras, le disgustaba sin embargo la expresión "carrera literaria". No era un desdén por los oficios más comunes sino un rechazo frente al hecho psicológico que anida en las nomenclaturas. Si la literatura es una profesión eso no significaba que se desarrolle con las alternativas rígidas que definen a lo administrativo. La literatura, entonces, como una predestinación a consumar. Como una voracidad que puede concluir, por qué no, en el abismo. Aquí hay otro concepto del límite y de las jerarquías. En ciertas cuestiones rige lo imponderable, las tinieblas, lo oscuro de arriba a abajo. Y pese a todo, las situaciones se dan de un modo exacto, con un engarce justo, intransferible.

IV

A Mujica Lainez, como a todo hombre, le fueron dados determinados objetos, cosas, elementos para observar. La diferencia consistió en que él hizo de cada forma de contemplación, un goce estricto de la fantasía, una determinada traslación del deseo, un contacto transformador que abarcó sueños, imáge-

nes, frustraciones, impulsos y rechazos. No es que viviese únicamente para contemplar, sino que vivía para memorar lo contemplado. En esa acción confluían un delicado menester de orfebre de lo que se designa o se nombra, una reparación moral, un afecto libre, intenso, despojado de fronteras.

V

Porque en definitiva se trata de atrapar la médula sin rechazar la cáscara. ¿Qué es lo más hondo, lo más verdadero? ¿El proceso interior, inextricable, doloroso, contradictorio, o el claro trozo de naturaleza que ha dado lugar al movimiento de la imaginación? Mujica Lainez parece advertirnos a cada momento que no descuidemos ningún destello de la realidad. Allí, en ese breve resplandor puede habitar uno de los secretos de la vida, el sentido de algo o de alguien en medio de la opacidad circundante.

VI

Pulir, verter, perfeccionar la frase. Urdir la síntesis sin el desmedro de los contenidos. Lograr una total fluidez de una oración a otra. Encarnizarse en ese detalle, acaso mínimo, imperceptible, que es en esencia lo que separa a un creador de un aficionado. Imperio de la cláusula, del acento, de la cadencia y del color. ¡Lo rutilante de una página bien escrita! Manucho sabía de las delicias de un estilo, pero agregaba ese algo que es el impulso mágico, la calidez perdurable.

VII

Y en cuanto a la solemnidad, que no se plasme ni en el libro, ni en la figura, ni en los modos. Solemnidad: madre de toda idiotez, de toda desvirtuación, de todo emblema autoritario. Amiga dilecta de la mezquindad. Y con un hijo predilecto: el tirano.

VIII

Mujica Lainez era uno de los pocos escritores que fue a mis recitales de canciones, cuando comencé esa nueva aventura hace quince años. Desde su individualismo disciplinado y expansivo, a la vez, elogiaba sin trabas, sin disimulos. Naturalmente, tenía que estar convencido, de lo contrario podía ser impiadoso. La misma actitud cuando presentó en 1964 mi poema "Buenos Aires" en la desaparecida librería Galatea. Con esa soberanía del gesto libre –para atacar o para defender– que nadie pudo disputarle, aquí, entre nosotros. "Escultor de sí mismo", como diría Spranger, aunque le sobraba material para apoyar en el caso oportuno.

IX

Vivir para las propias leyes. Valorar al otro a partir de una estricta conciencia individual. Beber el mundo, santificar los actos desde una imprescindible actitud dual de la persona. Rechazar el prejuicio como se rechaza el eslabón primero de una cadena. Honrar así a la vida desde una conjeturable libertad ganada con el esfuerzo de lo que nunca otorga sabor, explicación o goce determinado.

Mujica Lainez nos enseñó a dilapidar ingenio (si es que se lo tiene ¿por qué no derramarlo?). A utilizar todo el registro del humor (¿o acaso hay diferencia entre ironía y broma, entre agudeza y reflexión bien sazonada?). Nos inculcó, sí, sin el menor empaque docto, a esconder la amargura en beneficio de la convivencia enriquecedora. A observar el misterio de cada criatura, la trama alucinante de casa historia. A prosternarse solamente ante lo bello. (Su muerte, entonces, ¿no es otro signo más de la ausencia total? Pero queda su obra. Y esa suele ser la boca que nunca calla, el único sonido que no sabe a engaño.)

OSVALDO ROSSLER

1984



"El Paraíso", la primera impresión desde el camino. La ventana superior, el cuarto de huéspedes



Toda la historia de la familia Mujica Lainez, muchos testigos desde un rincón de la sala

RECUERDO DE MANUCHO

No conocí a Manuel Mujica Lainez sino algo tarde, pero lo conocí en el esplendor de su fama y de su edad. Hacía poco que yo había ingresado en La Nación cuando una noche, por la puerta que en el edificio de la calle San Martín comunicaba la sala general de redacción con el hall de entrada, apareció y se detuvo en ella, tal vez para cambiar una palabras con algún colega, una figura inconfundible: oscuro el traje entallado, blanca la camisa y en lugar de la corbata, el plastrón[1]. "Parece un conde", comentó alguien a mi lado.

Es claro que yo conocía de vista a Manucho, que lo había encontrado aquí y allá, en algún estreno teatral; sin embargo, el verlo en el medio que ahora nos era común suscitó en mí una nueva expectativa. Cuando se adelantó hacia el sector de los secretarios y de la mesa llamada "de los correctores de estilo" (después desaparecida) y le fui presentado, él, gentilmente, declaró haber leído mis modestas contribuciones a las letras y, con exageración, las elogió.

Esa debía ser la primera expresión de la deferencia con que, cada vez, siempre, me distinguió; deferencia tanto más valiosa cuanto que nunca medió entre nosotros (por azar de las circunstancias o, tal vez, por causa de nuestros disímiles temperamentos) sino una relación ocasional aunque cordialísima. Y tanto más valiosa cuanto que se trataba de alguien que no sabiendo fingir simpatías, cuando las sentía no las disimulaba. (Estoy convencido que tras la apariencia displicente, la ironía y hasta la burla, él ocultaba mucha bondad.)

Al poco tiempo, Manucho se jubiló y se marchó a Córdoba; pero, entretanto, yo me había ocupado, aquí y allá, de comen-

tar algunos de sus libros. Recuerdo que habiéndome visto leer **De milagros y de melancolías** en las hojas sueltas de las pruebas de imprenta para adelantar la redacción de la nota, me regaló el libro en cuanto él mismo lo tuvo: en la primera hoja, por cierto, había escrito con su bella caligrafía una generosa, también exagerada dedicatoria. No es la única que escribió para mí y no es aquél el único libro de él que yo he comentado con placer. Porque placer es lo que buscaba dar y da su literatura, ese puro placer que al decir de Cortázar es una de las pocas auténticas felicidades accesibles al hombre de nuestro tiempo.

Manucho concebía esa felicidad por la belleza. Fue un hedonista pero sobre todo un esteta y su obra es de índole eminentemente estética aún cuando no excluye la fealdad (**Bomarzo**), lo grotesto (**De milagros y de melancolías**) o lo hilarante (**Crónicas reales**), es decir, lo más crasamente humano. No debemos en consecuencia tacharla de superficial y fácil: la realidad es a menudo desagradable, brutal o burda y el creador empeñado en transitar muy distintos caminos debe trabajar de continuo en desbrozarla. Tal vez al genio de Mujica Lainez le haya faltado el drama; también —aunque hay atisbos en contrario en más de una de sus páginas— es posible que le faltara la que Borges llama la "perplejidad metafísica". No por ello su obra es menos ponderable.

Pero esta nota no tiene una intención crítica; tampoco, la de repetir lo que ya se ha dicho de modo acabado[2]. Tiene sólo, dentro de un tono muy personal, el propósito de evocar, con admiración, al escritor y al hombre en aquellos aspectos que de uno y otro fueron para mí accesibles. He dicho uno y otro y me encuentro de inmediato con la dificultad de distinguir uno del otro, el escritor del hombre, porque Mujica Lainez alcanzó, quizá como nadie entre los argentinos, el muy ambicioso —y posiblemente anacrónico— ideal wildeano o dannunziano que es, por lo demás, declarado o no, el ideal de todo dandy creador, de aquí y de allá: no sólo identificar vida y obra hasta hacerlas parecer inseparables, hasta confundirlas de modo que una sea la expresión de la otra, sino armonizar perfectamente una y otra, colocarlas en un idéntico nivel valorativo.

Y a propósito del dandismo: el dandy sin talento puede ser ligeramente ridículo y hasta patético. Por otra parte, como alguien ha observado muy bien, el dandismo requiere, entre otras obvias condiciones, una buena dosis de estoicismo; requiere mucho de aplomo, un ritmo vital pausado (a Wilde le horrorizaba la sola idea de correr para alcanzar un vehículo), cierto real o aparente desapego. Manucho creía en la posibilidad del dandismo aún en nuestros tiempos desaprensivos, y lo que es más, según todos sabemos, lo cultivaba. Alguna vez lo interrogué al respecto. "Es claro que es posible", me contestó. "¿Acaso no soy yo un dandy?". La verdad es que, no sólo por sus chalecos y sus grandes anillos, por su monóculo y por su singularidad de personaje que se sabía tal[3], él fue un dandy, un dandy artista, por el espíritu y no sólo por la apariencia. Sin duda, lo importante es que llevó su vocación —o su esteticismo, si se prefiere— a su obra y que por ello ésta es entre nosotros incomparable.

CARLOS ALBERTO GOMEZ

La Gaceta, de Tucumán, 13-IV-86

1. En sus últimos años su apariencia era la de un antiguo castellano. "Ahora soy un campesino —decía— y debo vestir como un campesino".
2. Por ejemplo, en **Genio y figura de Manuel Mujica Lainez**, por Jorge Cruz.
3. Con entera sinceridad confesaba que uno de sus sueños había sido siempre entrar en un brillante salón colmado y que todas las miradas se volvieran hacia él. (En la presentación de uno de sus libros vi que su deseo se cumplía, seguramente no por primera vez.)

UN POCO DE SOL EN LAS BARRANCAS DE BELGRANO

El jueves 12 de abril nos habíamos citado a la una. Yo pasaría a buscarlo por su casa de la calle O'Higgins. Hablamos temprano, como siempre, y decidimos almorzar en Belgrano. El miércoles tuvo un mal día: no tenía fuerzas para llegarse hasta el centro y sentarse en el ABC de Lavalle, en el Yapeyú de Maipú, que le recordaba sus épocas en "La Nación", o en mi casa, donde terminaba durmiendo una corta siesta. Cuando llegué, lo encontré hundido en un sofá, con los pies apoyados en una banqueta y la cabeza en el respaldo. Me comentó que hacía mucho que no se quedaba quieto leyendo. Estaba apagado, y más frágil que la noche del homenaje en el Centro Cultural; pero tuvo el impulso necesario para levantarse, ponerse su saco de tweed gris y, dejando a un lado su clásico sombrero, se encasquetó su gorra. Tomó su lapicera Mont Blanc y dibujando su letra grande y cuidada, me dedicó sus cuentos sobre el Museo del Prado. Buscó unos anteojos ahumados, se apoyó en el bastón y salimos. El sol era tenue en ese mediodía, pero Manucho se sintió mejor. Con pasos calmos y algo inseguros, comenzamos a bajar por Juramento hacia las barrancas, como hace tres años, cuando en grupo de amigos íbamos a sacarnos unas fotos al iniciarse el rodaje de "Misteriosa Buenos Aires".

Este comenzaba a ser nuestro último encuentro y lo cumplíamos sin darnos cuenta. ¿Cuándo nos cruzamos por primera vez? Si no me equivoco, fue en la Galería del Este, en una librería. El estaba con capa, sombrero, monóculo y toda su ironía, mientras yo trataba de pasar inadvertido. Cuando lo volví a encontrar, algo había cambiado y ya no podía pasar inadvertido. Fue en la Feria del Libro; yo lo había convocado para una escena

de mi film:"Comedia rota". Al llegar a El Paraíso por primera vez, reconozco que Manucho ya no me intimidaba tanto: había comprendido que el humor es la forma más sana de la lucidez.

El restaurante estaba casi pegado a la estación Belgrano. Buscamos un lugar tranquilo. Manucho sintió frío. Tomó el menú, y lo dejó con mal humor, al darse cuenta de que era inútil elegir y no poder comer nada con sal. Sin mucho entusiasmo, pidió un omelette de queso y, en lugar de un buen vino, agua mineral. Hablamos de amigos y trabajos. Bromeó un poco. Me pareció que todo estaba como siempre, aunque sus ojos no tenían la picardía reconocida. Me explicó su próxima novela, así como me contó hace unos años, el capítulo "Los soñadores del escarabajo", creando un denso clima veneciano. Luego se detuvo un momento y, con mucha humildad, dudó. Se preguntó si estaba en el buen camino, que quizás estuviese perdido. Mientras el mozo nos servía, entró una pareja que lo reconoció. Manucho no se dio cuenta y, pensando en voz alta, afirmó nostalgioso: "¡Qué bien escribía antes!". Era nuestro último almuerzo, el último encuentro con un gran imaginero, pero no lo sabíamos. Se asombraba de mi memoria al relatarle la trama de algún cuento inventado por él y que su memoria no tenía presente, aunque uno nunca sabía si de verdad se había olvidado, o nos ponía a prueba. Declaró su incondicional amor a su Simón del Rey de "El espejo desordenado", aterrado ante la Inquisición; a la enamorada Magdalena de "El ilustre amor"; a la madre loca de "El patio luminoso"; a las mujeres de "El salón dorado", pero no se acordaba de "El dominó amarillo". Convinimos en realizarlo para la televisión y pusimos en marcha lo que siempre hicimos desde que fui por primera vez a El Paraíso: fabricar proyectos. Y en eso tuve la inconmensurable confianza de Manucho al pasar la primera prueba.

Ya le había dicho gracias, pero hubiera querido decírselo de nuevo. ¿Por qué no expresamos bien lo que sentimos?, ¿por qué lo dejamos para más adelante? Cuando llegó el postre prefirió malgré tout, helados. Mientras esperábamos, dijo que quería viajar a Europa, volver sobre sus pasos, recomponer el viaje que dejó trunco el año pasado. Lo dijo como una expresión de de-

seos, sus ojos brillaban; dejó la frase en el aire, llevado quizá por la imaginación. El hablar de viajes nos acercó a "Los viajeros". Creo que éste es el verdadero pacto que ambos tendremos pendiente desde este jueves 12 de abril, apelando a los buenos hados de la suerte para que Berenice, el tío Baltasar, la mesa del emperador, o el invernáculo, se transformen en imágenes. Al día siguiente, partiría a San Pedro buscando documentación para "Los libres del Sur". Al llegar a Córdoba escribiría el tercer capítulo de la novela, que no excedería los diez. Después, le quedaría por atravesar el invierno en la sierra, calentar esa enorme casa que es El Paraíso. Prometí ir con amigos, hacer teatro, pasarle cine, acortar el tiempo todo lo posible.

Un libro terminado, otro en marcha, una casa, una familia, un viaje en proyecto. Cómo pensar en la muerte, creer que ése era un último encuentro, si teníamos todo el tiempo por delante. Cuando salimos, el sol nuevamente lo reanimó. Se quedó mirando por última vez las Barrancas, y comenzamos a subir por Juramento. El destino nos había juntado para incursionar en "batallas cinematográficas y televisivas", como él decía. Pero yo no me encontré con la ironía del hombre con capa, sombrero y monóculo. El Manucho que conocí estaba más allá de esa imagen frívola que daba. Fue capaz de una enorme generosidad, que me permitió compartir su creación y algunos personajes como Sabina, Ofelia, Teresa Montalvo, Rosemonde, Diego Ponce o Matildita.

Cuando él se detuvo en O'Higgins, nos dimos un abrazo, prometimos encontrarnos para ver "El dominó amarillo", para trabajar, para imaginar. ¿Por qué son más grandes las pérdidas que los logros? Cuando un amigo muere, uno también muere un poco: "Nuestra vida también está en las manos de los otros que la tatuaron". Crucé Juramento. Manucho ya llegaba a su casa. Fue el último encuentro, el último almuerzo, fue el final y se parecía a todos los días.

OSCAR BARNEY FINN

Tiempo Argentino, mayo 1984

MANUEL MUJICA LAINEZ EN LA INTIMIDAD

Hay casas desbordantes de memorias y fantasías. "El Paraíso", la propiedad cordobesa —a tres kilómetros de La Cumbre— de Manuel Mujica Lainez, es una de ellas. Desde **La casa,** aquella hermosa novela de "Manucho" que describe el apogeo y la decadencia de una gran familia, la obra de Mujica se complace en mostrar la extraña magia y la vida secreta que anima los cuartos donde transcurre la existencia de un grupo de seres ligados por la sangre. "El Paraíso" es la imagen real, el lado no ficticio del espejo. La generosidad con que Mujica Lainez y su esposa, Ana de Alvear, abren las puertas de esa vieja quinta serrana a sus amigos, el hecho de que se reciba allí, como dice su dueño, a "todos los que por algún motivo —talento, belleza, personalidad— son distintos" tiene muy pocos antecedentes en la Argentina. Quizás el más válido sea el de Victoria Ocampo y sus casas de San Isidro y de Mar del Plata. Por ello, la vida cotidiana en "El Paraíso", a pesar de su simplicidad, tiene ya un halo de leyenda que merece ser contada.

Además de las presencias vivas, de los invitados que verano tras verano circulan por las varias casas que rodean la principal, donde "Manucho" preside la estada de sus huéspedes, se hallan los testimonios del pasado, las colecciones que el autor de **Bomarzo** ha ido reuniendo y que probablemente podrían relatar sus días con minucia. Ese mundo de amigos y parientes, de objetos antiguos y de ritos cotidianos, crea el clima cálido que ha hecho del hogar de los Mujica Lainez un lugar excepcional para los encuentros.

—Todas las mañanas me despierto a la misma hora —comenta "Manucho"—, a las ocho y media. Si hay huéspedes en el

cuarto vecino generalmente desayunan conmigo. Después me levanto, atiendo la correspondencia y escribo lo que tengo entre manos. Hace unas semanas me llegó la edición española de **Un novelista en el Museo del Prado.** Ahora, en la Feria del Libro, se presenta la tirada argentina, de Sudamericana. Este año, a pesar de que he estado enfermo, van a publicarse varias de mis obras: el segundo volumen de **Fatigas y placeres de los viajes,** otro tomo de mis **Obras Completas** y un libro que contiene mi correspondencia con el poeta cordobés Oscar Monesterolo. Además, el coreógrafo Oscar Araiz me ha enviado una carta para decirme que va a filmar su primera película basada precisamente en mi novela **La casa.** También se repondrá la ópera **Bomarzo** en el Teatro Colón.

En las vacaciones, el despertar de Mujica Lainez es la ocasión de que sus amigos tengan derecho a una hora de conversación en que el autor de **El unicornio** recuerda personajes y anecdótas insólitos.

—Cuando me vine a vivir aquí buscaba tranquilidad. En Buenos Aires nunca faltaba un periodista que interrumpía lo que yo estaba haciendo para pedirme una entrevista. Este, en cambio, es un mundo provinciano, muy distinto del que viví en mi juventud. El otro día, por ejemplo, me acordaba de mi suegra, Felisa Ortiz Basualdo de Alvear. En los años 30, cuando ella se retiraba de una visita en casa de una familia amiga, siempre había un portero que, desde la puerta, ordenaba: *¡Faites-avancer la voiture de Madame Alvear!* (¡El coche de la señora de Alvear!). Y cuando ella iba de compras en París, las vendedoras, al ver su tarjeta, exclamaban: *"¡Ah!... Madame appartient aux trois A!"* ("¡Ah!... La señora pertenece a las Tres A!"). Las Tres A eran el grupo formado por las familias Anchorena, Alzaga y Alvear, entonces riquísimas y famosísimas por sus compras en Francia. Claro que con el tiempo eso de las Tres A fue un problema para mi suegra. Ya en su vejez, durante el último gobierno de Perón, la pobre señora de Alvear, no entendía cómo podía ser que las Tres A —tan distinguidas— se dedicaran a secuestrar, torturar, robar y asesinar a tanta gente. Otra de mis parientes, que tenía una casa estupenda entre dos embajadas, estaba tan

aterrorizada durante uno de esos períodos que le pidió permiso a los embajadores para apoyar sendas escaleritas de mano contra las medianeras con el fin de refugiarse en una de las dos representaciones en caso de que su hogar fuera asaltado por la turba.

Los fuegos de artificio de la conversación de "Manucho" se interrumpen a las nueve y media, en que se levanta y empieza a rondar su escritorio. Si, durante la mañana, avanza en la escritura de su nueva narración **Los libres del Sur,** el buen humor reina en "El Paraíso"; si por el contrario, los llamados telefónicos y la angustia eternamente recomenzada de la página en blanco le impiden escribir una página, Mujica tiene el ánimo sombrío.

—Cuando terminé **El escarabajo** pasó mucho tiempo hasta que se me ocurrió el tema de mi libro siguiente, **Un novelista en el Museo del Prado.** Creí que mi imaginación se había agotado. Ahora he terminado el primer capítulo de **Los libres del Sur,** al que he trasladado muchos episodios de mi niñez. Hay un retrato de mi madre y el relato de un accidente que tuve a los cuatro años: me caí en una tina de agua hirviendo y estuve casi un año muy enfermo, atendido por mamá y por mis tías.

La tía Marta (91 años) es precisamente uno de los personajes más pintorescos de "El Paraíso". Recluida desde hace muchos años en dos de las habitaciones del **plano nobile** de la casa, recibe las visitas de sus amigas todos los miércoles a la hora del té. La televisión encendida en sus cuartos durante todo el día es la señal de que ella está alerta.

—En una época —comenta "Manucho"— escribía teleteatros para Centroamérica, la saga de una familia inglesa, los Clarence, que tuvo mucho éxito, según parece.

Con una cinta de terciopelo rosa al cuello, perfumada, tan perfectamente peinada que parece recién salida de una peluquería, o quizás tocada con una excelente peluca, ataviada con pulcros camisones, traduce discursos de académicos franceses del siglo pasado y lee poesía incansablemente. A medida que se le caen sus lápices, lapiceras, escuadras y otros útiles, los reemplaza por otros: "El día que corramos la cama de mi tía Marta, por alguna mudanza, estoy convencido de que descubriremos toda una librería debajo de ella".

—De mi madre y de mis tías heredé la pasión y la facilidad para narrar, así como mi gusto por las colecciones. Mi familia materna en sus distintas ramas está estrechamente vinculada por lazos de parentesco y amistad al mundo de la literatura. Desde chico me dediqué a reunir testimonios de esos parientes y amistades, que me fueron rodeando: manuscritos, retratos, lo cual le ha dado a esta casa un clima espiritualmente especial. Yo no me propuse hacer un museo. La sola idea de vivir en un museo me resulta antipática, pero sí quise que esta casa tuviera un sentido, aparte de su aspecto hogareño. Lo extraño es que "El Paraíso" no es una propiedad de familia, pero se ha transformado en una suerte de casa ancestral en buena parte por esas presencias.

—Mi abuela Justa Varela de Lainez me regaló, siendo yo un niño, una caja de cartas antiguas dirigidas a sus antecesores. Cuando más tarde resolví escribir la biografía de Miguel Cané padre, hermano de mi bisabuela, para limpiar su memoria de acusaciones de traición a la causa unitaria, encontré en esa caja fuentes valiosas que se enriquecieron con el regalo de muchas más que debo al hijo del autor de **Juvenilia**. Luego, cuando los Beccar Varela me hicieron el espléndido obsequio del álbum del periodista Héctor Varela, hijo de Florencio, el conjunto documental creció notablemente con manuscritos de Victor Hugo, Alejandro Dumas y Listz, y muchísimos más.

En la planta de recepción se encuentran miles de volúmenes, recuerdos de viajes, cartas enmarcadas, así como numerosos retratos de Mujica Lainez hechos, entre otros, por Héctor Basaldúa y por Miguel Ocampo.

—Mis amigos me han ayudado en la tarea de recopilación. Así, después de la muerte de Victoria Ocampo, pensó su hermana Silvina que por la amistad que nos unió era yo el indicado para conservar el impertinente con sus iniciales, que ahora figura en una de las vitrinas de "El Paraíso". Mi relación con Victoria fue muy especial. Recuerdo una tarde, ella ya estaba enferma, en que nos quedamos a solas en San Isidro y ella se confió a mí con tanta sinceridad como en sus memorias. Me habló de su marido, Mónaco de Estrada, y de Julián Martínez, el famoso J. de **La rama de Salzburgo**, que fue su gran amor. Cierta vez que

nos encontramos con Victoria en un entierro, creo que en el cementerio de Olivos, ella me pidió que la ayudara a buscar la tumba de ese hombre al que ella había amado tanto. La encontramos, yo me aparté y ella se quedó allí en silencio. Cuando Victoria murió fui a darle mi pésame a su hermana Angélica y, de pronto, hablando de ella, me di cuenta de que era imposible contener el llanto.

A mediodía, la campana de "El Paraíso" llama a sus habitantes e invitados al almuerzo, hijos, nietos, amistades y una numerosa cantidad de perros que responden a los nombres —extraño y ambiguo homenaje— de algunas de las **beauties** más célebres de la sociedad argentina. Por la tarde, tras la siesta y el té que se sirve, como es previsible, a las cinco, todos se diseminan por los salones y el parque. "Manucho" generalmente se instala en el jardín de invierno con un libro en las manos. A veces una excursión o una visita a un amigo vecino quiebran el hábito de la lectura: "Hace poco fui a visitar el taller del pintor Miguel Ocampo, aquí cerca. Miguel nos mostró a unos amigos, y a mí unos cuadros bellísimos, unos cielos de luces y colores tan extraños como los que iluminaban su casa en ese atardecer. Recuerdo que hablábamos casi en voz baja como si temiéramos romper el clima sutil que esos óleos tan sugestivos habían creado. Un artista es algo tan extraño, tan delicado. Las cosas que nos hace compartir ni siquiera puede decirse que son suyas, parecería que lo trascienden. He conocido escritores y pintores cuya obra era mucho más inteligente e interesante que ellos mismos. Y otros, como ocurre en el caso de Miguel, cuyo refinamiento se transmite a todo lo que lo rodea".

—Uno no puede evadirse de sí mismo —continúa Mujica Lainez—. Unas semanas atrás organizamos como todos los años el baile de disfraz de Carnaval. Mientras la gente de la casa se preparaba, yo observaba que en el fondo todos nos habíamos disfrazado de nosotros mismos: los ingeniosos con atuendos ingeniosos, mientras que los divinos habían recurrido a personajes que les permitiera seguir siendo divinos. Mi cuarto y el baño del piso alto se habían llenado de muchachos que se pintaban la cara y el cuerpo con purpurina, que se ponían plumas, pendientes,

piedras falsas, velos, máscaras brillantes, sombreros. Como el tema eran los cuentos infantiles, yo me disfracé de Grethel. Me vistieron temprano y me dejaron preparado como se hace con los chicos. Así que me tomé mi tiempo para mirar a esos jóvenes que se embadurnaban por completo. Yo, en cambio, estaba muy sencillo con mi vestidito aldeano y mi polizón, con mis puntillas y mis enaguas. Apenas si tenía una peluca de lana roja que simulaba una larga cabellera y dos grandes rodetes sobre la frente. En las mejillas, dos círculos de colorete y algunas pecas hechas con marcador marrón. Anita estaba espléndida como el flautista de Hamelin. El traje era una maravilla. También había un Gulliver estupendo y un gato con botas que era toda una perfección. Hasta tuvimos un joven abogado que se vistió –es un decir– de rey desnudo. Toda una audacia, hasta el punto de que la tía Marta le hizo firmar su libro de honor.

Por la noche, cuando el número de invitados es más reducido, la comida se sirve en lo que "Manucho" llama "el cuarto de los escritores". En las paredes hay dibujos de Ramón Gómez de la Serna, de Nalé Roxlo, de Alberto Girri, de Silvina Ocampo, de Ricardo Molinari, de Oscar Hermes Villordo, un horóscopo trazado y dibujado por Xul Solar, y muchísimas otras piezas.

–Con los años –se confía Mujica– me he transformado en un cicerone algo cansado de mi oficio en esta casa. Quizá sería bueno poner una frase final a esta visita guiada a "El Paraíso". Algo así como: "De ese modo, a través de estos objetos, he vivido rodeado de presencias misteriosas, remotas o contemporáneas. Son los grandes compañeros de mi soledad en la lejanía de estas sierras".

Con una sonrisa evanescente como la del gato de Cheshire, "Manucho" da por terminado su día, sube la escalera que lleva a su cuarto y, pocos minutos después, se oye su televisor. El ciclo se cierra. Como si se tratara de un gesto compulsivo, desde hace casi medio siglo, Manuel Mujica Lainez no puede vivir, no puede ser feliz ni sentirse ligero de ánimo sin escribir todas las mañanas una página de un libro.

A los 73 años sigue recorriendo con esperanza, con pesar, con temor, el breve camino que separa la cama de su escritorio.

Y por la noche, cuando en la antigua quinta se escucha tan sólo el rumor de los árboles, tan parecido al del mar, "Manucho" necesita nuevamente la calidez, la seguridad de la imaginación para dormir, pero esta vez se trata de las historias contadas por los otros en su aparato de televisión. En la penumbra que va de la madrugada al alba surgieron los relatos cuyos frutos son los volúmenes cuidadosamente alineados en los anaqueles de la biblioteca. En esos libros viven algunos de los personajes más imaginativos, curiosos y ricos de la literatura argentina. Seres nacidos de la soledad y el silencio que han ganado los cuartos tan desiertos, tan desolados y, al mismo tiempo, tan poblados por seres invisibles, por un bosque de imágenes y de objetos, destinados a invocar la presencia de los ausentes, como remotos y ardientes llamados del pasado.

HUGO BECCACECE

CRONOLOGIA

1910. 11 de setiembre, nace en Buenos Aires, en una casa situada donde hoy se levanta el Automóvil Club. Son sus padres Manuel Mujica Farías y Lucía Lainez Varela.
Comienza sus estudios primarios en la Escuela General San Martín. Los concluye en el Colegio Lacordaire, donde inicia los secundarios.

1923. La familia se traslada a Europa y se establece en París.
Estudios secundarios en l'Ecole Descartes.

1925. Estadía en Londres.

1926. Regreso a la Argentina.

1928. Termina los estudios secundarios en el Colegio Nacional de San Isidro.
Ingresa en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Abandona estos estudios dos años después.

1931. Funcionario del Ministerio de Agricultura.

1932. 9 de noviembre, ingreso en **La Nación.**

1935. Visita Alemania. Viaja en el Graf Zeppelin, enviado por **La Nación.**

1936. Se casa con Ana de Alvear.
Glosas castellanas, ensayos. Medalla de Oro de la Institución Cultural Española.

1937. Funcionario del Museo Nacional de Arte Decorativo, hasta 1946.

1938. **La Nación** lo envía a Bolivia, con motivo de la paz del Chaco.
Don Galaz de Buenos Aires, novela. Medalla de oro del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades.

1940. El Ministerio de Relaciones Exteriores lo designa, en calidad de periodista, para integrar la misión económica que viaja al Japón. Recorre este país, Corea, China y Manchukuo.

1942. **Miguel Cané (padre)**, bibliografía.
Secretario de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), hasta 1946.

1943. **Canto a Buenos Aires**, poema.
Vida de Aniceto el Gallo, biografía de Hilario Ascasubi. Premio municipal.

1945. Al término de la Segunda Guerra Mundial y en misión periodística, recorre durante los últimos meses del año Gran Bretaña, Francia, Alemania, Suecia y Finlandia.

1946. **Estampas de Buenos Aires**, con ilustraciones de Marie Elizabeth Wrede.

1947. **Vida de Anastasio el Pollo**, biografía de Estanislao del Campo.

1948. Viaja a Gran Bretaña con un grupo de periodistas.

1949. **Aquí vivieron**, cuentos. Faja de Honor de la SADE.
En **La Nación** comienza a desempeñarse como crítico de arte.

1950. **Misteriosa Buenos Aires**, cuentos.
Vicepresidente de la SADE, hasta 1953.

1951. Candidato a diputado por el Partido Demócrata en las elecciones del 11 de noviembre.

1952. **Los ídolos**, novela.

1954. **La casa**, novela.
Premio Gerchunoff por **Los ídolos**.

1955. **Los viajeros**, novela.
El gobierno de la Revolución Libertadora lo nombra Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores.

1956. Miembro de la Academia Argentina de Letras.
Miembro de la Melville Society, de los Estados Unidos.
Viaja al Perú en misión oficial.

1958. A principios de año y como funcionario viaja a España, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Rumania e Italia. Primera

visita a Bomarzo. Renuncia en mayo a su cargo oficial, cuando asume la presidencia el Dr. Arturo Frondizi, y continúa en Europa.

1959. Miembro de la Academia Argentina de Bellas Artes.

1960. Viaja durante siete meses por Grecia, Israel, Turquía e Italia. Segunda visita a Bomarzo.

1961. Viaja a Brasil para asistir a la Bienal de San Pablo. Río de Janeiro.

1962. **Bomarzo**, novela.
Cincuenta sonetos de Shakespeare, traducción.

1963. Primer Premio Nacional de Literatura, por **Bomarzo**.

1964. En Washington se estrena la cantata **Bomarzo**, con música de Alberto Ginastera y texto del escritor.
Premio Kennedy a la novela.
Se representa su versión castella de **Las femmes savantes**, de Molière y aparece la edición de la obra.
Condecorado como Oficial de la Orden des Arts et des Lettres.

1965. En el Teatro Colón se representa la cantata **Bomarzo**.
El unicornio, novela.

1966. Expone sus "Laberintos" (poemas y dibujos).
Premio PEN Club.

1967. Viaja a España y Francia.
Asiste en los Estados Unidos al estreno —el 21 de mayo— de la ópera **Bomarzo**, de cuyo libreto es autor.

1966. Se estrena la versión castellana de **Les fausses confidences**, de Marivaux.
Se excluye la ópera **Bomarzo** del programa del Colón por referencia obsesiva al sexo y la necesidad de salvaguardar la moral pública. Gobierna, de facto, el General Juan Carlos Onganía.
Crónicas reales, cuentos.
Se estrena **Sueño de una noche de verano**, de Shakespeare, según la adaptación de Georges Neveux, traducida en colaboración con Guillermo Whitelow.
El gobierno italiano lo nombra Comendador de la Orden del Mérito.

1968. Viaja a los Estados Unidos para asistir al estreno de **Bomarzo**, en Nueva York.
Viaja a Quito para participar del V Congreso de las Academias de la Lengua Española.
Premio Forti Glori.
De milagros y de melancolías, novela.
1969. En agosto se jubila y hacia fines de diciembre se instala en "El Paraíso", en Cruz Chica, Córdoba.
1971. Viaja a España.
1972. Estreno de **Bomarzo** en el Colón.
Cecil, relato autobiográfico.
Phèdre, de Racine, traducción.
1974. Viaja a Europa.
El laberinto, novela.
El viaje de los siete demonios, novela.
1976. **Sergio**, novela.
Premio Lorenzutti.
1977. Viaja a Europa.
Los cisnes, novela.
Letra e imagen de Buenos Aires, fotografías de Aldo Sessa.
1978. **El brazalete y otros cuentos.**
Más letras e imágenes de Buenos Aires, fotografías de Aldo Sessa.
Primer tomo de las **Obras Completas.**
1979. **El gran teatro**, novela.
Los porteños, artículos periodísticos.
1980. Segundo tomo de las **Obras Completas.**
1981. Tercer tomo de las **Obras Completas.**
1982. **El escarabajo**, novela.
Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor, miscelánea.
El Gobierno francés le otorga la Legión de Honor.
Viaja a Europa.
1983. Quinto tomo de las **Obras Completas.**
Placeres y fatigas de los viajes, notas de viaje.

Vida y gloria del Teatro Colón, fotografías de Aldo Sessa.

1984. **Un novelista en el Museo del Prado**, cuentos.
21 de abril, muere en "El Paraíso".
El Suplemento Literario de **La Nación** publica los dos capítulos de su novela inconclusa **Los libres del Sur**.

1988. Inicia sus actividades la Fundación Mujica Lainez, impulsada por Ana de Alvear de Mujica Lainez y Laura Saniez, y queda inaugurado el museo en "El Paraíso".

BIBLIOGRAFIA

Glosas castellanas, Buenos Aires, Librería y Editorial La Facultad, 1936.

Don Galaz de Buenos Aires, Buenos Aires, Edición del autor, 1938, 251 págs.

Don Miguel Cané (padre). Un romántico porteño, Buenos Aires, C.E.P.A., 1942, 172 págs. Ilus.

Canto a Buenos Aires, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1943.

Vida de Aniceto el Gallo (Hilario Ascasubi), Buenos Aires, Emecé, 1943, 205 pgs. Ilus.: retrato de Hilario Ascasubi.

Estampas de Buenos Aires, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946, 151 págs. Dibujos de María Elizabeth Wrede.

Vida de Anastasio el Pollo, Buenos Aires, Emecé, 1947.

Aquí vivieron, Historia de una quinta de San Isidro, 1583 - 1924. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949, 317 pgs., 2a. ed.: 1951.

Misteriosa Buenos Aires, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951. 371 págs. 1981. Edición completa para el Círculo de Lectores.

Los viajeros, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951. 250 págs.

Los ídolos, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, 255 págs.

La casa, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1954.

Invitados en El Paraíso, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1957, 294 págs.

Bomarzo, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962, 653 págs.

El unicornio, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, 387 págs.

Crónicas reales, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

De milagros y de melancolías, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, 423 págs.

Cuentos de Buenos Aires (Antología). Selección e introducción de Juan Carlos Ghiano. Notas y vocabulario de Diana Guerrero. Buenos Aires, Editorial Huemul, 1972, 238 págs. (Colección Clásicos Huemul).

Cecil, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972, 211 págs. Foto en la tapa de Cecil por Alicia D'Amico.

El laberinto, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

El viaje de los siete demonios, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

Sergio, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.

Los cisnes, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977.

Letra e imagen de Buenos Aires, Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1977.

Obras completas, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978 - 1984. 5 ts.

Más letras e imágenes de Buenos Aires, Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1978.

El brazalete y otros cuentos, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978.

El Gran Teatro, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979, 298 págs.

Los porteños, Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1979.

El escarabajo, Barcelona, Plaza y Janes, 1982. 383 págs.

Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor. Estudio preliminar de Oscar Hermes Villordo. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982, 233 pág.

Placeres y fatigas de los viajes, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983 - 1984. 1ra. y 2da. partes.

Un novelista en el Museo del Prado, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984, 152 págs.

LUIS A. HOURCADE

INDICE

PRESENTACION, por Jorge Cruz 3

MUJICA LAINEZ EN SUR

La amistad de Shakespeare 9
El civilizado 13

Encuestas

¿Arte abstracto o arte no figurativo? 15
El caso "Lolita" 17

Notas de libros

"Aquí vivieron", por César Rosales 19
"Misteriosa Buenos Aires", por Vicente Barbieri 25
"Los ídolos", por Vicente Barbieri 29
"La casa", por Eduardo González Lanuza 33
"Los viajeros", por Juan Carlos Ghiano 39
"Invitados en El Paraíso", por Eugenio Guasta 43
"Bomarzo", por Eugenio Guasta 49

MOMENTOS DE UNA AMISTAD

Instantáneas de Victoria Ocampo 55
Cartas a Victoria 61

PAGINAS LITERARIAS

Ficción

El traje de terciopelo verde 95
El coleccionista de caracoles 101
Los libres del Sur 107

No-ficción

Aspectos de la Generación del 80 125
De la oratoria 147
Medio siglo de la Academia Argentina de Letras 151
Un centenario olvidado 163

TEXTOS CRITICOS

Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel Mujica Lainez, por Cristina Piña 173
Manuel Mujica Lainez: el resplandor del tiempo, por María Rosa Lojo 187
Las mitologías personales de Mujica Lainez, por Angel Puente Guerra 193
Manuel Mujica Lainez, por Federico Peltzer 213
Perfil de un arquetipo, por Jorge Torres Zavaleta 221
El Renacimiento en Manuel Mujica Lainez, por Alma Novella Marani 227
Un novelista argentino en España, por George O. Schanzer 257

TESTIMONIOS

Algunos poemas juveniles de Manuel Mujica Lainez, por Cosme Beccar Varela 267
Manuel Mujica Lainez: la novela que no escribió, por Aurelio Miró Quesada 277
Los objetos de "El Paraíso", por Sara Gallardo 281
Mujica Lainez o el Impulso estético que lo conquista todo, por Osvaldo Rossler 285
Recuerdo de Manucho, por Carlos Alberto Gómez 289
Un poco de sol en las Barrancas de Belgrano, por Oscar Barney Finn 293
Mujica Lainez en la Intimidad, por Hugo Beccacece 297

CRONOLOGIA 305

BIBLIOGRAFIA 311

Dejamos constancia de nuestro agradecimiento a los autores de los textos críticos y los testimonios; al diario **La Nación** del cual proviene la mayor parte de las páginas de Mujica Lainez, y a las demás publicaciones donde aparecieron los restantes trabajos.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de diciembre de 1988
en los talleres de la Cooperativa
COGTAL, Rivadavia 767, Capital.

H0008138

S1CJ.15.1.