

Col. 522  
Top. 201.551

# SUR

REVISTA BIMESTRAL

S U M A R I O

JORGE LUIS BORGES  
GUSTAV HERLING  
S. SERRANO PONCELA  
ANÍBAL C. GOÑI  
DYLAN THOMAS  
R. GARCÍA PINTO  
EUGENIO GUASTA  
JORGE A. PAITA  
J. BLANCO AMOR

ALICIA JURADO

El tango.  
Bajo los ojos de Conrad.  
El féretro.  
El poeta de Fern Hill.  
Fern Hill.  
Dávalos y Güiraldes.  
Los caminantes.  
Los inviernos del Plata.  
Cuando todos los muros  
eran grises.  
Hortus conclusus.

## CRÓNICAS Y NOTAS

Ricardo Orozco: Juan Ramón y su poesía ● Jaime Rest: "Una traducción de William Blake" ● E. Anderson Imbert: "Papeles" ● R. G. P.: "Un poema de Borges" ● R. F. Giusti: "Misión del escritor" ● LIBROS: Jorge A. Capello: Alberto Girri: "La penitencia y el mérito" ● Carlos Mastronardi: Jorge Calvetti: "Libro de Homenaje" ● Jorge A. Paita: Jaime Dávalos ● "El nombrador" ● Joaquín O. Giannuzzi: Esther de Cáceres: "Paso de la noche" ● Amelia Biagioni: "La llave" ● Juan Adolfo Vázquez: T. S. Eliot: "The film of Murder in the Cathedral" ● Alicia Jurado: Jean Guilton: "Ensayos sobre el amor humano" ● Ana O'Neill: Jean Giono: "Notas sobre el caso Dominici" ● Raúl H. Burzaco: Harry Hodgkinson: "El lenguaje del comunismo" ● Virgilio Piñera: Giselda Zani: "Por vínculos sutiles" ● J. A. P.: Arturo Cerretani: "La violencia" ● R. H. B.: Daniel Rodríguez: "16 tatarabuelos" ● CRÍTICA DE ARTE: por Hugo Parpagnoli ● MÚSICA: Pedro Sáenz: "Los conciertos de Ansermet" ● TEATRO: V. P.: "Silvina Ocampo y su Perro Mágico" ● Mario Carlisky: "Jimmy Porter frente al psicoanálisis".

253

JULIO Y AGOSTO DE 1958

BUENOS AIRES



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

# SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO



Redacción y Administración

**SAN MARTÍN 689**

BUENOS AIRES

T. E. 31 - 3220 y 32 - 2879

Jefe de Redacción

JOSE BIANCO

## COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET  
ADOLFO BIOY CASARES  
ALBERTO LUIS BIXIO  
JORGE LUIS BORGES  
CARLOS ALBERTO ERRO  
WALDO FRANK  
ALBERTO GIRRI  
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO  
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA  
RAIMUNDO LIDA

EDUARDO MALLEA  
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA  
H. A. MURENA  
SILVINA OCAMPO  
MARÍA ROSA OLIVER  
ALFONSO REYES  
FRANCISCO ROMERO  
ERNESTO SÁBATO  
JULES SUPERVIELLE  
GUILLERMO DE TORRE

## CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . \$ 20.—

## SUSCRIPCIÓN ANUAL

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

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



NC

S1CJ.15.1.1

26

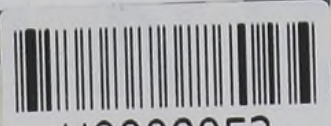
BIBLIOTECA NACIONAL

FECHA - 7 OCT 1998

COLECC Nº 522

Top. 201. 551

LA A



H0008052

DEL

VASTO

BIBLIOTECA NACIONAL

COMPRA

Proveedor: ALBERTO total

CASAZES Pre \$12.000

Fecha: 7 OCT 1998

# Principios y Preceptos del Retorno a la Evidencia

En estas páginas, donde diríase que resuenan por momentos los acentos más vibrantes del Tao Te King y de los Upanishads, Lanza del Vasto señala, como el Eliot de Four Quartets y el Toynbee de An Historian's Approach to Religion, un camino que acaso sea el de la superación de la crisis de nuestro tiempo.

Traducción de Enrique Pezzoni.  
\$ 35.—

SUR





Cómo el hombre  
acortó la noche



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

**Esso**

ESSO SOCIEDAD ANÓNIMA  
PETROLERA ARGENTINA



## "EL ATENEO"

presenta

- AREVALO, J. J. — La Pedagogía de la Personalidad. 198 págs. (2ª edic.).
- BERGER, G. — Tratado Práctico de Análisis del Carácter. 281 páginas.
- CARMICHAEL, L. — Manual de Psicología Infantil. 1.408 págs., ilustr. Enc.
- CUNINGHAM, W. F. — Filosofía de la Educación. 526 páginas.
- FINGERMANN, G. — Fundamentos de Psicotécnica. 345 págs. Rústica.
- HUBERT, R. — Tratado de Pedagogía General (2ª Ed.). 602 págs. Rca.
- MULLAHY, P. — Edipo: Mito y Complejo. 532 páginas. Enc.
- ROJAS, N. — Biología de la Libertad. 217 págs. Rca.
- DE VINCI, L. — Breviario de Leonardo de Vinci. 346 págs., 58 grabados en negro y color (2ª Ed.). Enc.
- DURET, T. — Historia de los Pintores Impresionistas. 344 págs., 15 láminas en color y 74 en negro. (2ª Ed.). Enc.
- MUNTZ, E. — Leonardo de Vinci. El Artista, El Pensador, El Sabio. 398 págs., 106 láminas. Enc.
- TAINE, H. — Filosofía del Arte. 437 págs., 190 lám. (3ª Ed.). Enc.
- WÖLFFLIN, H. — El Arte Clásico. Iniciación al conocimiento del Renacimiento italiano. 391 páginas, 112 láminas. Enc.

Consulte nuestra sección  
CREDITOS

LIBRERIA "EL ATENEO" EDITORIAL  
FLORIDA 340 - CORDOBA 2099

BUENOS AIRES - LIMA - RIO DE JANEIRO  
CARACAS - MONTEVIDEO - MEXICO  
BARCELONA



# Sábanas

# Grafa

La marca está en el orillo





## LINEA DE LUJO A NUEVA YORK Y ESCALAS

Viaje en las suntuosas y confortables Motonaves:



RÍO DE LA PLATA

RÍO JÁCHAL

RÍO TUNUYÁN

17 días de verdadero descanso,  
en un ambiente  
amable y cordial.

*Consulte a su Agencia de Viajes o directamente a:*

## FLOTA MERCANTE DEL ESTADO

25 de Mayo 459  
Buenos Aires

T. E. 32-6311  
República Argentina



# CRITERIO

Aparece 2 veces por mes  
REVISTA DE CULTURA

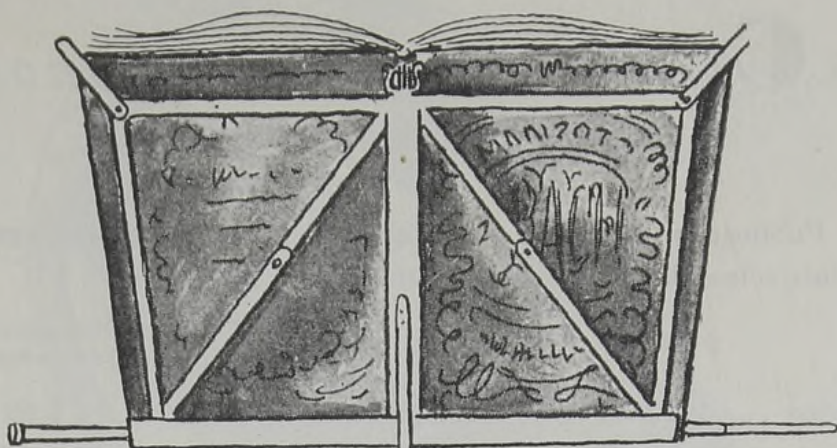
Suscripción anual \$ 100.—

Alsina 840

Buenos Aires

T. E. 34-1309  
de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)





# La sinfonía "universal"

Cuando un joven compositor preguntó al gran Mozart cómo se escribía una sinfonía, el maestro le aconsejó que comenzara por composiciones más sencillas. Y como el joven replicase que él, Mozart, había compuesto sinfonías a los nueve años, le respondió: "Cierto, pero nunca pregunté cómo se hacían."

Los hombres de ciencia que trabajan en los centros de investigaciones que SHELL

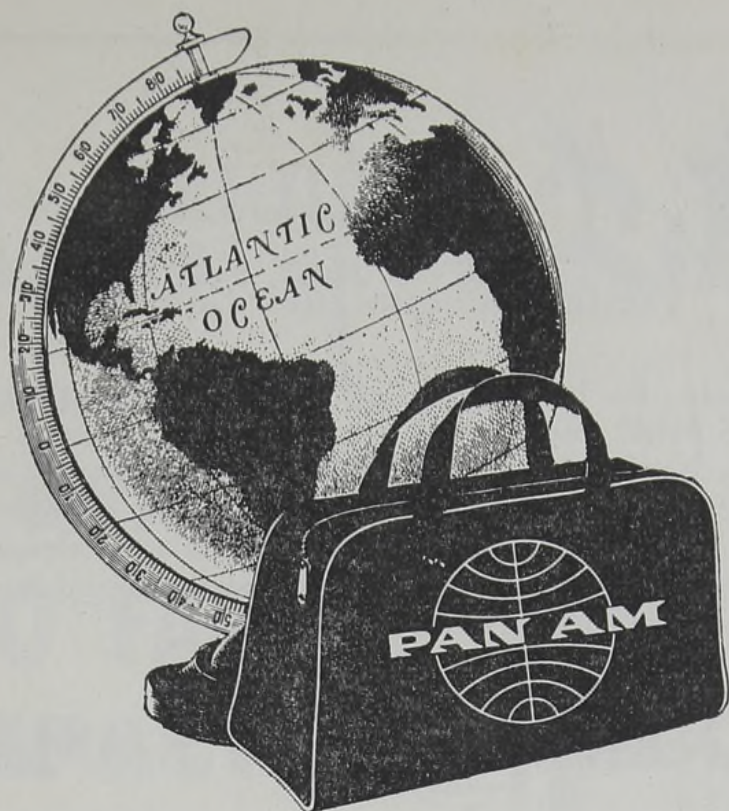
posee en Holanda, Gran Bretaña y los Estados Unidos de Norte América, tampoco preguntan cómo se descubren nuevas aplicaciones del petróleo; en cambio, investigan. Y con cada nuevo descubrimiento, van forjando la Sinfonía "Universal del Petróleo", facilitando el progreso de la civilización y haciendo llegar los beneficios de sus investigaciones a la ciencia, la medicina, la industria, la agricultura y la familia.











Pan American ofrece el mejor servicio  
y el más frecuente

## ALREDEDOR DEL MUNDO

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

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

*Consulte a su Agente de Viajes o a:*

# PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

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





# 1º DE JULIO

## Fiesta Nacional del Canadá

Una vez más, R. P. Scherer Argentina S.A.I.C., adhiriendo a la Fiesta Nacional del Canadá, lo hace con la gran satisfacción de su activa contribución al progreso argentino.  
R.P. Scherer Argentina S.A.I.C.

de origen canadiense, manufactura con materias primas nacionales, millones y millones de cápsulas de gelatina, para satisfacer la gran demanda de la industria farmacéutica argentina.

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

ALCARAZ 4855 - BUENOS AIRES

# C U A D E R N O S

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 31

ESPAÑA 1958

DIONISIO RIDRUEJO: *Perspectivas del futuro político.*  
MIGUEL SÁNCHEZ MAZAS: *La crisis social del régimen.*  
X. X. X.: *Las bases teóricas del "Opus Dei".*  
"J. CASTELLANO": *Mitos y realidades de Falange.*  
RAYMOND ARON: *La responsabilidad social del filósofo.*  
IGNAZIO SILONE: *Thomas Mann y la política.*  
A. DE SAINT EXUPERY: *Cartas a un amigo.*

Otros textos de:

ALFONSO REYES, JUAN ANTONIO SOLARI, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, ISABEL CABEZAS, etc., etc.

*Solicite un ejemplar gratuito a:*

**CUADERNOS**

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

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



# Charles of the Ritz

*presenta*

## **EL UNICO POLVO FACIAL COMPACTO**

*"hecho a medida"*

para su tono  
de cutis



Que se mezcla y prepara en esta **prensa**  
**única**, ante sus propios ojos, y se le  
entrega en un elegante estuche.

*Exclusivamente en*

**HARRODS** o en **GATH & CHAVES**

PARIS · LONDRES · NUEVA YORK · RIO DE JANEIRO · BUENOS AIRES



# DAVAR

Revista Literaria  
Sumario del N° 76  
(Mayo-Junio de 1958)

ARYEH NEWMAN: *Las formas litúrgicas de una nueva festividad.*  
SAMUEL TARNOPOLSKY: *Libros con indios pampas y conquistadores del desierto.*  
DOV LANG: *Esta "Tierra del Señor".*  
MALKA RABELL: *Abraham Goldfaden, el fundador del teatro judío moderno.*  
M. MOLHO: *Consideraciones sobre folklore sefaradí.*  
LEOPOLDO HURTADO: *Antonina Vallentin.*  
ATTILIO DABINI: *Mario Puccini.*  
ALDO LUZZO: *El pensamiento y la doctrina moral del Eclesiastés.*  
PEDRO WEILL: *Revista de Revistas.*

Suscripción a 6 números:

Socios . . . . \$ 40.—

No socios . . \$ 50.—

Precio por ejemplar:

Socios . . . . \$ 7.—

No socios . . . \$ 9.—

Editada por la Sociedad Hebraica Argentina  
SARMIENTO 2233 BUENOS AIRES



## IMPRESA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

---

PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES





# Haga Ud. su estanteria!

con

**esta meta**  
PATENTE ARGENTINA N° 88-946

**ESTA-META**

es de práctica aplicación en:

- oficinas
- depósitos
- bibliotecas
- hospitales
- colegios
- comercios
- cocinas
- etc.

**ménsulas**

**metálicas**

**desplazables**

**sobre**

**rieles**

Industria Argentina



Terminales de estantes  
y soporte de rieles



DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS

**ITURRAT**

S. R. L. Cap. \$ 3.000.000

En venta en PEDRO RIBES — Córdoba 836 — Capital



# LA TORRE

PUBLICACIÓN



TRIMESTRAL

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

## *Dos números extraordinarios*

### 15 - 16 Homenaje a *José Ortega y Gasset*

Sobre este número extraordinario ha  
dicho la Revista *Ínsula* de Madrid:

“De entre los importantes homenajes impresos consagrados a Ortega a partir de su muerte, este que nos llega de la isla de Puerto Rico es acaso el más impresionante por el rigor con que está proyectado y la cantidad y calidad de los trabajos en él reunidos. Felicitemos a LA TORRE por este espléndido número-homenaje que honra a la cultura de Puerto Rico y honra también a España...”

Precio: U\$S. 1.00

### 19 - 20 Homenaje a *Juan Ramón Jiménez*

Ganador del Premio Nóbel de 1956.

En este número doble figuran los más destacados críticos de la poesía española de nuestro tiempo. Entre otros: Alfonso Reyes, Ángel del Río, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Jean Cassou, Julián Marías y Wladimir Weidlé.

Precio: U\$S. 1.00

*Dirija su pedido a:*

*Editorial Universitaria*

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO





## Otra vez camas a bordo

Para mayor comodidad de sus pasajeros, AIR FRANCE ha reinstalado a bordo el elemento de reposo ideal para un viaje-aéreo feliz: auténticas camas que le permiten cruzar el Atlántico Sur en la única noche que pasa a bordo.

Disfrute de un sueño reparador, como en su propio domicilio, que le permitirá llegar a Europa dispuesto a iniciar de inmediato sus actividades o sus inolvidables vacaciones.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

En \*cuatro vuelos semanales, Air France ofrece a los pasajeros toda una gama de excelentes servicios (clase turista, primera clase y camas) en su línea Buenos Aires - París; y el avión más experimentado del Atlántico Sur, el Super G Constellation.

\*2 servicios Air France

2 Servicios Lufthansa.

# AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

Informes: CANGALLO 549 - T. E. 30 - 1525

y en su agencia de viajes





# NOVEDADES

GEORGE SAINTSBURY, *Historia de la literatura inglesa*, I y II \$ 400.—

La obra clásica por excelencia, la mejor historia de las letras británicas. Con un apéndice de Patrick O. Dudgeon. Dos grandes volúmenes de 662 y 658 páginas respectivamente. Numerosos grabados.

FELIPE JIMÉNEZ DE ASÚA, *Etiopatogenia y tratamiento de las leucemias* . . . . . \$ 400.—

Importante libro de este conocido especialista, que enfoca la etiopatogenia de las leucemias desde sus dos aspectos, experimental y clínico, y el tratamiento según los más modernos métodos.

ABBA EBAN, *La voz de Israel* . . . . . \$ 75.—

Una exposición de los hechos que más han conmovido al mundo en los últimos años, narrados con profundo conocimiento por uno de los protagonistas.

MICHEL DE GHELDERODE, *Teatro II: El extraño jinete. La balada del gran macabro. Tres actores, un drama... Cristóbal Colón. Las mujeres ante el sepulcro. La farsa de los tenebrosos* . . . . . \$ 50.—

Un nuevo tomo de este gran autor dramático flamenco, que ha renovado el mundo de las tablas.

## NUEVAS EDICIONES

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Antología poética* (2ª ed.) . . . . \$ 70.—

ALBERT CAMUS, *La caída* (2ª ed.) . . . . . \$ 28.—

JEAN-PAUL SARTRE, *Teatro II: Las moscas. A puerta cerrada. Muertos sin sepultura. La mujerzuela respetuosa. Las manos sucias* (5ª ed.) . . . . . \$ 60.—

EUGENIO ORREGO VICUÑA, *O'Higgins* (2ª ed.) . . . . . \$ 80.—

AUGUSTO MESSER, *Filosofía y educación* (5ª ed.) . . . . \$ 50.—

## BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA

J. HESSEN, *Teoría del conocimiento* (Nº 3; 4ª ed.) . . . . \$ 20.—

JUAN VALERA, *Pepita Jiménez* (Nº 8; 6ª ed.) . . . . . \$ 20.—

ROBERTO J. PAYRÓ, *Pago chico* (Nº 36; 7ª ed.) . . . . . \$ 25.—

RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Luna de miel, luna de hiel* (Nº 79; 3ª ed.) . . . . . \$ 25.—

ALEJANDRO CASONA, *Nuestra Natacha* (Nº 114; 3ª ed.) . . \$ 20.—

RABINDRANATH TAGORE, *Mashi* (Nº 134; 2ª ed.) . . . . . \$ 15.—

LUIGI PIRANDELLO, *Cada cual a su juego* (Nº 136; 2ª ed.) . . \$ 25.—

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Seis falsas novelas* (Nº 154; 2ª ed.) . . . . . \$ 20.—

## EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERÚ

COLOMBIA



# 100 AÑOS DE EXPERIENCIA INSPIRAN CONFIANZA

1858



1958

*SQUIBB celebra el Primer Centenario  
de su vida al servicio de la Salud y de la  
Profesión Médica*

Fundados en 1858 por el eminente hombre de ciencia, Dr. Edward R. Squibb,  
los Laboratorios SQUIBB celebran su Primer CENTENARIO, en momentos en  
que los avances de la Ciencia y la investigación consagran el triunfo de  
los ideales del fundador, sustentados en sólidos pilares:

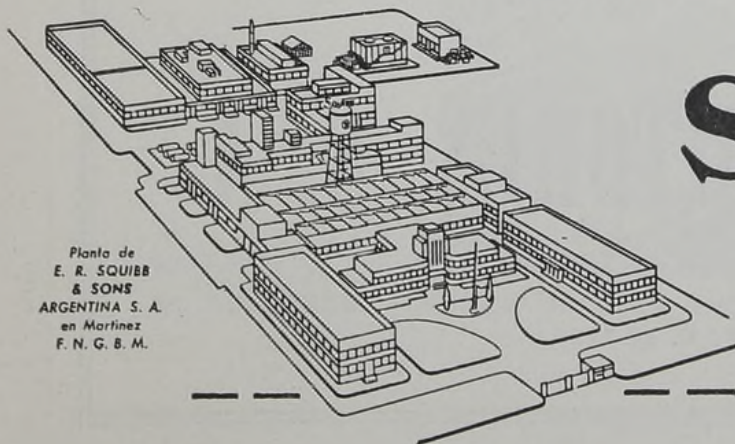
**CONTROL DE CALIDAD - PUREZA - SEGURIDAD - UNIFORMIDAD - EFICACIA**

Esos mismos propósitos de responsabilidad científica, presiden el trabajo de  
E. R. SQUIBB & SONS ARGENTINA S. A., que asocia su júbilo al de la  
gran familia SQUIBB del mundo entero, al celebrar 100 años de su  
vida puesta al servicio de la Salud y la Profesión Médica.

# SQUIBB

PRODUCTOS FARMACEUTICOS  
ANTIBIOTICOS  
LABORATORIOS DE INVESTIGACION  
PRODUCTOS VETERINARIOS

Planta de  
E. R. SQUIBB  
& SONS  
ARGENTINA S. A.  
en Martínez  
F. N. G. B. M.





# SIGUEME

*por*

SHELBY FOOTE

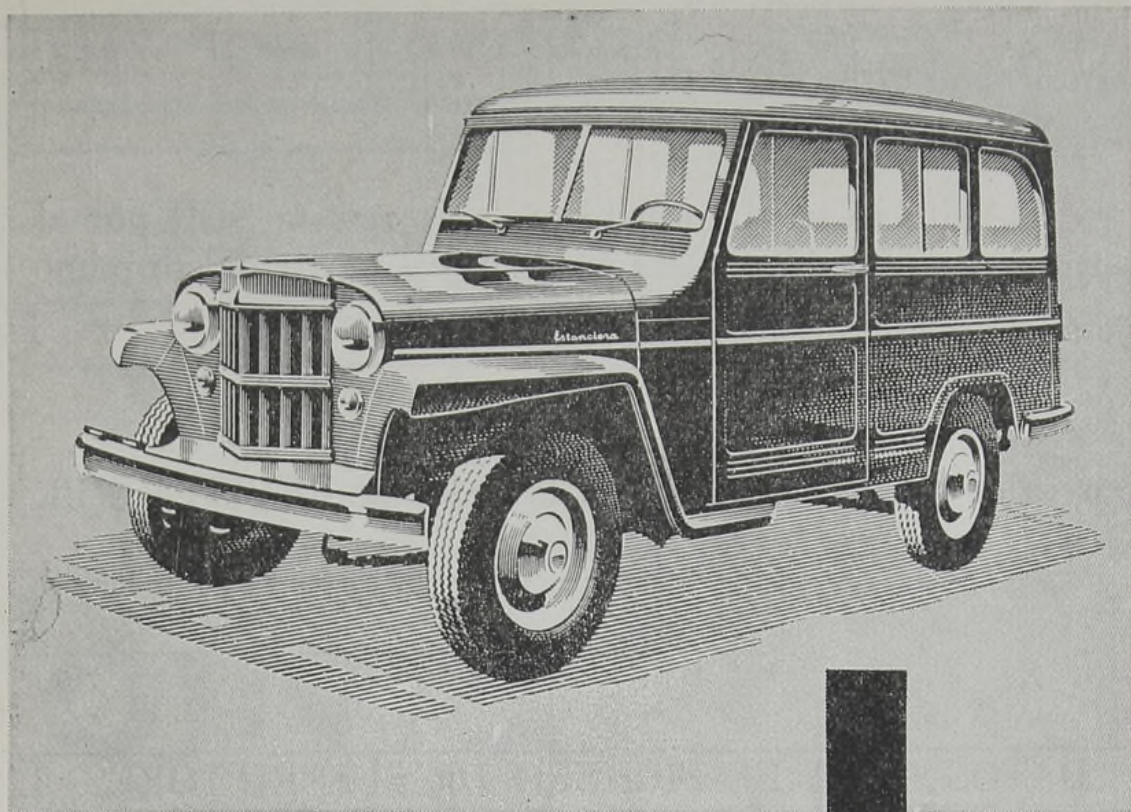
Este libro pertenece a la línea de las grandes realizaciones de la novela norteamericana. Tiene por escenario el sur de los Estados Unidos: una pequeña ciudad y su contorno rural. En la acción subyace permanentemente el elemento trágico, pero la madurez estética del autor lo sujeta, las más de las veces, a la sobriedad de un estilo directo, implacablemente realista, por momentos fotográfico y, sin embargo, capaz de elevarse a delicados acentos de poesía, sumergirse en un humorismo sutil y refrescante o salir por los filos de una ironía muy amarga.

Cabe decir que por el clima psicológico, los personajes, el ambiente y la trama, esta obra trae con frecuencia a la memoria el mundo y las circunstancias entre los que gusta moverse William Faulkner, aún cuando Shelby Foote no participa de esa oscuridad inseparable del autor de *"Gambito de Caballo"*. . . . . \$ 58.—

## EMECE EDITORES, S. A.

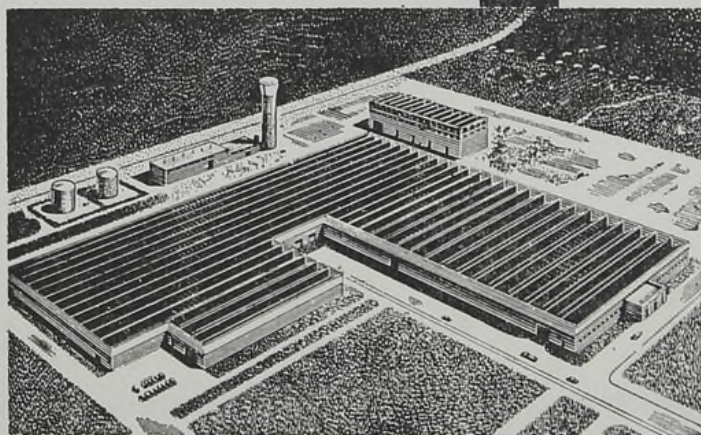
DEPARTAMENTO DE EDICIONES: BOLÍVAR 177, 6º P. - 33-0821  
ADMINISTRACIÓN Y VENTAS AL POR MAYOR: LUZURIAGA 38  
T. E. 23-7739





# INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

Fabricantes del Jeep Willys,  
Pick-up Jeep y  
Rural Kaiser Estanciera





Sr. Administrador  
**REVISTA SUR**  
 San Martín 689 - Bs. As.

DÍA	MES	AÑO

Solicito se sirva suscribirme a la revista SUR por el término de *UN AÑO* (*seis números*) a partir del próximo número. A tal fin acompaño

CHEQUE O GIRO N°.

por valor de  $\frac{\text{Cien Pesos m/n.}}{\text{Seis Dólares m/a.}}$  a la orden de REVISTA SUR.

FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES	
NOMBRE y APELLIDO .	
DOMICILIO, (Calle y N°)	
LOCALIDAD .....	
PROVINCIA o FF. CC. ..	T. E. ....

Sugiero se invite a suscribirse a SUR a las siguientes personas de mi amistad:

	NOMBRE Y APELLIDO	DOMICILIO
1		
2		
3		
4		
5		

¿No pensó en una SUSCRIPCION POR UN AÑO a SUR como OBSEQUIO? Se lo sugerimos como una atención de buen gusto, útil, culta y económica.



Ultima Novedad

SUR

*“Has encendido en mi alma  
un deseo que la consume”.*

SAFO DE LESBOS

# Olivia

por *Olivia*

Olivia nos cuenta  
su primera y más vehemente experiencia amorosa  
y el hecho de que este amor  
se dirija a una persona de su mismo sexo,  
lejos de hacerle perder magnitud y nobleza,  
aumenta su patetismo.

Traducción de JOSÉ BIANCO

\$ 40.—

SUR

San Martín 689 — Buenos Aires



*La última novela de*

NIKOS

# KAZANTZAKI

EL  
POBRE  
DE  
ASIS

El testamento de Kazantzaki a través de la vida apasionante y conmovedora de San Francisco.

Traducción de Enrique Pezzoni \$ 68.—

EDITORIAL **SUR** S. R. L.  
SAN MARTIN 689 T. E. 31 - 3229  
BUENOS AIRES



# SUR

NÚMERO 253

JULIO-AGOSTO DE 1958

---

## E L T A N G O

¿Dónde estarán? pregunta la elegía  
De quienes ya no son, como si hubiera  
Una región en que el Ayer pudiera  
Ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

¿Dónde estará (repito) el malevaje  
Que fundó, en polvorientos callejones  
De tierra o en perdidas poblaciones,  
La secta del cuchillo y del coraje?

¿Dónde estarán aquellos que pasaron,  
Dejando a la epopeya un episodio,  
Una fábula al tiempo, y que sin odio,  
Lucro o pasión de amor se acuchillaron?

Los busco en su leyenda, en la postrera  
Brasa que a modo de una vaga rosa,  
Guarda algo de esa chusma valerosa  
De los Corrales y de Balvanera.

¿Qué oscuros callejones o qué yermo  
Del otro mundo habitará la dura  
Sombra de aquel que era una sombra oscura,  
Muraña, ese cuchillo de Palermo?



¿Y ese Iberra fatal (de quien los santos  
Se apiaden) que en un puente de la vía,  
Mató a su hermano el Ñato, que debía  
Más muertes que él, y así igualó los tantos?

Una mitología de puñales  
Lentamente se anula en el olvido;  
Una canción de gesta se ha perdido  
En sórdidas noticias policiales.

Hay otra brasa, otra candente rosa  
De la ceniza, que los guarda enteros;  
Ahí están los soberbios cuchilleros  
Y el peso de la daga silenciosa.

Aunque la daga hostil o esa otra daga,  
El tiempo, los perdieron en el fango,  
Hoy, más allá del tiempo y de la aciaga  
Muerte, esos muertos viven en el tango.

En la música están, en el cordaje  
De la terca guitarra trabajosa,  
Que trama en la milonga venturosa  
La fiesta y la inocencia del coraje.

Gira en el hueco la amarilla rueda  
De caballos y leones, y oigo el eco  
De esos tangos de Arolas y de Greco  
Que yo he visto bailar en la vereda,

En un instante que hoy emerge aislado,  
Sin antes ni después, contra el olvido,  
Y que tiene el sabor de lo perdido,  
De lo perdido y lo recuperado.

En los acordes hay antiguas cosas:  
El otro patio y la entrevista parra.  
(Detrás de las paredes recelosas  
El Sur guarda un puñal y una guitarra.)

Esta ráfaga, el tango, esa diablura,  
Los atareados años desafía;



Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura  
Menos que la liviana melodía,

Que sólo es tiempo. El tango crea un turbio  
Pasado irreal que de algún modo es cierto,  
Un recuerdo imposible de haber muerto  
Peleando, en una esquina del suburbio.

JORGE LUIS BORGES

## BAJO LOS OJOS DE CONRAD\*

ENTRE todas las novelas de Joseph Conrad, ninguna ha tenido un destino tan cambiante como *Bajo los ojos de Occidente*. Cuando se publicó por primera vez, en 1911, no suscitó gran eco. Después de la primera guerra mundial estuvo de moda citarla en los círculos que se ocupaban del problema ruso, especialmente en aquellos que intentaban explicar los motivos de la revolución bolchevique. El mismo Conrad, en el prólogo de la segunda edición, en 1920, considera con satisfacción que esa novela es una "prueba de la claridad de su visión y de la exactitud de su juicio". Siguió después un largo paréntesis de olvido y, terminada la segunda guerra mundial, vuelve a despertarse interés por aquella novela.

Es muy significativa la afirmación del profesor G. D. H. Cole, al decir que *Bajo los ojos de Occidente* es quizá la mejor novela de Conrad: "el autor habla en este libro como un intérprete que explica una mitad de Europa a la otra". Nos hace comprender, precisamente, por qué la historia de Razumov —el estudiante bien pensante que traiciona a su compañero terrorista— se transformó en una especie de diccionario psicológico ruso-occidental, cuyo mayor valor radica en haber sido creado por un autor polaco de nacimiento, e inglés por educación y propia elección; un hombre con todas las virtudes de la mentalidad inglesa, y sin ninguno de sus relativos defectos. Tenía la objetividad inglesa sin la hereditaria ceguera de los ingleses para las cosas

\* Al publicar este artículo de nuestro colaborador Gustav Herling, compatriota de Conrad, recordamos el centenario del nacimiento del gran novelista polaco, celebrado a fines del año pasado (6 de diciembre de 1957). — N. de la R.



rusas. Occidente se acerca a este diccionario con renovado interés, porque el "enigma ruso" despierta no sólo curiosidad sino también inquietud.

Es indudable que Conrad, a su vez, hizo todo lo posible para dar a entender que sabía representar el papel del "intérprete que explica una mitad de Europa a la otra", y por eso no debe asombrarnos que el destino de esta novela haya estado siempre tan estrechamente ligado al desarrollo de los acontecimientos rusos. Desde la alusión contenida en una carta escrita a Galsworthy durante el período en que escribía la novela ("I am trying to capture the very soul of Russian things"), hasta el prólogo donde declara que "el deber de una absoluta objetividad me era impuesto, histórica y hereditariamente, por particulares exigencias de raza y de familia", y la elección de un profesor de idiomas, personaje de suyo didáctico, para narrador de su novela, todo ello nos demuestra que Conrad no descuidó un detalle al preparar a su público para la misión de guía de la psicología rusa que él habría de asumir. En este artículo me propongo demostrar que tal causa motiva las oscilaciones del público respecto a *Bajo los ojos de Occidente* y también provoca la honda fractura artística que marca toda la historia de Razumov.

La novela nos presenta cinco Conrad diversos. Un Conrad polaco que, a pesar de "el deber de una absoluta objetividad", está lleno de odio contra Rusia y en actitud polémica contra su historia y, más aún, contra su literatura. Un Conrad inglés, lanza en ristre contra la "tiranía insensata" de la cual tiene una visión limitada por las instituciones liberales inglesas. Un Conrad escéptico y conservador, espantado al comprobar que los personajes de la galería de terroristas de *Bajo los ojos de Occidente* no son una excepción sino una norma del país y del tiempo en que viven: "La ferocidad y la estupidez de un poder autócrata que rechaza toda legalidad y que substancialmente se funda en un total anarquismo moral, provoca la no menos estúpida y atroz respuesta de un espíritu revolucionario puramente utópico, y un extraño convencimiento: la caída de determinadas instituciones humanas traerá como consecuencia inmediata un cambio fundamental en el corazón de los hombres. Pero los hombres no se dan cuenta de que lo único que pueden hacer es cambiar los nombres. Oprimidos y opresores son rusos entre rusos; el mundo comprueba una vez más que el tigre no puede cambiar el rayado de su pelaje ni el leopardo las manchas del suyo". Hay, además, un Conrad trágico-pesimista, que considera la existencia humana como una jungla, y que está, por ello, lleno de desprecio hacia la "desesperación insensata" que reacciona contra la "tiranía insensata". Y está, por último, el Conrad moralista y severo que condena la traición de Razumov en nombre de los



principios del honor y la moral, los únicos que pueden salvar la dignidad del hombre, es decir, en nombre de aquella "conciencia convencional" escarneada tanto por los representantes de la autocracia como por los terroristas.

Es evidente que resalta más en los dos primeros Conrad aquel aspecto de intérprete y guía que el escritor quiso atribuirse; en el tercero se manifiesta la convicción de que la futilidad de todas las revoluciones es una característica rusa, y sólo en los dos últimos se descubre en forma relativamente pura la filosofía del autor de *Corazón de las tinieblas* y *Lord Jim*. La fractura artística de la obra es la siguiente: Conrad, en la historia de Razumov, tenía que decir, o, mejor todavía, repetir algunas de sus inmutables verdades, pero en lugar de servirse de Rusia como de un trasfondo para la enunciación de sus principios la utilizó como el tema principal de su novela. El "intérprete" prevaleció sobre el artista y condenó al favor o al desfavor del acontecer histórico un libro que pudo ser una obra de arte si no se hubiera propuesto ser, antes que nada, un manual de psicología rusa para uso del público occidental. Con otras palabras, diremos que todo lo que hay de profundo en el libro permanece inadvertido para los ojos del lector occidental, mientras que sus aspectos superficiales lo atraen; este lector siente demasiado el atavismo polaco que pasa por un filtro inglés, y muy poco la experiencia directa del escritor.

Haremos un breve paréntesis. Citaré unos párrafos de la bellísima miniatura de Conrad en *Portraits from Memory* de Bertrand Russell:

"En la obra de Conrad, admiré sobre todo el terrible relato *Corazón de las tinieblas*, en el cual un idealista un tanto débil enloquece por el horror de los trópicos y la soledad que padece en medio de los salvajes. A mi parecer, este relato expresa del modo más acabado su filosofía de la vida. Tengo la impresión, y no sé si él estaría de acuerdo con mi punto de vista, que Conrad imagina que vivir una vida civilizada y moralmente ordenada es comparable a caminar peligrosamente sobre una costra de lava apenas consolidada, que en cualquier momento puede quebrarse y hacer que el incauto que camina sobre ella se precipite en el fuego."

Conrad conocía perfectamente los diferentes tipos de locura a que puede sucumbir el hombre y en eso fundaba su profunda convicción acerca de la necesidad de una disciplina. Podríamos definir su punto de vista como una antítesis del de Rousseau. *El hombre nace encadenado, pero puede alcanzar la libertad*. Es libre —podría haber dicho Conrad—, no cuando deja liberados sus impulsos, ni cuando marcha al acaso y no se controla, sino cuando



logra subordinar el capricho de los impulsos al fin primero. “A Conrad —prosigue Russell— le interesaban mucho los sistemas políticos, pero alimentaba algunos *sentimientos* políticos muy intensos. Los más intensos eran su amor a Inglaterra y su odio a Rusia (ambos expresados en *Agente secreto*); el odio a Rusia, zarista y revolucionaria, emana con extraordinaria fuerza de las páginas de *Bajo los ojos de Occidente*. Su antipatía a Rusia era la tradicional antipatía polaca. Llegaba tan lejos que Conrad negaba cualquier mérito a Tolstoy y a Dostoiewsky. Me confesó una vez que el único escritor ruso que admiraba era Turgueniev. Y fuera de su amor a Inglaterra o de su odio a Rusia, la política no le interesaba mucho. Le interesaba el alma del individuo frente a la indiferencia de la naturaleza y también a menudo frente a la hostilidad del hombre, sometida a batallas interiores contra las pasiones, buenas y malas, que llevan a la destrucción. Las tragedias de la soledad ocuparon gran parte de su pensamiento y de su sentir.”

Nos llama la atención en el primer Conrad que el cuadro que pinta de Rusia es tan tradicional que llega a ser banal.

“El duro suelo de la Rusia inanimada, fría, inerte, como una madre torva y trágica que esconde su rostro bajo un blanco sudario . . . una impresión casi física de espacios infinitos y de masas innumerables”, impresión a la cual el protagonista “responde con la prontitud de un ruso que ha heredado el sentido de los grandes espacios y de las multitudes infinitas”. El pueblo ruso es tan “inmenso e intacto como el océano”, y sobre el país “pesa una maldición”. La vida de Razumov se ha transformado en “una enorme extensión vacía y helada, semejante a la inmensa llanura rusa aplanaada por la nieve y que por todas partes se desvanece gradualmente en la sombra de la bruma . . . una inmensa Rusia invernal, que los ojos pueden abrazar en toda su enorme extensión, como si fuese un mapa . . . Bajo la inmensa suntuosidad del cielo la nieve cubre los bosques interminables, los ríos helados, las inmensas llanuras, anulando todas las características del paisaje, todos los accidentes del suelo, nivelando todas las cosas bajo la blancura uniforme, semejante a una monstruosa página en blanco que espera la escritura de una historia inconcebible”. Esta “monstruosa página en blanco” le recordará instantáneamente a un lector polaco la *Digresión* de la tercera parte del poema de Mickiewicz *Los antepasados*, donde hay una descripción de Rusia (la *Digresión* forma parte de la polémica poética entre Mickiewicz y Pushkin, y provocó la respuesta de este último, en *El Caballero de bronce*):

País vacío, blanco y abierto  
como una hoja preparada para escribir . . .



Peter Ivanovich, el papa de los revolucionarios de *Bajo los ojos de Occidente*, tiene “una de esas caras rusas barbudas e informes, nada más que un conjunto de carne y pelo, sin un solo rasgo que muestre algún carácter”. Podemos leer en Mickiewicz:

La cara de todos los rusos es como el país,  
una abierta, vacía y salvaje llanura.

No hay duda posible. Es el cuadro que Conrad ha conservado en sus ojos, el recuerdo del viaje que hizo con su madre, siendo niño, para llegar hasta Vologda, donde estaba desterrado su padre, recuerdo que reforzaron después las lecturas juveniles, fijándolo en su memoria. Inercia, inmensidad y espacios infinitos expresan tres características de la actitud polaca respecto a Rusia, “impuestas, histórica y hereditariamente, por particulares exigencias de raza y de familia”: odio, desprecio instintivo y también miedo.

Ya en el período de madurez Conrad quiso racionalizar estos sentimientos, y lo hizo a través de la polémica con la literatura rusa, especialmente con aquellos dos gigantes que él no aceptaba. En *Bajo los ojos de Occidente* hay ecos de su polémica con Dostoiewsky. El “ilogismo ruso, la arbitrariedad de sus conclusiones, la frecuencia de lo excepcional y lo extraordinario en el trato humano, su desbordante amor a las palabras (están siempre dispuestos a volcarlas durante horas, durante una noche entera, con un entusiasmo y una abundancia arrolladores y a veces con tal exactitud que, como sucede con algunos papagallos bien amaestrados, llegamos a dudar si comprenden bien lo que dicen), la corrupción moral de una sociedad oprimida en donde las más nobles aspiraciones de la humanidad, el deseo de libertad, el sentido de justicia, el patriotismo ardiente, el amor a la justicia, el sentido de la piedad, hasta la fidelidad de los espíritus simples son prostituídos por el desenfreno del odio y del miedo, compañeros inseparables de un despotismo caduco”. Prosigue: “Los visionarios atraen males sinfín a la tierra, porque sus utopías inspiran, en los ánimos mediocres, disgusto por la realidad y desprecio por la lógica secular del desarrollo humano”. Más adelante dice, y aquí se acerca tanto a *Los demonios* que nos parece sentir su aliento: “La simplicidad rusa, una terrible, corrosiva simplicidad, en la cual la expresión mística esconde fácilmente un cinismo ingenuo e irremediable... la sombra de la autocracia presente en cualquier lugar donde se encuentren dos rusos... la incapacidad para distinguir entre la verdad y la mentira”, una atmósfera que “hace que en Rusia sea más difícil vivir en el trabajo y en la renuncia que salir a matar por las calles y matar por convicción”. Leemos



en el ukase del ministro zarista asesinado por Haldin: "La idea de libertad no existió nunca en la obra del Creador; la opinión de la mayoría sólo puede originar rebeldía y desorden, y la rebeldía y el desorden, en un mundo creado para la obediencia y la estabilidad, son pecados; no es la razón, sino la autoridad, la que expresa la intención divina. Dios es el autócrata del universo". ¿Cómo no ver en esto la mano del Gran Inquisidor de *Los hermanos Karamazov*?

Es difícil aceptar tan abierta vulgarización de Dostoiewsky en las páginas de una novela, pero la injusticia de Conrad se hará más evidente cuando comprobemos que su desacuerdo con aquél se funda, más que en el modo de concebir la vida, en el diverso criterio que tiene acerca de cómo hay que caminar por "la delgada corteza de lava endurecida". En el personaje del auténtico cochero ruso Ziemianitch —todo en la novela es "auténticamente ruso"— reencontramos a Platón Karataiev, de *La guerra y la Paz*. Ziemianitch, "un auténtico hombre ruso", es para Conrad un ejemplo del "alma rusa". Razumov lo odia con toda el alma, constantemente lo llama "bestia" y, en la fatal noche de la traición, quiebra la horquilla de aventar el grano sobre el borracho dormido. Y lo hace injustamente, porque Ziemianitch es el mejor representante de aquello que en cierto momento siente el mismo Razumov: "¿Qué es Haldin? ¿Y qué soy yo? Dos granitos de arena. Pero la montaña está hecha de esos granitos insignificantes. La muerte de un hombre, o de muchos hombres, es algo insignificante". Escuchamos el eco de las palabras de Tolstoy en la cuarta parte de *La guerra y la paz*: "Cuando Pierre, conmovido por algo que había dicho Karataiev le rogaba que lo repitiese, Platón no podía recordar lo que había dicho poco antes, como no podía siquiera repetir a Pierre las palabras de su canción favorita. Las palabras eran 'mi pequeño y querido abedul' y también 'me siento languidecer', pero apenas si podía entenderles el sentido. No entendía, ni podía entender, lo que significaban esas palabras aisladas. Cada palabra, cada acto, eran para él una manifestación de esa actividad desconocida que era su vida. Pero su vida, como él la miraba, no tenía sentido como vida aislada. Sólo tenía sentido siendo parte de un todo, y eso realmente lo comprendía. Sus palabras y sus actos brotaban de él con la misma regularidad y necesidad con que el perfume brota de una flor. No podía entender el valor de una acción o de una palabra aislada".

Conrad debía temblar de indignación y disgusto al leer que esa partícula miserable, para la cual la vida "no tenía sentido en cuanto vida individual", había llegado a ser la fuente de la resurrección interior de Bezukhov. Al contraponer al Platón tolstoiano su Ziemianitch, Conrad cayó en la trampa de la contradicción entre la imaginación del escritor y el fervor del "intér-



prete". Precisamente, esa "alma ancha y clara", esa "bestia", ese auténtico granito de arena perdido en el inmenso océano ruso, se nos muestra, al fin y al cabo, como uno de los pocos personajes de la novela dotado de aquella "conciencia convencional" tan apreciada por Conrad. Todo en la novela parece indicar que Ziemianitch se ahorcó por desesperación al sentir que su borrachera fué la causa del arresto de Haldin. Razumov, al saber lo ocurrido, siente "piedad por Ziemianitch, una piedad amplia y neutral, como la que se puede sentir por una multitud ignorada, por un gran pueblo mirado desde lo alto, como si fuese casi una comunidad de hormigas que se arrastran por el suelo, intentando construir el propio destino".

Queda el único escritor que, según Bertrand Russell, admiraba Conrad: Turgueniev, el creador de *Padres e hijos*, el inventor del concepto de nihilismo, el creador de aquel Bazarov que fué canonizado por Pisarev como el santo de los nihilistas, aquel Bazarov que decía: "De nada podemos jactarnos, excepto del estéril don de comprender hasta cierto punto la esterilidad de lo que existe". Pero debemos detenernos aquí, para no adelantar el encuentro con el tercer Conrad.

La polémica con el segundo Conrad resulta una tarea relativamente más fácil. Conrad contempla la autocracia rusa desde la torre del liberalismo insular y abusa de sus apoyos ingleses para dar libre curso a sus pasiones de polaco. Tenemos ante nosotros al Conrad menos convincente, un Conrad altanero, con plena conciencia del lujo que significa su nacionalidad de adopción y que mira a los miserables casi como un nuevo rico, desde lo alto. Entendámonos. Puede perfectamente criticarse la autocracia rusa desde el punto de vista de la superioridad de Occidente, pero Rusia, para Conrad, no era nada. Cuando Edward Garnett le reprochó, en el comentario de *Bajo los ojos de Occidente*, un "complejo antirruso de exilado polaco", Conrad, tan lleno de tacto siempre con los amigos, perdió el control. En una carta privada llamó a su "rusificado" crítico "embajador ruso en la república de las letras", y le recordó los "tesoros de ternura" que él, Conrad, había prodigado en la novela a Tecla y Sofía Antonovna. Pero he aquí su conclusión: "Discutir sobre Rusia es la más quimérica de las empresas, porque cualquiera puede ver cómo están allí las cosas. Rusia es la nada, decía Bismarck, y lo demostró con veinte largos años de política despreciativa hacia esa *gran potencia*. Es nada. Quienes tienen ojos lo ven".

Recuerdo una reunión de la *Fabian Society*, en 1948, durante la cual, bajo la presidencia de Harold Laski, tres diputados laboristas hicieron un resumen de su viaje por Polonia. "Ciertamente —dijo uno de ellos—, un



inglés no podría vivir bajo semejante sistema, pero los polacos jamás han conocido la verdadera democracia". Análoga a ésta es la actitud de Conrad con Rusia en *Bajo los ojos de Occidente*. "Quizá —dice uno de los personajes, el narrador, profesor de inglés— las naciones hayan forjado sus propios gobiernos, pero no cabe duda que los gobiernos, a su vez, les pagaron con la misma moneda. Resulta imposible pensar en un joven inglés que se encuentre en la misma situación de Razumov. Siendo así las cosas, es inútil tratar de imaginar lo que hubiese pensado en tales circunstancias. La única hipótesis que podemos aventurar es que no pensaría como pensó Razumov en aquel momento de crisis. No tendría una conciencia hereditaria y personal de los medios con los cuales una autocracia histórica reprime las ideas y tutela la propia existencia. Como un acto caprichosamente intelectual podría imaginarse hundido en una prisión, pero jamás se le ocurriría pensar, a menos que no delirase, y ni siquiera entonces, que podría ser azotado, según una medida práctica y común, para investigar o castigar". (Por amor a la verdad y sin el menor propósito de establecer analogías absurdas, recordaremos que en 1920, diez años después de haber sido escritas estas palabras, el Parlamento inglés conservó en vigor el castigo del azote para ciertos casos excepcionales; por lo tanto, un joven inglés no necesitaba tanta imaginación para representarse algunos detalles de la autocracia rusa.)

Tiene razón Natalia Haldin cuando, encarándose con el narrador de la novela, le dice: "Perteneceis a un pueblo que ha pactado con el destino y por eso no os gustaría ser descorteses con él. Pero nosotros no hemos hecho ningún pacto. Nunca se nos ofreció tanta libertad para compensar tanto dinero". Es decir que la maldición de la historia y de la naturaleza rusas parecen fatales a quienes han tenido la suerte de pertenecer a un pueblo consciente de las bendiciones históricas recibidas y de sus propias características naturales.

Quizá Conrad advirtiera cuán excesiva era su teoría, pues en cierto momento deja escapar una reflexión donde se adivina una nota de comprensión humana: "Es extraño pensar que no ya la libertad, sino ese liberalismo que para nosotros es apenas una cuestión de palabras, de ambiciones, de voces (y que si es una cuestión de sentimiento, será siempre una especie de sentimiento que no llega hasta nuestros afectos más profundos), para otros seres semejantes a nosotros, y que viven bajo el mismo cielo, puede representar el duro fundamento de su coraje, y ser una cuestión de lágrimas, de angustias y de sangre".

Pasemos ahora al tercer Conrad. En la mencionada carta a Garnett, el autor de *Bajo los ojos de Occidente* escribe con estupor: "¿Es posible



que usted no viese que en mi libro no he tenido otro punto de vista que el de las ideas, dejando de lado cualquier otra cosa, y sin ninguna intención secreta?" Tal asombro era infundado: hemos visto ya algunas de esas intenciones secretas y veremos que Conrad tuvo por objetivo, como siempre, su propia filosofía de la vida. Pero el novelista tiene en verdad derecho de reprochárselo a Garnett, pues en ningún otro libro suyo las ideas ocupan tanto lugar como en *Bajo los ojos de Occidente*, y esa evidencia no podía dejar de verla el crítico. En *Bajo los ojos de Occidente* hay una idea fundamental: la de revolución. Culpa es de Conrad si, considerando exclusivamente ruso "el extraño convencimiento de que la caída de un determinado sistema de instituciones humanas deba ser seguida necesariamente por un cambio fundamental en el corazón de los hombres", posible sólo en un mundo donde "oprimidos y opresores, todos son rusos", no logró expresar sino a medias el sentido de sus opiniones sobre la revolución.

Stendhal señaló que el pensamiento produce en los alemanes, contrariamente a lo que sucede con los otros pueblos, un efecto más excitante que calmante. "Es verdad —agrega Camus—, pero eso es aún más cierto respecto a los rusos." Tales palabras serían una buena divisa para la fracción revolucionaria de *Bajo los ojos de Occidente*. Conrad, descuidando lo que Camus llama "el trigésimo apostolado de la sangre" —que después de los balazos descargados por Vera Zasulich contra el general Trepov, prosiguió con otros atentados en Alemania, Italia, España, Austria, Francia y Estados Unidos, llegándose a contar en 1892 más de mil atentados en Europa, y cerca de quinientos en América—, volvió la espalda al tempestuoso torrente revolucionario europeo para sólo mirar con ojos airados las sombras revolucionarias de los rusos. Es verdad que Inglaterra permaneció inmune al terrorismo, pero Occidente es algo más que Inglaterra.

Sería injusto decir que Conrad pintó a sus revolucionarios con colores exclusivamente irónicos; usó también veneno y hiel. Echemos una rápida mirada a ese mundo de la "charlatanería visionaria y criminal", de la "pasión insaciable", donde Conrad quiso situar a los revolucionarios rusos.

Hay en la novela un personaje que equivaldría a un "Mazzini ruso": Peter Ivanovich, mezcla de Bakunin y de Herzen. Se lo presenta como "el gran autor de los evangelios revolucionarios, que a tropiezos buscaba las palabras, como si ni siquiera supiese lo que quería decir"; un hombre que "hacía pensar en un monje o en un profeta, cuya figura robusta de habitante del desierto tenía algo de asiático", y que era en realidad el "obeso servidor" y el mantenido de su ninfa Egeria, Madame de S., "un cadáver galvanizado de algún cuento de Hoffmann". Está además Nikita, apodado Nekator, el espantajo de los gendarmes zaristas y de los agentes del *Okrana*,



un legendario asesino de “burócratas, gobernadores y delatores desconocidos”; una criatura “tan grotesca que de sólo mirarlo los perros le ladraban por la calle” y, como nos enteramos al finalizar la novela, gran maestro de los terroristas y al mismo tiempo siervo del *Okrana*, modelado sobre un personaje histórico, Azev. Y por último Sofía Antonovna, “verdadero espíritu de la revolución destructora”, con sus “cabellos blancos y sus negras cejas mefistofélicas”.

Hay excepciones: Tecla, que es por vocación una buena samaritana, víctima de las víctimas de la tiranía y de la revolución; Víctor Haldin, quien paga con su vida sus “sueños tenebrosos y brumosos . . . porque siempre la vida de ese joven, ya para siempre extinguida, estuvo llena de sinceridad, animada por pensamientos nobles y sufrimientos profundos, y lo último que hizo fué su propia oblación” (Conrad sólo es comprensivo con este personaje, y escribe: “No nos toca a nosotros, que desde siempre amamos la libertad, que tenemos por ella un amor cuya posesión nos asegura su conquista y nos tranquiliza, no podemos nosotros condenar sin apelación la violencia de un deseo frustrado”), y finalmente está Natalia Haldin, la víctima de su propio corazón puro, crédulo e ingenuo.

Salvo estas tres figuras, en las cuales domina el tema del sacrificio, el mundo de los revolucionarios rusos es descrito en *Bajo los ojos de Occidente* con el talento insuperable que tiene Conrad para hacer sentir una opresiva atmósfera de horror, y ese mundo está visto con los ojos de la “vieja y consolidada Europa”. Hay otra excepción significativa. Por un instante, en Sofía Antonovna, surge *l'homme révolté*, portador de lo más profundo y humano que existe en el instinto revolucionario; “La vida, Razumov —dice esta encarnación femenina del espíritu nihilista—, la vida, para no ser algo vil, debe ser una rebeldía, una protesta despiadada y continua”. Razumov “miró aquel pelo blanco, y ese signo de tantos años de fatigas era el testimonio del invencible espíritu de rebeldía, como si ella, en su largo peregrinaje revolucionario, hubiese descubierto el secreto, no de la eterna juventud, sino del saber soportar”. Pero leemos inmediatamente: “No tiene nada de rusa —pensaba Razumov—. Su madre debe de haber sido judía, o armenia; el diablo sabrá lo que fué”.

Cuando, habiendo leído lo que antecede, pensamos en las páginas que dedicó Camus a los terroristas rusos en *L'homme révolté*, es difícil no sorprenderse ante la injusticia de Conrad. Escribe Camus: “Los terroristas eran hombres de altos y nobles principios: los últimos, en la historia de la rebeldía, que no renunciaron a nada de su condición humana, ni a nada



de su propio drama... La historia conoce pocos ejemplos de fanáticos atormentados por escrúpulos hasta en la acción. Pero los hombres de 1905 estuvieron siempre perseguidos por la duda. El mayor homenaje que podemos rendirles en 1950 es comprobar que no podríamos dirigirles una sola pregunta que ellos no se hayan formulado, y a la cual, con su vida y con su muerte, no hayan respondido por lo menos parcialmente". Kaliaiev, el asesino del gran duque Sergio, antes del atentado, mientras con una mano sostenía la bomba, con la otra se persignaba; en la cárcel renegó de la religión, y antes de la ejecución rechazó los consuelos del sacerdote. Para Dora Brylant, el programa anárquico no tenía ningún significado y la acción terrorista sólo adquiriría sentido gracias al sacrificio que reclamaba del terrorista: "El terror —afirmaba Savinkov— le pesaba como una cruz". El primer atentado contra el gran duque Sergio no fué eficaz porque Kaliaiev, en todo de acuerdo con sus compañeros, rehusó asesinar a los niños que estaban en la carroza ducal. Savinkov se opuso al atentado contra el almirante Dubasov, que viajaba en el expreso Moscú-San Petersburgo, preocupado por las vidas de los otros pasajeros. Zeliabov, que organizó el atentado contra Alejandro II en 1881, fué arrestado cuarenta y ocho horas antes, pero pidió ser ajusticiado junto con el verdadero ejecutor. Fueron levantadas cinco horcas, una de las cuales era para la mujer que Zeliabov amaba, Sofía Perovskaia, a quien besó antes de morir, lo mismo que a otros condenados, volviendo la espalda, en cambio, a Risakov, que durante el interrogatorio se portó cobardemente. Kaliaiev terminó sus últimas palabras ante el tribunal con un grito: "Mi muerte es una protesta suprema contra el mundo de la sangre y de las lágrimas". Sazonov se suicidó en la prisión, después de su atentado contra el ministro Plehwe, con el propósito de "alcanzar respeto para sus compañeros".

"Eran hombres —escribe Camus— que consideraban el asesinato necesario, y al mismo tiempo, imperdonable." Después de ellos vendrán los otros, "devorados por la misma fe que sus predecesores, pero contrarios a sus métodos sentimentales, y que ya no defienden el principio de que la vida de todos los hombres tiene el mismo valor". Los otros colocarán la idea abstracta por encima de la vida humana, y la llamarán historia. Pero estos otros ya existen en tiempos de Scigalev, el personaje de *Los demonios*, que "llega, partiendo de las premisas de la libertad absoluta, a la absoluta esclavitud". Son los tiempos del conradiano Peter Ivanovich, de Bakunin, que esperaba realizar la completa libertad a través de la completa destrucción, para "llegar gradualmente (después del estallido del caso Netchiaiev) a deducir que la fundación de una sociedad indestructible reclama como bases



la política maquiavélica y los métodos jesuíticos: violencia para el cuerpo, mentira para el alma”.

Conrad sentía, aunque equivocadamente en lo que respecta a la cronología y al mecanismo de los acontecimientos, la amenaza de los tiempos futuros, y eso le hacía poner las siguientes palabras en boca de uno de sus personajes: “En una verdadera revolución no surgen las mejores personalidades. Por principio, una revolución violenta cae en manos de los fanáticos, de los espíritus mezquinos, y de los tiranos hipócritas. Luego sobrevienen los intelectuales y los presuntuosos fracasados del momento. Ésos son los jefes y los exponentes máximos. Notad que no incluyo a los pícaros vulgares. Las personas escrupulosas y justas, las naturalezas nobles, humanas y devotas a una causa, los altruístas y los inteligentes pueden comenzar un movimiento, pero muy pronto se les escapa de entre las manos. No son ellos los jefes; antes bien, son las víctimas de la revolución; víctimas del disgusto, de las desilusiones, hasta del remordimiento. Las esperanzas grotescamente traicionadas y los ideales reducidos a una caricatura, ésta es la definición del éxito revolucionario”. Razumov toca fondo cuando se dice a sí mismo: “En este mundo nuestro no es posible cambiar nada, ni la felicidad ni la desventura. Sólo es posible trasladarlas de un lugar a otro, y su precio es corromper conciencias y destroz ar vidas; es un juego siempre inconcluso, un juego para filósofos presuntuosos y para gente que sea al mismo tiempo frívola y sanguinaria”. Pero esta observación pertinente nada tiene que ver con el carácter ruso o no ruso del espíritu revolucionario; expresa sólo la fatalidad y lo trágico de la “protesta humana”, y no disminuye en absoluto la grandiosidad del “eterno soportar”. Resuena aquí, por primera y única vez, la verdadera voz de Conrad, el pesimista poeta del coraje o de la debilidad del hombre que está solo en el “mundo inmutable”. Esa voz, desdichadamente, la escucharemos muy confusa en la novela, sofocada por el polaco y por el neófito del conservadorismo inglés.

¿Qué resulta de todo ello? No sólo se escandaliza un rusófilo como Garnett, sino también un hombre tan alejado de cualquier rusofilia como es V. S. Pritchett, quien escribe: “Conrad es un reaccionario; para él, el despotismo antiguo y el utopismo moderno son formas complementarias de una misma anarquía moral; el lógico resultado es el cinismo, un despotismo reforzado y una mayor virulencia destructiva. Es que Conrad es un reaccionario encarnizado. Odiaba la revolución rusa como podía odiarla un polaco de su generación. Su odio permanecía firme en el pasado”. Sin embargo, la afirmación de Pritchett es sólo en parte verdadera. Será necesario analizar a fondo *Bajo los ojos de Occidente* para descubrir qué hay en ella bajo los estratos de la rusofobia, el nacionalismo polaco y la anglofilia.



Al ubicar el problema como lo ha hecho en *Bajo los ojos de Occidente*, Conrad cometió dos equivocaciones. Primero: vació la "rebeldía" de todo contenido, negándole características universales y haciéndola coincidir con ese cinismo y estupidez que consideraba características rusas. Al proceder así, perdió la ocasión de hacer resaltar lo que había de cierto y justo en su opinión sobre la vanidad destructora del espíritu revolucionario, a pesar de la generosidad de sus secuaces. Segundo: al adaptar su filosofía a un ambiente ruso ficticio, creó una impresión de disgregación y exageración artística que pesa sobre toda la novela. Gide, que en su *Journal* llama a *Bajo los ojos de Occidente* "un libro magistral", señala "demasiada conciencia en la continuidad del dibujo", rastro de un "excesivo esfuerzo", y también falta de desenvoltura, ironía poco convincente, prolijidad y negligencia.

Al cuarto y al quinto Conrad podemos discutirlos juntamente, porque representan de un modo más puro al autor de *Corazón en las tinieblas* y *Lord Jim*.

La "desesperación insensata" es la reacción contra la "insensata tiranía". ¿Por qué insensata? ¿Es que hay una desesperación sensata y otra insensata? Natalia Haldin dice —y sus palabras son el *leitmotiv* de la novela—: "Estaría dispuesta a recibir la libertad de cualquier mano, de igual modo que el hambriento se arroja sobre un pedazo de pan". Por lo tanto, también de las manos de un "idealista criminal" o de un "idiota desgraciado", como define Razumov, pensando en todos los revolucionarios, a uno de sus colegas estudiantes. Aquí surge el verdadero fondo de la novela. Rusia y la revolución son sinónimos de la selva. El hombre camina por ella solitario, desesperado, hambriento y mira en torno con mirada inquieta, camina con pasos cautos, a veces corre como loco hundiéndose en lo más espeso de la floresta, olvidando muchas veces que el terreno que pisa no es seguro. Pobre de aquel cuyo débil idealismo cede ante el horror de los trópicos y la soledad en medio de los salvajes; pobre si se deja llevar por sus instintos, confía en los caprichos momentáneos, pierde el dominio de sí y no puede ya subordinar sus impulsos al fin que perseguía. ¿Podemos acaso maravillarnos de que un hombre en esas condiciones caiga en la desesperación? No en una desesperación insensata, sino inevitable, y por eso mismo trágica. Más aún si tenemos en cuenta la imagen que nos ha dado Conrad de Rusia: "Una enorme extensión vacía y helada, una inmensa llanura aplanada por la nieve, y que por todas partes se desvanece gradualmente en la sombra y en la bruma . . . una monstruosa página en blanco". El equivalente, en tierra firme, del océano de Conrad.



¿Y por qué entonces un ruso, solo en esa inmensidad —como están solos los héroes de Conrad en medio del océano—, no tiene derecho a escribir en esa “página en blanco” el testimonio de su voluntad? Puede hacerlo, pues el hombre, aunque nazca encadenado, puede llegar a ser libre, pero debe tener por lo menos una “conciencia convencional” al estilo de la que tuvieron los hombres de 1905, cuando creían que la vida de un hombre valía exactamente lo mismo que la vida de cualquier otro.

Razumov, típico representante de la conradiana tragedia de la soledad de la cual habla Russell, hombre que se siente “no menos solo que cualquiera de los autócratas traicionados”, hombre del que Conrad dirá que tampoco él puede soportar demasiado tiempo la soledad moral, escribe en Ginebra su primera relación para el *Okrana*, a la sombra del monumento de Jean-Jacques Rousseau. Probablemente Russell pensara en esta escena cuando definía la filosofía de Conrad como una antítesis de la filosofía de Rousseau. Es en verdad una escena simbólica: “La efigie del autor de *El Contrato Social* dominaba por sobre la cabeza inclinada de Razumov con toda la pesada inmovilidad del bronce”, sobre la cabeza inclinada de Razumov que traicionaba a los otros sintiendo en ello la “amargura de la soledad”. Y todavía agrega: “Quizá la vida sea esto —reflexionaba Razumov, yendo y viniendo bajo los árboles de la isleta, solo con la estatua bronceada de Rousseau—: un sueño y un miedo”.

Antes de realizar su obra de delación en Ginebra, Razumov tiene un instante de duda, que ahoga con un grito: “—¿Es posible que yo tenga una conciencia común?” Éste es el clásico drama de Conrad. Hasta el momento de su “confesión”, quizá provocada, más que por la convicción moral ineludible que hay en su determinación, por el amor de Natalia Haldin, él no acepta la conciencia convencional. ¿Cómo podría hacerlo? Había caído en la trampa de su propia lógica. “Traicionar. Gran palabra. ¿Qué es la traición? Se dice que un hombre *traiciona* a su país, a sus amigos, a la mujer amada. Ante todo, tiene que haber un vínculo moral. Lo único que un hombre puede traicionar es su conciencia. Y en este caso, ¿cómo está comprometida mi conciencia? ¿Por qué vínculo de fe, por qué convicción común estoy obligado a consentir que este idiota fanático me arrastre consigo hasta el fondo? Antes bien, todos los imperativos del verdadero valor me llevan a la actitud opuesta”.

En estas palabras, y en sus consecuencias, encontramos la fractura artística que sufre el protagonista de *Bajo los ojos de Occidente*. Hasta ese momento todo era claro y “conradiano”. Rusia en lugar del océano y de la naturaleza indiferente; la revolución, un equivalente de la selva hostil; estábamos ante un cuadro de los peligros que amenazan al hombre débil en



su lucha contra las pasiones, buenas y malas, que terminan por conducirle a la destrucción. Pero he aquí que Razumov, como su precursor Raskolnikov, no es un hombre débil, sino un hombre fuerte. Si traiciona a Haldin, no lo hace por debilidad y cobardía, sino porque sabe a dónde lo conducen su conciencia rebelde y los imperativos de un verdadero valor. Como Raskolnikov odiaba a la usurera, así odia Razumov a la revolución. Desde su punto de vista —hasta el límite de los mandamientos “no matar” y “no traicionar”, que es el límite de Dostoiewsky y de Conrad— los dos tienen razón, pues defienden su porvenir, uno contra la miseria inmerecida, el otro contra las “fuerzas ilegales” de la revolución. El problema moral es análogo en ambas novelas. Pero mientras en *Crimen y castigo* el mal que empuja al crimen es para el lector un hecho moral comprensible, en *Bajo los ojos de Occidente* es necesario compartir el odio de Conrad contra la revolución para poder aceptar la justificación psicológica de la traición de Razumov. Raskolnikov es convincente; Razumov no lo es.

Conrad afirma haber descripto a Razumov con simpatía. Esta afirmación suena como un eufemismo. Hasta cierto punto —ya lo hemos visto—, Razumov es un portavoz de las opiniones que Conrad tiene sobre la revolución. ¿Por qué habría de ser de otro modo? Su solo nombre —*Razum* significa en ruso “razón”— lo destina a ser el único hombre racional entre gentes que sólo merecen el chaleco de fuerza. Pero quien no tiene contra la revolución los mismos prejuicios de Conrad, quien ve también en ella grandeza y nobleza, mira con antipatía, desde el principio, a este joven razonable. Gide intuyó que *Bajo los ojos de Occidente* es una novela sobre las consecuencias fatales que tiene la incoherencia del protagonista. Conrad no logró esclarecer —*et pour cause*— cuándo Razumov es coherente consigo mismo y cuándo no lo es. ¿Lo es cuando en San Petersburgo quiere ayudar a Haldin en su fuga, cuando decide traicionarlo, o cuando en Ginebra acude a la reunión de los revolucionarios para confesar su traición? Y debemos recordar que a esa confesión no lo impulsa el descubrimiento de la imperdonable bajeza que hay en su traición, sino la angustia que le causa su amor por la hermana de aquel a quien traicionó.

En el mundo de Conrad las culpas no tienen esperanza de redención. Razumov, el “hombre racional”, termina sus días deshecho, enfermo, cada vez más débil, cada vez más solo, separado de los hombres por haber violado la ley de la “conciencia común”.

(Traducción de Carlos Sudski.)

GUSTAV HERLING



## E L F É R E T R O

AQUEL fabricante de féretros vivía en la Plaza de la Constitución; una pequeña rotonda de cemento parecida a todas las plazas de la Constitución con que cuentan todas las capitales de provincia: la iglesia enjalbegada de blanco, un jardinillo y su estatua de bronce representando a cualquiera de nuestros innumerables patricios sentado en digna actitud; la chistera sobre las rodillas y el rollo de papel en la diestra. En una de sus esquinas, precisamente debajo del reloj de sol, como recuerdo de viejos tiempos en que gentes de otras razas ocuparon nuestro suelo obsequiándonos de consuno con matanzas y oraciones, estaba su comercio. Se llamaba "La Alianza" y nunca pude entender las razones de este título que hubiera ido mejor a una compañía de seguros. La oficina funeraria ofrecía el aspecto habitual de los despachos de notario: una sala empapelada de gris, con butacas de terciopelo sucio y una gran escupidera, amén de la inevitable mesa de gavetas tras de la cual atendía al público un muchachón rebotante de salud dentro de su traje negro. Detrás de la oficina, en el recodo de un pequeño y oscuro patio, comenzaban los dominios de aquel artista de la etiqueta mortuoria.

Pocos fueron los elegidos (y entre ellos, por circunstancias penosas y olvidadas, lo fui yo en cierta ocasión) que lograron penetrar en aquel arcano donde el poeta y el artífice se hermanaban. Había que atravesar, como digo, un pequeño patio cuadrado y silencioso con una parra trepadora pegada a las paredes y tras abrir una portezuela de cuarterones accedíase a otra habitación más oscura donde se mostraban, verticales y recostados en la pared, los hijos de la fantasía creadora de nuestro artífice; un sujeto que en distintas circunstancias y aplicado a otro oficio menos desagradable, o para ser más preciso, abiertamente aceptado por la sociedad, hubiera llegado muy lejos. Porque en nuestra pequeña ciudad provinciana, sana y sencilla como lo son estos lugares al margen del vórtice cosmopolita, aún tenemos ideas claras y distintas acerca del orden e importancia de las cosas y sabemos que tanto la funeraria como el verdugo se dedican a ocupaciones de mal gusto, necesarias aunque excluidas de la conversación y por supuesto incapaces de despertar en la gente el menor sentimiento elevado. Algo así como el burdel de la Tusona donde acudimos los padres de familia, regularmente, para limpiarnos del musgo conyugal, pero cuyas excelencias nos libraríamos de contar en la sobremesa doméstica.



Era, como digo, un hombre extraordinario que oculto en aquel rincón de la plaza pasaba inadvertido, salvo en casos de estricta necesidad. Parecía improbable que en tal lugar, con sus arbolillos siempre verdes y su patricio de bronce en actitud suatoria (se me olvidaba decir que porta una larga levita y unas botas tan reales que hasta los elásticos se hacen notar), parecía imposible, repito, que viviera un representante de la muerte. Sin embargo, era uno de los lugares preferidos por ella y los ojos habituados a lo invisible hubieran podido verla, con frecuencia, acompañando al atribulado pariente vestido de luto; regodeándose junto al muchachón que preguntaba por las dimensiones, edad y pormenores del cliente que utilizaría el cajón de madera forrado o el complicado recipiente de bronce. Así nuestro buen artífice gozaba de cierta consideración social mantenida desde lejos a sombrerazos y visitaba de cuando en vez las casas de familia, siempre vestido de negro, con el aire solemne y meditabundo de un jefe de protocolo. En su aspecto se parecía al Napoleón de los últimos tiempos, es decir, con un poco de barriga, hundida la boca entre dos anchas mejillas de calmuco y la frente aplastada. Andaba con lentitud de asmático y sus ojos, de gruesos párpados semicerrados, miraban con decorosa modestia posándose sobre los objetos con esa imprecisión característica de las grandes mariposas nocturnas.

Su fama profesional comenzó a crecer con motivo del entierro del gobernador Pereira; el famoso doctor Pereira que aparece en nuestras antologías poéticas como autor de la "Oda a la Patria". ¡Lucido entierro aquél! Estaba reunida toda nuestra buena sociedad en acto tan imponente, testimonio de consideración pública al difunto y allí mismo, por el portal del Palacio de los Gobernadores, vimos avanzar, sostenido por seis colegas políticos, impresionante féretro de madera negra con incrustaciones de bronce no más grande e imponente que los habituales pero exhalando la nobleza y dignidad propias de un funcionario civil no sé en virtud de qué inasible matiz añadido al conjunto; algo referible al discreto brillo de su pulida y bien armada tablazón, al orden y armonía con que estaban repartidos los adornos; quizás un apenas sensible alabeado de la madera en la tapa, justamente en el lugar donde, por debajo, reposaban inmóviles las condecoraciones; en fin, un féretro patriótico que hizo suspirar de admiración envidiosa a muchos de los reunidos para el sepelio. El aura de prestigio que irradiaba aquella obra de arte dió al entierro una particular solemnidad y duró hasta el mismo momento en que los restos del doctor Pereira quedaron definitivamente sepultados bajo tierra.

Tiempo después, cuando murió la virtuosa matrona doña Concepción Romeral, tronco de familias muy respetables, su fama se acrecentó por un



motivo, aunque diverso, concurrente. En aquella ocasión el precioso féretro forrado con seda negra lucía múltiples bandas y cintas con los nombres y apellidos de diversas instituciones benéficas y lo cargaban a hombros cuatro directivos de la Adoración Nocturna. Precisamente, al colocar tan respetable bulto en los rodillos de ascensión un falso movimiento cualquiera produjo el desnivel, el deslizamiento, ¡el horror!; digo el horror porque aquello se vino abajo con la precisión que pone en su desliz una anguila obligándonos a cerrar los ojos en un movimiento convulsivo de defensa para no enfrentarnos con el escándalo. ¡Tan virtuosa dama así escarnecida, fuera de su digno lecho funerario, tiesa y sofaldada en medio de la calle! Pero aquello no se abrió, ni aun siquiera produjo ese alarmante gemido del mueble que se astilla y se quiebra. Lo que hizo fué erguirse como levemente irritado al tocar el suelo, suavizar su caída con las aristas inferiores y quedar quieto, con todas sus cintas y bandas extendidas, en medio de las losas callejeras que parecieron rendir de este modo testimonio de pública admiración a tan filantrópica señora. Fué algo inolvidable. Nuestra sociedad durante algún tiempo se hizo lenguas de lo que llamaríamos perfecta alianza entre la solidez y el buen gusto del féretro, y el artista poco apreciado hasta entonces consiguió, de una vez, público y merecido laurel demostrándose con ello que no hay virtud, a la larga, sin su merecida recompensa.

Tras este segundo episodio comenzó nuestro hombre a imponer en la comunidad el reconocimiento de la importancia de su profesión. Se le notaba en su modo de andar, de hablar, de referirse a los objetos relacionados con el arte funerario, tanto a los materiales (mármoles, maderas, entorchados, galones, etc.) como a los símbolos (rezos, pésames, conciertos fúnebres). Antes me referí a su pequeña estatura. Ahora debo decir que, gradualmente, se afirmó y creció sobre su antigua entidad corporal, lo que era más visible cuando presidía los preparativos de un entierro. Entraba en la mansión afligida por la desgracia con tanta gravedad que los allí presentes obtenían, de inmediato, el consuelo de saberse congregados para una ceremonia muy importante dando fin a los chascarrillos y a las conversaciones acerca del tiempo que son peculiares de tal clase de reuniones, con lo que regresaba a su usurpado lugar un silencio enaltecido por la muerte y todos notábamos un ligero endurecimiento de las mandíbulas, un temblorcillo bajo la camisa. Allí estaba el difunto en una habitación contigua, solemne y estirado, esperando la llegada del maestro de ceremonias a quien acompañaban otros personajes secundarios, también vestidos de luto pero con una grandeza alquilada; especie de lacayuelos que le ayudaban a efectuar la operación de enfe-tramiento. Robusteciendo con cada gesto su aura de dignidad, observaba al difunto unos instantes, ladeaba la cabeza para mejor calcular la forma y



tamaño de aquella particular materia y detrás de sus párpados se traslucía el chispazo poético. Un observador superficial hubiera pensado que tales meditaciones se relacionaban con el tamaño y peso del cliente. Algo había de ello, pero era lo menos importante. En verdad, lo que nuestro hombre trataba de captar era la esencia del muerto, su verdadera significación dentro del complicado ritual funerario de cuya importancia y secreto muy pocos entendemos. La forma del féretro tiene, a su vez, un carácter interior y exterior y su éxito proviene de cómo se conjuguen en el momento oportuno lo que fué jerarquía social del difunto y lo que es, verdaderamente, como muerto.

Quiero decir (adviértase que no tengo mucha facilidad para estas disquisiciones) que además del tamaño, peso, redondez o angulosidad del cuerpo, su ojo sagaz veía una precisa e invisible sustancia sólo mensurable al producirse la definitiva quietud corporal. Tenemos la costumbre de considerar al muerto como una materia ajena, opaca y sólida; algo así como un bulto con el que no nos permitimos otro contacto que ciertas miradas de soslayo y cuya compañía nos parece tan aburrida e ingrata como la de una pared. Y, sin embargo, detrás del muerto se agazapa la muerte, nos mira con sus ojillos alegres y trata de revelársenos tal cual es. Mi compueblano había descubierto la fórmula adecuada para provocar esta revelación. Consistía en dotar a cada muerto de la auténtica prestancia requerida por su muerte. No sé si me hago entender, pero lo que quiero decir es que no se pueden tratar del mismo modo el cadáver de un general y el de una prostituta; el de un cura o un ateo. Cada uno de ellos requiere ciertas apariencias exteriores, ciertas adecuadas posturas que entonen con los paramentos y adornos mortuorios: el ángulo de inclinación de la cabeza sobre la almohadilla, el modo de mantener cruzadas las manos, el uso de vestimentas idóneas. Y luego la materia, el forro, inclusive el olor de la madera del féretro. Tantos sutiles detalles, tanta preciosa y poco visible combinación de elementos fueron estudiados por el propietario de "La Alianza" y con la suma de su sabiduría compuso ese libro inédito —que publicaré alguna vez si las circunstancias son propicias— titulado *Feretron* o *Feretrarius*.

Como la rueda de la fortuna es tornadiza no duró mucho, en este caso, la felicidad que produce el reconocimiento público. Vivimos en tiempos agitados de competición comercial y no es de extrañar que, un día, se inaugurase en nuestra ciudad una de esas funerarias modernas provistas de carroza automóvil, cementerio privado y capilla con órgano dirigida por un profesional graduado —fraternidad Kappa-Beta-Epsilon— *master* en *cosmética* y *mortician*. Situada en lugar céntrico y provista de un buen agente de publicidad, pronto atrajo la atención de la veleidosa muchedumbre consi-



guiendo una clientela de advenedizos y nuevos ricos. Claro está que las familias más serias de la localidad continuaron usando los servicios tradicionales, ahora enriquecidos como dije por los principios teóricos contenidos en el *Feretron*. Pero así es la condición humana: entre la oficina recoleta establecida en un rincón de la plaza y el nuevo edificio con archivadores de metal, letreros luminosos y alfombras cuyo nombre de guerra: "Los Campos Elíseos" no era para ser desdeñado, cesó la posibilidad de competencia. Licenciado el muchachón que atendía a la oficina y para llenar tantas horas vacías como sobrevinieron, nuestro artista —creo que podríamos llamarle así— dióse a la calmante ocupación de la lectura encerrado en su taller, junto a sus obras verticales y representativas de un arte en descenso. Tuvo lugar entonces una nueva etapa del proceso al que sólo accedimos los más íntimos. Como el trato con la desgracia es el mejor incentivo para la reflexión, viendo día tras día cómo la carcoma trabajaba sutiles taraceas en la filá de féretros disponibles, vino a entretenerse con cierto tipo de meditaciones piadosas que le llevaron de la mano al estudio, primero por curiosidad, después con amor, de la compleja teoría del ritual mortuorio con todo lo que tuvo de cábala en los pueblos primitivos. Por aquel tiempo, el avisado competidor, un sujeto de cara reluciente y plebeya apellidado Antúñez, se afiliaba al Casino, tomaba parte en los espectáculos de beneficencia y mejoraba la calidad de sus servicios poniendo en uso un automóvil con cierto sistema de bocinas que ejecutaban algunos compases del *Requiem* de Palestrina. En fin, mientras la cosmética sustituía a la metafísica y el recién llegado nos ponía a tono con el ritmo de la vida moderna, aquel artífice cargado de sabiduría, con su densa y apretada tradición, se fué quedando arrinconado, desdeñado, olvidado. Mas, como alma superior, apenas le afectaron estos cambios ya que una rica idea interior fué aposentándose en su mente; quizás la idea más significativa de todas, consecuencia lógica de un pasado inolvidable. Me refiero a la construcción de su propio féretro, suma y compendio de la experiencia y el saber acumulado durante tantas décadas en la construcción de los ajenos; un féretro que cerrase con broche de oro su fama, tradición y años de servicio a la comunidad demostrando a esas gentes vanas y tornadizas lo que habían perdido dejándose llevar por los cantos de sirena que, tendenciosamente, difundía por las calles el automóvil rival con su cornetín de llaves entonando el *Requiem* de Palestrina en do mayor.

No fué tarea sencilla y el artífice tuvo que vencer las más apretadas exigencias de ejecución. En primer término, para verse de cuerpo presente aunque figurado, recurrió a complejos arbitrios, entre ellos el uso del tradicional sistema de espejos convergentes, lo que le permitió medir su perfil



extendido, incluyendo ese ligero doblez de las rodillas muy importante para el buen ajuste del cuerpo, ya que se puede dar el caso de que las plantas de los pies golpeen la base interior de la caja precisamente en el momento más comprometedor y solemne de la ceremonia, o sea cuando portan a brazo el precioso objeto artístico varias personas con frecuencia de diversa fuerza, estatura y brío. Los espejos, repito, le concedieron acceso al perfil pero no a la expresión y es mucha la importancia que se concede en el *Feretron* a la fisonomía del difunto. Conforme a la cara de muerto que se tenga, cosa que por otra parte nadie conoce, ni siquiera cuando le llega su hora, conviene adecuar la postura dentro de la caja: juego de brazos, ligera inclinación del cuello y sobre todo la propiedad en la vestimenta, amén de todos esos símbolos y cacharrería como escapularios, medallas, condecoraciones, etc. A problemas de tan difícil solución se les añadió un tercero: saber exactamente qué clase de muerto se es por dentro, lo que equivale a tanto como penetrar en las intimidades de la persona. Obligóle esta última necesidad a cultivar el psicoanálisis durante una temporada, relacionándose para ello con un mediquito casi ignorado que tenemos en el hospital de pobres al servicio de media docena de orates allí recogidos. Y algo más. Ya dije al principio que la casita de la Plaza de la Constitución era visitada con frecuencia por la muerte y estoy seguro de que el lector consideró mis palabras como una figura retórica. Nada tan inexacto y si pudiera levantar el velo del secreto diría hasta qué punto. . . Pero, en fin, no deja de tener interés (un interés ligeramente macabro) conocer el hecho de que algún mendigo desnutrido se hospedara por entonces entre aquellas paredes para atender a su nutrición durante cierto tiempo, sirviendo a la vez de modelo —vagabundos y mendigos de esos que andan por ahí sin personalidad definida, usados por los pintores para representar figuras mitológicas o históricas— y que poco o nada se volviera a saber de ellos.

Corto aquí la indiscreta sugerencia para añadir, sin más, que un día concluyóse la obra magna: un féretro de preciosa madera de nogal con incrustaciones de plata, quizás sombrío en su conjunto pero optimista por sus líneas de clásica severidad. Sus forros de seda granate y azul y sus ornamentos de plata oxidada lo hacían austero y acogedor a la vez; sugestivo como el toque de un viejo stradivarius; caído como el anca de Andrómeda en el cuadro del Tiziano y seguro, confortable y propio cual pocas cosas, hoy, pueden serlo en la vida. No resulta fácil explicar el encanto que surgía de tan modesta y a la vez orgullosa obra a la que dedicó nuestro hombre casi dos años de su vida. También debo añadir que el acceso a la contemplación de la misma fué limitado, al principio, a muy escasas personas entre las que me conté por fortuna y aún ahora puedo decir orgullosamente que



el último privilegiado que alcanzó a ver aquello en su continuo proceso de perfeccionamiento fuí yo.

Lo que sugiero al hablar de perfeccionamiento no sabría explicarlo bien. Se trata de que, día a día, una vez acabado este artefacto mortuorio, me pareció notar en él la presencia concentrada de todo el saber y sustancia que lucieron sus antecesores; una impresión como la de ser parte invisible pero segura del pellejo de su propietario; especie de sobrepel alimentada por diminutos vasos comunicantes; nada, en fin, que llamase mucho la atención a simple vista: cada día una ligera curva en los esquineros, un brillo más puro en el mullido del forro, un matiz de color, un pulimento; acaso como una respiración inaprensible del conjunto, el mínimo jadeo de un sueño tranquilo y a la expectativa; eso que denominan los médicos la cenestesia vital. Su percepción me produjo cierta perplejidad y despertó mis facultades de atención aunque por desgracia no supe ejercitarlas porque soy persona a quien un esfuerzo continuado le aburre. Sucedió que conforme el residuo de resentimiento de nuestro compueblano fué apagándose cuando supo que toda la población hablaba con asombro de su obra y una onda de popularidad recobrada encontró de mal gusto al violento caramillo que soplaba por las calles los primeros compases del *Requiem* de Palestrina, procedió a cerrar del todo su negocio, puso un grueso candado en la puerta que da a la Plaza de la Constitución y trasladóse a vivir, definitivamente, a la habitación trasera.

Con esto se hizo muy difícil llegar hasta él y sólo en contadas ocasiones logré traspasar en lo sucesivo su muro de obstinación y silencio. En cada una de ellas traté de comprobar lo antes indicado y aun algo más que casi no me atrevo a revelar, pidiendo de antemano excusas por mi atrevimiento. En fin, se trata de que durante una de mis visitas casi clandestinas, cuando él, distraído y silencioso, huraño más bien, se agachaba para no sé qué búsqueda de herramientas con que pulía y limaba la tapa, pasé mi mano con suavidad por el forro interior de seda granate. Hube de retirarla con rapidez, sorprendido en mi desgraciado aunque inocente atrevimiento, porque volvió su cabeza y descubrió, sin duda, aquel gesto a espaldas suyas (algo impropio, obsceno, como sucede cuando alguien nos sorprende —un marido, por ejemplo, analizando la parte interior de las piernas de su esposa provocativamente cruzadas ante nuestros ojos). Puse mis manos con rapidez a la espalda y entonces sentí en ellas, como pegada a ellas, un calorcillo que no era el mío; algo como un débil latido, residuo quizás del impulso que me llevó a palpar la intimidad del féretro. Él volvió la cabeza, como digo, en ese instante y me miró con sus ojos carnosos y pesados. No supe qué decirle; cambiamos unas cuantas palabras resbaladizas y me fuí. Poco tiempo des-



pués abandoné la ciudad por unos meses, en viaje de negocios, y al regresar había sucedido todo.

Parece que un día algunos vecinos de nuestro compueblano lo echaron de menos: el vendedor de pan, la lavandera y el sereno. Sucede siempre así. Después llega el comisario del distrito con el médico forense, quien dictamina el asesinato o el ataque al corazón; todo vulgar y bien vulgar. Sahumaron la pequeña oficina con disparos al magnesio; fueron puestos en subasta varios féretros mostrencos que andaban por allí; secóse la parra, lacia desde tiempo atrás y algunos pensaron en adquirir la casa a buen precio, cuando se rematara. Habían pasado ya varios meses del suceso cuando regresé de mi viaje y al enterarme de la noticia no me impresionó gran cosa —toda ausencia segrega un prudente bálsamo de olvido— pensando sólo: —“¡Pero hombre, si estaba bueno y sano!” De todos modos el primer día en que tropecé con el médico de la Beneficencia Municipal preguntéle por el sujeto. En nuestra ciudad, los médicos del hospital se turnan cada veinticuatro horas para ejercer como forenses. “—No lo atendí yo —me dijo—, quizá fuera X...” Al encontrarme con X días más tarde, le hice la misma pregunta.

“—No sé nada; quizá lo atendió Z”, fué la respuesta. Y al ver a Z... pasado el tiempo ya estaba totalmente desinteresado del asunto, así que no le dije nada. Por esas mismas fechas recibí un oficio judicial informándome de mi curiosa condición de heredero. Resulta que entre los papeles del difunto apareció un paquete bien envuelto, amarrado con un cordón rojizo y sellado con lacre que tenía escrito mi nombre en el dorso. Personéme en el juzgado y lo abrieron ante mí: eran los originales del *Feretron* que algún día publicaré. Al abandonar las oficinas judiciales recordé una vez más al muerto con ese tibio afecto que concede la distancia a los recuerdos y comprendí entonces que había sido algo como un íntimo dentro de ese sistema de relaciones al que denominamos amistad. Pasé por delante de la casita de la plaza: estaba cerrada pero el resto del paisaje no había cambiado; ni el reloj de sol, ni la estatua de bronce, ni las palomas que seguían ensuciando con sus excrementos el sombrero de nuestro gran patricio. Una campana de la iglesia tañía, mustia y lentamente, cualquiera de sus ritos cotidianos.

Aquella noche, en el Casino, busqué al mediquito que atiende a los orates del Hospital. Era posible que supiese algo. “—¿Cómo fué su muerte?”, hube de preguntarle después de una vaga conversación acerca de la política y de nuestro ilustre presidente el filántropo Redín. “—¿Qué muerte?”, me respondió algo extrañado. “—La del fabricante de féretros, ¿recuerda?” “—¡Ah, sí!, repuso, ¡buena persona! Sólo que estaba un poco...” (e hizo ese gesto habitual entre los médicos que se dedican a tales especialidades).



“¡Tan sano como parecía!”, reflexioné. El mediquito se mantuvo en silencio un momento. —“De algo hay que morir —aseveró al cabo— y lo mismo da una cosa que otra. La muerte le sorprendió cuando menos lo esperaba. Así sucede siempre con esta artera”. “—¿Así que tuvo un final tranquilo?”, interrogué. “—Y hasta cómodo —me dijo guiñándome el ojo— porque murió dentro de su propio féretro”.

Yo exclamé: —“¡Diablo!” y algo como una claridad me fogueó. Ahora, pasado el tiempo y tras de leer ese libro que me ha dejado en herencia, comprendo lo que sentí en tal ocasión. En las páginas del *Feretron* se encierran años de sabiduría; quizá un secreto que comenzó entonces, insensiblemente, a develársele. Mas en cosas tan sutiles apenas si creemos las gentes de buen juicio y nos da vergüenza hablar de ellas. Cuando publique la edición del libro contaré en detalle lo que el médico de orates me dijo entonces con respecto a estas situaciones ambiguas. Ahora sólo me limitaré a un resumen de lo hablado mientras bebíamos unos tragos de whisky. “—Amigo mío —me confidenció—, ni usted ni yo estamos en condiciones de entender su caso. Me refiero a esa atracción oscura que nos entrega a ciertos destinos de forma que todos los actos de nuestra vida vienen a parar ahí y se justifican por sí mismos. Yo creo que la cosa tuvo lugar de este modo: todos los días abriría la tapa con idéntica emoción para embelesarse ante aquel hueco blando y cálido; pasaría la mano por él, sus dos manos, sus ojos, dándole acá y allá, un ligero retoque, una leve mejora. Después sobrevendría la atracción irreprimible que le llevó a introducirse en él, tan cómodo y bien estirado como un señorón en noche de dormida con su amante. Tales contactos clandestinos no dejan de tener sus encantos, sobre todo cuando afuera, en la desapacible claridad de la calle, van y vienen las gentes ignorando la escena de amor que tiene lugar al otro lado del tabique. Muchos adulterios ofrecen una génesis parecida. Al fin, un día se comprende que no vale la pena volverse a levantar; que aquello tan cordial y tan tibio bien merece el sacrificio de otras inútiles actividades. Y la criatura así amada se hace nuestra, crece alrededor, se convierte en una especie de funda protectora y absorbente. En el lenguaje de la gente del bronce esto tiene nombres vulgares pero expresivos. Bueno, ya me entiende. ¿No lo notó? Sea franco, ¿no lo notó? Lo que no me explico es quién puso a funcionar la cerradura de la tapa. A veces —prosiguió tras un descanso meditativo— tardamos en encontrar nuestro auténtico destino, pero al encontrarlo se arroja uno hasta el fondo: lo mismo tras un frasco de aguardiente, que un crimen o una mujer que anda por la casa desgredada y gritona, golpeándonos con la escoba como al gato. Ahí se acaba todo. Yo no digo nada; sólo sugiero”.



—Quizá la vida no tenga otro propósito que llevarnos a este encuentro —le respondí.

Y nos separamos. Pero aquel extraño calorcillo que sentí en mis manos cuando cometí la imprudencia manifiesta me vuelve a veces a la memoria con un escalofrío.

SEGUNDO SERRANO PONCELA

## EL POETA DE FERN HILL

DYLAN THOMAS

EL concepto de dificultad en poesía es siempre relativo. Ello nos lleva a pensar que es siempre preferible dejar que la apreciación poética se haga más flexible al contacto de los nuevos valores, o que el tiempo lime las asperezas de lo inmediato, de lo moderno, antes que lanzarse tras la minucia de una elucidación que no nos llevaría muy lejos. Si para el público en general Dylan Thomas entra decididamente en la categoría de poetas difíciles, ello cabría explicarlo como resultado de circunstancias que están íntimamente relacionadas con su modo de creación poética; en este caso ni la oscuridad de una parte de su producción es deliberada, ni es tampoco imprescindible debatirse contra el “significado” de la obra cuando, como en el ejemplo de Thomas, es más importante apreciar que explicar.

Podríamos, no obstante, sin extendernos en explicaciones sobre qué significan los poemas catalogados como “difíciles” de Thomas, aclarar cuáles son los problemas de aproximación a la producción de juventud del poeta y, previo a ello, recordar lo que él mismo dijera en una conferencia en el Instituto Massachusetts de Tecnología, el 7 de marzo de 1952: “No es mi propósito explicar el significado de mis primeros poemas; en algunos casos yo mismo lo ignoro. Yo era un muchacho enamorado de la forma y el sonido de las palabras. En lo que respecta al resto de los poemas, son lo que significan, por más oscuros, desafortunados, sentimentales que ellos sean”. Cuando la tarea de apreciación resulta compleja es cuando surge la necesidad de observar más de cerca el mecanismo y la justificación que corresponde a esa complejidad. La admisión de Thomas, “del muchacho enamorado de la forma y el sonido de las palabras”, es bien evidente ante una rápida recorrida de la primera parte de su libro *Collected Poems*, 1934-



1952, y es además característica común a toda creación juvenil ese como alborozado descubrimiento del medio de expresión que se deleita en su propio sonido, que se deja arrastrar por la fuerza de su entusiasta elocuencia. Como consecuencia de ello se produce en Thomas el intrincado juego de imágenes, que se suceden vertiginosamente, con una especie de voracidad casi ininteligible. No termina de concretarse una, que desciende en reconocimiento en el lector, cuando otra y otra más siguen sin respiro, y nos hallamos entonces leyendo, no vocablos, sino grupos de ellos, dejando que las imágenes se concreten ante una mente sensitiva y alerta, y completando intuitivamente lo que el autor, en su apurada comprensión, ha omitido adrede. Sólo así se hace inteligible:

*These boys of light are curdlers in their folly  
sour the boiling honey;  
the jacks of frost they finger in the hives*

(“I see the boys of summer”.)

Aquí existe una síntesis de asociaciones, imágenes y observación que se entremezclan en apretada trama, y hay también una especie de acrobacia poética que se regocija en su atropellado despliegue.

El procedimiento fué resumido por el mismo Thomas cuando expresó: “Dejo que una imagen se concrete emocionalmente en mi cabeza, luego le aplico las fuerzas intelectuales y críticas que poseo; le hago engendrar otra que contradiga la primera; de esa tercera imagen resultante de las dos anteriores, extraigo una cuarta imagen contradictoria; y dejo que todas ellas entren en conflicto dentro de los límites formales por mí impuestos”. Va de suyo que de todo este proceso pueden resultar dos cosas: cuando el límite formal combina bien con un predeterminado esquema poético que le presta coherencia y unidad, el resultado es de una singular belleza; mas cuando el conflicto de imágenes se resuelve en una mera intrincada textura emotivo-visual, el efecto es generalmente oscuro.

En sus primeros poemas y también en algunos de los últimos, Thomas parece haber asimilado la forma y la materia del gran poeta jesuíta Gerard Manley Hopkins: el uso de similares palabras compuestas y, según Henry Treece, “la semejanza en el origen de sus fuentes de energía poética”. El concepto crítico se refiere al efecto que produce la lectura de un poema de Hopkins, en donde las palabras y los versos (no las imágenes, como sucede en Thomas) parecen sucederse más rápidamente que el captar de nuestra emoción, y la mente, por lo tanto, es dejada atrás. Hay además



otros dos aspectos sobre los que Hopkins parece haber influido en el poeta que estamos considerando; ellos son: esa característica de re-crear individualmente conjuntos dados por una directa comprensión de imágenes y la forma del esquema rítmico galés llamado "Cynghanedd", que consiste en un sistema estricto de aliteración en el cual se repite, no ya una consonante como en el verso inglés, sino una serie de consonantes que se gradúan en distinto orden.

Pero una vez establecidos algunos puntos de contacto entre los dos poetas, los caminos se bifurcan: Hopkins logra una unidad de concepción poética que Thomas no posee sino parcialmente. En este último, su obra muestra más la consecución hacia un logro que su plena realización. La unidad conceptiva de Hopkins es realizada por un original genio poético puesto al servicio de la manifestación de Dios en el mundo, por una naturaleza apasionada en conflicto consigo misma y por una sublimación de impulsos objetivos. Thomas es en cambio un inquirir, una introspección, una búsqueda de los oscuros instintos y temores que mueven al ser; un individualista excéntrico con nostalgias de niño frente a la creación, al amor humano y a sí mismo.

Aquel que se acerca a la obra de un poeta como Thomas se siente inclinado a pensar que esa etapa de descubrimiento juvenil de las posibilidades del juego verbal, de la armonía sonora de los vocablos, constituyó para el poeta una devoción de toda su vida cuya observancia logró plasmar un rico y brillante modo de expresión, lleno de vitalidad, personal e inconfundible. Es por ello que sus poemas aparentemente oscuros se iluminan con la lectura en voz alta; son poemas para el oído más que para el análisis. Thomas mismo renegaba de aquellos que desmenuzan una obra poética para comprobar cuál es el mecanismo que técnicamente la sostiene, de aquellos que se dicen a sí mismos, una vez que han separado y clasificado las palabras, las consonantes y el ritmo: "He aquí la razón por la cual el poema me conmueve; es por su impecable construcción". El análisis y su resultado los lleva nuevamente donde comenzaron.

La popularidad de que la poesía de Dylan Thomas goza actualmente en Inglaterra se explica más como la consecuencia del impacto de su personalidad que por el alcance de su producción. Y es sintomático que a medida que la figura del poeta sale lentamente de entre la trama de leyenda que la imaginación popular ha tejido alrededor de su persona, quedan atrás las encomiásticas exageraciones, y la obra y la persona van retomando sus verdaderas dimensiones, fuera también del excéntrico anecdótico, unas veces insidioso, otras procaz. Precisamente porque se ha escrito mucho sobre la personalidad del poeta es que el hombre Thomas, el dionisiaco desbordante



y exaltado que ha surgido como figura de biografía ha logrado arrollar al artista cuya minuciosa devoción por su "craft or sullen art" fué manifiesta y completa. Ahora, a casi cinco años de su muerte, cuando los jóvenes poetas ingleses de la generación de 1940 han asimilado todo lo que Thomas pudo enseñarles y se lanzan en nuevas direcciones, corresponde trazar brevemente su perfil, para una mejor comprensión de su influencia y del panorama de lugares y cosas que moldeó su fuente de inspiración.

Dylan Thomas nació en el puerto marítimo de Swansea, al sur de Gales, el 27 de octubre de 1914. Su primer poema apareció en 1930 y cuando en 1934 publicó su primer libro, Philip Toynbee reclamó para Thomas el título del "mejor poeta contemporáneo en lengua inglesa". Sus primeras publicaciones despertaron, sin embargo, los ardores polémicos y las críticas acerbas de que se hicieron eco dos de los principales periódicos de Londres. Fué Mr. Desmond Hawkins, en un comentario a los *Eighteen Poems* de Thomas, quien reconoció desde sus mismos comienzos el valor literario de la producción del joven poeta. Pero desde entonces el principal paladín de su defensa fué Edith Sitwell, quien no sólo defendió con elocuente y encendido tono el nuevo valor poético que surgía —en escritos que revelan la sutileza de su penetración—, sino que también supo ofrecerle generosamente los dones de una afectuosa amistad. Nadie, creemos, mejor autorizado que un poeta para describir certeramente a otro. Nos dice Edith Sitwell que "la poesía es, en cierto modo, el cuerpo etérico del poeta" [más en este caso, quizá, que en muchos otros, apuntamos nosotros] "y por eso trataré de describirlo físicamente".

"Thomas no era alto pero sí sumamente fornido y daba la impresión de ser extraordinariamente fuerte, tenaz y lleno de vitalidad. (Sus rizos de color ámbar rojizo, fuertes como los de un toro joven, su porte arrogante aunque no desdeñoso, acentuaban esta impresión). El retrato que de él hiciera Augustus John es hermoso, pero le otorga un aspecto angelical que, aunque agradable, no consigue transmitir, al menos para quien esto escribe, el poder arcangélico de la mirada de Thomas. Jamás he conocido a nadie con mayor facilidad para hacerse estimar por los demás. Ello no era solamente el resultado de su extrema cordialidad, simpatía y contagioso sentido del humor. Jamás tampoco he conocido a nadie que poseyera una inocencia de pensamiento más pura y candorosa. La exuberancia de su físico robusto, del vigor vital que poseía no consiguió nunca empañar esa inocencia. Dylan amaba la humanidad y sólo sentía desprecio por lo cruel, lo injusto y lo mezquino. Era generoso en sus entusiasmos y leal en sus relaciones amistosas. Poseía una voz de una belleza, de un registro y de una sonoridad realmente extraordinarias; Oírle leer "The Tiger" de



Blake o recitar su propia poesía era una revelación; parecía despojar las palabras de su gastado y monótono adormecimiento e infundirles un sentido vivificante y remozado, una nueva percusión”.

Hasta aquí Edith Sitwell, en su retrato generoso teñido del afecto que guardó por Thomas hasta la muerte del poeta. Algunos de los rasgos que apunta surgen sin duda alguna de la lectura detenida de la obra poética, que, como pocas veces en la misma medida, resulta una seria y elocuente autobiografía. Otras de sus cualidades, como el brillante sentido del humor y la facultad para tornar cualquier situación común en un preciso bosquejo de comedia fantástica, hay que buscarlas en sus obras en prosa, en *Under Milk Wood* y en las cartas a Oscar Williams y Vernon Watkins.

No puede dejar de asombrarnos que tanta exuberancia y vitalidad poética de creación haya surgido del país montañoso de Gales del siglo xx y, más precisamente, de “Abertawe” (Swansea), el distrito marítimo de las minas de carbón y de cobre, del Astillero junto al río Tawe y del ejército de desocupados. Y, sin embargo, cuán identificada está su poesía y su prosa de descripción y remembranza con el paisaje galés en que sus ojos de niño se absorbieron tantas veces. Es en esos momentos de identificación cuando surgen con nítidos rasgos los lugares amados de su niñez despreocupada, y su visión evocativa inunda entonces de luz la granja de “Fern Hill”, escenario de sus largas vacaciones infantiles. Al conjuro de su evocación la campiña vibra de gozosa frescura, e imaginamos al poeta saliendo al reencuentro de su inocencia que el paso del tiempo no ha logrado empañar:

*El tiempo me dejó jugar y ser feliz a merced de sus medios,  
e inmaturo e inocente fui cazador y pastor,  
los terneros se unían al canto de mi cuerno de caza,  
los zorros en las colinas ladraban clara y fría mente,  
y el domingo resonaba lentamente en los guijarros de los sacros  
arroyuelos.*

Otras veces es la iglesia sobre la colina, que se divisa desde el cobertizo de los botes junto a Banc-y-felin, que Thomas describe cuando habla en su “Poema en octubre” de:

*Pálida lluvia sobre el puerto derruido  
y sobre la iglesia mojada del mar,  
como un caracol cuyos cuernos pardos traspasaran la niebla y  
el castillo.*



Sin el conocimiento directo que Dylan Thomas poseía de la vida de relación en los pueblos galeses de Laugharne y New Quay, de las costumbres de sus gentes y de sus típicas excentricidades, tampoco hubiera sido posible esa extraordinaria "comedia para voces" que se titula *Under Milk Wood*, tan inseparablemente impregnada del floklore de Gales a la vez que tan llena de la magia verbal de su estilo incomparable.

No es posible hacer aquí un análisis detallado de todos los poemas de Thomas que no hicieron sino plasmar su minuciosa y aguda observación de los escenarios naturales de su país natal. Pero hay dos poemas que merecen destacarse brevemente porque unen, a esa certera evocación, una línea temática uniforme. El primero de ellos es "Sobre la colina de Sir John". En esta obra el lenguaje naturalmente evocador ha agilizado su alcance auditivo. Resulta una elaborada polifonía poética con un sorprendente ritmo visual, descriptivo de las fuerzas de la naturaleza de las que el poeta ve muestras desde la colina. Más que nunca se revela Thomas como un artista de aguda captación sensual. Ha adquirido aquí un maduro control de su medio poético y ajustado su expresión para transcribir exactamente sus impresiones de observador. "The fishing holy stalking heron", se convierte en un resumen más pulido del ave (la garza) a la que ha dirigido su interés y que ha integrado tan de cerca su dichoso mundo irresponsable. Ahora la garza y el autor del poema "aunan su dolor por las almas de los pájaros muertos"; "el ave se lamenta a la vera cubierta de maleza". El paisaje languidece de muerte;

*Abro las hojas del agua en un pasaje  
... y leo, en una caracola,  
la muerte tan clara como una campana de boyá.*

La exaltación ante la naturaleza añora parte de su antiguo fuego de ardorosa evocación. El espectáculo observado desde la colina concluye con el cese de la vida "bajo los cielos indiferentes", pero en ello no hay tragedia, sino aceptación; puesto que para Thomas la muerte integra la vida con tanta intensidad, con tanta afirmación, como el nacimiento o el sexo. Se ha cumplido el proceso; la garza se aleja y la atmósfera queda envuelta en la calma del anochecer:

*resuena el ulular de un bufo, una brizna de hierba que se sopla en las  
manos abuecadas, en los olmos arrasados...*

El poema finaliza con la línea de insistente aliteración sibilante que produ-



ce el efecto de susurro, el "sonido de silencio" que desciende sobre la colina de Sir John:

*... The notes on this time-shaken  
stone for the sake of the souls of the slain birds sailing.*

(Lo hemos transcripto en inglés porque la aliteración no podría producirse en castellano). Ya si cupiera sobre este final el juicio de artificiosidad deliberada (al que la integridad de un artista como Thomas no otorga validez), como si habláramos de concepción poética, el resultado sería igualmente admirable.

El otro poema de uniformidad temática y elocuente dramaticidad es "Después del funeral", que lleva el subtítulo "En memoria de Ann Jones", "el único poema sobre la vida y la muerte de un ser humano [una tía de Thomas] a quien conocí". (Grabación de 1949). Es admirable escuchar la versión grabada por su autor, con su notable voz y su ajustado sentido de la interpretación; "After the funeral" revela también el caudal poético de Dylan Thomas y su sensitiva, piadosa personalidad.

El tema del homenaje a la muerta gira alrededor de "un zorro disecado y un helecho mustio" que, con variaciones, no sólo configuran la idea de una apariencia de vida que se ha *disecado*, sino que son asimismo los dos símbolos del resurgimiento del amor y de la vida,

*Pertúrbame por siempre sobre su tumba, hasta que  
el pulmón disecado del zorro se estremezca y grite Amor,  
y el rígido helecho dé semillas sobre el negro alféizar*

Allí (en la sala de la granja de "Fern Hill"), en ese cuarto lleno aún de la presencia ida, el poeta fué una vez el niño desolado que también se murió un poco. Una imagen enciende la alabanza de su corazón y lo admirable de una virtud que, segada por la muerte, debe repercutir más allá de ella. De las últimas líneas del poema se desprende una emoción casi incontenible; el autor opone el crispar y contraerse de la cara pequeña y las manos gastadas a la fría serenidad de la piedra que ha calcado una figura, que ha hecho pétrea su carne "mansa como leche". "Y Ann esculpida tiene setenta años de piedra". El poema tiene la solemnidad de un himno de sentida exaltación a la humildad y al sacrificio de toda una vida en un transcurrir recogido y sereno. "This monumental argument of the hewn voice", esta línea que posee una dramática resonancia, transcribe con exactitud el tono serio, de íntima y fervorosa dedicación.



Buena parte de los poemas de Dylan Thomas, conviene dejarlo aclarado, no pueden ser entendidos en el sentido de una ordenada progresión de las ideas, puesto que su autor no tiene la intención de proporcionar un esquema semejante. En la mayoría de sus obras en apariencia más abstrusas, parte de una premisa puramente emocional que luego refuerza y elabora por medio de imágenes (en un proceso que en cierto modo se asemeja a un estallido de fuegos de artificio); en consecuencia, hallada la premisa de la cual se parte, las curiosas combinaciones de vocablos, la síntesis de su contrapunto consonántico y hasta el resumen gramatical en los versos no son sino los medios inmediatos para la concreción de una idea central.

Dos veces estuvo Dylan Thomas en Norteamérica; la primera en el año 1950, la segunda en 1952, donde murió al año siguiente, el 9 de noviembre, en Nueva York. Las circunstancias de su peregrinaje por los centros de cultura norteamericanos, el ritmo vertiginoso de su actividad, la experiencia de sentirse el poeta del momento, y el rico anecdotario revelador de la debilidad humana, han sido descritos por John Malcolm Brinnin en su libro *Dylan Thomas en América* con una por momentos cruel y embarazosa minuciosidad, pero que, de todos modos, hace innecesaria aquí toda otra referencia. Cabe sin embargo hacer una observación respecto a la muerte de Thomas. Edith Sitwell dijo que "había muerto de una infección contraída cuando se arañó un ojo con una espina de rosa". Esta interpretación con reminiscencias rilkeanas sorteaba con delicada sensibilidad el fin penoso de un poeta como Dylan Thomas, y a la vez servía de sacudida impaciente a todo el sensacionalismo periodístico a que las circunstancias de su vida y su muerte darían lugar. En los primeros días del mes de noviembre de 1953, Thomas estaba ensayando para una transmisión radial en Nueva York cuando sufrió un desmayo y fué retirado del lugar, falleciendo a los pocos días (según el dictamen médico) de alcoholismo agudo y crónico complicado con pulmonía.

Francis Scarfe (*Auden and After*) ya observó el carácter eminentemente masculino de las imágenes de Thomas y también sus constantes referencias al agua. En efecto, ésta es una característica no privativa del poeta pero que en él alcanza una singular recurrencia. Es una de esas curiosas coincidencias, o quizá por ello mismo una conciente inclinación al tema, que el significado del nombre del poeta, Dylan, sea mar, marea y también la deidad marina, hija de Arianhod, que al nacer retornó al mar. Ese regreso al elemento de procedencia y ese *disolverse en agua* del cuerpo que muere, aparecen insistentemente en la temática de Thomas y son directamente responsables de esa característica "calidad líquida" que poseen los poemas que tratan del nacimiento y de la muerte.



“Pronunciamientos hechos en el camino a la tumba” llamó Dylan Thomas a su poesía y, ciertamente, el fatalismo de un ciclo vital que concluye inexorable asoma con insistencia en su obra. Sólo las reminiscencias de su infancia y el regreso a los lugares amados de su niñez consiguen disipar momentáneamente las sombras de la muerte. Sólo una pequeña pausa, y retorna el “gusano conquistador” del hombre, que “no es ni hombre ni espíritu, sino un espíritu mortal” que se sacude ante la nostalgia de inmortalidad y se apresura a vivir, exaltado y exuberante:

*Rage, rage against the dying of the light.*

ANÍBAL C. GOÑI

## LA COLINA DE LOS HELECHOS

(“FERN HILL”)

CUANDO era libre y joven bajo las ramas del manzano  
 próximo a la casa cantarina y feliz porque la hierba estaba verde,  
 la noche encima de la estelar cañada,  
 el tiempo me dejaba celebrarle y ascender  
 dorado en el colmo de sus ojos,  
 y honrado entre los carros era príncipe en los pueblos manzaneros  
 y señorial tuve en un tiempo el rastro de árboles y hojas  
 con margaritas y cebada  
 hacia los ríos de la luz legada.

Y mientras era verde y sin cuidados, célebre entre los graneros  
 próximos al corral dichoso y cantaba porque la granja era mi casa,  
 en el sol que sólo es joven una vez,  
 el tiempo me dejaba jugar y ser  
 dorado por merced de sus arbitrios,  
 y siendo verde y dorado era montero y pastor, los becerros

*FERN HILL. Now as I was young and easy under the apple boughs / About the liltling house and happy as the grass was green, / The night above the dingle starry, / Time let me hail and climb / Golden in the heydays of his eyes, / And honoured among wagons I was prince of the apple towns / And once below a time I lordly had the trees and leaves / Trail with daisies and barley / Down the rivers of the windfall light. / And as I was green and carefree, famous among the barns / About the happy yard and*



respondían a mi cuerno, claro y frío ladraban los zorros por las lomas  
y el domingo repicaba lentamente  
en los guijarros de los arroyos sacros.

Era un correr de sol a sol, era hermoso, los henares  
altos como la casa, el sonar de las chimeneas, era aéreo  
y travieso, bello y acuoso  
y fuego verde como hierba.

Y de noche bajo las estrellas simples  
cuando corría a dormir las lechuzas iban llevándose la granja,  
todo a lo largo de la luna, bendecido entre establos, escuchaba  
a los vencejos volando con las niaras, y los potros  
relumbrando en lo oscuro.

Y luego despertar, y la granja, como un errante, regresado,  
blanco de rocío, gallo al hombro; todo era  
brillante, era adánico y virgen,  
otra vez reunido el cielo  
y redondeado el sol ese día mismo.

Debió ser después que la simple luz naciera  
en el hilante sitio, prístino, los deslumbrados potros saliendo calurosos  
del relinchante establo verde  
hacia los prados de la loa.

Y honrado entre zorros y faisanes junto a la alegre casa  
bajo las recientes nubes y dichoso porque duraba el corazón,  
en el sol una y otra vez nacido  
mis descuidadas sendas recorría,  
corrían mis anhelos por el heno alto como la casa  
y nada me importaba, en mis negocios celestiales, que el tiempo permitiese,

*singing as the farm was home, / In the sun that is young once only, / Time let me play  
and be / Golden in the mercy of his means, / And green and golden I was huntsman and  
herdsman, the calves / Sang to my horn, the foxes on the hills barked clear and cold, /  
And the sabbath rang slowly / In the pebbles of the holy streams. / All the sun long  
it was running, it was lovely, the hay / Fields high as the house, the tunes from the  
chimneys, it was air / And playing, lovely and watery / And fire green as grass. / And  
nightly under the simple stars / As I rode to sleep the owls were bearing the farm  
away, / All the moon long I heard, blessed among stables, the nightjars / Flying with  
the ricks, and the horses / Flashing into the dark. / And then to awake, and the farm,  
like a wanderer white / With the dew, come back, the cock on his shoulder; it was all /*



en su armonioso giro, unas pocas y ciertas canciones matinales  
antes que los niños verdes y dorados  
lo siguiesen a la gracia.

Nada me importaba, en los días inocentes, que el tiempo me llevase  
de la sombra de mi mano hasta el desván atestado de golondrinas,  
en la luna que siempre está saliendo,  
ni que corriendo al sueño  
yo lo oyese volar con los altos prados  
y despertase en la granja huída para siempre de la tierra sin niños.  
Oh, mientras fuí joven y libre, en la merced de sus arbitrios  
el tiempo me mantuvo verde y moribundo  
aunque canté en mis cadenas como el mar.

(Traducción de Félix della Paolera)

DYLAN THOMAS

*Shining, it was Adam ad maiden, / The sky gathered again / And the sun grew round  
that very day. / So it must have been after the birth of the simple light / In the first,  
spinning place, the spellbound horses walking warm / Out of the whinnying green stable /  
On to the fields of praise. / And honoured among foxes and pheasants by the gay house /  
Under the new made clouds and happy as the heart was long, / In the sun born over and  
over, / I ran my heedless ways, / My wishes raced through the house high hay / And  
nothing I cared, at my sky blue trades, that time allows / In all his tuneful turning so  
few and such morning songs / Before the children green and golden / Follow him out  
of grace, / Nothing I cared, in the lamb white days, that time would take me / Up to  
the swallow thronged loft by the shadow of my hand, / In the moon that is always  
rising, / Nor that riding to sleep / I should hear him fly with the high fields! And  
wake to the farm forever fled from the childless land. / Oh as I was young and easy  
in the mercy of his means, / Time held me green and dying / Though I sang in my  
chains like the sea.*

## ENCUENTRO DE DÁVALOS Y GÜIRALDES

UN hecho interesante es sin duda el de las coincidencias y similitudes de las obras literarias, que pensadas en una relativa o compleja ignorancia unas de las otras surgen simultáneas desde riberas lejanas y se sorprenden al tomar contacto físico o publicitario. Traducen la misma necesidad de expresar que cada generación postula a través de parejos temas y estilos. Lo mismo ocurre, por lo demás, con las otras formas de arte que pugnan



por manifestar la urgencia de un cambio, o una variante de la sensibilidad de que son consecuencia. Así por ejemplo, en los albores del romanticismo, escritores ingleses y teutones, emparejados en idiomas distintos y sin noticias de sus respectivas obras, elucubran extrañas semejanzas poéticas que iniciarán el nuevo y poderoso movimiento literario destinado a dominar el siglo. Debussy y Erik Satie, Verlaine y Rimbaud, fueron, en época más reciente, ejemplo de esa fraterna semejanza, como hermanos siameses separados por una incomprensible cirugía. Dejando de lado la influencia de las obras escritas, que al fijar los rasgos creadores originan las corrientes literarias, a veces es importante destapar la veta subterránea, todavía inexpressa pero ya descubierta por las cabezas más sensibles en la conversación o el trato cotidiano.

Cuando Dávalos y Güiraldes se encontraron en Salta, concluía una etapa de nuestra evolución espiritual. Era el final de un período de obsesión extranjerizante y se comenzaba a sentir la necesidad de volver a lo autóctono, de indagar y descubrir lo nuestro. Había que renovar la expresión de lo criollo. Hoy podemos ver, retrocediendo aquel tiempo a una perspectiva de historia, cómo los dos poetas habían encontrado un camino idéntico que acercaría sus obras.

Los puntos de partida y la formación de cada uno fueron diametralmente opuestos. El porteño había vivido largo tiempo en Europa. Se educó en internados de Francia y de Alemania y casi llegó a olvidar su castellano viejo, a pesar de tener bien sorbidos los jugos de su ambiente vernáculo y en el alma enterrados los paisajes de su pampa nativa. Era ya un hombre maduro y con varios libros publicados, si bien apenas tenido en cuenta por escasos lectores y frecuentemente tomado por un aplicado *amateur*, siempre corriendo detrás de la última novedad de París. Poco tiempo antes tuvo que rellenar un pozo de la estancia paterna de Areco con los volúmenes invendidos de *El Cencerro de Cristal* y de los *Cuentos de Sangre y de Muerte*, sus obras primerizas. Volvía de un nuevo periplo europeo, como tantas otras veces, pero ahora movido por un "afán" de adentrarse en el corazón de su tierra<sup>1</sup>. Decidió visitar el Norte Argentino y se quedó anclado y como turulato en Salta.

Tal vez no se ha señalado la importancia del choque y la emoción de Güiraldes frente al paisaje y a las gentes de Salta. Está presente en las cartas de esa época que publicó SUR. Recibió aquí la confirmación del rumbo que daba a su libro en gestación la seguridad del acierto. Acaso

<sup>1</sup> Adelina del Carril de Güiraldes, "Ricardo Güiraldes, su vida, su obra", "Revista del Consejo Nacional de Mujeres". (Buenos Aires, enero y mayo de 1935.)



Salta le mostró claramente la tarea que debía cumplir, hasta entonces puesta como en segundo término, aunque no ignorada por su oculto "daimon". Pues su personalidad de entonces parecía exponer el caso típico del argentino afrancesado, por lo menos en forma superficial y visible. Sus maestros exclusivos eran los recientes simbolistas y los precursores de la vanguardia del tiempo: Rimbaud, Lautréamont y Laforgue, para no citar sino a los más destacados. Había conocido en París y muy de cerca a varias de las figuras más importantes del momento. A Léon-Paul Fargue, el sutil ingenioso, a un André Gide esotérico, absolutamente insospechado como premio Nobel y como celebridad posterior, a Saint-Léger y, por último, a su dilecto amigo Valery Larbaud, con quien cambiaría larga correspondencia. Todos los caminos llevan a Roma. De ese discípulo de la vanguardia literaria de París iba a surgir uno de los mejores poetas de lo criollo.

Toda personalidad poderosa es siempre un mosaico de influencias, sugerencias, reminiscencias, buenas y malas, caducas y nuevas. Para el fuerte todo es material asimilable, aun la hojarasca que indigesta al pazguato. Shakespeare saca del decadente Lyly buenos trazos barrocos para sus mejores tragedias y el buen Cervantes extrae, aún de las opilantes novelas pastoriles, material para el Ingenioso Hidalgo.

Los viajes son a veces peripecias misteriosas, como previstas por el destino para cambiar y determinar nuestras vidas. Güiraldes vino a Salta a buscar algo que ya tenía dentro, algo que cada día pujaba con mayor fuerza en su magín de artista creador. El genio de la tierra lo había mordido y en su espíritu se operaba una conversión trascendente. Siguiendo ese oculto camino hacia uno mismo, que —según Keyserling— a veces da la vuelta al mundo, Güiraldes llegaba a Salta, persiguiendo la sombra de Don Segundo, a confirmar su partida de nacimiento. En efecto, "espoleado por la nostalgia", nos dice Adelina,<sup>1</sup> ya en París y en 1920, comenzó a escribir una novela con sus recuerdos de muchacho, una novela del campo porteño que debía salvar el tiempo vivido. De un largo tirón salieron los diez primeros capítulos y ese mismo verano, en una estancia porteña, añadió nuevas descripciones, entre otras la pintura de los cangrejales. Leyó las cuartillas a un grupo de amigas de muy seguro juicio literario, en esa misma estancia de Dolores. Encontró un gran éxito y la comprensión más amplia; una verdadera antelación de lo que había de llegar después.

Por su parte, Dávalos, en ese mundo intemporal que era Salta en las primeras décadas de este siglo, un tanto fuera de las corrientes literarias de la época, aislado y solitario, venía extrayendo de su tierra esa serie de relatos, cuentos y fábulas que habían sido el tema particular de sus primeros libros

<sup>1</sup> Conferencias citadas.



y que entonces enfocaban hacia la selva fronteriza, no vislumbrada por nadie, virgen aún de la expresión poética y cuya recopilación daría con bastante retraso a la publicidad en *Los Gauchos*, recién editado en 1928, dos años después de *Don Segundo Sombra*.

En una prosa recia y elíptica, nutrida en los clásicos españoles, hija directa del habla popular de Salta e influenciada por el realismo profundo de la novela rusa, surgía Cruz Guíez, "el puestero del Campo Azul de la estancia El Rey", el gaucho matador de tigres, héroe de sus relatos, como era para Güiraldes Don Segundo<sup>1</sup>. Un personaje que ya tenía existencia en los artículos que por esos días publicaba "La Nación".

"Nuestra estadía en Salta ha sido una gloria", escribe Güiraldes a su amigo Valery Larbaud. "El poeta Dávalos ha ganado mucho en mi estima literaria. Tanto es así que sus cosas, ahora identificadas con los lugares y tipos que describe, me resultan casi palpables". Reconoce al nuevo amigo un don particular de expresar con viva realidad a las gentes y los paisajes y de colocarlos en la mano o en el ojo del lector, concluye en esa carta.

Y por la mano de Dávalos conoció a fondo a los gauchos señores de Salta y de sus campos. Convivió sus tareas, sus costumbres y sus tradiciones. Comprobó acaso, a través de modalidades diversas y a menudo contradictorias, la esencia similar del alma argentina en las distintas regiones. Tengo para mí que los rasgos observados debieron servirle para empujar su voluntad creadora y darle al personaje algunos toques más intensos y universales. La obra adquirió enriquecimientos nuevos. Hay páginas donde la sugestión del ambiente se muestra patente, como la descripción de las riñas de gallos y las consejas que por boca de don Segundo se incorporan a la narración. Un día, durante la estada en El Rey, después de oír los sabrosos relatos de Cruz Guíez, propuso Güiraldes a Dávalos su visto bueno para servirse de algunos de esos cuentos e incorporarlos a su libro. Discutieron largamente. Por lo pronto, el dueño de casa hizo cuestión de sus derechos de autor y descubridor del personaje. Valió como argumento de fondo al respecto el carácter del relator. Mal podían las consejas del ingenuo gaucho de la selva pasar a la boca del paisano del litoral sin sufrir una violación grave. Aquél era un habitante de un mundo primitivo e incontaminado, un alma de niño, alegre, desaprensivo y decidor, sin duda un descendiente directo y selvático de antiguos juglares medievales, quienes a través de remotas versiones orales le habían transmitido sus viejos cuentos. Carecía en absoluto de malicia, de ironía, de botaratería, rasgos que con tanta frecuencia afloran a su homónimo del Sur. Éste, por su mayor contacto con la civilización y por otras

<sup>1</sup> Testimonio personal de Juan Carlos Dávalos, en conversaciones con el autor de este artículo.



razones más complejas, carecía de esa cristalina pureza indispensable para contar las crónicas del tiempo en que los animales hablaban. Güiraldes echó mano de otras narraciones que, trasmutadas en distinto estilo, aparecieron en su novela.

Conocí a Güiraldes en una comida de camaradería poco después de la publicación de *Don Segundo Sombra*. Un amigo común aludió en su presencia a mi naciente admiración por el libro, que si alcanzó desde el primer momento una gran repercusión en el público, inesperadamente era criticado y negado en parte por los cenáculos vanguardistas que esperaban de él otra cosa, a tono con el impulso iconoclasta del movimiento. "Yo también le tengo una admiración profunda —replicó—, pero no al libro sino al personaje original". Y nos señaló aquella noche que su obra pretendía ser una biografía, un intento de pintar un hombre, un carácter, un paisaje, que sólo había logrado aproximadamente y con notorias insuficiencias. Hizo la apología del modelo humano que la realidad le presentaba, la persona de su amigo Segundo Ramírez, el paisano de San Antonio de Areco que le sirviera de inspiración y quiso negar importancia a su tarea de revelador e inventor del personaje. Como todas las conversaciones imprevistas y casuales, aquélla traducía algo auténtico, una impensada confesión de un problema latente y actuante. Corría el año 1926, la época del martínfierrismo, de «Proa», de «Inicial», de «Revista de América» y otro buen número de expresiones juveniles, que por distintos caminos pugnaban por una revolución literaria, un desplazamiento de los valores consagrados y un rápido acceso a la fama literaria, y, como es de suponer, a las cátedras más importantes, a las jefaturas de redacción de los diarios, ocupados por las asentaderas de los viejos. Como es sabido ese movimiento complejo y vasto cambió el panorama de la cultura nacional e introdujo una fuerte ola renovadora en nuestros medios intelectuales. Entre los promotores figuraba en primera línea el propio Ricardo, co-director de algunas de esas revistas avanzadas. De golpe y porrazo aparecía con una novela gauchesca. Pareció un anacronismo, una urticaria "pasatista", una desertión. En lugar de ir por el camino del arte deshumanizado, en pos del surrealismo, del creacionismo, del ultraísmo y demás escuelas del momento, volvía a la realidad. Por cierto que no a una cualquiera, sino a una realidad poética, la del personaje vivo que se impone al creador, a la realidad última a que alude el dicho de Balzac a su amigo Jules Sandeau, cuando le interrumpe el relato de la muerte de su hermana y le dice: "Volvamos a la realidad: hablemos de Eugénie Grandet". Toda literatura verdaderamente tal, aún la más apegada al signo exacto de las cosas, aún la más realista, requiere una buena dosis de imaginación, una



larga elaboración y surge tan necesitada de descubrimiento y creación como la más fantástica.

Cruz Guíez y Segundo Ramírez estaban esperando quién los encontrara sobre la tierra y les diera, antes de hundirse en la nada, la vida permanente del espíritu, reinventándolos a través de sí mismo. Con la perspectiva del tiempo puede hoy anotarse el sentido precursor de buena parte de la obra de Dávalos que Güiraldes supo comprender. La vuelta a la tierra y al paisaje autóctono tuvo su hora de repercusión en medio de una general distracción. La popularidad y el éxito de *Don Segundo Sombra* afirmó y dió amplitud al acierto. Esta tercera o cuarta etapa en la expresión del alma gaucha que se manifiesta con rasgos comunes en la obra de ambos poetas tiene importancia y algún día habrá que estudiarla comparativamente en detalle. Aportan formas definitivas, hombres de carne y de sueño destinados a sobrevivir. Su perduración en el tiempo corregirá acaso la queja sentenciosa de una copla que Ricardo cantaba y que, en memoria de los días de amistad y camaradería pasados en El Rey, transcribe la primera página de *Los Gauchos*:

HOY SOMOS, MAÑANA NO.

ROBERTO GARCÍA PINTO

## LOS CAMINANTES

*Elegir, ¿se imagina usted? ¿A éste?  
No. A este otro.*

ALBERT CAMUS

**E**RAN tres amigos los que caminaban por la playa. La marea baja dejaba libre un camino ancho entre el mar y los pinos. Los tres caminantes eran jóvenes. El sol estaba alto y el viento les daba en la cara y les sacudía las camisas blancas que restallaban como banderas.

Hacía mucho tiempo que no se veían. Se habían encontrado aquella mañana y habían empezado a caminar, primero con pasos lentos, diciendo las cosas que se dicen en el primer encuentro, después de una ausencia larga. El sol ascendía sobre sus cabezas. La luz reverberaba en el mar. Las olas, encabalgándose, caían unas sobre otras y extendían su orla blanca a lo largo de aquella playa inmensa y sola. Quedaba un trazo de espuma y el agua re-



fluía, precipitándose, para volver a repetir aquel rauda vaivén frío y brillante. El mar era todo luz y el aire estaba repleto de su voz.

Los tres amigos, después de las primeras palabras, caminaron en silencio. Podían ir juntos, callados, alegres por estar otra vez los tres en aquella playa, bajo aquel sol, sostenidos por aquel aire, sintiendo aquel gusto a sal en los labios, y de pronto aquel frío del agua ciñéndoles los tobillos.

Las miradas de los tres convergieron en una gaviota que levantó su vuelo súbito y se alzó hacia lo más duro del cielo azul.

—Dicen que hay un país donde el cielo es azul como el fuego.

Así habló el que iba en el medio y los otros dos lo escucharon. Uno de ellos dijo:

—Aquí, cuando el mar está tranquilo junto a las rocas, las olas profundas se parecen al vino.

Y el otro agregó:

—Durante todo el año pienso en esta playa. Por la ventana abierta busco, más allá de las paredes altas y grises, un horizonte claro como éste.

Iban los tres solos, entre el mar, el cielo y la arena.

Volaron más gaviotas, altas, y los graznidos venían desde lejos.

El arrebato del viento volvió a golpearlos y sintieron la alegría de caminar con los pies hundidos en el agua, bajo el sol crepitante, dominando la mañana que crecía.

El que habló primero apuró el paso y dijo:

—Cuando estaba lejos era como si los hubiera perdido, pero también como si los hubiera encontrado. Las caras se borraban. Y sin embargo pude entenderlos.

Los otros dos escuchaban mirando la lejanía oscura de las montañas.

—Y ahora estoy alegre, porque estamos de nuevo los tres juntos, aquí.

Dijo entonces el más joven de los otros dos, aquel que tenía ojos nada más que para mirar esa mañana:

—Estamos libres, siendo cada uno él mismo.

El otro, que todavía miraba otras mañanas que ya habían pasado, dijo:

—Tenemos que dejarnos crecer.

El mayor de los tres, el que volvía desde lejos, siempre mirando adelante, agregó:

—Hay que soltar todas las amarras. Hay que saber respetar el silencio que rodea a cada uno y vivir, con desapego, sin ser dueños de nadie, asombrados siempre ante el misterio.

Los tres siguieron caminando por el arco dorado de la arena que rodeaba el azul del mar. Dejaron atrás los médanos y, saltando por sobre los



montones de algas secas, llegaron hasta la abrupta pared de los acantilados.

Entonces el que parecía el mayor de los tres dijo:

—Y a veces es necesario sufrir mucho.

Desde allí ya no podían ver el horizonte abierto. Estaban en la sombra que proyectaban las rocas ingentes, allí donde las olas acumulan la resaca removida desde el fondo del mar, allí donde las algas podridas y los peces muertos infectan el aire, y el agua que se ha evaporado en los huecos deja manchas ferruginosas en las piedras.

Fué entonces cuando los soldados los detuvieron. Estaba el pelotón escondido junto a las zarzas; todos los hombres idénticos, con sus uniformes grises. Seis hombres se adelantaron siguiendo instrucciones ya dadas. Ellos no atinaron a defenderse. Los hombres se acercaron a cada uno, por parejas, y les ataron los brazos a las espaldas.

El sargento los miraba y ninguno de los tres pudo saber si aquella contracción de su boca era una sonrisa o una mueca. Sus botas negras tenían un reflejo acerado.

El sargento dió una orden que ellos no entendieron. Los dos hombres que habían maniatado al muchacho que todavía recordaba otras mañanas, lo empujaron, poniéndolo aparte, frente a sus dos amigos.

El sargento se adelantó y le dijo:

—¿A cuál de los dos quieres que fusile? Elige.

Miró a los dos, aterrado.

—A ninguno. Los dos son mis amigos. No quiero matarlos. No quiero elegir. Yo, antes yo.

Pero sabía que era inútil. Uno tenía que morir, otro tendría que seguir viviendo, y él debía elegir.

Los dos estaban pálidos, pero él temblaba y no podía pensar.

—Elige, ¿cuál de los dos?

A los dos los quería, pero él tenía preferencias. Los tres habían sido amigos y uno tenía que morir.

Si no lo elijo y lo deajo vivir, no me perdonará nunca. Aborrecerá la vida que le di.

Los miró a los dos. En los ojos de uno había terror. Los ojos del otro lo escrutaban a él.

—Éste.

Los soldados lo apartaron y lo llevaron hacia la alta pared de roca. Sus amigos vieron cómo lo llevaban.

El sargento no dió ninguna orden, sólo hizo un gesto con la mano. El estampido rebotó en las rocas y el eco de la montaña lo repitió.



Las manos quedaron quietas sobre la arena y un hilo de sangre fué penetrándola.

Los soldados los obligaron a caminar y cuando estuvieron lejos, de nuevo bajo la luz del sol, entre el mar, el cielo y la arena, los dejaron libres y desaparecieron con sus uniformes grises, perdiéndose por los médanos.

El sol empezaba a declinar. Las olas trepaban la cuesta de la playa, llegando cada vez más arriba. Los pasos eran más arduos por la arena. El viento había empezado a soplar con fuerza.

El que había tenido que elegir gritó:

—Una vez me deseó que tuviera el corazón vacío.

Las olas borraban todas las huellas. Los dos caminantes se detuvieron y miraron hacia lo alto. El cielo estaba azul como el fuego.

EUGENIO GUASTA

## LOS INVIERNOS DEL PLATA

**A**PESAR del rostro ceniciento y las ojeras hondas somos siempre jóvenes y fuertes y nuestros dientes cortan más que cuchillos.

Venimos de lejos a mirar nuestras caras en las torvas aguas de vuestro río, y de no tener que ir más lejos aún, nos quedaríamos siempre en esta ciudad. Hay algo en su opulencia plúmbea y en la dura actitud de sus perfiles netos que se nos parece y nos gusta. Sabe hacernos sentir siempre adolescentes, sin reclamarnos en cambio ningún exceso: la telaraña de la escarcha sobre las hojas que supieron resistir el otoño o sobre los embaldosados que acaban de lavar diligentes mujeres nos exime en ella del trajín de nevar.

Es cierto que violamos esas moradas de madera y cinc que se amontonan extramuros junto a los basurales; es cierto que entorpecemos, dentro de los rígidos guardapolvos, el paso de los niños, por la mañana, y que solemos arrancar, con certeras rachas de agujas invisibles, un mohín de contrariedad a esos finos animalitos de andar elástico que fugazmente nos descubren las rodillas, al bajar de los coches, en las más suntuosas calles de la ciudad.

Por las noches rondamos a las viejas mendigas que se arrastran por las recovas o se reclinan sobre su pecho —como si fueran a quedar así para siempre— en algún banco de estación de ferrocarril. Ni la alimaña ni los densos vapores apretujados bajo sus harapos logran detener nuestro celo,



y muchas veces, luego de intensos y furtivos acoplamientos, se nos han quedado quietas por completo entre los brazos cárdenos.

Es verdad todo ello. Es verdad que ofendemos la hierba y el plumaje y el agua; que en el techo y en la piel y en el fruto podemos herir más que la injuria y morder más que el fuego.

Pero, en cambio, mirad cómo calienta el café moreno, cómo exulta el hogar y el licor arde silenciosamente en las copas. Y mirad, sobre todo, ese cielo duro y brillante que desplegamos ciertas noches sobre vuestras cabezas.

JORGE A. PAITA

## CUANDO TODOS LOS MUROS ERAN GRISES

Las luces de la ciudad estaban todavía encendidas. Un manto de bruma decapitaba los edificios y descendía sobre las calles como una mortaja. Los focos convertían las avenidas y calles en rectas vías salpicadas de claroscuros como esas luces fantasmales que en los túneles no logran hacer que lo negro se vuelva blanco. En los pórticos de las iglesias y en los socavones de las entradas de las casas se veían seres harapientos inmovilizados por el frío. Los agentes de policía, pisando fuerte en el asfalto, eran como el símbolo de una sociedad asentada en estructuras faraónicas. Pasaban y volvían a pasar por delante de esos seres con ojos indiferentes. Los perros vagabundos erguíanse en dos patas para robar un hueso de los cubos de basura, y los gatos, más friolentos que los perros y con más suerte que los mendigos, no andaban a aquellas horas por las calles. Era una madrugada cualquiera del invierno de 1935.

Los vendedores de diarios armaban los puestos en las esquinas, y sus movimientos describían caprichosas sombras en las paredes y en las aceras. En las ferias francas se vivía una actividad febril: carniceros, verduleros, fruteros, vendedores de pescado, quincalleros, el italiano de la ristra de ajos y el árabe de los pañuelos y calcetines coloridos, hacíanse las bromas de todos los días en espera del primer cliente. Los bares y despachos de bebidas cercanos de ferias y mercados, con los pisos embaldosados de aserrín gomoso, estaban llenos de ruido y de hombres con el torso y el cuello protegidos con ropas de abrigo que los hacían aparecer como inflados de medio cuerpo



arriba. Los parroquianos se saludaban con miradas soñolientas y palabras entrecortadas y pedían café y bebidas alcohólicas. La conversación se animaba y en las mejillas amoratadas iban naciendo manchas carmesíes como si les volviera la vida al cuerpo.

Por las principales avenidas, bordeadas de árboles sin hojas, corrían tranvías, ómnibus y colectivos repletos de pasajeros. A Retiro, Constitución y Once llegaban los trenes suburbanos colmados de una humanidad perezosa, que se despertaba bruscamente para introducirse en las bocas de los subterráneos o para trepar a otros vehículos urgidos de ruidos de motores y bocinazos. Los portugueses y japoneses llegaban a Retiro con sus carritos chatos cargados de flores, y los arrastraban saltarines por las baldosas de las aceras de Alem en dirección al Mercado Nacional de Flores. Eran hombrecitos menudos, serios e impávidos. Parecían ajenos a la importancia de su menester poético. Los puentes que cruzaban el Riachuelo lanzaban oleadas de gente apresurada sobre el empedrado de Boca y Barracas, y detrás irrumpían con vibrante estrépito camiones y chatas. En el otro extremo de la ciudad, en Liniers, los trabajadores descendían de unos vehículos para subir rápidamente a otros.

En las esquinas de los barrios obreros se formaban grupos que se veían todas las madrugadas a la misma hora y nunca se saludaban. Parecían todos extraños. Durante años enteros sus cuerpos se rozaban en los vehículos y sus labios se crispaban en un gesto, cuando se crispaban. Nada más. No había palabras. No había intercambio de pareceres acerca del día, el trabajo, la escuela del hijo, la esperanza. Eran vidas secretas, encerradas todas en una hosquedad compleja e impenetrable. ¿Serían capaces de solidaridad? Un vaho de olores de alcoba recibía a los recién llegados al vehículo. Algunos tenían la pituitaria tan endurecida que ni cuenta se daban; otros se oprimían mecánicamente las aletas de la nariz. En los colectivos que subían por Almirante Brown venían mujeres de rostro fatigado, corrido el rimmel a fuerza de luchar por convencer a los borrachos internacionales de que la vida es una cosa emocionante. Los pasajeros tenían para ellas la mirada de respeto que merece la compañera de trabajo. La ciudad engullía a toda aquella humanidad espesa que se desplazaba sacudiéndose el sueño, estremecida por las sirenas de las fábricas en armonía sonora con el llamamiento de las campanas a la primera misa.

Pero había un minuto en que las calles quedaban a oscuras. Entonces surgían de las sombras de los rincones los desocupados para recorrerlas en la penumbra. Era la hora en que podían ocultar mejor su derrota. Salían de la recova de la Plaza de Mayo, del pórtico de la Catedral, de los soportales de Alem, de las bocas de los subterráneos. Venían también, en



fila india, callados y espectrales, de Villa Desocupación. Aquí los fantasmas habían formado una sociedad residual integrada por aspirantes —algunos habían dejado de ser aspirantes— a médicos, ingenieros, abogados, pintores, músicos, poetas y quizá también escritores. (Esto último es poco probable. Si hubiera habido allí algún escritor a estas horas tendríamos un testimonio vivo de aquella lacería.) Puerto Nuevo, proa por donde la ciudad se va al océano, era el refugio de un grupo humano expulsado del seno de la urbe por una sociedad satisfecha de sí misma. La pesadilla fantasmagórica aparecía todas las madrugadas en las calles de Buenos Aires para buscar entre los desperdicios un trozo de carne, medio pan, un par de zapatos viejos. Harapientos y barbados, sombreros deshilachados y bolsas al hombro, deambulaban como visiones cuando la luz del día comenzaba a fundir la oscuridad. No veían a nadie. Pero si se descubrían observados por alguien, respondían con una mirada agresiva y desafiante. Los ciudadanos satisfechos pasaban a su lado indiferentes, y ellos les demostraban su desprecio no viéndolos. Había en sus ojos un brillo febril, una hostilidad terriblemente desdeñosa. Al asparse en el cielo los primeros rayos del sol, los desocupados se ocultaban otra vez en sus ratoneras de lata y cartón, y la ciudad limpia, pulida, orgullosa y potente respiraba tranquila. En este Buenos Aires nació *Todos los muros eran grises*.

JOSE BLANCO AMOR

## HORTUS CONCLUSUS

EN el mes de julio se necesitaba mucho amor, pensó Clara, para sentarse en un banco de plaza después de la puesta del sol. Las parejas que se adivinaban, esparcidas en la sombra, parecían ilustrar la teoría darwiniana de la supervivencia del más fuerte; los amorcitos pequeños, las aventuras ocasionales, los noviazgos entibiados por la rutina, se habían rendido ante las ráfagas heladas del pampero. Sólo resistían las pasiones ejemplares. Clara apresuró el paso desviando la mirada, como si alguien reparase en ella. La inmovilidad de las parejas era casi opresiva, peor aún que su silencio. A lo sumo, un lento ademán, un apagado gemido. Clara no pudo menos que recordar la larga y fría unión de los insectos, que dura horas.

—Mañana habrá que hablarles de los Artrópodos —se dijo casi en voz alta—. Ya terminamos con los Equinodermos.



Todavía no había tenido tiempo de preparar la clase, pero no importaba; ellas no sabían nada. Después de diez años de dictar cátedra de zoología se conoce la materia de memoria; una cátedra elemental en un liceo de niñas. Al día siguiente, ante las narices enrojecidas de sus alumnas, en el aula helada, estaría la señorita Crivelli disertando sobre los segmentos que componen el cuerpo de un crustáceo. "La Crivelli", le decían las chicas, por supuesto; pero ignoraba que las más malignas la llamaban "el mamboretá" a causa del parecido que le encontraban con ese bicho, acentuado considerablemente por el tapado verde.

Clara se detuvo un momento para subirse el cuello y abotonarlo hasta arriba, sobre la bufanda. Verde hoja, quizá demasiado llamativo, pero lo mejor que encontró en la liquidación de "La Piedad", el año pasado. Era un abrigo grueso, recto, cerrado con botones de cerámica cuyo color, también verde, no hacía juego del todo con el resto. Las mangas le quedaban un poco cortas, tal vez, pero costó cien pesos menos que el azul que vio al lado en la mesa de los saldos y que era casi igual al suyo.

Los bancos iluminados por los faroles estaban vacíos; se podía caminar más despacio, mirándolos. Clara consultó el reloj: eran las siete y diez exactamente, le sobraba tiempo para llegar a Retiro y tomar el tren. Pensó, incómoda, que sus pasos hacían demasiado ruido en la oscuridad, como si los enamorados ocultos la estuvieran acechando para hacerle daño. Un movimiento brusco a su lado la sobresaltó. Volvió la cabeza, vio la cara pálida de la muchacha que cedía otra vez, oyó la protesta sofocada, vio la mano del hombre y el brazo laxo de la mujer que ya no se defendía. "¡Qué asquerosos!", pensó con rabia. En público, a la vista de cualquiera. Ella hubiera preferido morir antes que dar ese espectáculo.

Se detuvo en el borde de la barranca, marcado por un macizo de caléndulas. Abajo, las luces tenían un aire remoto y casi mágico. Por lo menos no había bancos. Pero algo se movía en la ladera, detrás de ese grupo de japónicas que habían empezado a florecer a destiempo; algo que estaba pegado al suelo, sobre el pasto húmedo, sacudido por un lento vaivén. Clara sacó los anteojos de la cartera y se los puso: el bulto informe se resolvió en una nuca, una chaqueta a cuadros. Huyó hacia la escalera, escondiéndose de quienes no la miraban bajo las ramas de las tipas. El general San Martín quedó atrás, señalando misteriosamente las tinieblas desde una complicada arquitectura de bloques rosados y alegorías de bronce.

De pronto, la señorita Crivelli tuvo hambre; revolvió los bolsillos en busca del trozo de chocolate que creyó haber guardado allí y no lo encontró; luego recordó haberlo comido más temprano, en el subterráneo. Aún después sus dedos siguieron mecánicamente en el bolsillo, tocando papeles: unos



boletos de tranvía, el recibo de una carta certificada, la boleta de compra de unas medias. Ahora tenía tres pares, reflexionó, porque la tía Emilia le había regalado uno para su cumpleaños, el martes pasado. Treinta y siete años. Había cumplido treinta y siete años. Parecía imposible.

La bajada era lóbrega. Mientras retardaba el paso, temiendo tropezar, un hombre se le acercó murmurando una frase indistinta, en la que reconoció una palabra grosera. La voz del hombre, grave, arrastrada, le quedó pegada a los oídos un buen trecho; luego se puso a cantar quedamente, como para borrarla. Después supo por qué: aquella voz se parecía a la de Julio.

¿Cuántos años hacía que no lo veía? Ocho, más o menos. La última vez fué cuando lo encontró en la calle Corrientes con una mujer rubia —teñida, naturalmente—, vestida con un traje celeste y con esos ridículos aros de todos colores, a las tres de la tarde.

—Me casé este verano. ¿No lo sabías? Te presento a mi esposa.

—Mucho gusto.

—Encantada.

Clara no recordaba más.

Y ya hacía más de cinco años que no se veían, el día de aquel encuentro. Trece en total, entonces, desde que dejaron de ser novios; ella tenía veinticuatro y él iba a visitarla a Villa Devoto, a la misma casa con un pedacito de jardín que tuvieron siempre. Entonces vivía la madre y su voz aguda llegaba desde la cocina, llamándola, cuando se demoraba en la puerta para despedirse de Julio.

—¡Nena!

Y ella corría hacia la casa, alisándose el pelo. Nunca había sido bonita, pero en esa época tenía una frescura, un aire limpio e inocente, cierto encanto un poco infantil. Julio era moreno, con una risa contagiosa que daba gusto oír; la dejó, un año más tarde. Era el único hombre que había querido en su vida.

El amor era como una enfermedad en esa plaza, en todas las plazas; como una epidemia. Clara pasó junto a una pareja que hablaba de pie, contra un farol. Todavía están en la primera etapa, se dijo; dentro de poco tiempo evitarán la luz. El hombre, de espaldas, sujetaba de un brazo a la muchacha al hablarle; ella reía, contenta, echando la cabeza hacia atrás; era muy joven, apenas una adolescente. Dentro de una semana, pensó Clara, estarán como aquellos otros, detrás de los arbustos. Julio no se hubiera atrevido nunca. Ni se lo hubiera permitido jamás.

Trató de pensar en los Artrópodos. Convendría empezar con lo del exoesqueleto, el sostén de las partes blandas realizado por fuera, como una armadura. Menos mal que había llegado ya al término de esa cuesta cuya



lobreguez sobrepasaba la de todos los otros lugares de la plaza. Los automóviles acometían al transeúnte desde Juncal, desde la Avenida Libertador San Martín, sin consideraciones de ninguna especie; una avalancha humana esperaba, paciente, su turno para desplazarse hacia la estación. Por fin pudo cruzar, aprovechando el impulso de sus vecinos más audaces. Echó una ojeada al reloj: las siete y dieciséis. Sería bueno llevar uno o dos langostinos a clase, para poder señalarles los segmentos por lo menos. Hacía mucho que no comía langostinos; desde aquella noche en que la invitó a un restaurante el tío de la señorita Frondini, la profesora de castellano de segundo año. Lo conoció en casa de ella, el día del cumpleaños en que se habían reunido para celebrarlo varias de las profesoras del turno de la tarde; era un hombre canoso, un poco grueso, con aire muy respetable. A Clara le había parecido simpático, con su flor en el ojal y sus chistes fáciles y su familiaridad de viejo amigo que puede permitirse ciertas bromas sin que nadie se ofenda. Había vacilado mucho antes de aceptar esa invitación, que le pareció prematura, pero la curiosidad fué más fuerte que la prudencia. Ir a comer a un restaurante en el centro, además, era una experiencia desusada.

Se sintió muy importante, sentada a la mesa con su vestido nuevo y las perlas que le prestó la tía Marieta; el maître, solícitamente inclinado, le sugirió langostinos frescos con salsa golf. Ella vaciló, con una duda que era fruto de una antigua costumbre; su mirada se deslizó al menú, del lado de los precios. Pero su anfitrión los pidió inmediatamente, como si se tratara de tallarines, y ella ahogó sus escrúpulos; sin duda era un hombre rico. Pagó caros esos langostinos, recordó en seguida. Al salir no más, en el taxi, aquella mano; y después el beso, de improviso, sin decir agua va. Clara se estremeció al sólo recordar el beso; jadeante, asqueroso, con esa inexplicable lengua. . . Había estado a punto de vomitar los langostinos. Al tío degenerado de la señorita Frondini no lo vió más, a Dios gracias, desde entonces.

Cuando llegó a la estación última acababa de salir un tren y tuvo que esperar el siguiente; después de un rato encontró un asiento desocupado y se instaló en él, cerrando los ojos. Se sentía cansada. Cuando llegara a casa su padre ya habría regresado y estaría rezongando por algo; desde que murió la madre le había cambiado mucho el carácter y andaba casi siempre de mal humor. Clara no cocinaba como su mujer —¡qué esperanza!— ni le zurcía la ropa como ella. Clara trabajaba fuera de casa, era una intelectual, no como las muchachas de sus tiempos; no se ocupaba de su pobre padre, que tenía que salir con las medias agujereadas y faltándole botones en las camisas. Parecía olvidar que todos los meses la hija traía a casa un sueldo, sin el cual apenas hubieran podido vivir, porque la jubilación de él no alcanzaba para nada;



Clara era mujer y por lo tanto su obligación era atenderlo, coser botones, limpiar los pisos, preparar la comida, seguir trabajando en la casa después de trabajar en el colegio, antes de trabajar preparando lecciones y corrigiendo pruebas escritas en las cuales la ortografía era deficiente. ¡Esas pruebas escritas! Todavía quedaban más de veinte por revisar, esa noche.

La Paternal, Villa del Parque. Faltaba poco. Cada vez que el tren se detenía Clara abría los ojos y se enfrentaba con la mirada vacía de un viejito miope, vestido de gris claro. Luego, pesadamente, los volvía a cerrar.

Villa Devoto.

Bajó, como de costumbre, con demasiada prisa; los trenes se detienen poco, pero siempre más de lo que uno cree. En la estación la rodeó otra vez el frío y más allá, en la calle, la oscuridad. Apretó el paso. Pensó en hacer un rodeo para evitar esta otra plaza, pero eso significaría desandar camino; enderezó hacia ella rápidamente, para terminar de una vez.

De día, la plaza de Villa Devoto es una de las más bonitas de Buenos Aires; de noche, se parece a todas. Las parejas se abrazaban, furtivas, en la sombra, formando cada una un solo bulto impreciso. Quién sabe qué caricias indecentes sucedían allí, bajo la lana de los abrigos que disimulaban todo. Clara tuvo un escalofrío, recordando la mano del tío de la señorita Frondini. Sin embargo, parecía gustarles; a todo el mundo parecía gustarle. Hasta las chicas del colegio, sus alumnas, hablaban de besos y escondían fotografías de muchachos en los bolsillos de los guardapolvos. Una vez había sorprendido entre ellas una conversación que la hubiera avergonzado, a su edad y a pesar de ser profesora de zoología. ¡Y las cosas que le había contado su prima Marcela, que tenía veintidós años y ahora la había hecho madrina de su hijo!

La plaza quedó atrás, pero la insistencia del amor o del mero sexo la perseguía, implacable, por las calles oscuras que conducían a su casa. En los zaguanes, en el hueco de sombra de las puertas, adosadas contra los muros sin luz, las parejas abrazándose. Ciegamente, por medio de incontables individuos dispersos en la ciudad y que la noche reunía, la especie buscaba una multiplicación que el progreso entorpecía con mil crueldades. Sin techo en el invierno, sin poderse pagar un poco de soledad entre cuatro paredes y una puerta con llave, perseguidos por intendentes, por policías, por miradas, los pobres amantes se refugiaban entre los árboles, se disimulaban contra las paredes para acariciarse precariamente, de pie, en medio de innumerables sobresaltos. Pero no era la compasión el sentimiento que inspiraban a Clara mientras recorría esa última cuadra interminable, la peor iluminada de todas, antes de llegar a su casa; recordó con asco qué clase de objetos solía encontrar en la vereda, por la mañana, al pie de los árboles. Sí, asco era lo que sen-



tía por esos animales impúdicos que se removían en las tinieblas; era por asco que tenía el vientre crispado y los pechos rígidos.

Por fin llegó al portoncito de la entrada y lo cerró tras sí, con alivio. Papá estaba en casa, porque en la ventana había luz. La recibió con un reproche.

—Se acabó el querosene. Esta tarde quise encender el Primus para hacerme un mate y no había querosene. No te ocupás de nada.

—No tengo tiempo de ir a hacer colas por la mañana, papá. Sabés muy bien que trabajo. ¿Por qué no fuiste vos?

Se quitó el tapado verde y lo tiró sobre una silla. La cocina, por suerte, estaba encendida ya; buscó una cacerola.

—¿Qué vas a hacer de comer esta noche?

—Fideos con manteca.

—¿Otra vez fideos con manteca? ¿No se te ocurre otra cosa que fideos con manteca?

—No tengo tiempo. Esta noche tengo que corregir pruebas escritas.

Llenó la olla de agua y la puso sobre la hornalla; del estante de arriba tomó un frasco que decía *Miel pura de abejas* y contenía la sal.

—En esta casa no se come bien desde que falta tu pobre madre. ¿Te acordás de los tucos que hacía, y los raviolos de los domingos, y ese estofado con salsa de tomate?

El viejo se perdió en reminiscencias gastronómicas que acentuaban la melancolía de su viudez. Clara no contestó. Papá la tenía harta.

Durante la comida la conversación fué discontinua. Se habló, vagamente, de política; de la enfermedad del tío Salvador; del precio de la fruta. El padre se vengó de los fideos reprochándole el error de no haberle hecho caso a ese muchacho Daniel, tan bueno y tan trabajador, hace diez años. A él lo acompañarían ahora tres o cuatro nietos en lugar de encontrarse todo el día solo, con una hija que se lo pasaba fuera de casa y volvía de mal humor; una hija que se estaba convirtiendo en una amargada. Clara contestó con acritud: Daniel tenía mal aliento, las más de las veces, y esas manos cuadradas, con dedos anchos, le resultaban insoportables. La sobremesa no se prolongó.

Arriba, en el cuarto de Clara, hacía calor con la puerta y la ventana cerradas y la estufa Volcán encendida al máximo de presión. Le costó concentrarse en esas pruebas escritas de sus alumnas, que repetían, con ligeras variantes, las mismas frases de la *Zoología* de Gallardo infinitamente peor redactadas. Tres o cuatro chicos, pensó. Papá estaba loco. ¿Cómo sería tener un chico? Horrible, sin duda; horrible y animal. Y además... Las imágenes de las plazas, de los zaguanes, de los muros se agolparon en



su mente. Hacía un calor sofocante, en realidad. Mejor sería abrir un momento la ventana.

Se asomó distraídamente a la calle. A la sombra del cerco vivo, en la acera de enfrente, se disimulaba una pareja. Sólo las espaldas del hombre eran visibles, pero la tensión de esas espaldas no dejaban lugar a dudas. —¡Puercos! —murmuró enfurecida, de pronto, como si una especie de náusea universal la invadiera por completo. La noche estaba llena de ellos, la policía no hacía nada por impedirlo, una mujer decente no podía andar por las calles, ni asomarse a la ventana de su propia casa sin encontrarse con espectáculos vergonzosos. Refregándose como animales, sin ningún pudor, desde que entraba el sol.

Cerró la ventana con violencia. Quince versiones, desmejoradas y plagadas de errores, de la *Zoología* de Gallardo, esperaban aún sobre la mesa. “La mayoría de los Equinodermos son de sexos separados, pero en algunos casos se observa el ermafroditismo”. Todavía no habían aprendido que hermafroditismo se escribe con *b*. Era esa chica grande, con trenzas, que se reía siempre en la segunda fila; la que había pasado aquel papelito con ese dibujo el mes pasado, por el cual casi la hizo suspender. ¡Catorce años! Ya estaban todas corrompidas, a los catorce años. La ira de la señorita Crivelli subió un punto, recordando el episodio. Agregó la *b* con tinta roja, demasiado grande, visiblemente agresiva.

“El sistema nervioso también tiene disposición radial. Consta de un anillo nervioso del que salen radialmente los nervios que acompañan al aparato ambulacral. Hay varios órganos de sentidos”.

Una ráfaga de viento entreabrió la ventana mal cerrada y la envolvió en una brusca frescura. Le pareció que traía olor a jazmines, pero era absurdo pensar en jazmines en julio; debía ser una alucinación. Se vió en el verano, libre de las clases, con tiempo para ir al cine y salir con sus amigas, para pasar unos días en Mar del Plata con la tía Marieta, que alquilaba una casa allí en el mes de febrero. Sonrió, apaciguada. Dejó la pluma, pensando en la arena caliente y en el agua salada y fría.

Entonces, empezaron los gatos. De golpe, como siempre, pero impresionantemente cerca de la ventana; tal vez estuvieran en el techo mismo de la casa. Un aullido lastimero, desgarrador, en el que casi no quedaban rastros de placer; luego otro y otro más, doliente y vibrando sin embargo con una salvaje, obscena satisfacción. Clara recordó las peculiaridades anatómicas que provocaban esa felicidad masoquista y se le erizó la piel, como si el dolor repercutiera en lo más íntimo de su propio cuerpo. En el silencio, sintió los latidos apresurados de su corazón. Retomó la lapicera. “Los Holoturoideos



son más alargados que los Equinoideos, teniendo la forma de un odre o pepino”.

El alarido se repitió, una y otra vez, casi encima de su cabeza. Pero no era su cabeza lo que lo recibía; era en lo hondo del vientre donde resonaba ese grito, ese delicioso atroz grito que lo contraía apenas, como cuando bajaba un ascensor demasiado rápido, pero mucho más perturbador y espantosamente lindo; ese dolor insufrible que no debía cesar, que sería insoporrible si cesara, ferozmente lindo, acariciándole con gritos la profundidad de sus entrañas, insistentes, repetidos, cada vez más angustiados pero con esa nota de triunfo, de plenitud en el sufrimiento deseado y recibido, de salvaje alegría dolorosa que daba ganas de gritar también, más, más, más, y de apretar las rodillas para que no fuera a escapar y perderse el grito y la espantosa felicidad que no podía, que no debía cesar.

La gata calló bruscamente. El silencio se volvió tangible como un objeto. Lo interrumpió por un momento el paso de un automóvil en la calle; luego su presencia se concretó otra vez, como una imagen recuperada. La señorita Crivelli apoyó la cabeza en la pila de pruebas escritas sobre los Equinodermos y se puso a sollozar sin control, con unos sollozos agudos, cortos, histéricos, escondiendo la cara entre las manos como si alguien la estuviese mirando.

*ALICIA JURADO*



# CRÓNICAS

## JUAN RAMÓN Y SU POESÍA

No siempre el premio Nóbel se adjudica tan merecidamente como le fué otorgado a Juan Ramón Jiménez, máximo exponente (con Antonio Machado) de la poesía española contemporánea. Que otros españoles no lo consiguieran, a pesar de sus méritos (y aquí podría darse cabida a una extensa lista), no resta justicia a su concesión al gran poeta de Huelva. La dramática circunstancia de que su esposa muriera a poco de obtener Juan Ramón el premio, ensombreció de honda tristeza lo que hubiera debido ser feliz victoria en la existencia del poeta. Y la nota melancólica que siempre se desprendió de su quehacer poético, tuvo así final vigencia en su propia vida. Nada más conmovedor que este repentino derrumbamiento de Juan Ramón, tras la defunción de Zenobia, la gran traductora de Tagore. Él, que contaba desde mucho tiempo atrás con su propia muerte y había llegado en su obra *Animal de fondo* a una clarividencia y serenidad altísimas, no pudo en cambio imaginar siquiera que ella, su compañera y amiga, pudiese adelantársele en el trance, dejándole solo. Triste y bellissimo poema, el de los momentos finales de ambos y, principalmente, el de la soledad de él, a la vez serena y desesperada.

A un visitante que, una vez muerta su esposa, le preguntó si pensaba volver a España, le respondió Juan Ramón negativamente. Y, como le arguyera aquél que quizá su país, su pueblo le necesitaba, repuso el poeta que todo él estaba en su obra, y España podía disponer de ella en cualquier momento. Que a él sólo le restaba ya morir y, para esto como para dormir su muerte, bastaba un pequeño pedazo de tierra, dondequiera que fuese. No solamente Zenobia reposaba ya en país extranjero, sino que subsistían las circunstancias que hicieron a Juan Ramón vivir alejado de la patria, en una manifiesta condenación del régimen español de la posguerra.

Aún danza por ahí, de vez en cuando, la idea de que la obra de Juan Ramón sólo fué fulgor externo, delicuescente búsqueda de un inasequible ideal de pureza. Es indudable, por supuesto, que dicho ideal fué perseguido por él, a través de toda su producción poética, desde las *Rimas* del comienzo, en 1902,



hasta su *Animal de fondo* en 1949. Pero, entregado a la empresa de su logro, Juan Ramón nos dió nada menos que la más rica forma poética de la moderna poesía española, como vehículo transmisor de una esencial y humanísima hondura. Es decir: que su introversión no fué negativa, pues el hombre que apuntaba en él a la belleza, a esa deseable forma de identidad suprema, estaba latente en su poesía, trascendía siempre de ésta, desbordándose hacia afuera en múltiples variantes. La obra de Juan Ramón está carente, por lo general, de un argumento de tipo literario o social, concretado en hechos o fines de índole práctica inmediata. Pero, para incluirla en esa torre de marfil en que algunos la encastillan, habría que suprimirle previamente su entronque directo con la raíz más última de la propia vida humana. No es recluirse en una torre de marfil ahondar hacia indudables secretos, remetiéndose en uno mismo para intentar explicarlos. A veces, la torre de marfil puede estar forjada de excesiva momentaneidad, de ese rodearse y aturdirse de presente para escapar a la consideración del más allá, con la impensada o consciente pretensión de ignorarlo. Por otra parte, el empleo de la copla y el estribillo, al que tanto recurrió como forma expresiva, prestó a su poesía en bastantes ocasiones el tono popular de que por su sentido pudiera estar carente. Yo, en particular, prefiero su forma más difícil, más renovadora, esa forma que revolucionó la poesía española contemporánea, que debe a Juan Ramón sus más modernos —no modernistas— medios expresivos. Y, sólo por ello, ya sería inmenso el valor de su obra. Pero, para quienes echan de menos la vena popular del poeta recientemente muerto, hay que hacer constar, junto a su poesía de estribillo y copla, la humana y popular raíz de los poemas en prosa contenidos en *Platero y yo*.

Todas, unas y otras formas, unos y otros intentos, unas y otras realizaciones, fueron —lo son aún, tras la muerte— ramas del mismo árbol, alzadas hacia un sinfín de aire y luz. Lo mismo la "Criatura afortunada" de su *Estación total*:

*Cantando vas, riendo por el agua,  
por el aire silbando vas, riendo,  
en ronda azul y oro, plata y verde,  
dichoso de pasar y repasar  
entre el viejo primer brotar de abril...*

Que la pequeña de su poema "La cojita", tan cálidamente humano:

*La niña sonríe:  
Espera,  
voy a cojer la muleta.*

O su hermoso estribillo:

*El amor — un león  
que come corazón.*



El estremecido cantar de "La nube grana":

*Como esa nube es mi vida:  
mientras me enciendo, me apago.*

Y aquel conmovedor final del poema "El perro sarnoso", dentro del poema total de *Platero*:

*Un velo parecía enlutecer el sol; un velo grande, como el velo pequeñito que nubló el ojo sano del perro asesinado. Abatidos por el viento del mar, los eucapliptos lloraban más reciamente en el hondo silencio aplastante que la siesta tendía por el campo de oro, sobre el perro muerto.*

Anotemos finalmente que en su ya citado libro *Animal de fondo*, Juan Ramón alcanza o al menos concreta esos ideales perseguidos a todo lo largo de su obra, determinando los límites de un dios que, según como se considere, lo mismo puede estar reñido con la idea general de Dios, que ser su equivalente. Veámoslo:

*Si yo, por ti, he creado un mundo para ti,  
dios, tú tenías seguro que venir a él,  
y tú has venido a él, a mí seguro,  
porque mi mundo todo era mi esperanza.*

*Yo he acumulado mi esperanza  
en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito;  
y tú has tomado el puesto  
de toda esta nombradía.*

¿Dios, o su dios? ¿Un dios creado por él y para él, para poder llamar de algún modo a su mundo, o el propio Dios tradicional que se le presenta bajo esa forma, iluminándole, metiéndosele dentro? Sus notas finales al libro justifican éste y su obra en general, pero dejan la respuesta incontestada. Tratar de esclarecer la cuestión nos llevaría lejos del propósito de estas líneas. Baste, de momento, afirmar el enorme alcance de *Animal de fondo*, en la cumbre de su obra. Desde el primero al último poema que lo componen, el libro está repleto de adivinaciones y sugerencias. A veces, seguidor de su intuición, el poeta descuida la forma, o la retuerce en busca de la verdad más última. Esto, que ha desconcertado a algunos críticos, es bien explicable. El creador de tantas obras formalmente perfectas (citemos aún, entre otras, *Elegías*, 1908; *La soledad sonora*, 1908; *Pureza*, 1912; *Piedra y cielo*, 1918; *Belleza*, 1918; *Unidad*, 1925), tenía derecho a centrar su atención en las revelaciones que de pronto se le aparecían como esenciales. No obstante lo dicho, la casi totalidad de *Animal de fondo*, aparte de su deslumbrador contenido, es inmejorable en su forma, e incluso lleva más allá los anteriores aciertos de su obra poética.



Recientemente, los restos de Juan Ramón y su esposa han sido trasladados a su tierra natal. Esto no desvirtúa en nada la repulsa del poeta al régimen franquista, pese a lo que algunos quieran afirmar. E incluso —estoy seguro de ello— contribuirá a fortalecer la lucha de la gran mayoría del pueblo español por la libertad, contrariamente a lo que pretendían con ello las autoridades. A quienes están con él —en su poesía y su amor a la democracia— les gustará tenerlo allí, vencedor junto a ellos, honrando la resistencia general a la tiranía.

RICARDO OROZCO

### UNA TRADUCCIÓN DE WILLIAM BLAKE.

EN las letras inglesas, William Blake surge como una figura singular y peculiarísima. Su existencia, transcurrida casi íntegramente en Londres, comenzó hace dos siglos y se extinguió en 1827, a la edad de setenta años. En la adolescencia, ingresó como aprendiz de grabador, y su constante dedicación a esta especialidad —a la vez que su casual e inorgánica educación humanista— puede inducirnos a considerarlo un artesano más bien que un artista. Sin embargo, tanto su obra plástica —como pintor y grabador— cuanto su producción literaria —como poeta— señalan una notable originalidad intelectual y creativa en que el vigor del simbolismo se combina con una factura verbal o visual de sutil y sugestiva evanescencia. En líneas generales, la trayectoria de Blake coincide con un período de transición política y artística. Estéticamente, la segunda mitad del siglo XVIII asiste a la declinación del gusto neoclásico y a la génesis del romanticismo, anunciado en Inglaterra por el significativo retorno a la naturaleza de Collins y de Gray, por la fraguada restauración céltica de Macpherson, por el entusiasmo medieval de Percy, el obispo erudito, y de Chatterton, el juvenil y genial mixtificador. También el ámbito ideológico se vió agitado por renovadores vientos doctrinarios. Prevalcía la ilustración filosófica, con su racionalismo y con su credo deísta que tanto execraba Blake. El pensamiento reflejaba el impacto de las transformaciones económico-sociales que habían favorecido la consolidación del mercantilismo y el incipiente avance de la revolución industrial. Se mezclaba el ascendente influjo intelectual de la burguesía con la creciente agitación provocada por las aspiraciones reivindicatorias de vastos sectores populares. En el continente, estaban Voltaire, Rousseau y los enciclopedistas; en Inglaterra, encontramos a Bentham, Paine y Godwin. La turbulencia conceptual pronto se canalizaría hacia la acción subversiva, transformando el panorama político en el término de los pocos años que mediaron entre el alzamiento de las colonias angloamericanas y la Revolución Francesa.

Todas estas circunstancias inciden en William Blake, hombre apartado que quizá pareciera minúsculo. Su iniciación poética, en los *Poetical Sketches* de 1783, registra el influjo prerromántico, en particular del "Osián" de Mac-



pherson. Posteriormente, su personalidad se afirma en una memorable colección de "Canciones de Inocencia", destinadas a la infancia; aquí se revela el extraordinario lirismo de Blake en una visión idílica de la divinidad —creadora a la vez que creación—, vista con la transparencia perceptiva del niño, para quien "la imagen divina" —absoluta y verdadera— es síntesis de las virtudes humanas: Misericordia, Piedad, Amor y Paz. Pero aún en esta poesía arcádica hay momentáneas interpolaciones de miseria infantil engendradas por el progresivo industrialismo urbano. Esta impresión negativa se robustece más tarde; a las "Canciones de Inocencia" les sucede un lirismo de modulación diferente: los "Cantos de Experiencia", mezcla de sortilegio ante el espanto natural y de cólera ante la mezquindad social que viene a desbaratar las ilusiones infantiles, arrojando al niño en un mundo de contrasentidos donde cierta taumaturgia diabólica permite la existencia simultánea del tigre y del cordero, donde una suerte de Caída —de inexplicable Pecado Original— nos priva de la visión superior y auténtica de la divinidad y nos precipita en el menoscabo de "una imagen divina", parcial y tenebrosa pero configurada asimismo con material humano de Crueldad, Celo, Terror y Secreto. La intelección de este antagonismo llevó a Blake hacia una exploración simbólica y profética del conflicto y acabó por envolverlo en una compleja trama cosmogónica. En *The Marriage of Heaven and Hell* señala la presencia de las dos facultades humanas que al contraponerse suscitan la pugna: por una parte, la Energía o Imaginación que inspira la actividad creadora del hombre; por otra, la Razón que instaura leyes y fija preceptos morales constrictivos. Blake aboga por la integración humana, mediante el equilibrio y la reconciliación de ambas; pero observa que generalmente la sociedad se funda en el rígido sometimiento a principios racionales; tanto la autoridad religiosa —el Sacerdote— cuanto la autoridad civil —el Rey— sostienen que la Razón es "angélica" y que la Energía debe ser reprimida debido a su índole "demoníaca"; por lo tanto, Blake vuelca su adhesión plena hacia esta última facultad, inspirado por el deseo de liberar al hombre de la opresión moral y religiosa. Prefigurando una especie de anarquismo salvador, por un momento celebró los acontecimientos de su época que parecían anticipo de una profunda mutación; creyó que el período histórico en que vivía era el instante predestinado en que el hombre recuperaría su libertad; se sintió alentado por las revoluciones de Norteamérica y de Francia, y anunció la próxima rebelión final contra el despótico imperio de la Razón. Pero pronto comprendió que una tiranía había sido reemplazada por otra. Como consecuencia de ello, Blake se embarcó en la arriesgada empresa de indagar poéticamente los fundamentos cósmicos y humanos de ese fracaso. El resultado fue la elaboración de una compleja —y, a veces, oscura— mitología centrada en la figura de Urizen, divinidad cuya caída determina su expulsión del ámbito eterno y motiva el advenimiento del mundo y del hombre, engendrados mediante un proceso de emanación y división divina. Por consiguiente, la creación estaría exenta casi por completo de providencia o redención, y el género humano contaría con facultades racionales y sensorias corrompidas *ab origine*, por cuanto emanan de un depravado demiurgo. No obstante, Blake sostuvo que, en úl-



tima instancia, el espíritu de rebeldía y la inspiración profética —encarnados en Orc, espíritu redentor que rivaliza con Urizen— son testimonio fehaciente de que aún persiste un hálito de posible salvación: en el destino humano cabe la redención por medio de la rebeldía que proclamara Jesús y que actualizan constantemente los grandes profetas y los grandes artistas. Esta vasta concepción mitopoiética se desenvuelve a través de una sucesión de intentos fallidos y de composiciones que Blake abandonó trucas en un esfuerzo por penetrar cada vez más hondamente en sus confusos y alegóricos atisbos. Pese a los reiterados ensayos exegéticos que han llevado a cabo hábiles y afortunados investigadores, aún perdura considerable confusión e incertidumbre acerca de numerosos símbolos; pero, en definitiva, puede afirmarse con fiabilidad que para Blake el mundo de las apariencias sensibles y de la razón es una suerte de anatema, en tanto que la única libertad de que goza el hombre anida en la facultad imaginativa que le permite dar forma y sentido al caos que lo circunda.

En vida de Blake, su obra alcanzó limitada repercusión; y aún después de su muerte transcurrirían casi cuatro décadas antes de que Gilchrist, Swinburne y William Michael Rossetti reivindicaran su memoria y difundieran su poesía. Posteriormente, la fama de Blake ha crecido sin cesar, y su influjo o atracción halló eco en los prerrafaelistas ingleses y en W. B. Yeats. En nuestro siglo, los estudios e indagaciones se multiplicaron: contamos con las contribuciones de Max Plowman, Ruthven Todd, J. Bronowski, Kathleen Raine y Bernard Blackstone; con los memorables trabajos bibliográficos y editoriales de Geoffrey Keynes; con la biografía de Mona Wilson; con el panorama de H. M. Margoliouth; con la edición de los “escritos proféticos” que prepararon Sloss y Wallis, donde se incluye la más amplia y útil concordancia de los símbolos empleados por Blake. Además, han sido propuestos diversos cotejos e interpretaciones. Se ha visto en Blake un precursor del surrealismo y de la “poesía pura”; se lo ha emparentado con el catolicismo y con el marxismo; se lo ha comparado con D. H. Lawrence, con Dostoiewsky y con Nietzsche. Finalmente, se han indagado sus probables fuentes. El estudio de la lírica, prodigiosa en su arquitectura verbal, y de la cosmogonía, compleja en su trama, ha permitido rastrear la trayectoria de ciertos hilos conductores: en la poesía de Blake ha podido descubrirse el influjo de cabalistas y gnósticos, la renovación de ideas neoplatónicas y la incidencia de variadas corrientes místicas. La Biblia y Milton se advierten en su formación; Swendenborg, luego repudiado, dejó su huella en giros y procedimientos; y William Law, místico inglés del siglo XVIII, a través de sus escritos lo familiarizó con el pensamiento del alemán Jacob Boehme, quien le comunicó ciertos rasgos que también pueden observarse en Angelus Silesius. Recientemente, en una observación incidental de su admirable libro sobre “simbolismo literario”, William York Tindall llegó, inclusive, a relacionar a Blake con la tradición hermética íntegra: con Paracelso, con Platón y los pitagóricos, con “el mismo Trismegisto”.

La obra de Blake, sin lugar a dudas, es contradictoria y un tanto confusa; pero el vigor artístico que la inspira excede estas limitaciones, enfrentándonos



con una visión de extraordinaria riqueza creativa, de asombrosa fuerza poética. Por lo tanto, debemos dar la bienvenida a todo esfuerzo destinado a facilitar el acceso a tal producción, y en principio merece la más atenta consideración el propósito de vertirla a nuestra lengua. En varias oportunidades, se ensayaron traducciones de fragmentos y, si la memoria no nos es infiel, dos piezas de Blake fueron trasladadas al español íntegramente, hace ya algunos años: *The Marriage of Heaven and Hell* y *Visions of the Daughters of Albion*; una versión de la primera de ellas pertenecía a Xavier Villaurrutia, el recordado poeta mejicano. Ahora, Enrique Caracciolo Trejo se ha propuesto ofrecernos un panorama antológico de los poemas y profecías de Blake, en traducción española<sup>1</sup>. Pese a ciertas modificaciones en el orden de las composiciones y a ciertos reemplazos en los fragmentos seleccionados del *Jerusalem*, parece evidente que Caracciolo Trejo basó su trabajo en la antología de Blake con traducción francesa que publicara Madeleine Cazamian en la "Collection Bilingue des Classiques Étrangers" de la editorial Aubier; inclusive el glosario de "vocablos de sentido especial en la cosmogonía de Blake", que añade esta versión castellana, aparentemente se limita a recoger un florilegio de los "termes usités dans la cosmogonie de Blake" que se esclarecen al final de aquella edición parisiense. Las coincidencias con esta versión francesa también se ponen de manifiesto en algunas notas y, a veces, hasta en ciertas interpretaciones textuales. Si efectivamente Caracciolo Trejo tomó como guía, en líneas generales, a Madeleine Cazamian, es menester señalar su acierto, por cuanto escogió una buena selección que presenta a Blake mediante un panorama substancial de su lírica y una imagen inevitablemente parcial pero acertada de sus profecías, incluyendo el texto íntegro de "El libro de Thel", "América" y "El primer libro de Urizen", así como pasajes escogidos de "El matrimonio del Cielo y del Infierno", "Los cuatro Zoas", "Milton", "Jerusalén", y "El Evangelio Eterno". Como toda antología, ésta se presta a reparos; por ejemplo, la exclusión total de los poemas y fragmentos conservados en manuscritos nos priva de piezas tan reveladoras como "To Nobody" o tan prodigiosamente sugestivas como "The Crystal Cabinet"; pero, en conjunto, los textos escogidos nos exhiben una perspectiva inobjetable del hombre, de sus ideas y de su obra; y esto es particularmente cierto con respecto a la producción lírica de Blake, que cuenta con un tercio, más o menos, del espacio que se asignó al volumen. Pero es en este grupo de composiciones donde se plantea el más serio reparo a la presente versión castellana. Al afirmar que los poemas de "Inocencia y Experiencia" sitúan a Blake entre los más eminentes *líricos*, no usamos esta denominación en un sentido vago que alude a imprecisas connotaciones emotivas, sentimentales o íntimas sino que enunciamos, de manera precisa y específica, una calidad "cantable"; probablemente, desde la era isabelina y desde los comienzos del siglo XVII —época de Thomas Campian y John Dowland, de Robert Jones y David Melvill, de las canciones incluídas en los dramas shakespearianos y del "Drinke to me, onely,

1 WILLIAM BLAKE. *Poemas y Profecías*. Ediciones Assandri, Córdoba, 1957.



with thine eyes" de Ben Jonson— ningún poeta inglés alcanzó una textura musical comparable a la que logra Blake en la segunda mitad del siglo XVIII. En buena medida, su eficacia reside en un aprovechamiento cabal de las condiciones a que debe someterse la poesía para cautivar la mente infantil: existen valores conceptuales profundos y simbólicos, pero se hallan encarnados —no meramente "arropados"— en la magia de diseños verbales cuya sugestión formal es más significativa que el sentido literal de sus enunciados; el ritmo, la rima, la estructura métrica y estrófica, el empleo de aliteraciones o la repetición de vocablos se conjugan para enriquecer las canciones con esa aura evocativa que jamás alcanza el lenguaje puramente discursivo. En consecuencia, no basta con traducir a Blake; se necesitan otros recursos. Es posible acudir a dos procedimientos para superar esta dificultad: uno, empleado por Madeleine Cazamian, es la edición bilingüe que confronta las traducciones con el texto original; otro, que requiere el concurso de un poeta hábil e inspirado, consiste en la re-creación del poema en un idioma distinto mediante una paráfrasis que no es estrictamente fiel a cada uno de los elementos vertidos pero que logra una impresión de conjunto análoga. Ninguna de estas dos posibilidades ha sido aprovechada por Caracciolo Trejo, lo cual conspira contra su laudable propósito de difundir la obra de Blake. Se limita a entregarnos una desnuda traducción conceptual en que se ha perdido el sortilegio del efecto formal. Sirvan de ilustración unos pocos ejemplos. Primeramente, el comienzo de la "Introducción" a los "Cantos de Inocencia", donde Blake ha logrado un tangible pero indefinido encanto mediante variaciones en torno del verbo *to pipe*:

*Piping down the valleys wild,  
Piping songs of pleasant glee,  
On a cloud I saw a child,  
And he laughing said to me:*

*"Pipe a song about a Lamb!"  
So I piped with merry chear.  
"Piper, pipe that song again;"  
So I piped: he wept to hear.*

En el traslado, esta musicalidad se ha desvanecido totalmente:

*Con mi flauta por los valles  
Y tocando alegres aires,  
Vi a un niño en una nube  
Que sonriendo me pedía:*

*"¡Esa canción del cordero!"  
Yo toqué con alegría.  
"¡Toca otra vez la canción!"  
Yo toqué: lloró al oírla.*



Un segundo ejemplo, podemos obtenerlo en la confrontación de la primera estrofa de "The Tyger":

*Tyger, Tyger, burning bright  
In the forest of the night,  
What immortal hand or eye  
Could frame thy fearful symmetry?*

El numinoso terror del original se halla ausente en la versión española:

*Tigre, Tigre, luz llameante  
En los bosques de la noche,  
¿Qué ojo o mano inmortal  
Pudo idear tu simetría?*

Finalmente, tomemos un tercer fragmento de Blake, extraído de "Spring", canción infantil de metro corto que posee una extraordinaria cadencia musical, similar a ciertas recitaciones pueriles:

*Little Boy  
Full of joy,  
Little Girl  
Sweet and small,  
Cock does crow,  
So do you;  
Merry voice,  
Infant noise.  
Merrily, Merrily, to welcome in the Year.*

El ingrediente formal introduce una congruencia que se debilita en la traducción, de modo que el pasaje resulta un tanto desarticulado y caótico, pese a la fidelidad conceptual:

*El pequeño Niño  
De júbilo lleno,  
La Niña pequeña  
Menudita y dulce,  
El Gallo que canta,  
Tú que haces lo mismo;  
Voces jubilosas,  
Bullicio de niños,  
Con gran alegría, dan la bienvenida al Año que llega.*

Hay una deficiencia adicional que deseamos señalar: el uso de alguna cons-



trucción impropia y poco castiza. Nos referimos, específicamente, al final de la tercera estrofa de "Una niña perdida" (pág. 65); allí se lee:

*Se encontraron en un jardín claro  
Donde la luz sagrada  
Recién había corrido las cortinas oscuras de la noche.*

Recordemos que el adverbio "recién", en el uso literario, sólo debe limitarse a modificar los participios pasados y que no resulta en modo alguno elegante junto a modos finitos. Podría aceptarse el empleo impropio en un escritor creativo del área rioplatense debido a que semejante construcción es frecuente como giro conversacional; pero no se justifica en un traductor, quien debe valerse de un lenguaje neutro a fin de evitar, por lo menos, la intromisión de modismos poco gramaticales que van en desmedro del nivel estético de la prosodia.

Sin embargo, pese a estas objeciones, el presente ensayo de traducción española, destinado a facilitarnos el acceso a Blake, no puede menos que ser elogiado, por cuanto introduce en nuestra lengua una considerable porción de esta compleja y difícil obra poética, proporcionando a los lectores un auxilio sumamente útil para guiarse en el reconocimiento del original inglés.

JAIME REST

## PAPELES

### HISTORICISMOS

QUE el hecho de que decaigan —o, por lo menos, que hasta ahora hayan decaído— los países y las sociedades que más se refinan, no te haga dudar de los méritos de ese refinamiento. El golpe, es natural, lo da siempre el más bruto: ¿vamos por eso a respetarlo? Líbrate del Historicismo de ciertos sofistas que consiste:

Primero, en consagrar con un aire de lejanía lo que todavía está agitando nos;

segundo, en suspender el juicio de valor y acomodarse a los hechos consumados;

tercero, en formular una ley de causalidad según la cual si la barbarie sigue a la civilización la culpa ha de ser de la civilización;

cuarto, en proponer que seamos comprensivos y, para evitar que el mal nos acometa, pactemos con él de antemano; y

quinto, en saltar de ayer a hoy cuidando de caer de rodillas, en postura servil, ante el último poder.

Éste es un Historicismo práctico; o, mejor dicho, un Historicismo de hombres prácticos que se han cansado de la acción y anhelan una tregua. Nos da una moral al revés: la sumisión. O sea, una inmoralidad.



Entre las formas del espacio, asequibles al ojo, y las formas del tiempo, asequibles al oído ¿dónde poner las formas literarias, en que las palabras en serie constituyen un arte simbólico de evocaciones íntimas y también un arte gráfico de pura línea y color? Dejando de lado las literaturas ideográficas, como las de China, hay en Occidente toda una historia de escritos que se ofrecen a nuestra vista como cosas bellas en sí. En los Evangelios bizantinos del siglo IX el texto está manuscrito y coloreado de tal manera que leer y mirar un paisaje es una y la misma cosa. En un manuscrito astronómico (anónimo, de Inglaterra, a mediados del siglo IX) aparece Perseo, sosteniendo con la mano izquierda la cabeza ensangrentada de Medusa. Este dibujo servía para que los estudiantes del monasterio inglés memorizaran un poema clásico en el que se describía la constelación de "Perseo". Los claroscuros de las palabras van llenando el cuerpo de la figura, dándole relieve, expresión, y así las líneas del espacio ayudan a la memoria, o sea, que el espacio se hace tiempo. Rabelais, en *Pantagruel*, describió una ceremonia báquica alrededor de la Botella; y los versos del canto van dibujándola con una intención tan evidente que el ilustrador de la edición de 1565, al fin del quinto libro, hizo el gusto a Rabelais y metió las letras dentro del croquis de una botella de verdad. Laurence Sterne, en *Tristram Shandy*, compuso algunos capítulos sin palabras para que los contempláramos como monumentos de mármol. El niño que lee *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, puede ver, en letras que van ondulando y disminuyendo de tamaño, la cola del ratón tal como la veía Alicia. Y los caligramas de Appollinaire, que nos dan siluetas de cosas. Y el letrismo de Isidore Isou. Y, sin llegar a estos extremos de visualidad tipográfica, piénsese en el valor plástico de la rima, de la aliteración, de la estrofa. Y en esos juegos de palabras que sólo tienen sentido para el ojo, no para el oído. Y en los acrósticos, y en las figuras de repetición, con sus simetrías y contrastes. Y en el poeta que, como Jorge Guillén, crea mentalmente sobre una página ideal viendo venir las palabras, ya estampadas en los negros tipos de imprenta, a tomar su sitio en una arquitectura de espacios en blanco.

¿No es mejor dejar este pedregal de clasificaciones —"artes del espacio", "artes del tiempo"— y volver a zambullirse en la corriente viva del arte, corriente de intuiciones siempre temporales, siempre ambiciosas de eternidad?

#### EL MAL PERDEDOR

Montaigne cuenta en uno de sus *Essais* (tomo I, capítulo LI) que Pericles, derribado por Tucídides, ya con las espaldas en la arena, convencía a Tucídides que él, el vencido, era el verdadero vencedor.

Dickens, en *Great Expectations*, cuenta la pelea entre los niños Pip y Herbert: Pip gana a cada golpe, pero Herbert nunca cree en su derrota. Años después, al encontrarse, Herbert se disculpa por haberlo aporreado...

Ni la lúcida mala fe del sofista ni la sincera equivocación del fatuo: hay que saber perder.

Sin embargo, no despreciemos la imaginación de los malos perdedores.



## ARTES DEL ESPACIO, ARTES DEL TIEMPO

Una obra de arte, cualquiera que sea, es siempre ideal. Una conciencia la crea, otra conciencia la recrea. Fuera de la conciencia no existe como obra de arte. Y puesto que la conciencia es pura duración, todas las artes —por ser contenidos de conciencia— son temporales. La Catedral de Burgos, la Anunciación de Botticelli, el Perseo de Cellini nos conmueven porque sus imágenes se están moviendo en nuestra alma. Y si la música nos parece la más temporal de todas las artes es porque, al oírla, nuestra alma se ha puesto de pronto a vivirse a sí misma.

Sin embargo, todavía hay quienes clasifican las artes en “artes del espacio” y “artes del tiempo”. No hay duda de que, al clasificarlas así, están diferenciándolas. Pero ¿qué es lo que diferencian? Nada que valga la pena, me temo. Diferencian lógicamente meras propiedades físicas de los objetos, meras técnicas de trabajo, meras relaciones con la naturaleza, meras características y límites abstractos... Y cuanto más desasosegada sea la comezón clasificatoria más se perderá el sentido de la profunda unidad psicológica de toda expresión artística.

Las llamadas artes del espacio (pintura, escultura, arquitectura) fluyen por la intimidad de nuestras existencias igual que las llamadas artes del tiempo (música, poesía). Que unas actúen sobre el ojo y otras sobre el oído no divide nada, puesto que el ojo y el oído actúan a su vez sobre el espíritu.

Una vez que los clasificadores han salido del río del arte único y se han trepado por los riscos de las muchas artes, ya no pueden dejar de tropezar y caer y volver a levantarse para seguir así, de fracaso en fracaso. El primer tropezón es con lo que ellos tendrían que llamar artes tempo-espaciales: danza, cine, drama, ópera, pantomima, aun oratoria... Después, esos epígonos de Lessing —que quisieran tener bien apartadas a las artes extensas por un lado y a las artes sucesivas por otro— se van de bruces sobre unas curiosas transposiciones: nos referimos a esas obras de arte en que lo que se supone que está fijo de pronto se pone a correr, y, en cambio, lo que se supone que es un proceso de pronto cristaliza en un punto inmóvil. Subimos (y bastaría con mirarla) la escalinata en espiral de la Lonja de Valencia y las proporciones estereométricas se hacen ritmos cronométricos. Entramos en la capilla de los Médicis, en Florencia, y el gran silencio da a esos mármoles una participación en el mundo de los sonidos, como si acabaran de acallar una conversación que mantenían en nuestra ausencia. El músico que lee cierta partitura de Carlos Gomes de repente descubre que las corcheas y fusas pespuntean en el pentagrama el perfil serrano de Río de Janeiro. La cámara de cine va dando vueltas —como en *The Titan*— a las estatuas de Miguel Ángel, y con efectos de luz crea la ilusión del cambio en el gesto y así lo plástico se temporaliza. Los órdenes del espacio y del tiempo se mezclan en las sinestesias, como cuando describimos la música de un flautín agudo o de un trombón macizo...



Entre las formas del espacio, asequibles al ojo, y las formas del tiempo, asequibles al oído ¿dónde poner las formas literarias, en que las palabras en serie constituyen un arte simbólico de evocaciones íntimas y también un arte gráfico de pura línea y color? Dejando de lado las literaturas ideográficas, como las de China, hay en Occidente toda una historia de escritos que se ofrecen a nuestra vista como cosas bellas en sí. En los Evangelios bizantinos del siglo IX el texto está manuscrito y coloreado de tal manera que leer y mirar un paisaje es una y la misma cosa. En un manuscrito astronómico (anónimo, de Inglaterra, a mediados del siglo IX) aparece Perseo, sosteniendo con la mano izquierda la cabeza ensangrentada de Medusa. Este dibujo servía para que los estudiantes del monasterio inglés memorizaran un poema clásico en el que se describía la constelación de "Perseo". Los claroscuros de las palabras van llenando el cuerpo de la figura, dándole relieve, expresión, y así las líneas del espacio ayudan a la memoria, o sea, que el espacio se hace tiempo. Rabelais, en *Pantagruel*, describió una ceremonia báquica alrededor de la Botella; y los versos del canto van dibujándola con una intención tan evidente que el ilustrador de la edición de 1565, al fin del quinto libro, hizo el gusto a Rabelais y metió las letras dentro del croquis de una botella de verdad. Laurence Sterne, en *Tristram Shandy*, compuso algunos capítulos sin palabras para que los contempláramos como monumentos de mármol. El niño que lee *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, puede ver, en letras que van ondulando y disminuyendo de tamaño, la cola del ratón tal como la veía Alicia. Y los caligramas de Appollinaire, que nos dan siluetas de cosas. Y el letrismo de Isidore Isou. Y, sin llegar a estos extremos de visualidad tipográfica, piénsese en el valor plástico de la rima, de la aliteración, de la estrofa. Y en esos juegos de palabras que sólo tienen sentido para el ojo, no para el oído. Y en los acrósticos, y en las figuras de repetición, con sus simetrías y contrastes. Y en el poeta que, como Jorge Guillén, crea mentalmente sobre una página ideal viendo venir las palabras, ya estampadas en los negros tipos de imprenta, a tomar su sitio en una arquitectura de espacios en blanco.

¿No es mejor dejar este pedregal de clasificaciones —"artes del espacio", "artes del tiempo"— y volver a zambullirse en la corriente viva del arte, corriente de intuiciones siempre temporales, siempre ambiciosas de eternidad?

#### EL MAL PERDEDOR

Montaigne cuenta en uno de sus *Essais* (tomo I, capítulo LI) que Pericles, derribado por Tucídides, ya con las espaldas en la arena, convencía a Tucídides que él, el vencido, era el verdadero vencedor.

Dickens, en *Great Expectations*, cuenta la pelea entre los niños Pip y Herbert: Pip gana a cada golpe, pero Herbert nunca cree en su derrota. Años después, al encontrarse, Herbert se disculpa por haberlo aporreado...

Ni la lúcida mala fe del sofista ni la sincera equivocación del fatuo: hay que saber perder.

Sin embargo, no despreciemos la imaginación de los malos perdedores.



## JUEGO DE PALABRAS

Ni Ortega y Gasset pudo resistir el vicio, tan español, del retruécano.

“El bípedo implume —decía, por ejemplo, Ortega y Gasset—, cuando es escritor se hace bípedo con pluma; pero si su pensamiento no vuela, lo que tiene no es pluma sino plomo”...

Ya ves: una tontería, que es en lo que se cae cuando se prefiere ser ingenioso a ser inteligente.

Si hay que tontear, no quedarse en chiquitas: que la tontería sea tan ostensible que nadie crea que has caído en ella, sino que la estás poniendo en ridículo. Por ejemplo: ¿que Ortega dice que “las masas cocean a las Musas”? Tú, sin pestañear, mejora la tontería (es decir: hazla más tonta): “las masas de las misas de Moses mesan las Musas”... Así, honradamente, llamarás la atención sobre el pecho de allí nadie está pensando, sino divirtiéndose con un mero juego de sonidos.

*Ann Arbor, Michigan, mayo de 1958*

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

## UN POEMA DE BORGES

UNA tesis muy conocida, abonada por la opinión del propio Goethe, afirma que las situaciones dramáticas son treinta y seis. Los argumentistas del cine moderno han reducido a cuatro esa simplificación que pareció en su hora increíblemente exigua frente a la apariencia frondosa y sin límites de los problemas humanos y a las innumerables formas que puede adoptar el destino, según prejuzgamos. Ignoro si alguien habrá inventariado los temas de la poesía lírica. Infiero que no son muy numerosos. Si bien analizamos las obras fundamentales de nuestros contemporáneos, aún cuando aspiran a la total novedad, sólo inventan variantes en las cuestiones eternas, conforme al Eclesiastés que lo sentencia desde la Biblia.

Cualquiera de los poemas más ilustres de las antologías, en cuanto escarbamos un poco, muestra sus raíces remotas y una larga serie de procedencias. Es frecuente que los versos más nobles y perfectos hayan sufrido algunos aceptables aunque imperfectos ensayos previos y que vengan más bien al final que no a la iniciación de la parábola histórica, como las *Coplas* de Manrique, la *Oda a la Vida Retirada* de Fray Luis, las efusiones del dolor y el amor del hombre frente a la indiferencia de Dios y de la naturaleza, de los grandes románticos. Léon-Paul Fargue, poeta francés de la primera mitad de este siglo, de talento agudo y sutil, concentró en una página de versos desnudos y sin palabra sobrante los profusos lamentos del *Olimpio* de Hugo y las similares



elegías de sus antecesores de un siglo atrás. Demostró la permanencia del tema y la posibilidad de rehacer la misma conmoción dentro de la brevedad más escueta.

Innumerables deben ser en las literaturas clásicas y modernas —y en el acervo universal del sentir humano— los poemas que tratan de la despedida, del adiós a los bienes del mundo, a la mujer o a la tierra que se quiere, o a la vida misma, puesto que todos sentimos un día lejano o próximo la perspectiva del trance inevitable. Unas estrofas de Jorge Luis Borges nos sumergen de golpe y de modo inesperado en el resobado y viejo asunto. Titúlense *Límites*<sup>1</sup> y su lectura es imposible que no haya sido apreciada como un hallazgo excepcional. Es de esos poemas que pueden leerse y releerse muchas veces porque cada vez nos parecen más profundos, más entrañables, más musicales. Sus versos se incorporan a nuestro vivir futuro como que descubren un hondo matiz, un estremecimiento nuevo, al hecho común y evidente de que nuestra vida puede concluir en cualquier momento ulterior, pero que “indiferentes y sin adivinarlo” pasamos ante los seres y las cosas.

*Si para todo hay término y hay tasa  
Y última vez y nunca más y olvido,  
¿Quién me dirá de quién en esta casa,  
Sin saberlo nos hemos despedido?*

Nos despiertan a la realidad dramática de que la existencia es una permanente despedida, un adiós posible de todos los momentos. Introducen la muerte en lo cotidiano y nos alertan de su ronda inagotable de un modo que tiene algún parentesco con las antiguas danzas medievales. Dialogan con el lector de libros entre los cuales “alguno habrá que no leeremos nunca” y le advierten:

*Para siempre cerraste alguna puerta  
y hay un espejo que te aguarda en vano.*

Por lo tanto, que las cosas se extrañaran de nuestra ausencia, sorprendidas quizá de no volver a vernos. El poeta invierte la percepción del tiempo proponiéndonos el futuro como un pretérito en el cual ya no estamos. Vivir es mirar hacia adelante, caminar con el tiempo y con las cosas que nos acompañan. Si morimos nos quedamos adheridos a una fecha, atrapados en el *nunca más*. Las entrelíneas de estos versos están llenas de sustancia metafísica y su comentario podría ser casi interminable.

Shelley anotó que las metáforas descubren las relaciones inadvertidas entre las cosas. En ello consiste sin duda la tarea o el destino primordial de toda poesía auténtica. Más difícil es descubrir las relaciones inadvertidas entre las distintas y complejas emociones de la vida —y de la muerte—. De ello resultaría que hay una invención poética superior que trasciende a las metáforas. Acaso

1 “La Nación”, 30-III-1958.



toda una existencia de escritor desemboca, a través de ensayos disímiles en un solo poema —siguiendo de lejos aquella irónica postulación de Mallarmé que señalaba como fin de la historia universal la ejecución del verso más perfecto. El distraído lector queda sorprendido porque le revela un mundo oculto. Minero de profundidades el poeta verdadero cortó la veta sumergida en lo más hondo, el oro de la verdad — como dice un viejo verso del romancero del Cid.

César Vallejo, en un soneto inolvidable, cuya importancia es para nosotros pareja al que Dante dedicó al saludo de Beatriz (la muerte y el vago gesto de una mujer núbil están en la misma línea de la emoción humana), se vió morir en un futuro determinado, cuyo clima y lugar acertó premonitoriamente, al mismo tiempo que elaboraba la extraña paradoja de pensar el porvenir como recuerdo.

*Me moriré en París con aguacero  
Un día del cual tengo ya el recuerdo...*

Borges ha inventado la emoción de contemplar la vida que se va, desde una "muerte escondida" que está ya latente y adelantada en las cosas, cuando espacio, tiempo y persona pueden desaparecer.

*Espacio, tiempo y Borges ya me dejan.*

Estos gritos del alma americana, en escritores de tan contrapuesta personalidad y estilo, que resultaría casi absurdo ensayar una comparación, entrelazan una extraña similitud digna de señalar por las nuevas dimensiones que insuflan al tema inconmensurable.

R. G. P.

## MISIÓN DEL ESCRITOR

*Así titulamos, y reproducimos parcialmente, el discurso que dijo Roberto F. Giusti, el 13 de junio ppdo., agradeciendo el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores.*

**A** la tarea del crítico, que ha sido la preferida por mí, llevé siempre, junto con aquella dosis de penetración que se me quiera conceder benévolamente, la más estricta ecuanimidad. Comprender y explicar ha sido mi ambición; no lisonjear ni cobrarme agravios reales o presuntos. No juzgo sin utilidad la actividad de crítico, a pesar de ciertas apreciaciones frívolas que de vez en cuando corren por ahí. El crítico no es un animal dañino, con gorro y palmeta, ojos llameantes de rabiosa impotencia y dientes verdes de envidia. Es el hombre a la ventana, impedido quizás en ciertos casos de caminar, pero que se complace con



el espectáculo de la gente que pasa. Aún en países como el nuestro, de literatura con escaso arraigo en el tiempo, la crítica ha sido cultivada anteayer y ayer, y lo es hoy, por escritores inteligentes, de buena fe, curiosos de toda lectura, capaces ellos mismo de crear, poco o mucho, afanosos por comunicar a los demás, con esa tendencia irresistible que nace del sentimiento estético, su amor a los bellos libros, cuando no su legítima indignación contra los torpes o estúpidos.

.....

También he examinado en alguna ocasión las dificultades que la prensa periódica ha opuesto entre nosotros, por motivos cuyo examen nos pediría mucho tiempo, al surgimiento de una actividad crítica constante, con la responsabilidad de la firma, tal cual ocurre en otros países, ejercida sobre la literatura que va haciéndose al día. El tema merece una dilucidación más atenta. Me limito solamente a apuntarlo, declarando la viva complacencia con que veo abrirse paso en la prensa argentina de mayor calidad y autoridad, la voluntad de juzgar los libros con la extensión, seriedad y responsabilidad con que son apreciadas las demás actividades de la multiforme vida nacional. La obra del crítico, si ponderada, juiciosa y leal, digo, cumplida sin afán de lucirse ante plateas que únicamente gozan con los "palos" y "stroncature", ni tampoco lisonjeado cobardemente a derecha e izquierda hasta borrar toda distinción de valores, la necesita el público para formar su criterio y el autor para orientarse con respecto a los lectores. Yo he entendido la crítica —observen ustedes que no me refiero en este momento a méritos literarios, sino a cualidades preferentemente morales— como anhelo de comprender y explicar, como pasión comunicativa. Siendo historia del espíritu es creación de valores: descubre, fija, revisa. Flor de una larga tradición de cultura y libertad intelectual, no ofrece magníficos ejemplares sino en suelos muy bien abonados por el esfuerzo artístico creador.

.....

Salido de una facultad de letras, si pedanteé un poco en mi primer libro *Nuestros poetas jóvenes*, cuando todavía la leche agria bebida a los pechos de la sabiduría universitaria me rezumaba por los labios, procuré digerirla con el andar de los años; así como confieso no convenir a mis gustos sencillos, acaso vulgares y anacrónicos, el riguroso instrumental de cierta estilística de raíz alemana, especie de diagnóstico psicoanalítico de las obras literarias, divinadorio de las más recónditas intenciones del autor examinado, esto lo digo sin desconocer las adquisiciones positivas de la estilística contemporánea. No podrá reprochárseme haberme atendido a la sola letra y no al espíritu de los libros comentados. Nunca fuí sordo a la voz de los hombres que les forma a los libros el ámbito moral y social. Lo que no significa que apruebe a los que introducen en el juicio estético las banderías ideológicas, ni que me haya alistado en ningún tiempo, tampoco en aquéllos en que me poseyó un vivísimo fervor político, entre los propugnadores de la llamada literatura comprometida. Muy al contrario, pues siempre vi que al arte comprometido mejor le conviene



en algunos países el calificativo de dirigido, contradicción en los términos con lo que no admite sin desnaturalizarse otra sujeción que a las intenciones, intuiciones y fantasía del propio creador. Éste podrá, si tal es su sincera intención, servir cualquier causa por él juzgada noble y necesaria, incluso en la poesía, ello sin entrar aquí a alquitararla conforme a la doctrina estética de Croce, que separa las solas puras esencias poéticas de los despojos didácticos, oratorios o pragmáticos. No renuncio, por consiguiente, a la poesía satírica y civil: las circunscribo a sus fines, que no son universales. Entré en la vida literaria cuando todavía a nadie se le ocurría ofrecerle al arte una única opción: hacerle el intérprete y el vocero de las necesidades y empeños urgentes de la hora fugaz. No sospechaba entonces siquiera que los portavoces del hitlerismo pudieran publicar algún día esta especie de sinrazones: "No debe haber un solo artista que al crear no lo haga partiendo de la Nación y en vista de la Nación; el que así no lo entienda debe ser perseguido como enemigo de la Nación hasta que renuncie a su intolerable resistencia". Lo demás queda entendido.

Es un lenguaje que sigue siéndonos muy familiar, aun cuando Hitler esté sepultado bajo los escombros de la Cancillería. Varía la letra; el son es el mismo. Voces desgraciadamente semejantes, más o menos imperiosas, se las oye en todas partes, dando órdenes también a la filosofía y a la ciencia. También se las oyó en nuestro país en días nada lejanos y todavía no desvanecidos ni en el recuerdo ni en la amenaza.

No me parece mal que el escritor adopte una actitud combativa o docente cuando se siente con ganas de luchar o enseñar; no he de ser yo, muy de mi siglo, si bien agradecido devotamente a los dos anteriores, quien pretenda encerrarlo en la desconchada torre de marfil; pero me aflige que se condene a riguroso destierro el arte puro y desinteresado, culpándolo de estéril y odiosamente egoísta. Cuidémonos de la estatización del arte, ruinoso a la libre creación como lo es a la economía su burocratización. No nos dejemos asociar los escritores y demás artistas con el criterio que agremia a los obreros de un trabajo industrial hecho en serie o por equipos, con las consiguientes limitaciones de medios y fines. El arte, puesto exclusivamente al servicio de gigantescos planes de dirección política y económica, o de ideales de redención nacional o humana, aunque respetables éstos en su esencia, cuando no de bajos designios de dictadores y tiranos, es infinitamente mucho menos libre que el de los poetas áulicos de cualquier tiempo y lugar, quienes contentaban a sus liberales o avaros mecenas con lujosas dedicatorias o alguna cortesana alegoría entretejida con sus ficciones. En el terreno de las muchas cautelas que le es fuerza adoptar en ciertos países para no hacerse pasible de graves excomuniones, el escritor contemporáneo no puede medirse con las pocas con que se precavió Cervantes para no herir muy a lo vivo los poderes de su tiempo. Pongo en la misma balanza adular al "demos" o mendigar la protección de un Béjar, un Lemos o un Osuna. Porque el "demos" no es el Hombre, con mayúscula. A éste hay muchos modos de servirlo y serle útil. ¿La acción acaso es todo? Amigos escritores: ¿la contemplación nada vale para el hombre? ¿Cuán finamente explicó días atrás



En sus compañeros de causa, Paz descubre extraños procesos de adecuación superficial. Lavalle se ha asimilado el método militar de los caudillos. Pero el sistema de las soluciones evoluciona más difícilmente. Paz tiene las suyas, y son prudentes y eficaces, porque parten de la realidad y no desdeñan las contingencias que caracterizan las vidas concretas de los hombres. Más político que los políticos, Paz pesa y mide las situaciones con precisión y claridad.

Pero Paz no tiene poder de persuasión sobre sus compañeros de lucha. Unos le temen, otros le envidian, otros le desconfían. Sus soluciones son meridianas, pero un extraño designio hace que en su voz resulten incomprensibles para su contorno. Paz, sin embargo, no vacila. Expresa lo que ve y deduce de ello las normas para la conducta, dentro de una decidida sujeción a los viejos e irrenunciables ideales. Luego viene el fracaso, la inutilidad del esfuerzo, la pérdida de todo lo que se había comprometido en la acción. Pero Paz persevera. Alguien recogerá el fruto. Su misión consiste en el cumplimiento de su deber, y a la dura adversidad opone una voluntad más dura aún. Luego, en una refinada alquimia, comienza a elaborar sus reflexiones, acaso para desahogo de su espíritu fatigado, acaso en busca de una vaga justificación, quizá por el goce estético de legar a la posteridad el testimonio de su infortunio contrastado con el de su imperturbable fortaleza. Paz escribe pausadamente, con el estilo de su carácter. El espíritu es moderno, y gracias a él la historia se trasmuta y parece que nos concierne más íntimamente. El drama de Paz fué su medida en medio de una tempestad de revelaciones y de desconciertos. Sus *Memorias* son su desquite <sup>1</sup>.

JOSE LUIS ROMERO

## UN NUEVO ENSAYISTA CON "VOLUNTAD DE ESTILO"

Los nuevos escritores son —en toda la ancha latitud del idioma hispánico, a cualquier hora del cuadrante— siempre muchos. Los escritores *nuevos*, muy excepcionales. Repárese en la diferente colocación del adjetivo, ya que por nuevo entendemos sustancialmente originalidad de

<sup>1</sup> José María Paz, *Memorias póstumas* (Estrada, Buenos Aires, 1957).



poeta ese umbral (lo refirió nuestro presidente Carlos Alberto Erro hace pocas noches) sobre qué había hablado en esta sala. La que en 1957 encarcelaba por treinta días en el Asilo San Miguel a las valientes mujeres que cantaron el himno de la patria en la calle Florida, honrosa prisión que una de ellas, nuestra colega Adela Grondona, ha referido con vivos colores en su reciente libro *El grito sagrado*. La misma policía que en 1953, instrumento dócil de las travesuras del Ministro del Interior, tuvo presos durante cuarenta días a los dirigentes de ASCUA, Carlos Alberto Erro, Julio Aramburu, Enrique Banchs, José Barreiro, Bartolomé Chiesino, Vicente Fatone, José Santos Gollán y Francisco Romero, o profesores, o escritores, o publicistas, o impresores de sólido prestigio moral, así como a los jóvenes demócratas Isaac Maguid, José Fornaroli y A. Seijas, reservándole al poeta de *La urna* y a Julio Aramburu el honor de encerrarlos en la Penitenciaría, ciertamente en vista de la extrema peligrosidad de ambos, honor parejamente otorgado en esos mismos días en la Cárcel de Mujeres a Victoria Ocampo, Susana Larguía y Nelly Saglio, por el delito de no unir sus loores a los de la tribu servil y delirante y sus capitanejos intelectuales, reclutados —salvo excepciones y no de mucho peso— en los sótanos de la literatura y demás artes. A la vez los pasquines pagados por el tirano en el extranjero y su prensa esclava de aquí hacían conocer al mundo con grandes títulos que Victoria Ocampo y yo éramos delincuentes internacionales, espías a sueldo, desde largos años atrás, del Servicio de Investigaciones de los Estados Unidos.

El común de la gente no parece recordar de aquella cosa que ahora con obsequiosa finura empiezan a llamar el régimen pasado —ya ni siquiera de-puesto—, sino los robos cometidos, como si eso fuera lo principal. Grosero materialismo. ¿Y los pecados contra el espíritu no cuentan? Parece que vamos en vías de olvidar las ofensas a la inteligencia y a la dignidad con que podría llenarse un libro tan negro como el que registra los desvergonzados latrocinios y los incendios de bibliotecas e iglesias. Olvido encubridor y alentador del mal. Ya los profesores que envilecieron las universidades argentinas nos sientan, ellos, inmaculadas víctimas, en el banco de los acusados, denunciándole al señor Presidente de la Nación por vía escrita y oral la ideología antinacional de quienes nos hemos empleado después de la Revolución Libertadora en borrar tanta vergüenza. Esto se está volviendo atrocemente divertido. Va pareciéndose al cuento de Poe en donde los locos suplantán en el manicomio a los cuerdos que los tenían encerrados.

Mi profesor en la Facultad, Juan Agustín García, que había sondado bastante el alma argentina, solía repetirme en los breves paseos en que se acompañaba afectuosamente con el discípulo: "Somos un país sin sanciones". No debo convertir este irreprimible desahogo del corazón afligido en una requisitoria que pediría muchas fojas, muchas, innumerables fojas, pero la verdad es que somos, lo mismo que en el pasado, un país sin sanciones. No me detendré en el debatido pleito entre la caridad y la justicia; sólo recordaré una sentencia que viene al caso, de Leonardo de Vinci:

*Chi non castiga il male, vuol che si faccia.*



Tal vez, alguien, fino de maneras, me reproche traer a una fiesta de la inteligencia estos agravios, los que, aviso, no son personales, sino colectivos; pero ¿es que todas las iniquidades han de cubrirse con el velo, no por piadoso menos cómplice, del silencio?

*¿Siempre se ha de sentir lo que se dice? ..*

*¿Nunca se ha de decir lo que se siente?*

¿Es así, Quevedo?

Aseguro empero que las escritoras y los escritores agrupados en la SADE fueron fieles a su deber. Muy pocos se dejaron sobornar por la tiranía. Es una verdad comprobable que declaré públicamente hace más de dos años; no es un halago que tributo aquí a mis colegas. Validos de esta fuerza moral que nos concede un pasado limpio, los afiliados a la SADE tenemos el derecho, no digo a ejercer represalias, pero sí a mantenernos vigilantes para exigir no sean indultados moralmente los que pecaron contra la libertad de la inteligencia, a menos que no hagan acto público de sincera compunción.

Parecerán severas estas palabras en boca de un hombre que con los años ha ido ganando la mala fama de excesivamente tolerante; brotan, sin embargo, de un corazón sereno. Las palabras de un escritor nunca deben sonar "huecamente retumbantes" en la lisonja como las de las hijas y cortesanos infames del rey Lear. Las veces que hable fuera del mundo de las ficciones y fantasías ha de hacerlo rindiendo culto a la verdad. Cuando no lo haga así por codicia, ambición o simple temor, traicionará su deber. Yo he procurado serle fiel sin alardes ostentosos y vocingleros.

ROBERTO F. GIUSTI



# NOTAS

## Libros

### POESÍA

ALBERTO GIRRI: *La penitencia y el mérito* (SUR, Buenos Aires, 1957).

DESDE el comienzo mismo de esta nota queremos destacar una de las piezas que componen *La Penitencia y el Mérito*, último libro de Alberto Girri, porque ella muestra lúcidamente lo que constituye, a nuestro juicio, el centro de la manera expresiva de este escritor. Se trata de su *Arte poética*. Veámosla:

*Un elemento de controversia  
que nos lleve a lo paradójal  
tras cada línea, cada pausa;  
la ambigüedad a expensas de la convención.*

*Una premisa constante, la duda,  
indagando en la realidad,  
buscándola fuera del contexto;  
la materia a expensas del lenguaje.*

*Una síntesis intransferible y bella  
con ánimos, bestias, escrituras,  
profanados sub specie aeternitatis;  
la imaginería a expensas de tormentos.*

*Una teología creadora de objetos  
que se negarán a ser hostiles a Dios.*

Ya las palabras iniciales de este poema —“controversia”, “paradójal”— señalan esa especie de contradicción —dialéctica, tendríamos que decir, teniendo en



cuenta el término a que dicha oposición se dirige— que integra como elemento principalísimo la poesía de Girri y del cual inevitablemente han debido ocuparse quienes intentaron su asedio. En sus primeros poemas aparece subvirtiendo lo sentimental (pero sin perder por ello carácter lírico) bajo las formas de “desdén”, “hostilidad” y aun verdadera “violencia”, apariencias estas que son las que primero asombran al lector desprevenido, desconcertándolo, pero también fijando su interés, en razón misma de ese asombro y desconcierto. Así, por ejemplo, dice en “El Amor”, de *Playa sola* (1946), su primer libro:

.....  
*vuelve, los jugos de septiembre están frescos  
 y por supuesto seremos el uno para el otro.*

*Con todo, el diario íntimo se queja siempre;  
 ayer:  
 ¡Toulouse, Toulouse!, dame tus rameras,  
 quiero ser un borracho petulante,  
 amar la tierra, el humo,  
 y olvidarla.*

La afirmación de amor con que se inicia el fragmento transcripto (“los jugos de septiembre están frescos”) resulta inmediatamente contradicha (“lo paradójal tras cada línea, cada pausa”) por el verso siguiente, en que el escepticismo, el hastío, logran un excepcional acierto expresivo, no sólo por la introducción (“por supuesto”), sino también por el remate (“seremos el uno para el otro”), para el cual elige Girri una frase absolutamente vulgar, recurso sutil y muy propio de él. Los versos que siguen reiteran los elementos que hemos señalado, pero más en función de la totalidad del poema —el discreto espacio asignado a una nota me impide darlo enteramente—, que apunta a la suficiencia e insuficiencia del amor, a su afirmación y desdén, oposición que nace de los conceptos “fugacidad” y “absoluto”, subyacentes permanentemente en la sensibilidad del autor. Así, pues, podemos decir que desde el comienzo mismo de su producción hay en Girri, no acercamientos líricos parciales, o reacciones líricas, sino oposiciones líricas que brindan o tratan de brindar *la totalidad del valor moral del objeto* a que se refieren. Ahora bien: esas oposiciones o parcialidades líricas contrapuestas tienen valor en sí, son, por así decirlo, tradicionalmente líricas, y están dadas con originalidad de lenguaje y de imágenes (“a expensas de tormentos”), tanto, que con frecuencia han impedido ver el resorte más profundo que las mueve. Aun quienes entienden que la poesía es muy otra cosa que lo que hace Girri —ellos profesan la venerable tradición española (y otras tradiciones menos venerables)— no pueden evitar el ahogo que les produce la fina seda de muchos de sus versos, pero frente a los elementos paradójales que hemos señalado sonríen y afirman generosamente que Girri es “original”.

Recuerdo aquí, y no gratuitamente, las experiencias *zen* divulgadas por Daisetz Teitaro Sukuzi en sus libros sobre dicha escuela. Los discípulos —que



siempre preguntan— reciben siempre una respuesta original: de pronto el maestro a quien se ha interrogado sale corriendo como loco, riéndose a carcajadas; o descarga un par de golpes en las costillas del discípulo; o cierra tan violentamente una puerta, que hace que aquél pierda una pierna. ¿No son respuestas en verdad originales? Sin embargo, más importante que el que sean originales me parece este otro hecho: *que son una respuesta.*

Ciertamente, que hay también originalidad en muchas de las estructuras de los poemas de Alberto Girri, pero no menos cierto que más importante que esa originalidad es su respuesta, de un orden predominantemente moral, no en un sentido predicativo, discursivo, por supuesto, sino vivencial: poesía y vida forman en él un complejo, un todo donde la elucidación es mutua. Por eso Girri no puede repetirse. En la medida en que la edad vuelve más profunda la mirada de un hombre, su captación de la vida, en esa medida se vuelve más profunda su poesía. En la medida en que Girri se hace más y más consciente de esa preocupación fundamental que subyace en su inquietud poética y la ordena, tiende ésta más hondamente a una valoración e indagación de la vida, aceptada siempre y siempre cuestionada:

.....  
*que se nos diga, quiero,  
 cuál es nuestra fortuna  
 de amados, de vivientes  
 seducidos por la vida.*

(“Memorial”)

Esa inquietud trascenderá lo lírico *incorporándose*, “indagando en la realidad” presidida por “una premisa constante, la duda”. Lo deliberadamente poético pasa a ocupar el lugar de latencia que nos permite adjetivar su poesía como clásica: no que pase a ocupar un segundo plano, sino que se une indivisiblemente a la indagación, sirviéndola, pero nunca dirigiéndola: “la materia a expensas del lenguaje”. Y como centro, verdaderamente como centro de esas tensiones espirituales, la afirmación de los increíblemente hermosos versos que cierran el “Arte poética”:

.....  
*Una teología creadora de objetos  
 que se negarán a ser hostiles a Dios.*

Permítasenos resistirnos a la tentación e insuficiencia de un comentario.

Hasta aquí hemos hablado de algunos de los elementos de la poesía de Girri como si se dieran en ella independientemente, aisladamente. Esto tal vez haya sido así, pero ha dejado de serlo. Los hilos que hemos señalado, que el mismo autor nos ha señalado y que nos hemos limitado a comprobar, se han vuelto ya invisibles en la trama del poema. Los diferentes planos que hemos señalado no se dan ya, expresivamente, como independientes: han encontrado su resolución



a los que alaba con delectación histórica, son los estímulos más constantes de su empresa poética. El sentimiento de la naturaleza, que nunca lo arroja a la minucia descriptiva, sino que se resuelve en una suerte de éxtasis delicado y tiende más a la evocación que a la quieta estampa coloreada, alienta en estos versos que siempre convocan sustancias leves y benignas. El idioma de Calvetti raras veces es dialectal; el sabor lugareño de sus poemas, donde abundan los prudentes y recatados aciertos, no aparece atado a las palabras, sino que toma origen en su intimidad jujeña. Ubicuo y nunca abigarrado es su lenguaje.

En "Maimará", uno de los poemas que mejor definen la naturaleza de este libro, la inspiración topográfica del poeta parece abrirse ante nuevas perspectivas. Más allá de los rasgos montañoses que recoge, dicha página espeja un reposado tiempo que se despide mansamente del tiempo, a la vez que trasunta una despierta sensibilidad social. La desesperanza serena y la quietud siempre igual a sí misma en que se agota la vida aldeana, han generado muchas estrofas argentinas. Estos asuntos, como todos los que permiten registrar las singulares costumbres y los típicos aspectos de un área determinada del país, traslucen los gustos románticos que sobrellevamos. En nuestro medio, numerosos son los poetas que se adueñaron de las particularidades de una provincia o de una región; acaso sea Calvetti el que con recursos más sencillos y conmovedores haya llevado al verso esa quietud desolada y esa tranquilidad estoica que, vistas desde las almas que sienten su gravitación secular, se confunden con la ventura agreste.

Diestro en la tarea de contrastar vocablos, procede por aminoración o templanza allí donde otros necesitan acumular términos grandiosos. Así, en el centro ardido de los combates advierte vínculos y hermandades: "Un viento de batalla vinculaba los bronce". También lo sentimos propenso a humanizar el hierro, a mirar en las armas el destino de sus dueños: "Las manos quietas y la lanza muerta..." A veces, damos con imágenes que por no responder a una necesidad profunda, por mostrarse ajenas a la estricta economía del contexto, se nos figuran gratuitas y sustituíbles por sus incontables congéneres: "Una rama del árbol oscuro de la muerte".

A diferencia de los poetas que cumplieron su noviciado después de 1940, el autor de *Libro de Homenaje* no pretende ahondar en la realidad mediante el despliegue de crudas sonoridades y de menciones prosaicas. Su idioma quiere antes la dignidad que la rudeza, lo que en verdad lo aparta de los dominios donde reina Neruda con cetro de hierro. No hay tapones, ni zapatos, ni antiguos lavatorios, ni perros bien comidos en estas pudorosas y nobles páginas. Tampoco se incorporan los efectos de choque y las normales sorpresas del superrealismo tardío, cuyas audacias canónicas ganan tantos adeptos. Por supuesto, todas las cosas creadas pueden caber en el poema, pero el distingo es procedente en cuanto queremos definir el orbe lírico de Calvetti. Por lo demás, no necesita acriollar lo criollo para lograr sus fines poéticos. Sus estímulos son invariables, pero siempre fecundos. Dueño de un estilo seguro y dadivoso, más que sorprender, sabe emocionar mediante una especie de elocuencia sin elocuencia que es su hechizo mayor.

CARLOS MASTRONARDI



Quienes padecen esta dilatada superstición colocan, a una parte, la poesía, en la que ven una emanación de la divinidad revelada; a otra, los géneros que recurren al lenguaje lógico y cuyo vehículo es la plebeya prosa. Por modo paradójico, la especie que más se aparta de la literatura es la que más tenazmente se apega a los efectos verbales y sintácticos, vale decir, a un esplendor artificial que proviene de los signos, no de la cosa significada. La excelsitud de su condición se comunica a las ingravidas sustancias que lo integran, como si el ambiente en que se hallan situadas les concediera prestigio y decoro. Nada de extraño, pues, que el poema así concebido pueda vivir de fruslerías admirables y logre cierto poder de sugestión mediante el manejo de trivialidades grandiosas. En razón de que tiende a presentarnos como irrepetible y singular todo cuanto menciona, su ambiente natural es lo extraordinario.

En una posición intermedia que no lo priva de la astucia idiomática ni le impide expresar los atributos estables de su naturaleza, Calvetti erige una poesía cuyo transparente sentido general concurre a un mismo fin con los momentáneos deleites del estilo. Su laudable equilibrio interno le permite ensayar una magia verbal que nunca menoscaba el orden a que somete sus unidades poéticas. Atento a lo perdurable y sustantivo, desarrolla nobles asuntos y se complace en la acuñación de leyendas, epitafios y profecías. La realidad y el idioma tienen pareja validez en sus afortunadas páginas.

Sensibles a las voces de sus antepasados inmediatos, de quienes heredó cierto gusto por las ternuras retrospectivas y por el coraje elegíaco, Calvetti prolonga una tradicional local que no le impide cumplir con soltura las más afortunadas exploraciones internas. Convencido de que el hecho estético se integra en una continuidad y es parte de una trama compleja, acata las normas de la preceptiva clásica, para la cual no hay logro artístico que no suponga un aprendizaje y un eslabonamiento proyectados hacia el porvenir. Vasta es el área de sus posibilidades, como que en su período de formación se familiarizó, asimismo, con los poetas europeos más pródigos en resonancias y sugerencias. Quien parte de un territorio tan rico, se asegura una trayectoria también rica en efectos y consecuencias. Así viene a demostrarlo este hermoso *Libro de Homenaje*, en quien culminan los recatados afanes y los silenciosos empeños de su autor. En la soledad reconcentrada de sus montañas natales, atento a la serena fluencia de su espíritu, dispuesto a mirarse en profundidad —para lo cual es tan útil callar como escribir— y negándose a ver en la vocación literaria esa carrera de obstáculos en que se descalabran tantas naturalezas bien dotadas, Calvetti buscó las palabras que mejor definen su esencia profunda para plasmar este libro que es una conmovida celebración de su tierra jujeña. El sereno estoicismo y la capacidad de renunciamiento que lo mantienen apartado de ciudades y honores, son virtudes que se asociaron al proceso creador que esta obra vino a coronar.

La precisión y la fluidez agracian el orbe expresivo de Calvetti. Una transparencia que no excluye la densidad concede apacible soberanía a sus poemas. La provincia donde se cumplieron sus primeras experiencias, el fundador de la ciudad que le da nombre, y los varones de la Conquista y de las guerras civiles,



a los que alaba con delectación histórica, son los estímulos más constantes de su empresa poética. El sentimiento de la naturaleza, que nunca lo arroja a la minucia descriptiva, sino que se resuelve en una suerte de éxtasis delicado y tiende más a la evocación que a la quieta estampa coloreada, alienta en estos versos que siempre convocan sustancias leves y benignas. El idioma de Calvetti raras veces es dialectal; el sabor lugareño de sus poemas, donde abundan los prudentes y recatados aciertos, no aparece atado a las palabras, sino que toma origen en su intimidad jujeña. Ubicuo y nunca abigarrado es su lenguaje.

En "Maimará", uno de los poemas que mejor definen la naturaleza de este libro, la inspiración topográfica del poeta parece abrirse ante nuevas perspectivas. Más allá de los rasgos montañoses que recoge, dicha página espeja un reposado tiempo que se despide mansamente del tiempo, a la vez que trasunta una despierta sensibilidad social. La desesperanza serena y la quietud siempre igual a sí misma en que se agota la vida aldeana, han generado muchas estrofas argentinas. Estos asuntos, como todos los que permiten registrar las singulares costumbres y los típicos aspectos de un área determinada del país, traslucen los gustos románticos que sobrellevamos. En nuestro medio, numerosos son los poetas que se adueñaron de las particularidades de una provincia o de una región; acaso sea Calvetti el que con recursos más sencillos y conmovedores haya llevado al verso esa quietud desolada y esa tranquilidad estoica que, vistas desde las almas que sienten su gravitación secular, se confunden con la ventura agreste.

Diestro en la tarea de contrastar vocablos, procede por aminoración o templanza allí donde otros necesitan acumular términos grandiosos. Así, en el centro ardido de los combates advierte vínculos y hermandades: "Un viento de batalla vinculaba los bronce". También lo sentimos propenso a humanizar el hierro, a mirar en las armas el destino de sus dueños: "Las manos quietas y la lanza muerta..." A veces, damos con imágenes que por no responder a una necesidad profunda, por mostrarse ajenas a la estricta economía del contexto, se nos figuran gratuitas y sustituíbles por sus incontables congéneres: "Una rama del árbol oscuro de la muerte".

A diferencia de los poetas que cumplieron su noviciado después de 1940. el autor de *Libro de Homenaje* no pretende ahondar en la realidad mediante el despliegue de crudas sonoridades y de menciones prosaicas. Su idioma quiere antes la dignidad que la rudeza, lo que en verdad lo aparta de los dominios donde reina Neruda con cetro de hierro. No hay tapones, ni zapatos, ni antiguos lavatorios, ni perros bien comidos en estas pudorosas y nobles páginas. Tampoco se incorporan los efectos de choque y las normales sorpresas del superrealismo tardío, cuyas audacias canónicas ganan tantos adeptos. Por supuesto, todas las cosas creadas pueden caber en el poema, pero el distingo es procedente en cuanto queremos definir el orbe lírico de Calvetti. Por lo demás, no necesita acriollar lo criollo para lograr sus fines poéticos. Sus estímulos son invariables, pero siempre fecundos. Dueño de un estilo seguro y dadivoso, más que sorprender, sabe emocionar mediante una especie de elocuencia sin elocuencia que es su hechizo mayor.

CARLOS MASTRONARDI



JAIME DÁVALOS: *El nombrador* (Colombo, Buenos Aires, 1957).

Lo descriptivo, vecino de lo épico, y lo épico mismo son los tonos dominantes de este libro de poemas, donde los motivos folklóricos (que a veces rozan acentos populares de baguala) se elevan a menudo a universales resonancias.

Ello no significa ausencia de vena lírica en este poeta de nuestro norte, como puede comprobarse en la cuarta sección del volumen, integrada por composiciones de índole amorosa. Pero es en las estampas de su contorno natal ("Viltipoco", "Gregorio Guanca", "Greda inocente", "Trópico", etc.) y en los cantos mayores al río Bermejo, la Puna, Güemes y otros, donde los versos de Dávalos resultan más felices y más firme y directa su inspiración.

Algunos poemas recogen el oscuro destello de la leyenda aborígen:

*Armado en tierra nocturna  
crece detrás de los sueños,  
y en el corazón apaga  
su colmillo azucarero.*

("Ucumar")

y muchos de ellos no son ajenos a la intención social, como "Temor del sábado" o "Feriado", al que pertenecen estos versos:

*¡Qué pena dan los mineros,  
bien vestidos el domingo!  
Viudos del trabajo andan  
de ropa azul y perdidos,  
con los ojos por el suelo  
como buscando un anillo.*

Si siempre es aventurado hablar de influencia, quizá resulte indispensable destacar aquí que la resonancia de Neruda y Lorca, advertible en algunos poemas, no significa en modo alguno desmedro para el poeta. También la voz de los maestros, cuando se ha transformado en sangre, ademán y gesto (como creo que decía Rilke para referirse al valor poético de la experiencia) origina poesía. Pues la verdadera poesía es siempre *original* (y acaso anónima), aunque así no lo entiendan quienes dicen *original* pensando en *singularidad*.

"Soy el que canta detrás de la copla" afirma (¿quién?) en el poema inicial. Porque es evidente la inclinación de este poeta a retraer su subjetividad para exaltar las cosas, el nombre de las cosas, lo que a veces parece entreverse detrás de las cosas y los nombres. A menudo hallamos a este "nombrador" embriagado por esa primigenia euforia poética, un poco mágica, que consiste sólo en invocar:

*Guayacanes, palosantos,  
iscayantes y cebiles,*



*verdenaza enredadera,  
palo lanza y guayaviles.*

(“Vinalar”)

Numerosos son los aciertos expresivos y persistentes algunos motivos de la creación de Dávalos. La imagen que en la página 22 designa a los sapos “timbaleros de la lluvia / resonadores de palo” se metaforiza en la página 91, en que leemos: “la sonora madera de los sapos”.

La vocación descriptiva de este poeta frecuente incesantemente lo telúrico, lo elemental, con imágenes y metáforas que alternan belleza y eficacia:

*La luna clava en la selva  
desnudas lanzas de cuarzo.*

(“Trópico”)

*Mira amarilla el verano  
desde el ojo de la iguana.*

(“Yuchan”)

Caracteriza escuetamente a los seres de su ámbito poético. El rastreador es: “Oído que elige el aire / ojo que toca las sendas”; de la puna dice: “Este es el pecho del mundo / en absoluto descanso”.

Dávalos es poeta de vastos recursos, que pasa del metro regular y rimado (romances, sonetos) al verso libre y blanco. Pero así como aparecen más logradas sus estampas que sus tonos líricos, acaso las composiciones de arte menor y algunos cantos constituyen la principal riqueza de este libro.

Un retrato del autor, realizado por Lino Spilimbergo, abre el volumen.

JORGE A. PAITA

ESTHER DE CÁCERES: *Paso de la noche* (Losada, Buenos Aires, 1958).

LA sobriedad formal ha caracterizado sin tregua a la poesía de Esther de Cáceres. Este último libro confirma tal virtud, superándose además en riqueza conceptual, aunque colmada de un simbolismo quizá excesivo. Sin embargo, esa exuberancia no otorga, como pudiera pensarse, vaguedad e imprecisión al concepto. La temática a la que Esther de Cáceres ajusta la línea de su canto parece conferir inevitabilidad al empleo de lo simbólico y, en cierta medida, al del solipsismo, lo que hace a esta poesía esencialmente difícil. No quiere referirse esta calificación a la existencia de un carácter intransferible en los poemas, sino al procedimiento que los hace posible. Pero, como dice Herbert Read, la forma es inherente a la pasión y al pensamiento de Esther de Cáceres es apasionado y vivo.



Una poesía de la pasión es ésta, en efecto. Y su expresión está a la altura de la vivencia religiosa de su autora y se sitúa en un plano trascendente en que el lirismo se ha volcado con amplitud. Las palabras de estos poemas descarnados y profundos parecen haber alcanzado el auténtico sentido espiritual de su origen y destino. Esto da la sensación de un aire claro y fresco transitando a lo largo de los versos, de algo incorpóreo en su ritmo.

El acto interpretativo de estos poemas tomados en conjunto nos llevaría —incluso a partir del mismo título del libro— por caminos propios del corazón y la mente de cada uno, multiplicidad que confirma la existencia de una calidad y no de una oscuridad. Así ocurre siempre cuando se trata, como en este caso, de un acontecer estético logrado con amplitud. El *paso de la noche* se equipararía, a nuestro juicio, al paso de la gracia, pero no en tránsito, sino en perennidad de estado y en su seno se da la “victoria del alma”. A esto último, precisamente, hace referencia, con sostenido fulgor, un poema que podríamos calificar de clave: “Pausa por un halcón”:

*Entre silencio y sombra la noche sin estrellas  
guarda en su inmóvil canto  
secretas melodías con que tu ser me dice  
en ciega travesía la victoria del alma.*

JOAQUIN O. GIANNUZZI

AMELIA BIAGIONI: *La llave* (Emecé, Buenos Aires, 1957).

INTEGRAN este libro 38 poemas de una calidad dispar hasta el desconcierto. Disparidad no sólo advertida al relacionar los poemas entre sí, sino también los versos que lo forman. Es lamentable, por ejemplo, que el uso de la rima y la interesante y novedosa arquitectura de un buen número de composiciones —las que designan los meses del año— estén empobrecidas por un decepcionante retorcimiento de la expresión que confiere dureza y resta fluidez al verso. Agréguese a ello, también lamentablemente por cierto, la proximidad cacofónica de los vocablos en algunos casos. Todo esto aparece como una impronta, o si se quiere, un trauma, dejado por el esfuerzo de lograr una perfección formal que se ha malogrado.

En ocasiones, la exigencia de la rima o el metro hace cometer fallas que van de la gratitud conceptual al mero retruécano gramatical. En el primer caso, la gratitud que apuntamos queda referida por supuesto al hecho de la apreciación personal del comentario; en cuanto a lo segundo, nos valemos, para fundamentar la indicación del defecto, de la objetividad de citar. De este modo, se dice en un verso *Pan de mil violetas* (pág. 40) y en otro *Como en primera vez* (pág. 75).



Hay una cuarteta —en la segunda parte del poema *Diario*— que tipifica las características menos recomendables del libro:

*Tal vez no muera en junio,  
pues no sé el cigarrillo  
y soy la soledad  
sin la alondra del vino.*

Un lirismo, diríamos absoluto, campea en todo el libro; y la subjetividad de una pasión que hace referir las cosas y el mundo —amargamente— a la experiencia personal del poeta se traduce en reflexiones de pobreza conceptual y, lo que es peor, inorgánica. Se nos dirá que no ha sido tal —pensar el mundo— el propósito del poeta, sino cumplir específicamente el ejercicio de “nombrar cantando”. Sin duda; y lo que se da en llamar un poeta del conocimiento lo es en tanto alcanza primordialmente la maestría verbal. Pero consideramos que esta virtud se halla presente en grado relativo en el libro de Amelia Biagioni. Abundando en imperfecciones, alcanza no obstante en medio de ellas algunas expresiones que parecerían desmentirlas, si no fuera que un solo verso no es todo el poema. El desconcierto que señalamos más arriba queda así probado en razón del acentuado contraste que ofrecen los poemas desde el punto de vista de la calidad. “La llave”, un soneto que da título al libro, es una composición de singular perfección que se sitúa muy arriba de un poema como “Libertad” que parecería escrito por otro autor y, por añadidura, menos dotado.

J. O. G.

T. S. ELIOT—GEORGE HOELLERING: *The Film of “Murder in the Cathedral”* (Faber, London, 1957).

AUNQUE en el tablado los personajes son de carne y hueso y en la pantalla imágenes de luz y sombra, el cine es más realista que el teatro: la cámara nos lleva de la totalidad de la escena a los detalles, ilumina un primer plano, explora rincones y reintegra el conjunto. El actor de dos dimensiones nos habla con voz natural; sus palabras y sus gestos se dirigen a cada uno de nosotros. Por otra parte, el espectador del cine es mucho más pasivo que el del teatro: el continuo cambio de escena, la ausencia de entreactos, le obliga a sostener la atención de la mirada, sin respiro para reflexionar sobre lo que pasa. Por estas razones el autor de un libreto para el teatro tiene problemas distintos de los que debe considerar quien escribe el guión de una película. Todo intento de llevar al cine una buena obra de teatro corre el riesgo de estropear las bondades del original o de darnos algo muy distinto. Porque, como dice Helen en *Howards End*: “What is the good of the Arts if they are interchangeable?”



El texto de *Murder in the Cathedral* no se ajusta exactamente al paradigma teatral. Eliot lo escribió teniendo en cuenta las posibilidades y limitaciones de la Sala capitular de Canterbury, donde se estrenó hace veintitrés años. El productor George Hoellering, que había combinado imágenes con música de Lazlo Lajtha en *Hortobagy*, quería experimentar con imágenes y palabras, y para ello buscó un poema dramático, "pues sólo en él se encuentra un diálogo que también participa de algunas de las cualidades de la música". Finalmente escogió *Murder in the Cathedral*, que por no haber sido pensado para un escenario corriente le parecía tan distante del teatro como del cine.

La versión cinematográfica de *Murder in the Cathedral* no se presenta, pues, como una pieza de teatro llevada al cine, sino más bien como un poema que aumenta sus modalidades expresivas con los recursos del cine sonoro: un nuevo tipo de película en la que el diálogo cobra tanta importancia como la imagen visual. Para equilibrar estos dos elementos Hoellering obtuvo la colaboración de Eliot. (Imaginemos a Shakespeare colaborando con Laurence Olivier.) Ante todo Hoellering hizo grabar a Eliot el poema completo para que tanto el director como los actores pudieran apreciar el ritmo y el énfasis como lo siente el autor. Luego Eliot debió imitarse a sí mismo y escribir los versos para las escenas nuevas, cuyos temas fueron sugeridos por Hoellering. Para que el argumento de *Murder in the Cathedral* resultara inteligible en la pantalla pareció necesario dar alguna explicación preliminar. He aquí una muestra de las nuevas líneas, en las que Eliot, con su sobriedad y contención habituales, expresa una idea digna de Lord Acton:

*There must be two powers  
Always in this world. The King would have one power alone,  
The worldly power which reaches towards the absolute,  
And even when aiming well, still brings forth evil,  
And most when absolute, bows down to Anti-Christ*<sup>1</sup>.

Aparte de alteraciones menores —entre ellas la desaparición de la figura del Cuarto Tentador, reemplazada por la invisible voz del propio Eliot (el demonio quiere inducir a Thomas Becket a convertirse deliberadamente en santo)— una novedad importante es la reducción de los alegatos de los caballeros y la introducción de un nuevo pasaje especialmente escrito por Eliot. La experiencia teatral aconsejó sustituir aquellos trozos que en lugar de conmover al auditorio lo divertía, haciéndole perder el sentido de la pieza. (Hoellering comenta: "No sé si el nuevo discurso conseguirá el efecto deseado: la gente es muy difícil de conmover en estos días".) Cualquiera sea el efecto obtenido en la versión del cine, como literatura los viejos parlamentos valen mucho más

1

*Tiene que haber dos poderes*

*Siempre en este mundo. El rey quiere que haya un solo poder:*

*El poder mundano que se extiende hacia lo absoluto*

*Y aun apuntando bien siempre produce mal,*

*Y más que nunca cuando es absoluto se inclina ante el Anticristo.*



que los nuevos; el lector deberá recurrir a la edición del texto original para gozarlos. Recordemos, de paso, que su tema es la idea de Razón de Estado.

*The Film of "Murder in the Cathedral"* es un libro excelente por la presentación, la tipografía, las ilustraciones. Contiene todo el guión de la película —es decir, la nueva versión del poema— y, siguiendo el texto a cada paso, dibujos de Peter Pendry destinados al film. Las fotos en sepia dan a toda página los rostros de los protagonistas y, en una colección de pequeños *stills*, resumen toda la cinta. Las fotos en colores muestran objetos utilizados en la película que por el celo de su reproducción veraz nos acercan al arte del siglo XII.

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ

## ENSAYOS

JEAN GUITTON: *Ensayos sobre el amor humano* (Sudamericana, Buenos Aires, 1957).

EL título del libro es promisor; su contenido no cumple, a mi juicio, la implícita promesa. Ha encarado este tema múltiple y apasionante desde un punto de vista estrictamente filosófico y partiendo de prejuicios bien establecidos. Las escasas alusiones a la biología y a la psicología, en esta materia fundamentalmente biológica y psicológica, muestran que el autor no ha dado demasiada importancia a la base física y psíquica de un fenómeno espiritual en su esencia, pero fisiológico y mental en sus manifestaciones. Uno de los últimos párrafos me parece esclarecedor con respecto a su método. "La obra del filósofo será la de justificar la finalidad que preside la disposición de las cosas y el desarrollo de la historia", dice, revelando así que ya presupone una finalidad y se prepara para justificarla a toda costa. Claro está que se trata de un riesgo propio de la filosofía, del que la ciencia se ve libre en gran parte; los filósofos suelen tener una tendencia mayor a explicar y justificar nociones arbitrariamente adquiridas que a indagar la verdad partiendo de hechos verificados. Como en el terreno de lo improbable todo se puede demostrar de todo, las teorías pueden ser casi infinitas.

El conjunto de premisas de las cuales parte Jean Guitton, es el de las convenciones de nuestra civilización occidental y de la religión cristiana; dentro de ellas encara los problemas relativos al amor, la familia, la continencia, la generación. Desde este ámbito restringido pronuncia generalizaciones, apoyadas más en la autoridad de las Escrituras que en estudios antropológicos o sociológicos contemporáneos. Sus opiniones sobre el divorcio o el control de la natalidad, por ejemplo, no añaden nada a las encíclicas papales. Aunque afirma que nunca ha partido del punto de vista de la moral y de la religión, basta leer frases que hablan de *la belleza de la virginidad*, el *sexo noble* (refiriéndose al masculino) o las *desviaciones del amor* (refiriéndose a las relaciones



extra-maritales), para comprender que el autor se halla sólidamente instalado en el conjunto de creencias que nos legó la civilización patriarcal judío-cristiana.

La crisis inicial y el desarrollo ulterior del amor, su carácter de ofrenda, el significado del sexo y el conflicto entre la carne y el espíritu, son algunos de los temas desarrollados en la obra. Me parece particularmente interesante su hipótesis con respecto a las relaciones entre el amor divino y el humano. El segundo, según Guitton, sería "el residuo de un amor oscuro y vivaz por el divino, que estaría simbolizado por este apego particular". La coincidencia entre el lenguaje del amor humano y el del misticismo se explicaría, no suponiendo que los místicos han hecho suyos los vocablos de la pasión amorosa, sino que los amantes "se han adornado con estos sentimientos que sólo pueden justificarse en el contexto de la religión". A propósito de la sexualidad y el amor, sostiene una inversión parecida. Este último no sería una suerte de lujo, de floración innecesaria dentro de la unión de los sexos, sino que por el contrario "la sexualidad se presenta como el medio de realizar el amor". "El amor ya no es considerado como una consecuencia artificial y accidental de la sexualidad; al contrario, la sexualidad se presenta como un instrumento favorable para excitar y mantener el amor en una sociedad formada por seres múltiples, más o menos comprometidos en la materia y la corporeidad".

En la primera de estas hipótesis he creído siempre; la segunda es más arriesgada, pero no me parece inverosímil. Entristece ver al autor descender de tan sutiles especulaciones a lugares comunes provenientes de un enfoque inicial bastante limitado. Curiosamente, él mismo señala en su primer capítulo, *Las dificultades y los idiomas*, una pobreza similar. "La confusión que proviene del lenguaje no reside tanto en la abundancia de lenguas, sino más bien en el hecho de estar encerrados en una sola, lo que hace creer que constituye un universo y, por lo tanto, el único pensable. Sería preciso hablar todas las lenguas a la vez y corregirlas unas con otras —o más bien romperlas unas contra otras— para ver aparecer, en el vértice de su rotura, la forma de verdad por ellas encubierta" <sup>1</sup>.

Sería preciso conocer todas las religiones y todas las filosofías para corregirlas unas con otras cuando se abordan temas tan hondos y universales como el amor.

A. J.

JEAN GIONO: *Notas sobre el caso Dominici* (SUR, Buenos Aires, 1957).

EN la madrugada del 5 de agosto de 1952 se cometió en Digne (Francia) un triple crimen: un matrimonio inglés y su hijita fueron hallados brutalmente asesinados cerca de su camioneta, con la cual recorrían el país como turistas. Al buscar indicios que permitieran dar con la identidad de las víctimas, se encontró

<sup>1</sup> En el ensayo que titula su último libro, *Adonis y el Alfabeto*, Aldous Huxley se refiere a las limitaciones que impone el idioma a las posibilidades del pensamiento.



un cuadernito de escuela donde la pequeña llevaba su "diario" y que contenía asimismo sus datos personales. Se supo así que se trataba de Sir Jack Drummond, su esposa y su hija Elizabeth, de doce años de edad, que aprovechaban sus vacaciones recorriendo Francia. Venían de Reims, donde habían visitado la Catedral. "Delante del ángel de la Catedral —se lee en el cuadernito de la pequeña Elizabeth— mamá me ha dicho que tiene la misma sonrisa de cuando yo era pequeña. No me ha hecho ningún cumplido. A mediodía hemos visitado el pueblo donde nació Juana de Arco, Domremy. Maravilloso." *Wonderful* es la palabra que aparece con más frecuencia durante esas vacaciones magníficas. También habla de Frisky, su caballito, que ha quedado en Nottingham, con una pata enferma. Y del mal humor de su padre, Sir Jack Drummond, que no quería acampar al aire libre, porque hacía demasiado frío. "Pero mamá y yo nos hemos opuesto... ¡y hemos vencido!" Después: "Volveremos el lunes, para ver a los toros..."; "He pedido papas fritas". Y el lunes 4 de agosto: "Hay una espléndida luna llena. Acamparemos. He podido satisfacer un viejo deseo: me he bañado, sola, en el Durance, como en un *film* o en un sueño. ¡Ha sido magnífico! Para que no se dieran cuenta me he puesto el pijama sobre el cuerpo todavía mojado. Hace frío..." Dos horas después de haber escrito estas líneas, Elizabeth agonizaba sobre una de las márgenes del Durance, con el cráneo destrozado. Moría gimiendo, bajo la luna que descendía indiferente.

Lo que hubiera sido un horrendo crimen más —y aparentemente inútil— se convirtió en un puntillo de quisquillosidad internacional. Ya el hecho de que las víctimas hubieran sido turistas ingleses era bastante grave para Francia. Añádase que Sir Jack Drummond tenía grandes títulos a la gratitud nacional de Inglaterra, puesto que había sido el hombre de ciencia responsable de las equilibradas dietas alimenticias que permitieron al pueblo sajón salvar felizmente las penurias de la guerra. Tanto Francia como Inglaterra tenían por lo tanto gran interés en que se hallara y castigara rápidamente al culpable. Pero no fué tan sencillo: descartado el móvil del robo, sobrepasadas las conjeturas de intriga política, intachables los antecedentes de la familia asesinada y, por si fuera poco, perpetrado el crimen a poca distancia de la carretera, todas las pistas parecían terminar en arenas movedizas. Sólo pudo lograrse una condena a modo de paliativo: Gustave Dominici, uno de los hijos del anciano dueño de la Grand-Terre y el primero en salir a dar la noticia del macabro hallazgo, fué condenado a unos meses de cárcel por no haber prestado auxilio médico a la pequeña Elizabeth Drummond, de quien él mismo manifestó que aún estaba con vida al encontrarla. Después, el silencio. Pero no la inacción. El comisario Sebeilles, encargado de la pesquisa, no había renunciado a dar con el culpable. Desde el primer momento tuvo la intuición de que el criminal era de allí, de Digne y, más concretamente, de la Grand-Terre. Se instaló en el pueblo y visitó cotidianamente la granja, dejando que la indiferencia o la abierta hostilidad de los poco acogedores Dominici resbalaran sobre su curtida epidermis de buen policía. Un año y tres meses después, Francia estaba en condiciones de saldar su cuenta con Inglaterra. El asesino de Digne había



sido hallado. El "Patriarca", el anciano Gaston Dominici, había terminado por sucumbir al asedio de Sebeilles: *Tu a gagné, petit*, exclamó en *patois*.

De improviso ese hombre —de quien llegó a decirse que parecía un rey bárbaro reencarnado, un pastor homérico, un héroe de Virgilio— se metamorfoseó en un criminal nato. El público leyó hasta saciarse los detalles del sórdido hecho, Gaston Dominici fué sacudido, llevado y traído —en sentido figurado, se entiende, ya que el inspector Sebeilles preconiza los métodos psicológicos—, zaradeado, en fin, hasta quedar "como un gorrión con una perdigonada en el ala"; caído en un rincón de su celda, con la única compañía de su perro, "el mejor de sus hijos". Porque fueron sus propios hijos quienes dieron la pista a Sebeilles y luego acusaron públicamente al padre.

Quitada nuevamente la tapa del pozo ciego, las emanaciones resultaron asfixiantes, aun océano de por medio. Pero también eso quedó atrás. Agua que corre, la prensa arrastró lejos las miasmas con frescas avalanchas de noticias sensacionales.

Pero entre los asistentes al proceso había alguien que no estaba dispuesto a dejarse envolver por la avalancha. El fallo que declaró culpable a Gaston Dominici se parecía demasiado a un mandoble para terminar con el íncubo. El íncubo —Gaston Dominici— desapareció de la vista del público, pero el fantasma siguió obsesionando a Jean Giono, el escritor de la Provenza, que había seguido paso a paso las alternativas de un proceso que por momentos dejaba de referirse a un hombre para envolver a toda una región: ¿cómo era posible que la Provenza de Mistral hubiera producido un monstruo como Gaston Dominici? Jean Giono conocía a fondo esa tierra y sus hombres: allí había nacido, allí y entre ellos se había criado, había trabajado y de ese material estaban hechos sus libros. El acusado era uno de sus personajes. Pero contrariamente a lo que sucedía en sus libros, su omnisciencia no pudo penetrar la mirada de ese anciano "culpable de frente e inocente de perfil", como dijera otro de los concurrentes al proceso.

Después de haber asistido puntualmente a las sesiones del tribunal, de haber visitado el lugar del crimen, de haber tratado, por todos los medios, de aferrar el fugitivo e inasible relámpago de la verdad, Jean Giono sólo había podido llegar a una sobria y amarga conclusión: "No digo que Gaston Dominici no sea culpable; digo que no me ha sido demostrado que lo fuera".

Y como testimonio de su tremenda duda —que no podía disolver el fallo de ningún jurado—, hizo publicar sus angustiosos apuntes, donde palpita y seguirá palpitando la pregunta que todos se empeñaron en amordazar: ¿era realmente culpable Gaston Dominici?

En su tarea de dilucidar la verdad, Jean Giono se basa menos en los recursos técnicos de la ley que en sus dotes aguzadas de observación, en su identificación con la Provenza, su suelo, sus habitantes. Se debate entre ciénagas de pruebas —hasta de confesiones, ya que Dominici confesó cuatro veces y se retractó otras tantas— y deslumbrantes atisbos de nobleza en el acusado, incompatibles con su condición de autor de un triple y horrendo crimen. Llega un momento



en que hasta el enigmático anciano, capaz de poner en jaque con su vocabulario de treinta y cinco palabras —bien contadas por Giono— al juez y a la acusación, ricos en millares de términos que para él no dicen nada o dicen mal lo que él es capaz de expresar parca y concretamente, siente la mirada de Giono siempre fija en él, buscando la grieta por donde penetrar en su misterio, y acaba por preguntar quién es ese señor que está detrás del Presidente del Tribunal. Cuando se lo dicen, manifiesta asombrado: “Ese señor se ha molestado...”, queriendo decir, implícitamente: “por mí, que soy tan poca cosa”. Como si el crimen le fuera ajeno. Siempre pareció serle ajeno, hasta el punto de que fué capaz de escuchar sin inmutarse acusación tras acusación. Con tal de que no afectaran su buen nombre de terrateniente, insinuando, por ejemplo, que era cazador furtivo. Ah, eso sí que no podía tolerarlo. Él era un campesino de los Bajos Alpes, es decir, un rey dentro de sus tierras.

Jean Giono va proyectando para nosotros el *relantisseur* de su cámara lenta. Agotado el humo de las suposiciones queda apenas un puñado de residuos; Gaston Dominici —si fué él— mató a Sir Jack Drummond sin premeditación. Había estado observando, oculto entre unos arbustos, los preparativos de los Drummond para acostarse, al aire libre. Como dijimos, era noche de luna llena. Habría visto ir y venir a la pequeña Elizabeth en su inocente baño clandestino. Habrá observado una vez más la frescura de la mujer de Sir Jack (era veinte años más joven que su marido). Gaston Dominici era más viejo que Sir Jack, pero quizá más vigoroso: fuerte de vino rojo, de larga soledad en los bosques, en comunión con la naturaleza. La mujer inglesa —tan distinta de la suya, y de las otras que puede conocer— lo atrae, y se acerca, cuando ya la cree dormida. La señora Drummond despierta de improviso. Al ver esa sombra que debió de parecerle gigantesca —Gaston Dominici surge al principio del proceso como un hombre corpulento y bien plantado— hizo lo que cualquier mujer: gritó. Sir Jack despertó y lógicamente corrió a defender a su mujer. Se traba en lucha con Gaston Dominici. Sale un tiro. Lo demás es el alud: muerto el marido hay que hacer callar a la mujer. Y luego a la pequeña Elizabeth, que huye enloquecida hacia el Durance, donde se bañara un rato antes “como en un *film* o como en un sueño”. Quién sabe si alcanzó a darse cuenta de que no era una pesadilla. Tal vez ni siquiera tuvo tiempo de huir. (A pesar de las reconstrucciones no ha podido dilucidarse, entre miles de otras cosas, si huyó realmente hacia el río, a cien metros de distancia, y fué alcanzada y brutalmente golpeada con la culata del fusil ya sin carga, o si fué herida mientras estaba acostada o mientras huía en busca de “protección” hacia la Grand-Terre, a menos de 200 metros de distancia.) Los piecitos aparecen libres de sílice —que habrían debido tener adherido, si hubiera corrido hacia el río— y sin rasguños; el camino a la granja es hirsuto, lleno de malezas espinosas, que lastiman aún más si lleva uno puestas las sandalias, asegura el viejo médico de campaña llamado a atestiguar. Un detalle: nunca se encontraron las chinelas ni los zapatitos de Elizabeth. Otro: el “viejo médico de campaña”, expresión utilizada peyorativamente durante el proceso, asegura que la niña murió tres



horas después que sus padres, a consecuencia inmediata de una de las dos espantosas heridas que recibiera: la del golpe de gracia.

Jean Giono, con sus frases entrecortadas, nos muestra cómo Gaston Dominici, una vez cometido el crimen impremediato —si lo cometió él—, no se metamorfosea en criminal con las características descritas por Lombroso. Sigue siendo el campesino de los Bajos Alpes, con todos los rasgos de ruda nobleza, astucia y reticencia que ya habían sido pintados tantas veces por el mismo Giono. “Es parecido a cien, a mil viejos aldeanos que conozco... En la situación de ser interrogados tendrían la misma actitud, responderían con la misma voz, con las mismas palabras.” Tampoco se opera en su rostro una transformación wildeana: conserva su aspecto de rey bárbaro, que las mujeres han de encontrar hermoso. Gustave, el hijo, dirá cómo, después de “eso”, el padre vuelve a casa y enfrenta a la espantada grey: “Me han hecho perder la paciencia y los he matado a los tres”. Añadiendo: “Al que hable lo mato”, y tal vez mirando al propio Gustave, que después confiará a su vecino y amigo Maillet —acusado y acusador por turno—: “Si hubieras oído esos gritos..., eran horribles..., no sabía dónde meterme”. “¿Y dónde estabas tú?” “En el campo de alfalfa”.

“¿Quién estaba contigo, Gustave, cuando oíste los gritos?”, preguntará el padre, a su vez en el banquillo. “¿Quién estaba contigo? ¿Quién estaba contigo?” y Giono: “Sentíamos que esta frase iba a ser repetida hasta el fin de los siglos si no se lo detenía. Gustave abrió la boca. El presidente golpeó la mesa y dijo: ‘Se suspende la audiencia’. Gustave, de quien se dijo que es el prototipo del cobarde de los cuentos infantiles, estaba salvado.”

Minuciosamente, el autor va registrando ésta y otras circunstancias del proceso — que es ante todo un proceso de palabras. Y los silencios. Y las omisiones. No rehuye ninguna influencia. Pero no deja pasar una sola impresión sin sopesarla lo mejor que puede y sabe.

Al desfile de los testigos concurre en pleno la inacabable familia Dominici, de la que se destaca, además del ya mencionado Gustave, su hermano Clovis, otro de los acusadores del padre — el mismo que tuvo ese movimiento involuntario de sorpresa al serle presentada el arma del crimen (aunque después afirmó no haberla visto nunca antes). Vemos comparecer a Yvette, la mujer de Gustave, de quien se ha dicho que partió la primera piedra contra el viejo, y que, sin embargo, no dejó de sonreírle encantadoramente durante todo el proceso. Cuando no era interrogada, Yvette leía. Jean Giono no descansó hasta averiguar qué leía. Era una novela: *Cuando triunfa el amor*. Y Perrin, el sobrino, el mentiroso incorregible, “fuera de lo humano”—escribe Giono—, jamás decía la verdad. Y aquí jamás es jamás. Excepto cuando afirmó que había visto el cadáver de Sir Jack Drummond vestido con su pijama azul. Entonces hubo un revuelo en la sala, porque el pijama azul no estaba mencionado en el expediente. Y era verdad. Sir Jack Drummond tenía puesto un pijama azul la noche del crimen. Sólo que si las cosas hubieran sido como las dijo el pequeño Perrin, él no podía haberlo sabido: a la mañana el cadáver ya estaba completamente oculto bajo la cucheta. Y a la propia mujer del acusado, a quien él llama



la sardina —¿afectuosa o despiadadamente?—, una mujercita negra, tostada hasta los huesos... con dos grandes ojos muy abiertos, que se expresa magníficamente, aun cuando su vocabulario sea todavía más reducido que el de su marido. Terminado su interrogatorio, volvió a sentarse entre el público. Poco después se suspendió la audiencia. Entonces la anciana se sube a una silla para ver a su marido, llevado fuera de la sala entre dos gendarmes, y llora.

Aquí terminan los apuntes de Jean Giono. Publicados sin retoque. Su ritmo, por momentos de pesadilla, es el de un desgarrado monólogo interpolado de pausas y vacilaciones.

Aparecidas estas *Notas* cuando la polvareda levantada por el proceso Dominici ya había sido casi completamente absorbida por el ambiente, restallan como una seca voz de alto dirigida a un público que da la espalda y olvida.

No se trata sólo de un proceso y de un culpable dudoso. Jean Giono enjuicia todo un sistema —no a individuos—. Que ni siquiera es privativo de Francia, sino de la humanidad entera.

En síntesis, el libro de Jean Giono es un auténtico documento de la perplejidad de una conciencia enfrentada con la terrible responsabilidad del hombre erigido en juez del hombre.

En cuanto a él, a Jean Giono, sólo atina a seguir insistiendo monótona, implacablemente:

“No digo que Gaston Dominici no es culpable. Digo que no se me ha demostrado que lo sea”.

ANA O'NEILL

HARRY HODGKINSON: *El lenguaje del comunismo* (Criterio, Buenos Aires, 1958).

EN un régimen donde la muerte es un medio de limpiar el camino hacia el “milenario” final, las palabras son navajas que cortan y eliminan todo bizantinismo. No existen segundas acepciones. ¡Cuidado, entonces! Nada de lenguaje figurado detrás de la Cortina de Hierro. Las especulaciones verbales pueden costarle la vida a quien las esgrima.

Esto es hoy un hecho indiscutible. Llegaron a él los soviéticos por un serpenteado camino: avanzaron, retrocedieron. Pero la dirección definitiva era una: ablandar ese pueblo a golpes de voz, convertir esa tierra áspera en arcilla modelable; industrializar voluntades, encasillarlas. Y el gran medio fué la palabra.

Sembraron, entonces; pero sembraron variables consignas. Y cosecharon silencio. Allí está ese gran alumnado, dogmatizado, militarizado, ignorante de cualquier verdad fuera de esa ficción verbal con vida propia.

Los métodos no importaron, sólo valía la exactitud deseada. El fin justifica los medios... Y el lenguaje es, como ya dijimos, el *gran medio* para adoctrinar a la masa, el más útil. Todo consiste en presentar lo que se desea por bueno como algo luminoso, y lo malo, lo falso (falso en razón de la Razón comunista, descartando, por supuesto, cualquier otro valor estético o moral) como subs-



tancia abominable, alquitranosa. Todo es cuestión de contrastes. Blanco y negro. Nada de medios tonos. Lo blanco, bueno; lo negro, malo. El rojo, firme; el azul, endeble...

Así lo podemos apreciar una vez más a través del libro de Hodgkinson. Enfrentados como estamos con esa ineludible realidad contemporánea, *El lenguaje del comunismo* resulta de gran ayuda para penetrar con alguna garantía en la maraña soviética y cuidarnos de las demolidoras sacudidas de la "paz" y del muy reciente ajeteo de la "coexistencia pacífica". Presentado este trabajo en forma de vocabulario, tomadas sus acepciones de diarios, revistas y libros oficiales rusos, puede considerársele como un importante documento de nuestro tiempo, esclarecedor de gran parte de la terminología utilizada por los líderes soviéticos en sus discursos, prédicas y propuestas de dorada apariencia.

Tradujo la obra, publicada originalmente en inglés, Bernardo Capdevielle.

RAÚL H. BURZACO

## RELATOS, ENSAYOS

GISELDA ZANI: *Por Vínculos Sutiles* (Emecé, Buenos Aires, 1958).

TODO género literario tiene su *deus ex machina*. En la novela policial es, por supuesto, el detective; en la novela de ciencia-ficción, un habitante de otro planeta; en la novela rosa, el Amor... A su vez, cada uno de estos géneros tiene su "efecto" peculiar. En la novela policial es la sorpresa; en la novela ciencia-ficción, el asombro; en la novela rosa, las lágrimas. Y como todo efecto proviene de una causa, tendremos: el detective, el lunático o marciano, el enamorado. En seguida nos preguntaremos de qué materia están hechos. Pues bien, el detective, de carne y hueso; el marciano, de una transposición hipertrofiada del propio hombre; el enamorado, de nosotros mismos.

Descontadas las diferencias formales, la ley de composición válida para estos tres géneros es idéntica: poner en juego al hombre —descubriendo un crimen o perpetrándolo, haciendo un viaje interplanetario o recibiendo a viajeros siderales, amando u odiando. Digámoslo de una vez: el escritor de estos géneros opera con la materia animada. Hasta ahí se extienden sus límites.

Pero como los hombres son mortales, y las almas, presumiblemente, no lo son —bien porque se entienda que encarnan de nuevo o porque vaguen eternamente— ocurre que tenemos otro género literario: la novela "espiritualista", que como los antes citados tiene, también, su *deus ex machina*: el Más Allá; su efecto peculiar: el *frisson*; su causa: el mundo ectoplasmático; y su materia: lo inefable.

No sería exagerado decir que la novela "espiritualista" se las trae... Su objetivo es estremecer al lector con imponderables tales como "ectoplasma" y "Más Allá". Un paso en falso, y autor y lector ruedan por el abismo de lo incongruente.



Y es que este género, de por sí sobrehumano, tiene leyes de composición casi sobrehumanas. He aquí unas cuantas. En primer lugar, el relato deberá ser, en lo posible, convincente. Ahora bien, como hasta el presente no hay pruebas palmarias de la comunicación con el Más Allá, tal poder de convencimiento estará dado por el *frisson*. En *Rebecca*, Daphne Du Maurier lo hizo de modo simplista; Balzac lo logró a medias en *Seráfita*; Henry James, plenamente, en *Otra vuelta de tuerca*. Segundo: no buscar el suspenso. Sería una solución fácil, pues toda obra de este género es, en sí misma, suspenso. Tercero: no "estirar" el tema. Se impone la concisión, tanto en el discurso como en el tema. Sobre todo, saber dónde debemos "cortar" (tan negativo sería precipitar el desenlace como demorarlo). Cuarto: que nuestra curiosidad se haga más y más avasalladora a medida que nos vamos adentrando en el relato. Para ello es preciso que elemento alguno de la obra presente el más leve resquicio por donde pueda introducirse el aburrimiento. Eso que se llama "obra muerta", permisible en otro tipo de narración, invalidaría de medio a medio el relato espiritualista.

Ha dado pábulo a estas consideraciones la lectura de *Por vínculos sutiles*. He aquí un libro de cuentos concebido entre el Acá y el Más Allá. Con indiscutible poder narrativo, Giselda Zani nos introduce en esa zona imprecisa situada entre la Muerte y la Vida, azaroso camino formado por vericuetos borrosos, de una geografía inexplorada, y en donde el viajero "se orienta" con la mortecina luz de posición que el autor coloca a su paso.

Los distintos temas que la autora nos va ofreciendo en el curso del libro son otros tantos incentivos poderosos para que la lectura resulte de interés apasionante. En "Los Altos Pinos" es la conmovedora probabilidad fotográfica del ojo humano en su última confrontación con la vida; en "La Casa de la calle del Socorro", la inquietante contingencia de una presentificación del pasado; en "Persona Desplazada", los "vínculos sutiles" que unen los humanos destinos; en "Luz de Limbo", la agobiadora personificación del Diablo; en "La Broma", la anticipación de la muerte significada en el propio velorio del protagonista.

Ahora bien, la falla de estos relatos, que sólo por momentos provocan ansiedad, que nunca nos dejan en vilo, hay que buscarla en su escaso poder de convencimiento. La autora se demora demasiado en la descripción: parecería que el fausto de las palabras, predominando sobre la concisión, invalidara la última *ratio* de este tipo de literatura, es decir, el *frisson*. Por ejemplo, en el relato ya citado —"Los Altos Pinos"— el estiramiento del tema ha sido llevado tan lejos que al arribar a la página final no logramos sentirnos estremecidos. Tal técnica habría sido correcta en un cuento policial: el autor, demorando la sorpresa, obliga al lector a romperse la cabeza. Pero como en uno espiritualista no cabe la adivinación, el narrador tendrá buen cuidado de no plantearse al lector, no demorarlo en bifurcaciones del relato, saber muy exactamente en qué punto de su narración deberá darle "el golpe de gracia".

En uno de los mejores cuentos —"La Casa de la calle del Socorro"—, Giselda Zani malogra el *frisson* en aras del suspenso. Suspenso dado en dicho cuento a través de minuciosas descripciones, sin duda bien realizadas, hasta diría que



de mano maestra, que estarían justificadas en una novela de otro género, o mediante exhaustivas explicaciones proustianas.

Baste un ejemplo: "Cristina guardaba desde su infancia una nostalgia especial por determinado estilo de viviendas que seguramente había frecuentado cuando era chica, pero que su memoria no podía situar en una casa determinada. Era el de las construcciones coloniales reformadas para un lujo mayor, que habían incorporado a sus líneas ascéticas ciertos —muy pocos— elementos de un gótico apenas insinuado en la forma ojival de las puertas, en un algún "lambris" de madera oscura, reluciente y olorosa a ceras perfumadas. Éstos se completaban con empapelados que parecían sedas de tonos oscuros y cálidos, y el tono general de los ambientes así condicionados era el de un refugio grave, suntuoso y seguro, totalmente ajeno a los azares del tiempo exterior. Estaban todavía lejos del "pastiche" gótico —ése sí recargado y falso— que impuso su mal gusto unos años después. Eran como el reflejo de un momento de fantasía equilibrada, dominada por un sentido especial: el de la sencillez que hubiera tomado conciencia de sus posibilidades de riqueza. Y allí, en la casa de la calle del Socorro, se encontraba un resumen perfecto de aquel estilo que había sido fugaz y era memorable".

Ningún lector de esta nota pondrá en duda las excelencias estilísticas de este fragmento. Pues todo el libro es así, de un acabado verbal excelente y, como se dice, "ambientado" a las maravillas. Se nos ocurre pensar que la literatura, como los chicos, es a veces inesperada. En *Por vínculos sutiles*, Giselda Zani nos ha ofrecido un agradable cuadro de costumbres en vez de una inquietante visión de lo desconocido.

VIRGILIO PIÑERA

ARTURO CERRETANI: *La violencia* ("doble p", Buenos Aires, 1957).

CON dominio de la peripecia, personajes de persuasiva realidad y un singular estilo —que se impone al lector por su gracia comunicativa y ágil—, Cerretani narra en esta novela la historia de Mara Centeno.

Mara es una muchachita del interior argentino que, por decisión materna, llega a Buenos Aires a servir en la casa de una familia acomodada. Pronto se ve envuelta en una aventura, de la que son actores, en mayor o menor medida, un negro, un pelirrojo, un jorobado, circunstancias imprevisibles, una amiga insidiosa, los patrones y varios vasos de cerveza mal bebidos, Por debajo de todo ello está la ciudad, hostil o indiferente, y en ella, la barbarie de los peores y la sordera o incomprensión de los otros.

Criatura de infantil religiosidad, ingenua por sus años, pero de vida interior frondosa y una peculiar capacidad de observación y análisis, la muchacha había nacido en Pueblo Llano (fabulosa localidad en que se desarrolla *El bruto*, obra que le valió al autor el Primer Premio Municipal y la Faja de Honor de la SADE). En Buenos Aires, la proximidad de una amiga despierta en ella curio-



sidades y propensiones que habrían de conducirla —sin desmedro para su candor o por él mismo— a un desenlace trágico.

El ocasional idilio con el negro —hombre indigente, extraño y ávido de afectos— alcanza por momentos rara pureza.

Los personajes, empezando por Mara, viven realmente. El negro que se manifiesta en el bar, en el baile, en el edificio semiconstruido, es distinto del negro que nos sorprende por primera vez en la plaza. Pero difiere como difiere actualmente nuestro viejo amigo de la primera imagen que de él tuvimos. El curioso místico con aprontes de redentor y proceder vandálico (pariente algo lejano del Zenón Aldaba de *El bruto*) produce en el lector cierto desconcierto. Tal vez el comportamiento del personaje es aquí desconcertante, no como lo es a veces el proceder de todo personaje vivo, sino porque el autor juega al desconcierto o porque se ve tentado por cierto satanismo o porque intenta dar al argumento un brusco viraje, para alejarlo de la solución sensiblera, en la que tal vez corría inminente riesgo de encallar. En este último caso, el procedimiento no es del todo objetable, aunque se ve el esfuerzo.

Hay una singularidad frecuentemente advertible en esta novela: a veces no es el autor quien narra; tampoco Mara. Una voz impersonal, integrada por las de ambos, nos pone al corriente de lo que sucede. Así, por ejemplo: "Por suerte no había nada que hacer; y daban ganas de dormir las voces cascaditas de esas dos viejas" (pág. 10). Cerretani no parece ser de los autores que se proyectan en sus personajes. Dígase al respecto lo que se dijere, creo que los hay que buscan encarnar en ellos, asumir su voz, sus ademanes, sus hábitos mentales. Se produce entonces una interacción: el escritor crea (o encuentra) al personaje; el personaje crea el estilo del autor.

Los patrones de Mara, y la clase social a que pertenecen, son apenas telón de fondo de la escena. Sin embargo, y aunque no haya crítica social directa, los burgueses aparecen en situaciones poco felices, y a los amos de Mara les está encomendada la tarea de rematar, con el despido, las calamidades que ya abrumaban a la muchacha.

El diálogo es hábil; el interés permanente. Y aunque quizá no esté a la altura de *El bruto*, *La violencia* es un libro que nos muestra a un escritor muy dueño de sus medios expresivos.

JORGE A. PAITA

DANIEL RODRÍGUEZ: *16 Tatarabuelos* ("doble p", Buenos Aires, 1957).

**D**IECISÉIS siluetas, plasmas de otros tantos seres humanos, convocados a una extraña reunión por un descendiente de ellos, su tataranieto Mateo Roque Suarfa, dan vida anecdótica a este libro de Daniel Rodríguez.

El protagonista, Suarfa, hombre maduro ya, se interesa de improviso por conocer su ascendencia. Recuerda a sus abuelos, y por los relatos de éstos, a sus bisabuelos. Pero sus dieciséis tatarabuelos son una incógnita para nuestro



hombre. Es así cómo, con la ayuda de un amigo espiritista, decide convocar a esos antepasados. Llega la noche precisa y en una habitación oscura, larga, se produce la esotérica asamblea. Las fosforescencias surgen, primero desordenadamente, luego por parejas; finalmente crecen en intensidad, y se acercan a Suarfa de a dos por vez. Ameno por momentos, cansador algunas veces, se entabla el diálogo telepático. Las figuras muestran rasgos bastantes definidos, pero de sus cuerpos poco se ve: sólo aparece una mano que señala o acciona. Españoles, franceses, portugueses, italianos, hasta un griego se mezclan en escena; caracteres, gustos y apariencias dispares, todo un mundillo teatral desfila y narra su historia, discute, se enfada o sonrío. Por fin, huye la última aparición. Es de día. Suarfa ha completado su tarea: ahora cree saber de dónde provienen sus inquietudes, aspiraciones, dones y defectos, y acompañado por el recuerdo de tan extraña revelación vuelve a su casa con la sensación de no pertenecer a este mundo, hallándose ajeno a la realidad de su quehacer cotidiano.

Y nada más. Sí, el lector, que ha resbalado por esa exposición de antiguallas parlantes, cierra el libro, y nada más... Bien escrita, tal vez bien expuesta la serie de estampas de una época, esta narración se salva, sin mayores méritos, de naufragar en el aburrimiento. Tampoco creemos que el autor haya pretendido más. Él, como su personaje Sarfa, desaparece con las primeras luces del día. El interés que por momentos creímos ver acumulado en el singular tataranieta muere de pronto, junto a la última aparición, quitando toda trascendencia al cúmulo de circunstancias que, dos páginas antes del fin, parecía ordenarse, abandonar la simple pintura de caracteres y ahondar en la psicología de Suarfa, hacerlo vivir, quitarlo de la tipografía y del papel y presentarnoslo como a un amigo. Pues no; precisamente allí, Daniel Rodríguez decide truncar su trabajo.

R. H. B.

## Crítica de Arte

NORAH BORGES

**S**ER siempre uno mismo no obliga a hacer siempre lo mismo. Un artista no necesita asegurar los rasgos de su obra con determinados temas ni, mucho menos, con un lenguaje hecho. En el caso de un pintor, la repetición de formas y colores iguales a lo largo de muchos años difícilmente se puede compaginar con el crecimiento del "ser vivo" que es la pintura, por lo menos en la medida en que vive su ejecutor.

En los cuadros de Norah Borges nadie dejará de advertir un clima confortable por su serenidad y melancolía; un aire análogo al de las quintas, los claustros y las terrazas frente al río, respirado por personajes verosímiles dentro de un ámbito levemente místico. Lo temático y lo pictórico se conjuga en ellos a



veces con equidistancia y no vemos, entonces, solamente la narración de *Los ángeles comiendo manzanas* o *Los balcones de mármol*, sino también un conjunto de formas y colores relacionados con fines plásticos. Pero dichos cuadros podrían tener una facha común que abarcara completo el itinerario de la artista desde sus primeras exposiciones en "Amigos del Arte" en 1926 hasta la última realizada en Bonino en mayo de este año.

Como si no hubiera pasado el tiempo podríamos decir delante de ellos lo que a modo de elogio (relativo) exclaman algunos al encontrarse después de una ausencia prolongada: "Para usted, no pasan los años..." En cambio, han pasado, y qué años, justamente los nuestros durante los cuales, ya sea por vitalidad, ya por falta de ella, los pintores han sometido su palabra a los más violentos y hasta arbitrarios cambios.

Desde luego, el cambio como tal no dice nada en favor de la calidad, pero la persistencia que no se justifique por una progresiva depuración puede delatar la receta. Si un poeta que en los comienzos de su carrera ha triunfado con un poema se limitara después a remodelarlo cambiando de lugar algunas palabras y ciertos acentos, no tomaríamos las composiciones logradas mediante este interesante juego como páginas nacidas de un parto *con dolor*. Las leeríamos como sucesivas versiones de lo mismo y, al fin, aceptaríamos que ese poeta dijo al principio una cosa y nada más.

Algo semejante sucede con esta pintura seductora aún de Norah Borges, que no acusa los rasgos de la madurez total. Una observación atenta de sus trabajos, aunque no debilite el agrado que suscita su calidad siempre considerable en el conjunto de la pintura argentina, descubre algunos desfallecimientos que hacen añorar lo que aquéllos hubieran sido gracias a una ejecución más rigurosa.

En *El frutero de higos*, por ejemplo, en medio de un oficio pulcro quedan zonas inacabadas que producen un vacío desagradable. *El campo de girasoles* podía haber sido una linda témpera, pero no llegó a ser dicha. *El patio con ángeles*, de composición espesa; *Concierto en el cielo*, de formas no coordinadas; *Las moradas*, de color tan poco feliz, son otras pruebas de los aspectos no resueltos todavía en esta pintura de larga data.

La expresión notable de toda la muestra es *El vestido verde*, que se destaca por su gracia y su fuerza en medio de la timidez de los demás. La distribución exacta de la figura y los elementos de alrededor, la oportuna geometría de esos mosaicos de fondo, el color dosificado con gran exactitud (azules y luces anaranjadas puestos en su lugar), el movimiento contenido por líneas ligeras y sólidas, etc., son valores de ejecución que, si no han "causado" la belleza de este cuadro —porque la belleza se dió en él además—, revelan la excelente factura que puede conseguir Norah Borges.

Muy hermoso también es *El concierto en la terraza*, dibujo simple y con cierta grandiosidad que no necesita auxilio de colores para ostentar la riqueza de sus formas descansando sobre una estructura inteligente.



## BATLLE PLANAS

CUANDO Tytyl<sup>1</sup> se pone el sombrero verde y hace girar el diamante puede ver el alma de las cosas, y como el hada Beriluna es el ser secreto de la vieja Berlingot, ésta, a la luz del talismán, se le aparece como una "princesa" con algo de Berlingot y algo de Beriluna. Todas las cosas esconden hermosuras que descubrimos al mirarlas en momentos de felicidad y ciertos artistas se complacen en desentrañarlas dándoles cuerpos parecidos a las cosas reales como un sueño se parece a la vigilia. Si se trata de una pintura, concebida a través de ese diamante, sus formas tienen también algo de Berlingot y algo de Beriluna; la casa me mira con sus dos ventanas, la piedra duerme como un gato, el árbol es un filósofo pensativo y el paisaje podría ser de nuestra ciudad o de otro mundo. Lo difícil al pintar un rectángulo con ojos y al ponerle sombrero a la planta es conseguir otra imagen que no sea ni ventana ni cara, ni planta ni filósofo y que aparezca *ante todo* como una buena organización de formas y colores.

Los cuadros de Batlle Planas cuentan para ser poéticos con el auxilio del animismo que hechiza a sus figuras, pero este auxilio nos será bastante para considerarlos buenos si no se apoya en verdaderos méritos pictóricos.

En la Sociedad Hebraica vimos en mayo una quincena de sus trabajos fechados entre 1945 y 1956. Los dos más antiguos, *La hermanita de los pobres* y *Composición* y las naturalezas de 1956 no representan bien al artista.

El peso de la exposición está dado por los cuadros de época intermedia, de los cuales *Figura* de 1953 (nº 1) es el más cuadro de todos. En él parecen estar reunidos los valores que en los demás sólo se dan en parte o no se dan. Ejecución pulcra y meditada, como la de los Paisajes 12 y 13; clima similar al de la *Figura* con turbante y, además, enriquecido por los elementos de la escena; color distribuido con prudencia y composición justa como en la *Figura* nº 2 y, sobre todo, unidad de todos estos elementos. Esta obra —ciertamente lograda—, cuyas voces extrapictóricas no sobrepasan la intensidad del eco, mide y juzga a las demás que parecen haber estado dando vueltas alrededor de su propio ser sin entrar en él.

Desmerece particularmente en la muestra *Figura* (nº 11, de 1952), de color violento y envuelto en brochazos verdes sin decoro, como los que se ponen "para llenar el fondo".

La naturaleza muerta de los dos cacharritos negros y la forma turquesa anuncia en Batlle Planas un nuevo modo de expresarse que puede procurarnos agradables composiciones.

1 M. MAETERLINK, *L'oiseau bleu*.



## "PHASES"

EL 12 de junio se inauguró en Van Riel la exposición "Phases" a la cual invitó la revista BOA, *Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia*. Esta publicación argentina, dirigida por Julio Llinás, que representa un notable esfuerzo de artesanía gráfica, editó su primer número en mayo de este año y, aunque debe aparecer trimestralmente, sacó su segunda entrega coincidiendo con la mencionada exposición. Ambos números se vendieron en Van Riel en esos días de la muestra y de este modo el público pudo encontrar en algunos de sus artículos material suficiente, actualizado y en castellano, para situar a varios expositores y al movimiento que representan. La información auxiliar proporcionada por esta revista fué muy oportuna porque las noticias que, desde luego, hay en Buenos Aires acerca de "Phases" y de los últimos hechos de interés en el arte contemporáneo son prácticamente inaccesibles para la mayoría. Enviamos pues al lector a esa publicación limitándonos aquí a recordar que "Phases" nació en 1952, por obra de Edouard Jaguer, quien se propuso así reanudar los contactos entre algunos artistas de vanguardia diseminados por todos los países de Occidente que hasta 1951 se habían comunicado a través de dos revistas: "Cobra" y "Rixes".

Dichos artistas representarían una de las más recientes insurrecciones registradas en los sismógrafos de la pintura contemporánea, a saber, la de aquellos que ya reaccionan contra el libertinaje que invadió al arte "informal" o "tachista", el cual, como sabemos, a su vez había querido superar las formas bastardas del surrealismo y de la abstracción<sup>1</sup>.

Es alentador leer en textos pertenecientes al promotor de "Phases" expresiones de rechazo para ese libertinaje, y otras, en cambio, que, al señalar el porvenir de esta última insurrección, permiten esperar de ella cierto reordenamiento del arte, por lo menos en cuanto Jaguer lo sitúa en su condición de *instrumento* con el cual el hombre puede descifrar el *imperio mental* que ejerce sobre la creación.

Por desgracia no fué tan alentadora la exposición misma. Su importancia indiscutible como reunión de setenta y seis obras contemporáneas provenientes de catorce países de Europa y de América (exponen sólo seis argentinos) y sus positivos aspectos didácticos, reforzados por los dos números de la revista mencionada y por la lista de expositores en la que aparece el curriculum de cada uno, no fueron igualados por la calidad de las obras. Sin duda se trata de *pintura experimental* y, además, no todos los artistas allí presentes "se identifican por entero con la actitud de "Phases"<sup>2</sup>, de modo que no podemos pedir a los setenta y seis cuadros expuestos que tengan el peso de obras definitivas ni definitorias del grupo, pero sí podíamos esperar que el balance general de la exposición confirmara la esperanza, que a toda costa no hay que perder, de

1 Ver *Liminar* de EDOUARD JAGUER, "Boa", N° 2.

2 JULIO LLINÁS, *La bolsa y la vida*, "Boa", N° 1.



que en la obra de los pintores de las nuevas tendencias prevalezca, por jerarquía natural, la determinación de la razón.

Todos los materiales conscientes e inconscientes que hay en el hombre y todos los que hay fuera del hombre, conocidos o no conocidos todavía por él, pueden dar cuerpo a la obra de arte o dejar huellas en ésta, pero ninguno de dichos materiales podrá jamás constituir por sí mismo una obra, por la misma razón de que no existe —ni es pensable— la materia pura sin la determinación de una forma, y la forma de la obra de arte está dada por la *mente* del artista. No pueden darla las manos, ni la sangre, ni el vientre, ni el sexo. Sólo la mente, quien juzga qué uso hará de todo lo demás.

Y bien, muy pocos síntomas aparecen en la exposición de "Phases" de una rehabilitación del juicio. La mancha, el documento inmediato, el ensayo insubstancial presiden, y cuando en un cuadro se descubre la impronta de una idea es bien poco lo que se lee en él. Sin duda son queridos y han sido pensados los monigotes de André-Poujet, las invenciones de Dangelo, o los cuatro "temas" de Jacques Herold, y en los pintores que explotan el antropomorfismo de las manchas, como Enrico Baj o Reutersvaerd se descubre algo como una idea, pero también en estas obras el desequilibrio se produce y siempre a favor de la textura, la materia, la "vibración" o lo "imprevisto". No basta, no basta; por lindos que sean estos elementos hay que trascenderlos y, a menudo, sacrificarlos. ¿Quién no verá con agrado los dos dibujos de Sakai? Pero, al mismo tiempo ¿qué encontrará en ellos? Dos breves signos, algo así como dos letras aisladas que se cayeron de una palabra siempre posible. ¿Y la tinta (Nº 67) de Clorindo Testa? *Inobjetable* como oficio (transparencias, planos, riqueza de negros, etc.) pero, ¿y qué?... Emilio Scanavino, con medios más pesados que el anterior, tampoco llega a decir algo, ni Serpan con sus trazos preciosistas, ni Bertini con su alarde técnico verdaderamente importante. Inútil seguir. Salvo algunas obras que se miran penosamente (como las de Buchheister, Arnal o Zañartu) todas tienen atractivos aislados y hay las que revelan una verdadera "depuración" del lenguaje (materia extrafina de Víctor Chab, por ejemplo) pero el conjunto produce un efecto caótico.

Y no hay razón suficiente para que sea así. El descubrimiento de nuevas dimensiones del mundo no es motivo para que el hombre deje de ocupar el lugar que le corresponde en el cosmos.

Si se llegara a comprobar que los platos voladores son seres celestes situados entre el ángel y el hombre tampoco habrá que considerar movido de su puesto al hombre. Seguiría éste en su lugar de animal racional mirando, sintiendo y amando (o no) la realidad y registrando los cambios de ella que le fuera dado entender.

Y si la perfección del arte consiste en el juicio, las novedades que la "nueva realidad" (?) procure al arte no deben implicar un trastorno consciente de la facultad de juzgar.

No hay razón para zambullirse voluntariamente en el caos, no hay razón para romper el orden. Porque la nueva física no rompe el orden, lo vuelve a afirmar.



La era atómica no exige el abandono del orden. Aun cuando todas las aplicaciones de la energía nuclear fuesen usadas por irresponsables para destruir a la humanidad no habría tampoco motivo para enrolarse en el caos. Mientras haya *un* hombre que refleje en su interior el orden jerárquico de los seres respetando las ideas que los representan y las palabras que los nombran, habrá también la posibilidad de *llamar* al caos, caos. Y nombrar a la infracción del orden desorden. Y si no un hombre sólo sino muchos, y de entre estos muchos varios artistas, siguen conservando orden en su cabeza, en su corazón y en sus manos, seguirá existiendo la posibilidad de que las obras de arte expresen el caos con los elementos de lenguaje con que antes expresaban el orden. Lo que cambiará será la materia, no la forma del arte.

Para un hombre que permanezca en la playa frente a un mar caótico, el plano será siempre plano y la línea tendrá diverso peso y diversa expresión dándose horizontal, vertical u oblicua. El rojo seguirá vibrando con su velocidad y el azul con la propia. Una medida seguirá expresando tensiones y equilibrios y reclamos de otras medidas. Un rectángulo tendrá un peso, y otro, otro. La composición tendrá sus leyes y dentro de estas leyes aquel hombre podrá expresar la descomposición; asimismo, conociendo a fondo la teoría del color, podrá colorear la confusa realidad aun cuando ésta pareciera haber roto todo vínculo con la coloración.

No es *entregándose* al caos que se logrará expresar el caos. Se lo documentará tal vez en virtud del acto ejercido que implica esa entrega, pero *la documentación no es obra de arte*.

Para crear algo en el plano artístico es cierto que hay que "cambiar la vida" <sup>1</sup>, pero el cambio de vida que realiza el arte se opera cuando elementos que antes vivían una vida natural, en virtud de la *forma* artística que cae sobre ellos, pasan a vivir una vida artística.

Para cambiar así la vida, para dar a luz nuevas formas artísticas, para seguir creando, nada hay que evitar tan denodadamente como echarse a ciegas al mar.

## BERTA RIOBÓO

**L**A sala quinta de Van Riel, que inició esta temporada con la importante muestra de pintores argentinos de la colección Olejaveska y presentó después los dibujos de Szalay y las pinturas de Hernán Larrain, hizo un paréntesis entre los artistas experimentados para dar a conocer a Berta Riobóo, pintora que afronta por primera vez el juicio del público exponiendo veinte óleos de fecha reciente.

La circunstancia de tratarse del estreno de una pintora da el principal motivo para dedicar un comentario a sus trabajos. Éstos, por otra parte, han constituido una nota de interés entre las exposiciones de esos días.

Berta Riobóo quizá sepa por qué caminos llevará a su pintura. Nosotros apenas podemos conjeturarlo basándonos en la comprobación de dos condiciones, visi-

1 JULIO LLINÁS, *El cero es rey*, "Boa", N° 2.



bles en sus cuadros de hoy, que podrían ser los rasgos principales de su fisonomía futura. Ante todo, la independencia respecto de los esquemas que adoptan muchos pintores jóvenes para estar al día. En segundo lugar, la riqueza de color (todavía crudo y, en algunos casos, precipitado) que, administrado inteligentemente, según las necesidades de cada cuadro más que como desahogo de la sensibilidad, puede llegar a ser el primer valor de su pintura.

La independencia de enfoques (ojalá sea auténtica libertad) y la riqueza de color son dos notas muy valiosas, que la artista potenciará cuando las respalde con un dibujo serio y cuando renuncie a la facilidad. La falta de este respaldo se manifiesta en el esquematismo de las figuras (especialmente las humanas) que no puede ser tomado como esencialidad, y en cierta inmediatez de la representación que obliga a preguntarse si hay en la pintora verdadero amor por la realidad o simple uso de sus formas captadas rápidamente y ubicadas de inmediato en el cuadro sin someterlas a una labor analítica y abstractiva. La realidad siempre es la fuente del cuadro pero debe ser vista en profundidad, digerida, olvidada y reconstruída.

En *Lía* y en *Leila*, por ejemplo, la modelo está demasiado presente como para que podamos atender a los valores plásticos. En *Naturaleza muerta con mantel* (ajustes confusos no resueltos), *Naturaleza con sartén* (algo trivial) y en *La Frutera* (de lectura agradable) aparece la misma cafetera azul igualmente interpretada, no obstante ser una forma situada en tres contextos diferentes. En cada caso la realidad pudo más que la abstracción.

En cambio en *La Modelo* y en *Mujer de azul* la realidad no se adelanta demasiado por tratarse de estudios más formales que significativos (con interés de color sobre todo el segundo); falta que estos estudios tengan un sentido y sean algo más que ejercitaciones de taller.

Las pinturas 18 y 19 de carácter "intimista" no nos parecen el modo más logrado de expresarse la artista y, por último, *El Lago* pone en el conjunto una nota excesivamente decorativa que hubiese sido ventajoso evitar.

Es excelente *El ananá*, composición muy feliz de color, en la que cada trazo colabora en el acorde total de formas. En síntesis, las naturalezas muertas son más seguras y sugerentes que las figuras humanas; el color, su mayor atractivo; la facilidad, su peligro.

Una actitud silenciosa y reflexiva frente a las cosas naturales favorecerá mucho al arte de Berta Riobóo, quien ha de destacarse entre nuestros pintores figurativos.

HUGO PARPAGNOLI



## Música

### LOS CONCIERTOS DE ANSERMET

LA penúltima visita de Ernest Ansermet a nuestro país, en 1933, dejó un recuerdo imborrable. La perfección de su técnica, la hondura de su sentido interpretativo manifestaron con elocuencia su rigurosa conciencia artística. Desde 1924 hasta la fecha mencionada, Ansermet había visitado la Argentina con frecuencia. Evidentemente encariñado con nuestro país, colaboró en la formación de la Orquesta del Profesorado Orquestal y mostró real interés por nuestra producción musical. La magistral orquestación de dos obras de Julián Aguirre —*Huella* y *Gato*— lo prueba.

Lejos de buscar el halago mediante el conocido recurso de repetir incesantemente las obras "favoritas" del público, Ansermet llevó a cabo desde 1924 hasta 1933 una labor de auténtica educación musical, incluyendo en sus programas composiciones de *avant-garde* o por lo menos desconocidas en estas latitudes. ¡Para cuántas personas comenzó entonces una etapa en la que su sensibilidad musical se amplió considerablemente con la frecuentación de nuevos estilos!

No obstante la prolongada ausencia de Ansermet a partir de 1933, los argentinos mantuvimos contacto con el ilustre artista gracias a sus numerosas y magníficas grabaciones.

Estos antecedentes explican la expectativa que provocó el anuncio de su actuación en Buenos Aires.

Está demás decirlo, sus recientes conciertos no defraudaron tal expectativa (llena de exigencias, conviene agregar) y manifestaron la espléndida madurez artística del maestro. Una de sus características notables es la sobriedad. Reducida a lo estrictamente indispensable, la expresión se hace más directa y más eficaz. Con su aguda inteligencia musical, Ansermet penetra en la esencia de cada obra. La partitura indica mucho, pero no todo; sutilezas imponderables se resisten a ser registradas por escrito. Aquí debe intervenir el instinto del ejecutante. Esto lo saben todos los intérpretes, pero muchos de ellos, carentes de la necesaria intuición musical para descubrir eso que falta en la partitura, agregan elementos (rítmicos, agógicos, etcétera) que no corresponden a la esencia de la obra. La ausencia de todo elemento superfluo, y por ende perturbador, es lo que confiere a las versiones de Ansermet su impresionante limpidez.

Sería injusto callar los méritos de la Orquesta Sinfónica Nacional, quizá la mejor que tenemos, ya que los méritos de un director no podrían jamás evidenciarse si el instrumento (en este caso la orquesta) no le respondiera. El placer musical que los conciertos de Ansermet nos han proporcionado no se hu-



biese producido de no lograr la orquesta ponerse a la altura de tan insigne director.

El primer concierto incluyó la obertura de *Euryanthe*, de Weber, y la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven. Siguieron los *Corales Criollos*, de Juan José Castro, admirablemente orquestados y de una agradable variedad. El aprecio que Ansermet tiene por esta obra se puso de manifiesto en su elocuente versión. Terminó este concierto con *La Mer*, de Debussy, en otra versión de igual excelencia.

El segundo concierto nos deparó la satisfacción de oír una de las obras cumbres de este siglo: el *Concierto para Orquesta* de Bartok. Toda la maravillosa fantasía del gran músico húngaro, que tan magistralmente se concilia con el mayor rigor estructural, se demostró noblemente, con esa seductora sobriedad que mencioné antes y que tan a las claras define la manera interpretativa de Ansermet. Otra obra importante fué el *Concierto para violín y orquesta* de Brahms. Aquí, tal vez por insuficiencia en el número de los ensayos, la versión no fué del todo convincente. Henryk Szeryng, en la parte de solista, se desempeñó con brillantez.

Con la *Sinfonía en Do mayor* de Schumann se inició el tercer concierto. Obra interesantísima por la calidad de su temática (menos admirable en cuanto a la orquestación), llena de poesía y por momentos de gran intensidad dramática. Quizá la versión de Ansermet no fuera bastante romántica. En la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, de Rachmaninoff, actuó como solista el pianista León Fleischer. Con brillantez y adecuado estilo transcurrió esta obra. La *Huella y Gato* de Julián Aguirre, orquestados por Ansermet, fueron objeto de una versión deliciosa y muy aplaudida. Terminó el concierto con *Daphnis et Chloé*, de Ravel, esa maravilla de la música cuya audición nos depara siempre alegría y renovado deleite. Aquí, tanto la orquesta como su director estuvieron en su punto óptimo: todo surgió con fluidez y vida. Admirable versión de la que difícilmente nos olvidaremos.

El cuarto concierto empezó con la *Sinfonía N° 2* de Honegger, hermosa composición del músico suizo. Escrita para orquesta de cuerdas y trompeta, tiene la particularidad de que ésta sólo entra en los últimos compases entonando un Coral. La interpretación, magistral. El *Divertimento* de Strawinsky (suite orquestal de *El Beso del Hada*), que se tocó después, está construido con material temático de Chaikowsky de esa manera genial con que sabe hacerlo Strawinsky. Fué un verdadero deleite seguir las variadas y amenas peripecias de una obra tan perfectamente vertida. Menos convincente en punto a interpretación resultó la *Sinfonía Patética* de Chaikowsky, que cerró el programa.

Una visión de conjunto a través de estos cuatro conciertos nos revela que Ansermet posee un temperamento más afín con la música de este siglo que con la del siglo pasado. Lamentamos la ausencia de composiciones del siglo XVIII en los programas, que nos hubieran permitido apreciarlo en otro aspecto.



En suma, como en sus temporadas anteriores, los recientes conciertos de Ansermet han sido todo un acontecimiento. Habrán de redundar, no lo dudamos, en beneficio de la cultura musical de nuestro país.

PEDRO SAENZ

## Teatro

### SILVINA OCAMPO Y SU PERRO MÁGICO

**D**URANTE la representación de *No sólo el perro es mágico* hice estas consideraciones: el alma infantil no es tanto fantástica como lógica. El niño no es soñador, es analítico. Si nos sentimos desconcertados con sus preguntas y respuestas es porque nosotros, los adultos, frente a un mundo ya hecho no tenemos necesidad de analizarlo. Me contaba hace días la autora de esta pieza que estando de visita en casa de una amiga se apagaron las luces. Los mayores —tan campantes— buscaron en seguida en su diccionario mental de fenómenos comprobados. Allí rezaba: Luces apagadas: se atribuirán a corto circuito, fusibles quemados, o acaso a rotura de turbina en la central eléctrica. En cambio, la hija de la dueña de casa (una niña de seis años) se vió obligada a buscar una explicación eminentemente lógica. Fué así que dijo: “Claro, no tenemos luz porque se ha ido toda para aquella fogata que está en el patio...”

Cuando escuchamos respuestas de este tenor decimos que los niños son, siempre, inesperados. Y aunque celebremos la ocurrencia, aunque con esa estúpida suficiencia de adultos riamos ruidosamente cambiando miradas de inteligencia, lo cierto es que nos sentimos profundamente inquietos, como si de golpe nuestro mundo hecho, nuestro mundo dado se derrumbara. Entonces pensamos que los niños no son tan niños ni los adultos tan adultos.

En su pieza, Silvina Ocampo ha tenido bien presente que a los niños no se les puede dar “gato por liebre”. Si por naturaleza el niño es inesperado el autor tendrá que convencerlo con lo inesperado. De pronto irrumpe en escena un león. Por supuesto, como es un león dotado del uso de la palabra, declara su condición de tal. Esto sería poca cosa para los niños sentados en la platea; no han escuchado nada nuevo. Por el contrario, se han lanzado a campo traviesa en busca de lo inesperado; anhelantes, temblorosos se atrincheran desde ya en su reducto lógico. ¿Qué hace entonces Silvina? Pues previendo la infantil objeción, conociendo a fondo el alma del chico, ha decidido que el león se desdoble en ballena, y segundos más tarde en mamboretá. Se adelanta así a las preguntas que formulará un niño cuando le relatemos un cuento: “¿Y por qué? ¿Y qué más?”



En *Alicia en el País de las Maravillas* —la obra clásica del género— Lewis Carroll, por boca del conejo, se pone a tono con la implacable lógica de Alicia, se adelanta a sus objeciones: “El conejo puede meterse por la madriguera porque es pequeño. Yo no podría hacerlo porque soy alta”... Pero si el conejo le da a comer un pedacito de seta, Alicia decrecerá, y decreciendo, podrá pasar por la madriguera. Esto es lógico, es irrefutable, estaba metido de antemano en la actitud de Alicia, ella lo presuponía así, y se hubiera sentido defraudada si el autor, echando mano a su mundo hecho, convirtiera la madriguera en un túnel común y corriente.

Sabemos de sobra que una novela policial obliga al lector a perseguir una solución fijada de antemano. Por el contrario, en un relato infantil el narrador también ha caído en la trampa del enigma propuesto. Ya no está más en su voluntad que el ladrón “sea descubierto” porque se dejó un pañuelo cifrado sobre la caja de caudales... Ahora este caco puede lo mismo convertirse en la propia caja de caudales, en el pañuelo, o simplemente adoptar una nueva personalidad. Por lo tanto, no disponemos de un esquema dado, no existen preceptos. En este universo todo está por hacer. Se pensaría, con harta ligereza, que la imaginación del narrador lo sacará del paso, pero, repito, dicha imaginación no servirá de nada si no está controlada por la lógica. En este Perro Mágico dos muñecos argumentan: “—Sospecho que esa violenta esfera es la luna. —Es el sol. —¿Cómo lo reconoces? — Porque tiene mucho pelo. La luna es calva”. Los chicos —jueces implacables— ante esa lógica aplastante emiten su veredicto de no culpabilidad.

Se me ocurre pensar ahora en el extraño destino del escritor y de su obra. ¿Cuál será el de este Perro Mágico y el de su autor? En un hemisferio como el nuestro donde la mujer accede al Templo de la Fama en función de la pedagogía más “terre à terre”, Silvina corre el riesgo de seguir pasando como la artista de su torre de marfil. Como no es feminista, como no es visitadora social, maestra de escuela o pedagoga recibida, puede ocurrir que ella y su Perro no sean aprobados por el jurado encargado de premiar a las mujeres cumbres de nuestra América. Sin embargo, estoy seguro de que esos “happy few” de que hablaba Stendhal acordarán a *No sólo el perro es mágico* excelencias pedagógicas y sociales que ni siquiera son sospechables en los tratados de pedagogía “ad usum delphini”.

V. P.

### JIMMY PORTER FRENTE AL PSICOANÁLISIS

Lo primero que este drama<sup>1</sup> nos trae a la memoria —como situación dramática— es *Un tranvía llamado Deseo*. En los dos casos se trata de una pareja en trance de tener un hijo y en cuya vida irrumpe, en cierto momento, una intrusa que pugna por separarlos. Blanche, en aquel caso, no lo consigue y es defini-

1 Recordando con ira, por JOHN OSBORNE (SUR, Buenos Aires, 1958).



tivamente derrotada. Helena, aquí, lo logra temporariamente, y al retirarse termina por revelar su carácter de personaje comparsa, como lo es —en mayor medida aún— Cliff. Pero hay una diferencia esencial entre Kowalsky, el personaje de Tennessee Williams, y Jimmy. Aquél saluda regocijado la paternidad. Éste no sólo no la desea, sino que, a nuestro juicio, *necesita* perder el hijo para querer sin reticencias a Alison. Kowalsky —adelantémoslo ya— es un nuevo Edipo, en quien el temor a la paternidad aparece en primer plano como contenido de su “complejo de Edipo”. Supera la inhibición derrotando a Blanche, la Esfinge, que viene, además, a indagar e inmiscuirse en su vida y que se interpone entre él y su mujer —y entre él y el hijo, en este caso— tal como la Esfinge se interpone entre el héroe tebano y Yocasta. Jimmy, en cambio, es, como Hamlet, un Orestes “que se detiene a tiempo”, pero que de todos modos ha proyectado sobre Alison la figura de la madre de ésta, con las características arcaicas de la madre “mala”, peligrosa, capaz de matar, devorar, asfixiar, desangrar. En última instancia, en virtud de esa proyección, *teme a Alison*. ¿La teme o la odia? —cabe preguntarse. En verdad Jimmy no ha dejado de quererla en ningún momento, y a toda costa ha querido ligarla a otra imagen materna: la madre de su amigo Hugh, la madre “buena” que alimenta (que les procuró un puesto de venta de chocolatinas). Pero ha fracasado en ese intento. Se dirá a esto —y con razón— que se ama y se odia a la vez. Pero en las situaciones decisivas predomina finalmente uno de estos sentimientos. Cuando Jimmy tortura a Alison, se impone aparentemente el odio (en rigor, decimos nosotros, el temor). Cuando ha logrado despojarla del hijo, triunfa nuevamente el amor.

¿Puede ser realmente temor —se insistirá tal vez— lo que frente a Alison siente Jimmy, el de los violentos desplantes, el aparente dominador de todos? Citemos algunos pasajes. En primer término, las palabras del primer acto: “...Tiene la pasión de una boa. Me devora entero cada vez, como si yo fuera algún conejo muy grande. Eso soy yo. Esa leve combadura alrededor de su ombligo... Por si te preguntas qué puede ser, te lo contesto... Soy yo. Yo, enterrado vivo allí, y volviéndome loco, ahogado, enroscado en esa pacífica combadura... Seguirá durmiendo y devorando hasta que no quede nada de mí”. (Es el temor de ser asfixiado, devorado o castrado. El temor de Edipo frente a la Esfinge.) En el mismo acto (pág. 26 de la versión castellana) dice también Jimmy: “...Gracias a Dios, no hay muchas mujeres cirujanas. Esas manos primitivas te sacarían las tripas en un santiamén. ¡Flip!, te las sacan como el cisne de una polvera. ¡Flop!, te las meten dentro y cierran la tapa”. En el segundo acto (pág. 57) habla otra vez de las boas constrictoras (“...Y librarse en celibato — De las boas... constrictoras”). Y casi a continuación, refiriéndose a un poema que dice haber escrito: “El pozo ciego. Yo mismo sería la piedra que ha caído en él, comprenden...” Y por último —aunque podríamos citar más — el pasaje tan significativo del tercer acto: “¿Por qué, por qué, por qué dejamos que estas mujeres nos desangren hasta la muerte?” Es aquí donde reniega decididamente de todo lo que no sea su refugio, su encierro con dos o tres personas más: “Supongo —dice— que las gentes de



nuestra generación ya no son capaces de morir por una buena causa... No quedan buenas y grandes causas... No nos queda otra cosa que entregarnos a las mujeres para que hagan su oficio de carnicero y nos despedacen”.

¿Qué significa ese refugio? ¿No es el mismo de *Huis Clos*? La puerta hacia el gran mundo libre de afuera está abierta —tal como en determinado momento se abre para los tres personajes de esta última obra—, pero ni éstos ni Jimmy pueden abandonar el encierro, la fijación a una situación y a un conflicto. En el drama de Sartre —como por obra de un perfecto mecanismo de relojería— la situación parece destinada a repetirse a perpetuidad. En el de Osborne, la máquina se detendrá en algún momento, y el hechizo quedará, al menos, mitigado...

El recuerdo a que está fijado Jimmy (imaginario o no, pero inconsciente, reprimido, desde luego) es el de la *concepción infantil sádica del amor*, descrita por Freud. Según esa concepción infantil del amor entre los padres —entrevisto, intuído o imaginado a partir de algún relato— el padre ataca a la madre y ésta mata al padre. (Enfocado desde este ángulo, el final de *Agamenón*, la muerte del padre de Orestes, que vuelve de la guerra, no es otra cosa que la escenificación de un episodio de mentido amor y falso homenaje, en que el héroe cae víctima de su propia mujer.)

Jimmy siente fluir su cariño hacia Alison *solamente* cuando ha podido dañarla de algún modo. Esto es lo que ocurre cuando se acerca a ella, con inesperada ternura (en el primer acto), después de haberle provocado —de intento, como lo confiesa— una quemadura, y luego, al final, cuando ella implora su cariño, sumisa, “desarmada”. “¿No ves? —le dice—. Estoy por fin mordiendo el polvo. Me estoy arrastrando...” Recuérdense las palabras de Jimmy hacia el final del primer acto: “Si pudieras tener un hijo y que se muriera... ¿Si yo pudiera ver cómo te enfrentas con eso!” ¿Palabras proféticas? No. Ella misma ha terminado por comprender que era una exigencia. Una exigencia de Jimmy, que surge del fondo de los propios complejos de éste...

Recuérdese que también Hamlet, para reconciliarse con la madre, le exige que se arranque y arroje de sí misma la parte “más mala”. Adivinamos que aquí comienza a ser chocante la interpretación. ¿Qué tiene que ver —se dirá— la “parte mala” de que habla Hamlet con el aborto que Jimmy ha impuesto a Alison? En el paralelo que traza entre Edipo y Hamlet en su *Interpretación de los sueños*, Freud presenta al segundo como representativo del hombre moderno, más reprimido que el espectador de la tragedia griega. Ernest Jones, el ilustre discípulo y biógrafo de Freud, toma como punto de partida el paralelo freudiano entre Edipo y Hamlet<sup>1</sup> y destaca además la vinculación entre Hamlet y Orestes. La hostilidad que lleva a Orestes al matricidio, en Hamlet se limita, como hemos señalado, a aquella amputación simbólica. (“Has dividido mi corazón, ¡oh Hamlet! en mi pecho”, dice la madre, a lo que él contesta: “Pues arrojad la parte más dañada”).

¿Por qué el matricidio? Y en el otro caso, ¿por qué la tortura a la mujer

1 *Oedipus and Hamlet*.



sobre quien se ha proyectado la imagen de la madre? La fijación a aquella dramática escena de que ya hemos hablado (el amor entre los padres) plantea, ante todo, una disyuntiva al niño, que aquí define su actitud básica frente al amor: o bien opta por la madre (a la manera de Edipo, el parricida) o bien por el padre (a la manera de Orestes, que mata a Clitemnestra). Pero debajo de este arrebatado matricida, el amor a la madre es absolutamente invencible como nostalgia primaria de regreso. Orestes<sup>1</sup> resuelve la situación acogiéndose a otra madre, Atenea. El moderno Orestes de Alfieri ensaya incitar a Clitemnestra a que mate ella misma a Egisto. En *Hamlet* la solución ya es netamente diferente.

¿Y Jimmy? También a él le mataron al padre, "que volvía de la guerra". Al lado de la cama del padre, durante meses, estuvo la madre, que según Jimmy lo vió morir casi con indiferencia. Esta madre "mala" de su recuerdo es finalmente encarnada por la madre de Alison (y por ésta misma, más tarde, por un nuevo desplazamiento de la imagen). Torturarla, por lo tanto, tiene dos significados para las fantasías reprimidas de Jimmy: por un lado, ocupar el lugar del padre, por el otro, vengarlo. Por último, anticiparse con la violencia a la violencia de que teme ser víctima.

Aún nos falta decir qué representan Helena y Cliff. Jimmy teme a Alison por su absoluta pasividad. Es la actitud del hombre primitivo y del niño, para quienes el silencio es el anuncio de lo siniestro, lo arbitrario, lo imprevisto. En un determinado momento Jimmy prefiere, por esto, a la mujer que lo abofetea y que muestra así el alcance de sus armas y de su agresión. Por eso acepta a Helena y por eso su convivencia con ella se desarrolla bajo el signo de una especie de armisticio. Pero en el fondo la desprecia. Recuérdese cómo termina el "número vivo" del cuadro primero del tercer acto:

"Jimmy: (*A Helena.*) Y dígame, por favor, ¿quién es usted?

Helena: ¿Yo?... Ah... (*Fingiendo modestia.*) Nadie.

Jimmy: Entonces tome su caja de porquería."

¿Y Cliff? En el contexto de esta interpretación, Cliff significaría dos cosas, que lo presentan, ambas, como una prolongación o un doble de Jimmy. En primer lugar, como perpetuación de una situación no resuelta (y que mantiene despierta la "ira" de Jimmy), encarna aquella "escena primaria" de que hemos hablado (el amor entre los padres); en Cliff, el protagonista proyecta su actitud de sumisión al padre, de renuncia al sexo, de dudoso contentamiento con la ternura pura e inocente que el niño recibe de la madre. De ahí la actitud de amor platónico hacia Alison. En este modo, como prolongación de aquella situación dentro de la actual, Jimmy ensaya, "a través de Cliff", esa actitud de ternura de la que él no se siente capaz sino bajo cierta condición (la de dañar, torturar, amputar). Es por esto que cuando Cliff le anuncia su decisión de alejarse (pág.

1 No está claro, en rigor, en la *Orestía* si Clitemnestra ha matado ella sola a Agamenón, o lo ha hecho con la ayuda de Egisto, o si sólo sirvió de cebo. (De "red" y de "trampa", habla más tarde Orestes.) Hamlet escapa a la fatalidad del matricidio "reconstruyendo" el regicidio y la madre queda *absuelta* de toda intervención directa en el crimen. La "red" y la "trampa" se han transformado aquí en... "¡la ratonera!"  
 ¿No es éste el nombre que da Hamlet a la representación teatral en la Corte?



91), Jimmy parece impulsado a ensayar por sí mismo esa actitud de ternura —en este caso con Helena— y es por ello también que Cliff ya no volverá, ya no hace falta. Pronto habrá encontrado Jimmy por sí mismo ese gesto de amor, esta vez con Alison, y, al parecer, para siempre.

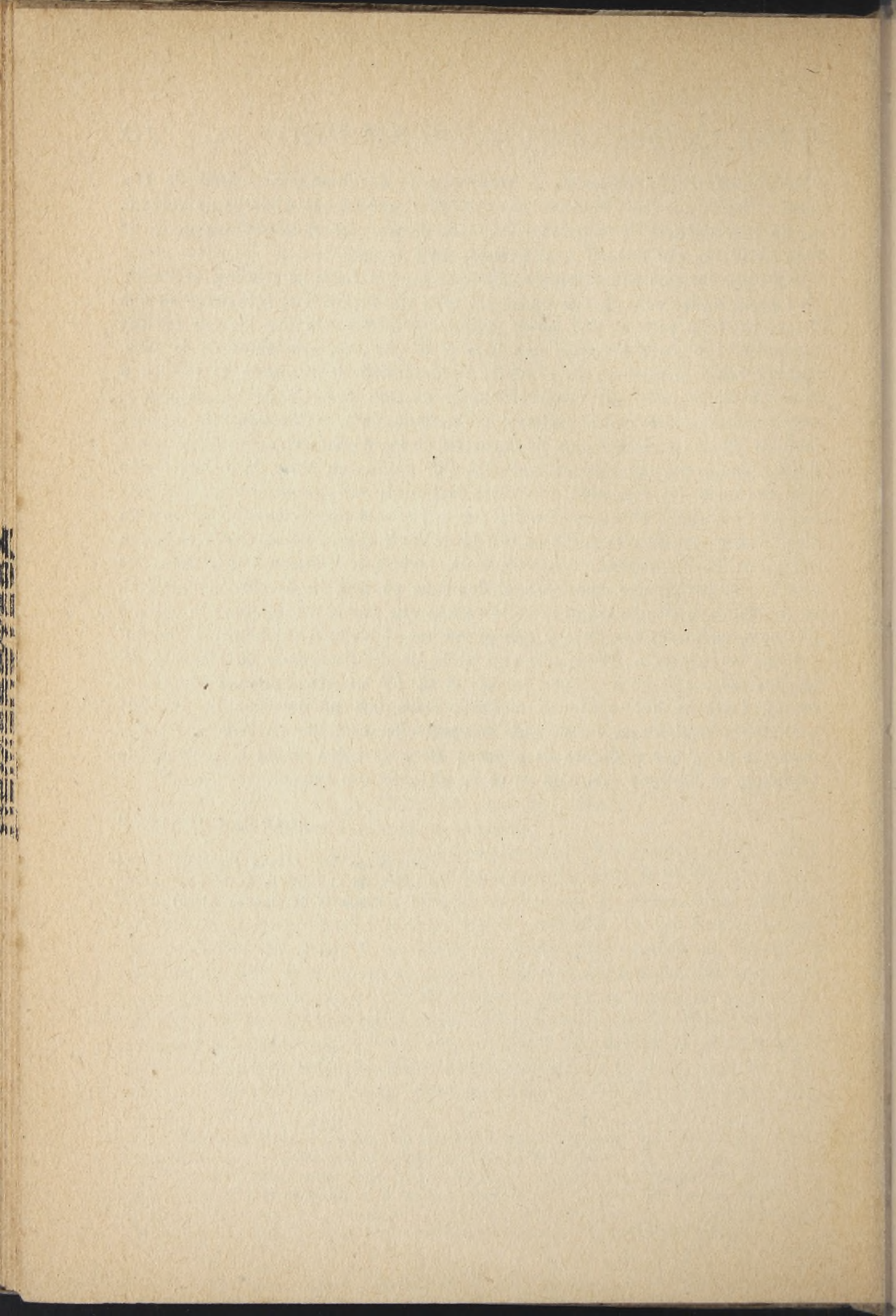
Quedan, por supuesto, muchos aspectos de la obra fuera de esta interpretación. El ambiente enfermizo en que transcurre toda ella significa el refugiarse en una "regresión", un rechazo del mundo externo (representado por las tan odiadas campanas, símbolo del tiempo que pasa y de los acontecimientos de la vida, que los hombres celebran en común). Pero también la reclusión es temida, y frente a la angustia que evoca el mundo externo (especie de "agorafobia"), está la desesperación del encierro ("claustrofobia"). (Clínicamente, estamos también ante un caso elocuente de "neurosis de los domingos".) Ese doble temor implica una vacilación, una ambivalencia. Por eso, en un plano de interpretación más profundo (la regresión al vientre materno), nos encontraríamos con una especie de encierro bajo protesta. La puerta hacia el mundo externo —como ya dijimos al comparar esta situación con la de *Huis Clos*— no se cierra en ningún momento: Jimmy necesita constantemente, aunque le exasperan (es decir, le teme), los diarios, que mantienen el domingo, en función de cordón umbilical, en contacto con el mundo externo. Es curioso que frente a este alimento externo hay otro, no menos necesario y que parece ser el símbolo del alimento "bueno" (el que reconforta a Alison que está al borde del desmayo), un alimento del que los personajes no se cansan jamás: el té. (Y en este aspecto, como en los demás, Cliff no hace más que revelarse como una prolongación de Jimmy.)

Faltaría aquí, desde luego, una interpretación centrada en Alison, complementaria de la que acabamos de exponer. Pero de todos modos el protagonista verdadero es Jimmy y esta nota ya se ha alargado con exceso.

MARIO CARLISKY

(Presidente del Ateneo Sigmund Freud  
y Delegado al Consejo de la Facultad de  
Filosofía de Buenos Aires)











**Este número 253  
de SUR terminó  
se de imprimir  
el día 30 de julio de  
mil novecientos cincuen-  
ta y ocho, en la Im-  
prenta López, Pe-  
rú 666, Buenos  
Aires, Repúbli-  
ca Argen-  
tina.**

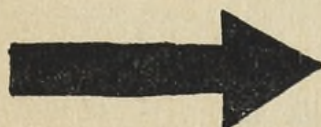
Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia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

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689  
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 246.807  
Título de marca N° 229.356



*Francisco Ayala*

# **El escritor en la sociedad de masas**



Ayala analiza  
las circunstancias que rodean  
al escritor en una sociedad que,  
tal vez horrorizada  
por el espectáculo  
de la realidad que le mostraba,  
lo eliminó  
como su guía intelectual  
y se mueve a ciegas.

\$ 40.—

EDITORIAL SUR S. R. L.  
SAN MARTIN 689  
BUENOS AIRES



Núm. 254

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1958

NUMERO ESPECIAL

# ISRAEL

JOSEPH LICHTENBAUM: *La nueva prosa hebrea.*

ARIEH LEÓN KUBOVY: *Adecuación de una lengua antigua a la vida moderna.*

ABRAHAM ZEVI BAR-ON: *Diez años de filosofía en Israel.*

YEHOSHUA BAR JOSEPH: *Cuarenta años de literatura israelí.*

ROBERTO BACHI: *Problemas demográficos de un país de inmigración: La experiencia de Israel.*

SHULAMITH SCHWARTZ: *La mujer en Israel.*

---

JACOB FIJMAN: *El milagro tardío (poema).*

JACOB COHEN: *Poema del fuego.*

ABRAHAM SCHLONSKY: *Poema.*

Z. IZHAR: *En el bosquecillo de la loma (cuento).*

YEHUDA AMIJAI: *Como en los cuentos.*

F. SCHIFF: *Pintura y escultura en Israel.*

PETER GRADENWITZ: *Israel y su música.*

---

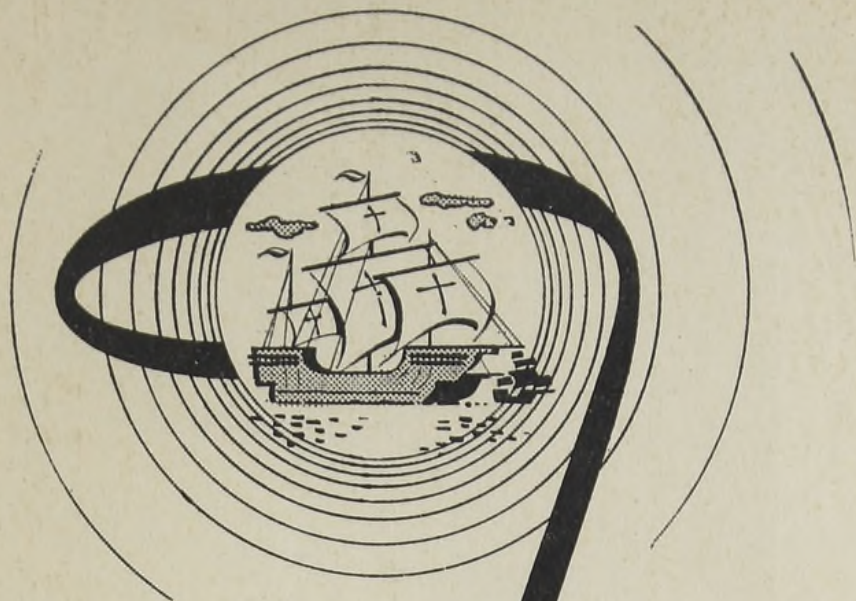
REVISTA SUR

SAN MARTIN 689

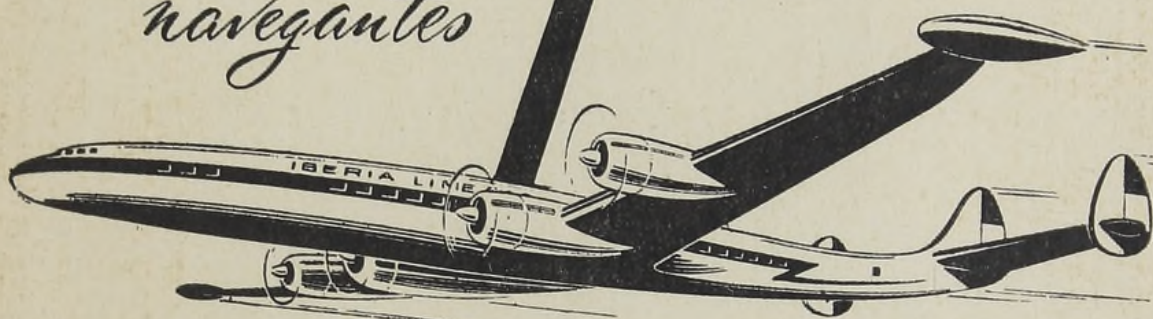
BUENOS AIRES



ERRATA



*Estirpe de  
navegantes*



**LINEAS AEREAS DE ESPAÑA**

***Iberia***

**A TODO EL MUNDO... EN EL MAS GENTIL DE LOS VUELOS RAPIDOS**



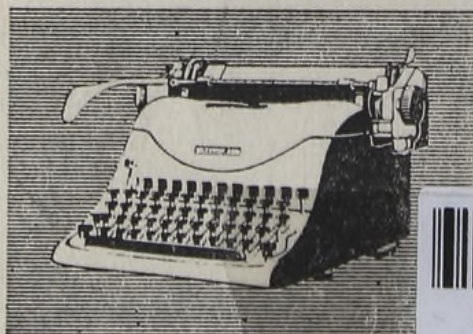


# olivetti

Esta es la máquina de escribir Lexikon, que se fabrica en la Argentina con un sello famoso en el mundo entero: Olivetti.

La ingeniería de precisión tiene en ella un exponente de avanzada, donde el vigor y la simplicidad de la construcción se suman a una depurada elegancia de líneas. La Olivetti Lexikon es la máquina de escribir de oficina que se distingue de inmediato por sus características técnicas y la sobria perfección de su diseño.

Para la dactilógrafa, la  
**Lexikon**  
es, por supuesto, una ventaja



**Olivetti Argentina S.A.**  
BUENOS-AIRES - San Martín 550 - T. E. 1



H0008052

Precio:

S1CJ.15.1.1