

Supl. 10

Ministerio de Educación y Justicia — Dirección General de Cultura

La Biblioteca

Revista de la Biblioteca Nacional

VICENTE BARBIERI: El hombre de la armónica.
GUILLERMO DE TORRE: Así que pasen veinte años:
Federico García Lorca. *ARTURO CAPDEVILA*: Crónica
de Macedonio el Déspota. *RAUL H. CASTAGNI-
NO*: Onomatología de entrecasa. *JORGE LUIS BOR-
GES*: Prosas. *FELIX DELLA PAOLERA*: Traducción
de un poema de Dylan Thomas. *F. J. SOLERO*: Otra
vez América. *RODOLFO GARSCO*: La vara. *JOSE
LUIS RIOS PATRON*: El estilo de Mallea. *JORGE
VOCOS LESCO*: Dos estampas. *BEATRIZ GUIDO*:
Tarde de bodas. *JAIME REST*: Synge y el renacimiento
literario irlandés. *JOHN M. SYNGE*: Jinetes hacia el
mar (traducción de Virginia M. Erhart). *JOSE ED-
MUNDO CLEMENTE*: Estética del contemplador. *BI-
BLIOGRAFIA*. *ALICIA JURADO*: Obras de Alexander
Lernet-Holenia, Reinhold Schneider y Santiago Mont-
serrat. *MARIA INES CARDENAS*: Manuel Mujica
Láinez, narrador.

TOMO IX — 2ª EPOCA — NUMERO 2
SEGUNDO TRIMESTRE 1957

BUENOS AIRES

MINISTERIO DE EDUCACION Y JUSTICIA

Presidente Provisional de la Nación:

GENERAL PEDRO EUGENIO ARAMBURU

Ministro de Educación y Justicia:

DR. ACDEEL ERNESTO SALAS

Subsecretario de Educación:

DR. PABLO C. ESPINOSA

Director General de Cultura

DR. JULIO CÉSAR GANCEDO

MINISTERIO DE EDUCACION Y JUSTICIA
DIRECCION GENERAL DE CULTURA
BIBLIOTECA NACIONAL

La Biblioteca

TOMO IX — 2ª EPOCA — NUMERO 2
SEGUNDO TRIMESTRE 1957

Director: JORGE LUIS BORGES
Vicedirector: JOSE EDMUNDO CLEMENTE



BUENOS AIRES

VIÑETAS DE JUAN BATLLE PLANAS

EL HOMBRE DE LA ARMONICA *

por

VICENTE BARBIERI

Hay ocasiones en que pocas cosas hacen falta para que el hombre se entregue a su propio espíritu. En este caso, nada más que el sonido de una armónica.

El que la tocaba se había sentado en el otro banco (en el andén había dos: uno lo había ocupado Daniel), al parecer con ese desgano corporal con que el individuo se deja caer sobre una tristeza, sobre un recuerdo, o nada más que sobre un cansancio. Esa música y ese hombre (un hombre joven de aspecto corriente) parecían morir con el día, enfriarse con la tarde, borrarse con la luz. Esas músicas suelen ser como un decreto, como un edicto de prisión para nuestro ser atribulado. Y ahí nos quedamos, pobrecitos de Dios, vencidos por ese ángel que viene con el aire, rodeado de sonidos tristes y, ¡ay!, muy elocuentes.

Y la música que el pequeño instrumento producía era suficiente para pensar en los enigmas del mundo; lo hacía a uno profundamente responsable de todas las cosas que han sido: de las que nos hemos dado cuenta. A veces —una música así como esta que Daniel escuchaba y que el hombre tocaba para él— suele ser el mejor relato, el mejor *diario de mi vida*, la más abierta avenida del alma con su paseante solitario. En ocasiones el paseante oye (con la cabeza baja) esas músicas que refieren su propia historia, no a veces biográfica, sino la otra, que es la historia más verídica aún. Eso es. ¿Por qué no? Lo hemos dicho muchas veces (ustedes y yo) y sigue siendo verdad.

Daniel también escuchaba así, y, por último, la música era diálogo, era acaecimiento sustantivo, como esos andamios celestes que, más altos que todo vértigo, ve levantarse ante sus ojos en el andén ya oscurecido, mientras se oye por ahí una voz cualquiera, como esa que

* Capítulo II del libro inconcluso dejado por Vicente Barbieri, titulado "Daniel del autómeta".

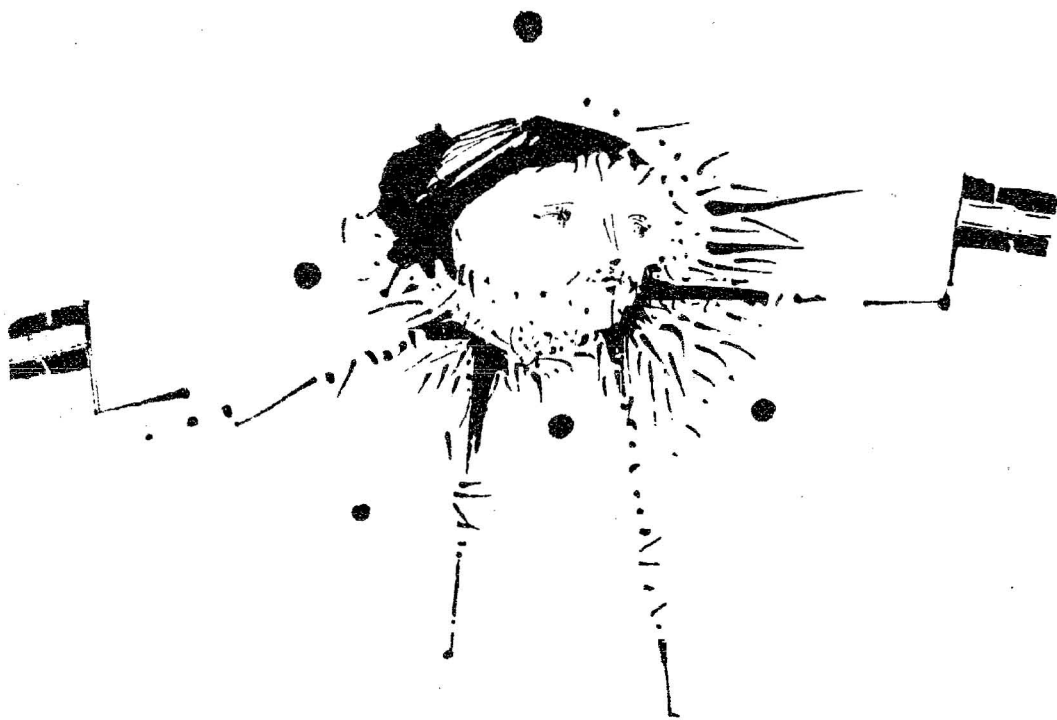
bueno ahora por sobre el nivel de la música, noticiando cosas del pueblo que está a espaldas de la estación, en el agujero de la noche que comienza. La armónica y la voz dialogan, cuando alguien informa por ahí, casi lejos: “¿No sabías? ¡El novio de la Delia se cayó en un pozo!” “¿Y?” , hacía otra voz, como saliendo de bajo tierra. “Está grave, lo dan por muerto”, contestaba la primera voz, pasando por el molinete de la música y entrando en el andén. “Bueno —comentaba otra voz, que forzosamente resultaba irónica porque era la voz del jefe de la estación—, bueno, si se muere tomaremos café”. *Está refrescando* —agregaba la música—, *y los angelitos que llegan al pueblo vienen con camisitas cortas, el culito al aire: revolotean así* (y la armónica hizo un floreo rápido de vuelo en espiral) *y buscan un fogón donde sentarse*.

Un fogón de panadería, por ejemplo, o un fogón de Navidad, pero Navidad está lejos: entonces, simplemente, un rescoldo con choclos asados... Después la música, estrujada por los dedos y la boca del hombre de la armónica, se quejó con voz trémula, y Daniel se vió por una calle del pueblo, en cuyos cercos había higos de tuna; a su lado caminaba una niña que bajo el brazo llevaba una muñeca de trapo y aserrín; a la muñeca le faltaba un pedazo de la pierna izquierda; la muñeca estaba desnuda, culito al aire, como el frío de los huérfanos de la novela; la novela estaba en las rodillas de una tía de la niña, en aquella casa del cerco de tunas, saliendo del pueblo. El pueblo se dormía porque el sueño le caía encima, perezosamente, desde el campanario de la iglesia, y la armónica abría y cerraba un paréntesis de cosas y personas (“está grave, lo dan por muerto”), y alguien bailaba sin descanso en el aire frío de la tarde (“de la tarde fenecida”, apuntaba alguien), una tarde como esa en que la carroza se llevó al niño de todos por la calle de álamos, con una alegría de ángeles de Dios, y no había más que música aquí y allí...

Sin embargo, ¡qué triste! Nadie le decía al hombre de la armónica: ¡basta! Y no se lo decíamos, porque su música venía en socorro de nosotros, nos guste o no nos guste. *Si se muere tomaremos café*, dice la música, prometiendo socorrernos con un pocillo de café caliente, mientras los concurrentes podrían conversar de lo que se les ocurriera, sabe Dios. El oficio de la música, de esa música precisamente, se levantaba de un montón de cosas benditas y dolientes. *Exsultabunt Domine*, interrogaba aquella melodía elemental, *ossa humiliata?*

La música se helaba en los dedos y en la boca del hombre joven (de aspecto corriente), y la marioneta que gemía en el viento frío doblaba ya sus piernas y sus brazos; su baile se hacía más confuso y cercano de derrumbamientos: en el ritmo, en aquel compás, en cada vuelta, con algunos hilos cortados.

El andén estaba húmedo y sucio. "Aquí no se podría dormir bien ni soñar cosas agradables". El andén necesitaba un calor... beneficioso, eso es, beneficioso, que lo hiciera habitable; pero no podía ser, porque el andén estaba húmedo... y sucio... por más que la música de la armónica lo barría y lo barría... lo barría...



ASI QUE PASEN VEINTE AÑOS

FEDERICO GARCIA LORCA

p o r

GUILLERMO DE TORRE

¡Veinte años ya...! Veinte años desde aquel incierto día de julio de 1936 en que nos hirió alevosamente la noticia de su fusilamiento. Destino irreemplazable, muerte inextinguible la de Federico García Lorca. Consuelo, neutralización personal de su pérdida, no podremos encontrar ninguna. ¿Acaso la compensación estrictamente literaria está en el eco incesante, en la irradiación clamorosa alcanzada por su obra? Sí, pero a condición de no confundir el efecto con la causa, según han intentado algunos malévolamente, pues aún haciendo abstracción de las circunstancias trágicas de su muerte y de las inevitables implicaciones políticas, sería mezquino achacar a éstas la ascensión al cenit de su poesía, el universal reconocimiento de su obra. Por lo demás, tampoco conduciría a nada escarbar en las raíces y responsabilidades del crimen, que para mayor aprobio "fué en Granada, en su Granada", según cantó el rezo elegíaco de Antonio Machado. Cabe únicamente relativizar su dimensión única anegándolo en el crimen general, en la ofuscación fraticida —atizada por la pasión y la indiferencia internacional conjugadas— que padeció España; viendo la muerte del poeta como un caso más y a la par como un sacrificio simbólico en el naufragio colectivo. ¿Exculpación? Más bien, piadoso, cauterizante olvido. Sentimiento éste que bien quisiéramos ver compartidos por todos, concluyendo así con la estirpe de los energúmenos. Pero esta especie de amnistía moral acordada —o reclamada— no supone aceptar ningún parangón entre la muerte del autor de *Romancero gitano* y la de alguna otra figura literaria que murió en función de sus ideas políticas, pues la personalidad de García Lorca —habrá que insistir siempre sobre esto— no tenía de cerca ni de lejos la menor complicidad con las ideologías políticas en pugna. Pero ello no habrá de entenderse falsamente en el sentido de que el poeta dejara de pertenecer, muy conscientemente, a la mejor tradición liberal de España, ni deberá olvidarse

que la única vez que se apoyó en la historia, eligió como tema a una heroína de la libertad: Mariana Pineda. Sin embargo, aun no disimulando preferencias y afinidades, su lejanía de cualquier partidismo activo era visible. Para afirmarlo así me bastará recordar un caso del que fui testigo muy próximo: cierto banquete literario, celebrado en Madrid, pocos meses antes de la catástrofe, en homenaje a unos escritores políticos y donde se reclamó inútilmente, a los postres, un brindis de Federico. “No quiero —nos confiaba a los comensales vecinos—; yo he venido aquí como amigo de mis amigos, pero no a hacer discursos sobre temas que no son los míos...”.

Tampoco es admisible el hipócrita escamoteo intentado por otros, quienes, amparándose en falsas razones “poéticas”, han llegado a escribir, cínica o irresponsablemente, que “morir a tiempo es suerte grande”, que “la poesía va ligada a un flúido juvenil”, y, en suma, que García Lorca murió oportunamente... Falacia tonta, pero particularmente inadmisibile en el caso del autor de *La casa de Bernarda Alba*, pues bastaría simplemente la existencia de esa obra póstuma para demostrar que Federico García Lorca, al morir, no había dado ni con mucho todo lo que llevaba dentro. Su disconformidad con lo hecho, su afán de no repetirse, su avidez de nuevas formas hubieran seguido llevándole hacia otras obras, hacia evoluciones siempre personales y distintas.

En efecto, Federico García Lorca, por lo mismo que era siempre, hiciera lo que hiciera, idéntico a sí mismo, es decir, genuinamente personal, gustaba de recomenzar cada día. Odiaba repetirse. Se negaba a que se le encasillara en un género único o un estilo definido. Por eso no dió nunca una continuación a su *Romancero gitano*, anunciado como “primero”, no obstante la resonancia fabulosa de este libro. “Lo gitano —nos dijo varias veces a los amigos— es, ha sido en mí, un tema, pero nada más. No estoy dispuesto a que me disfracen con esa máscara vitaliciamente”. Otras máscaras —otras personas, si retrotraemos esta palabra a su etimología latina— pedían paso en su espíritu. De ahí la constante ruptura y el permanente recomenzar que señalan sus obras, una tras otra, cuando se las examina en el orden de producción. Tras su comedia más tradicional —*Mariana Pineda*— escribe la más subversiva formalmente, *Así que pasen cinco años*. Cuando publica el *Poema del cante jondo*, se halla trabajando en su anti-

tesis, *Poeta en Nueva York*. Después de su último drama —que vino a ser póstumo—, *La casa de Bernarda Alba*, compone un libro de sonetos, hoy perdido, para adquirir la disciplina de esta técnica. Como a pesar de sus éxitos no se había “profesionalizado”, en el sentido de mecanizado, como seguía escribiendo fundamentalmente por gusto, movido por los vientos de su capricho y de su fantasía, Federico, al morir, estaba tan disponible, tan presto a la aventura, tan colmado de vida como diez, quince años antes, cuando, todavía desconocido por el público, nos leía sus primeros versos...

“...Porque yo soy vitalista...” —recuerdo que dijo uno de nosotros, hacia 1921, en el Café del Prado, de Madrid, frente al Ateneo, tratando de cerrar una discusión en que, a propósito de no sé qué, quizá sobre actitudes ante la vida o credos religiosos, nos habíamos enzarzado un grupo de estudiantes y aprendices de escritor. “Eso. Y yo también. Yo soy *vidista*”—, recuerdo que recalcó aún más gráficamente Federico, entre una risotada de euforia. Pero he aquí que el autor de la primera afirmación —José de Ciria y Escalante— fué también el primero en pasar al otro lado. La muerte súbita de aquel prometedor poeta, apenas rebasados los veinte años, causó en todos nosotros una estupefacción más que dolorosa. Y suscitó en Federico García Lorca una bella y dolorida elegía por aquel “delicado Giocondo, amigo mío”.

¡Quién dirá que te vió y en qué momento?
¡Qué dolor de penumbra iluminada!
¡Hombre! ¡Pasión! ¡Dolor de luz! Memento.
Vuelve hecho luna y corazón de nada.

Hecho luna, sí, pero corazón del todo, fundido en la armonía universal, vuelve ahora a nosotros el autor de aquella elegía de primavera, mientras en nuestro otoño amenazante recogemos hojas secas; no, arrancamos tallos vivos de recuerdos.

He aquí algunos, vueltos a contar, pero siempre frescos, sobre Federico. ¿Cuándo le vi por primera vez, dónde? —me han preguntado y me he preguntado yo mismo alguna vez. Seguramente fué en 1920, en aquel viejo Café del Prado, esquina a la calle del León. Café con gatos sobre los divanes de terciopelo granate, con parejas de ba-

rrio en los rincones, un piano siempre silencioso y camareros sonámbulos. A distancia, remoto en todos sentidos, solíamos señalarnos unos a otros la figura de don Santiago y Cajal, quien ignorado por los habituales parroquianos del café, venía a rumiar allí solitariamente su misantropía. Pero nuestro eje, el centro permanente de nuestra tertulia era Barradas, un inquieto, innovador pintor uruguayo, asentado en Madrid, quien dibujaba las cubiertas de nuestras revistas ultraístas.

Porque aquéllos eran los años de los *ismos*, de las fértiles vanguardias, y nuestra avidez por nuevas formas en poesía y en pintura no se sentía nunca saciada. A un linaje algo diferente de espíritus pertenecía, desde luego, Federico. El venía de otros mundos y tenía ya acotado el que había de ser su dominio propio. Venía concretamente de su provincia, de aquella Granada ociosa, pausada, llena de cierta legendaria sabiduría escéptica, que marcaría con el mismo ritmo toda la vida interior del poeta. Ancho de espaldas, con algo asimétrico en el rostro, dilatado permanentemente en una sonrisa generosa, con cierto aire tosco y fino a la vez, abierto de brazos, exclamaciones y espontaneidades. Un fondo señorial de provincia andaluza; un exterior —“pullover” y corbatas de colores vivos— deportivo, estudiantil, europeísta. Pero todo ello —del mismo modo que sucedía en su poesía— integrado armoniosamente, con naturalidad y no mediante esfuerzo.

A diferencia de los ultraístas, quienes habíamos decretado momentáneamente la abolición de casi todo el pasado, García Lorca no se sentía urgido a cortar ninguna amarra retrospectiva, por lo mismo que no ambicionaba el futuro, o más bien porque el suyo ya lo llevaba dentro. Y sin embargo, ninguna incompatibilidad. Vivíamos la hora de las estridencias, pero ante él, estéticas, actitudes, puntos de vista quedaban sobrepasados o anulados. ¿Qué duda cabe de que en aquel nuestro precoz y remoto entonces habríamos de ofrecer él y yo (me pongo como ejemplo porque es el que tengo más a mano) algunas disparidades? Y no obstante, ninguna discusión, ya que con Federico no podía haber “diferencias”, pues sólo venían a primer plano, arrolladoramente, las “afinidades”.

Pero tampoco explica el caso hablar simplemente de “afinidades electivas”, sino de una magia poético-personal irradiante de su persona y que hechizaba las voluntades. La poesía, el flúido poético, esa

cosa de que se habla tanto, que se atribuye a muchos pero que, en realidad, sólo se da en contadísimos seres, manifestábase en él poderosamente. Poeta “por la gracia de Dios”. “Gracia”, “ángel”, “duende” personificados. De ahí que ante Federico, para quien de algún modo sintiera la presencia de esas virtudes, no había opción: lo natural era rendirse sin condiciones. Ni siquiera podíamos tomarle en serio sus pequeñas mentiras, sus informalidades, sus olvidos. Analizamos la razón o la sinrazón de las amistades juveniles, a distancia, cuando ya estamos fuera de su órbita, mas originariamente, en su raíz y en su porqué, no admiten ningún raciocinio cuando son rigurosamente puras y espontáneas. Además, en toda amistad valedera de los años mozos, tan importante es lo que recibimos como lo que damos; privada de esta fluencia recíproca sólo quedan lo que con cierta petulancia solemos llamar “confrontaciones ideológicas” y que más bien son chocques o erosiones en la sensibilidad, sin ningún interior enriquecimiento mutuo. El recuerdo deslumbrado que todos los amigos de Federico García Lorca en sus primeros tiempos guardamos de él, es de muy otra naturaleza.

Otro momento, otro lugar de nuestros primeros encuentros: la Residencia de Estudiantes, erguida en una colina con árboles, en los altos del Hipódromo, casi donde entonces terminaba la ciudad. ¿Qué hacía allí Federico? Residía, cierto es, a título de estudiante, pero jamás vimos en su habitación ninguno de aquellos librotes de estudio que llenaban de pesadumbre las nuestras. Era más que un “estudiante libre”, no matriculado oficialmente; era libérrimo. “Vente a comer mañana conmigo a la Residencia y te leeré algunos poemas”, solía decirme algunas veces. Naturalmente, la tentación, la promesa de fiesta no estaba en la primera parte de la invitación, sino en la segunda. El refectorio algo monacal de la Residencia colmaba sus mesas de madera amarillenta con una bulliciosa muchedumbre estudiantil. Atmósfera modernamente aséptica, casi funcional, y al mismo tiempo tradicional, con cacharros de Talavera y paños de Lagartera en las paredes. Era una condensación del nuevo españolismo institucionista (prolongación de la Institución Libre de Enseñanza, fundada por don Francisco Giner), una mezcla de Oxford o Cambridge con reminiscencias de Alcalá de Henares o Salamanca en sus días áureos.

Federico nunca estaba solo. Tenía, allí y en todas partes, una corte de admiradores, una cohorte de amigos. De aquel grupo saldrían unos años más tarde, los muchachos actores que le secundaron en las andanzas teatrales de "La Barraca". Por entonces, entre los más asiduos a la habitación, figuraban Salvador Dalí, con sus maneras de campesino catalán, su tez olivácea y su voz bronca (hipostasiadas luego en la "voz aceitunada" de la *Oda* que le consagró), y Luis Buñuel, más tarde cineasta. Ante la incitación de cualquiera de nosotros, Federico desataba el balduque de sus carpetas escolares —donde gustaba dejar que reposaran meses y aun años sus poesías antes de resolverse a publicarlas— y comenzaba a leer.

Estoy evocando tiempos muy anteriores al *Romancero gitano*, cuando todavía era un poeta prácticamente inédito, sólo conocido de sus amigos, pero gozaba ya de un crédito literario superior. Poseía una fama de poeta oral, de juglar, propia de otras épocas. Porque Federico tenía un arte que no hay hipérbole en calificar de maravilloso y único ("el último juglar" le llamábamos entonces sus amigos) de recitador. Mas sin ningún histrionismo, con sobriedad. En sus labios, cualquier poesía suya centuplicaba su valor, se elevaba a la máxima potencia expresiva y plástica. Así la obertura nocturna del "Romance de la luna, luna":

*La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.*

El niño la mira mira.

El niño la está mirando.

.....

*El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.*

Dichas por él, se hacían desde el primer momento inolvidables ciertas graciosas incongruencias líricas:

¡Ay qué trabajo me cuesta

quererte como te quiero!

¡Por tu amor me duele el aire,

y el sombrero

O, entre nuestras risas, desfilaba "la suntuosa Leonarda" malagueña.

Y finalmente, sentado ante el piano, los cantares populares de otros siglos, que él había exhumado, prodigios de levedad o de malicia, como “Los pelegritos”, “Las morillas de Jaén” o el más alado de todos:

*Debajo de la hoja
de la verbena
tengo a mi amante malo.
¡Jesús qué pena!*

¿Quién hubiera podido permanecer inmune ante su lirismo penetrante, su infantilidad risueña, su alegría desbridada? De suerte que cada auditor, tras escucharle, merced a su fuerza comunicativa, se convertía, más que en un admirador, en un propagandista fervoroso del poeta. La fama escrita sólo vino a corroborar más tarde —rolándonos un poco de intimidad a los primeros amigos— su primera fama oral.

Reveo luego a Federico en su Granada, en los días de un invierno soleado. Desmintiendo el proverbio de que “nadie es profeta en su tierra”, también el poeta lograba, entre sus conterráneos, no menor ascendiente que entre los madrileños. Primero en su casa, de señorío provinciano, con fundas de cretona clara sobre los muebles antiguos, entre hermanas silenciosas y un hermano devoto de su poesía. Luego, en “El Rinconcillo” del Café de la Alameda, entre un coro de amigos bien humorados, quienes combatían con bromas y sarcasmos el ambiente conservador de la ciudad, y de donde saldría más tarde la revista *gallo*. Finalmente, subiendo a la Alhambra, o visitando uno de sus cármenes, donde vivía el maestro Falla. Días antes, al divagar por la ciudad, en el crepúsculo, habíamos entrevisto a lo lejos a un caballero de talla menuda, todo vestido de negro, con sombrero hongo y bastón, que se disponía a entrar en una iglesia. Federico, señalándomelo, me tomó del brazo: “Espérate; no nos acerquemos; es Falla; ahora está recorriendo iglesias; es muy beato y no hay que interrumpirle; mañana te llevaré a su casa”.

Y allí estábamos aquella tarde. Primero en una habitación alta, con un balcón sobre la vega y un piano desafinado, en cuyo atril reposaban partituras de cancioneros musicales antiguos. Después, en una habitación subterránea, de un deliberado y bello rusticismo, con las paredes cubiertas de estera, y sobre la mesa pestiños, hojaldres y golosinas andaluzas hechas por la hermana del músico. Como alguno de nosotros le hablara de una invitación a Norteamérica, Falla respondió: "No, señor; a mí, Granada, y cuando tengo necesidad, París, es lo único que me interesa". ¡Qué imprevista, pues, qué lejano de su habitual itinerario ese lugar de la Córdoba argentina, Alta Gracia, donde el autor de *El amor brujo* vino, huyendo de una España incendiada, a vivir sus últimos años!

¡Compañero de días ligeros, de noches sin lastre, de proyectos adolescentes, destinados deliberadamente a no cumplirse, o a cumplirse de otro modo! Los acentos que García Lorca empleó en el *Llanto* para ponderar las virtudes cabales del torero Sánchez Mejías, reviviendo el tono elegíaco de Jorge Manrique en las inmortales *Coplas*, habrían de reverter ahora sobre nuestro poeta. Y, sobre todo, la exaltación final:

*Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.*

¡Horas sin pesadumbre, momentos de euforia! Así las de aquel viaje que hicimos juntos desde Madrid a Valladolid, algún tiempo después, en la primavera de 1926. El Ateneo de aquella ciudad, por iniciativa de Jorge Guillén, me había invitado, en viaje hacia París, para dar una conferencia, pero yo puse como condición que se invitara también a Federico. Recuerdo que en el tren íbamos leyendo un número de la *Revista de Occidente*, donde aparecía su originalísima narración "Santa Lucía y San Lázaro", repleta de hallazgos e imágenes más allá del superrealismo. Nos divertíamos imaginando telegramas disparatados para Dalí y otros amigos. Dos días después, Federico recitó en Valladolid sus versos —entre ellos, gran parte del *Romancero gitano*, todavía inédito—, y yo pude comprobar, con la satisfacción del turista, que nuestro entusiasmo, el de sus amigos más próximos, más

antiguos, podía ser compartido desde el primer momento por gentes lejanas, de otros círculos no prevenidos.

Después, a partir de 1928, de la publicación del *Romancero* y, sobre todo, del estreno de *Bodas de sangre*, en 1933, García Lorca ya no fué sólo nuestro, fué de todos. Al llegar, pues, a esos años, los testimonios que yo pudiera aportar, pierden su carácter singular y se diluyen en recuerdos muy compartidos. Inclusive la leyenda se ha apoderado de él, y de pronto nos encontramos con que no sabemos si desmentir o no ciertos rasgos que del poeta nos cuentan quienes nunca le conocieron. Asistimos, pues, al nacimiento del mito. Mas para mí, la imagen más perdurable del poeta, de su alma y de su persona, de su adolescentismo imborrable —quizá como reflejo o nostalgia del mío, pronto perdido—, está en sus días veinteañeros, en su risa sin envés, en su euforia contagiosa, consecuencia del casi permanente estado de trance poético en que dionisiacamente vivía.

¿Pudo alguien, pudo él mismo quizá llegar a presagiar el ocaso sangrante, adivinar en el tallo altivo la espiga tronchada? Por mi parte, siempre me han asustado las glorias clamorosas; presiento que dentro de ellas está el manotazo súbito, la venganza o desquite del destino adverso. ¿Acaso preveía algo de esto Federico, supersticioso como era, no por gitanismo, ni siquiera tampoco por andalucismo, sino simplemente por tener olfato del misterio? Lo cierto es que junto a ese júbilo dionisiaco de que he hablado, había también en él, subyacente en su espíritu, como un contrapunto grave, el aire sofocado de un sino patético; aquel que junto con sus cancioncillas alegres le dictaba sus versos de sombra, sus raigales tragedias, y que, al cabo, prevaleció aciagamente. Siempre me asombró, y más ahora, cuando reabro sus libros, la persistencia de esa nota sombría, de esas entrevisiones de la muerte violenta.

Está no sólo en el *Romancero*, sino más acusadamente en el *Poema del cante jondo*:

*Muerto se quedó en la calle,
con un puñal en el pecho.
No, lo conocía nadie.*

.....

*Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.*

.....
También en las Canciones:

*La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.
¡Ay, qué camino tan largo!
¡Ay, mi jaca valerosa!
¡Ay, que la muerte me espera
antes de llegar a Córdoba!*

.....
*¡Si muero,
dejad el balcón abierto!*

Se objetiva de modo personal en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, sobre todo, en "La sangre derramada":

*La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en la barreras.
¡Que no quiero verla!*

Y llega a su expresión apocalíptica en *Poeta en Nueva York*, desde la primera estrofa:

*Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré caer mis cabellos.*

Estos son pequeños ejemplos tomados de su lírica, sin necesidad de exponer otros similares de su teatro, donde el *fatum* se acusa aún de modo más indeclinable, sobre todo, en las tres tragedias: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

Su poesía, como su teatro, es esencialmente un arte de integración, tanto en los factores estéticos como en los raciales. A ello debe su triunfo y su expansión incontenible. García Lorca suma y acopla, no resta ni divide. Armoniza por manera prodigiosamente feliz elementos casi siempre desunidos: tradición y modernidad, españolismo

y universalismo. Aludí páginas atrás a la discrepancia que, en el momento inicial, su poesía —particularmente la del primigenio *Libro de poemas*— mostraba a primera vista con las estéticas juveniles entonces dominantes. Pero en rigor, llevando el examen más a fondo, no hay tal cosa. Lorca no dejó de captar y asimilar la lección metafórica de aquel tiempo. Supo incorporar gran parte de la nueva imaginería a los temas y los metros tradicionales, sobre todo, en el *Romancero gitano*. Visiones e imágenes que, aisladamente, o dentro de otra estructura, hubieran pasado inadvertidas —o suscitado la irritación del lector—, fueron celebradas al surgir como fondo de octosílabos marra-tivos. Basta abrir el *Romancero* para encontrar diversos ejemplos:

*El toro de la reyerta
se sube por las paredes.*

.....
*Con el aire se batían
las espadas de los lirios.*

.....
*Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora.*

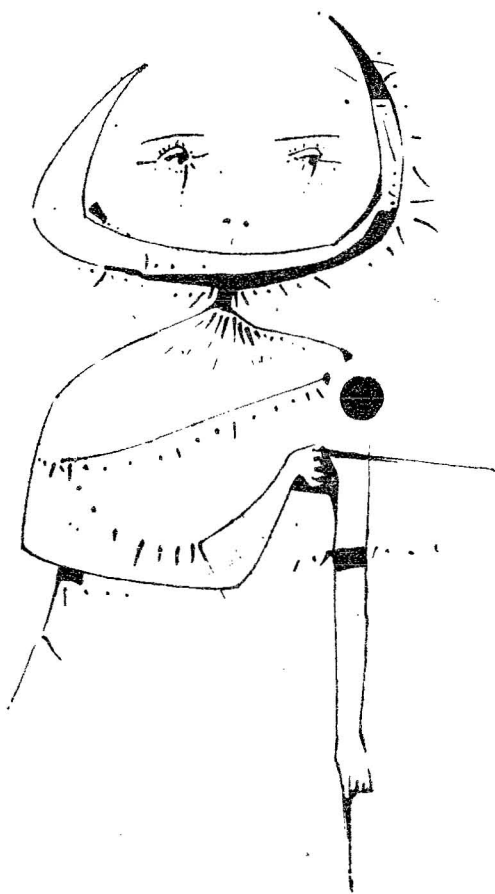
.....

Del mismo modo que la música de Falla se basa en el canto popular, pero no utilizado directamente, tampoco en su pintoresquismo folklórico, sino en su esencia más honda, así también la poesía de García Lorca estiliza y reelabora lo popular con un sentido artístico superior.

De ahí la amplitud de onda y mensaje que alcanza su arte, rebasando las órbitas estrechas en que suele confinarse todo estilo muy ligado a lo “popular” o lo “nacional” de cualquier país, máxime si éste es irreductible a otros como España. Los espectadores que han visto las comedias y las tragedias de García Lorca representadas en París o Nueva York, en Buenos Aires o en Upsala, saben, sí, que están viendo obras españolas, mas no por ello las sienten ajenas, sino próximas, es decir, universales. Sería difícil darles una localización rigurosa, precisa. ¿Es castellano exactamente el paisaje donde se enmarca *Yerma*, es andaluz el de *Bodas de sangre*? Las posibles referencias concretas no pasan de alusiones lejanas, sin que este vago ambiente local esté apoyado en concesiones al habla típica. Antes al con-

trario, el autor las rehuye pulcramente, y de esta suerte sus piezas no sucumben a ningún parroquialismo ni nacionalismo exteriores: son nada más y nada menos que fundamentalmente españolas, suprarregionales, susceptibles de universalización.

¿Mayoritario, minoritario? También el arte de Federico García Lorca supera, de modo excepcional, esta antinomia habitualmente irreductible. Alcanza la unanimidad de los extremos —minorías y mayorías, la “élite” y el pueblo—, o la difícil y casi nunca conseguida unanimidad. De él gustan parejamente los grandes públicos y los *happy few*. O dicho de otra forma —con un título de Soto de Rojas, el poeta granadino del siglo XVII que Federico fué uno de los primeros en revalorizar—: su obra es “paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para todos”.



CRONICON DE MACEDONIO EL DESPOTA

por

ARTURO CAPDEVILA

¡Cómo podía ser, santo Dios, que hubiese escolares como el Cabezón y el Zancudo, por ejemplo, que no fuesen al colegio sino para sufrir, recreo tras recreo, las humillaciones y bur'as atroces que el tirano de todos —Macedonio— les imponía! Uno de ellos apeló a la intervención de la señorita directora, pero fracasó, porque la señorita directora —hay que publicarlo— estaba prendada del déspota, al cual mimaba y en quien nada le parecía mal. A cuanto hacía éste le jugaba risa y si lo llamó para reprenderlo en aquella oportunidad, su reprimenda terminó entre caricias que simulaban ser palmadas en las mejillas.

La vida escolar, a partir de ese fracaso, se volvió terrible. Nadie sabía qué capricho nuevo informaría la conducta del mandón al comenzar cada recreo, ni qué buscaba su vago mirar cuando se quedaba como distraído al salir de clase en el umbral del aula, en elegante postura y tan bien trajeado como siempre: que aun no regía la recomendable norma del guardapolvo obligatorio.

Pero en ocasiones reinaba la paz. ¿Cuándo? Cuando faltaba el déspota —lo que era rarísimo— por enfermedad o duelo de familia. ¡Qué alegría entonces, aunque no completa, puesto que quién iba a saber si no llegaba de pronto. Lo peor del caso es que niños había que por granjearse el favor del odioso caudillo, oficiaban de soplones suyos para denunciarle la menor caída de algún compañero en culpa de siquiera virtual desacato.

Tal era ese medio de uniforme postración moral donde, sin embargo, un niño había a quien todos envidiaban. Ese niño era yo, que amigo de la casa del dictador, almorzaba a su mesa, estudiaba en su cuarto (o él en el mío) y así se eximía de sus fierezas; si bien no por eso me libré siempre de sus coscorrones. En cambio, no me suministró nunca como a otros incisivo puntapié en salva sea la parte. Hasta

escuchaba alguna vez, magnánimo, mis súplicas en favor de algún reo, o se dejaba distraer por mí, que lo llamaba aparte con buscado pretexto, para que soltase de su mano a algún infeliz vasallo.

Que era como nos designaba a todos. Y con razón; pero le estábamos sometidos en el más completo y feudal vasallaje. Pero ¿cómo es que ninguno podía contra él? ¿Cómo es que muchachos mayores que nuestro opresor no se le atrevían y aun se le doblegaban sumisos como los demás pobres siervos?

Debemos confesar que había en esto algo así como un embrujo, resultante de una especial condición dominadora en que palabra, mirada y gesto le daban no sé qué facultad como de hipnotizador.

Un día se incorporó a nuestra escuela un muchachote fresco y recio, con fama de pugilista en su barrio; muchachote en quien hubimos de cifrar esperanzas enormes. Ser hijo de alemanes, que era tanto como proceder de casta guerrera, nos le hizo aún más promisorio. Con todo, a las pocas tardes se vió que no sería él quien nos libertase. Como los demás inclinó la cabeza ante el tirano quedándose con varios cachetes suyos y cáusticos epítetos para comenzar.

Se me olvidaba. En ocasiones, mientras nos zurraba de lo lindo aquel desalmado, lo hacía al compás de esta coplilla (por haberla oído en su casa, sería) en que nos declaraba a todos, frailes mostenes o de San Norberto:

*Tú te metiste,
fraile mostén,
tú lo quisiste,
tú te lo ten.*

Cosas de las tiranías...

Cuando llovía descansábamos también. Mentira parece que niños ansiosos de correr y saltar como su organismo lo imponía, llegasen a ver con gusto el caer de la mansa y monótona lluvia... ¿Cómo no había de ocurrir de tal manera, si el melancólico meteoro nos obligaba a permanecer en el aula, donde, por haber celador o celadora se gozaba del encanto de la vida segura?

Allí nos entreteníamos en dibujar con tiza en el pizarrón y en jugar a las transformaciones o cunas, con una lazada de hilo que para

el caso se colocaba entre meñiques y pulgares; hilo que iba dando de sí, mediante la intervención de otro niño, y gracias a muchos pases y combinaciones, figuras que se llamaban, por llamarse algo, el colchón, la silla, la araña, la pata de avestruz. Daba tierno placer entonces nuestro terrible califa dedicado a entretenerse de igual a igual con nosotros, aunque dirigiéndose a cada uno con hiriente apodo. La verdad en su sitio.

Y así éramos felices. ¡Ay! Pájaros que en la jaula se hallan más a gusto que al aire libre... muy nublada tristeza.

Aportó después por nuestros patios un muchacho inglés, que, según supimos se aprestaba a seguir en su patria la carrera de marino. Tenía, físicamente considerado, todos los atributos requeridos para ser el libertador anhelado, mas no le valieron. Nuestro rey y señor, en el primer recreo, le soltó a voz en cuello tan certero y donoso alias, entrándole por el único resquicio ofrecido por la correctísima figura del recién llegado, que todos celebramos (era una obligación festejarle siempre ruidosamente las gracias) con las mayores carcajadas y bullas, a que unió incluso la risa de la directora casualmente allí al tiempo de esta ocurrencia. Quedó así el hijo de Albión apabullado para siempre, víctima de la fisga de todos y con un sobrenombre que lo dejó como tullido.

Qui male agit, odit lucem, enseña el aforismo. Macedonio Riglos no debía de creer que obraba mal porque nunca rehuyó la más clara luz solar para sus actos, ni aun dejó de cometer sus inhumanidades cuando eventualmente alguna autoridad de la casa presenciaba los hechos. Para peor, gozaba de una sólida salud que sólo por rarísima excepción sufrió fugacísimo quebranto. Mientras los demás caíamos—quién con regular trancazo, cuál con pulmonía o bronquitis—, él se franqueaba sin una falta los inviernos. Lo que aumentaba su insolencia, que lo llevaba a zaherir con un dicterio muy suyo al que, habiendo estado malo, se reintegraba a la escuela con el aire algo canijo. Sabido era el remoquete con que lo saludaba:

—¡Por fin se te vuelve a ver, grandísimo tísico!

O sin saludarle ni siquiera así:

—¡Cuidado con el tísico, muchachos!

Cierta tarde, uno entre nosotros, reuniendo a unos cuantos en su redor, lanzó su *quosque tandem*, tras una jornada ásperamente dura:

—¡Hasta cuándo, caramba! Deberíamos juntarnos varios y hacerlo hervir a trompadas a ese tal por cual...

—¡Claro! ¡Claro!, opinaron en seguida muchos.

Y poco después quedó formalizado un pacto semejante al de la conjuración contra César, con día señalado y plan preciso para el escarmiento histórico del que tan rudamente nos sojuzgaba. Llegó así la víspera sobrecargada de valientes ratificaciones y optimistas avisos y se practicó el último ajuste de los pormenores del gran golpe. Por lo menos siete eran los que estaban en el ajo y a cual más resuelto. Así se pasó aquel día esperanzado. Y al cabo de una noche para no pocos de agitado dormir, se abrió en todos los calendarios la luminosa fecha de la acción heroica... que hubo de serlo ¡oh tristísimo sino! la del desmayo y el desistimiento final, al temeroso relampaguear de esta duda:

—¿Y si después Macedonio nos va tomando uno a uno?...

De este modo quedó en miserable conato la única intención emancipadora que se conoció en aquella pobre sociedad de niños envilecidos en el servilismo.

Quedamos, pues, en las mismas. Y vino el verano. Y comenzó, en acabadas las vacaciones, el tercer año de nuestra obscura opresión.

Sí, pero ese año sería memoratísimo.

Se me venía olvidando contar que uno de los vasallos más castigados y maltratados por nuestro rudo cómitre era *Baltasar Gaete*, chiquillo de ojos muy vivaces y de una elasticidad felina, pero esmirriado, debilucho y como dos años menor que el otro. ¡Quién nos había de decir, sin embargo, que a Baltasar *Gatete*, como le llamaba por escarnecerlo Macedonio, le deberíamos finalmente la siempre anhelada y jamás acontecida liberación!

¿Siempre anhelada liberación? No he sido exacto. La verdad es que habíamos dejado de anhelarla. Para nuestra mentalidad todavía infantil aquel predominio total de Macedonio Riglos había llegado a ser consubstancial con la vida del colegio como el polvo de las gredosas barrancas lo era del aire de la ciudad; en todo caso *el hecho* Macedonio Riglos era un arcano de los cielos y una necesidad de la suerte.

Pues bien. Las cosas pasaron como lo diré, muy poco después de comenzado el ya enunciado año tercero de nuestra cautividad.

Con arrogancia aun mayor que la ya enorme que le era habitual —lo que hartos males vaticinaba— se presentó en ese mes de marzo

Macedonio Riglos llenando los ámbitos con la importancia de su persona y de su nombre.

—Aquí está otra vez Macedonio Riglos, notificó.

Y todos notamos que su nombre se alzaba por sobre todos nosotros como fulgurante relámpago. ¿Por qué pasaba esto? Llamarse Macedonio no pareció nunca un rasgo de elegancia bautismal. Pero ¡por Cristo! había que ver aquel garbo y suficiencia, aquel aire desafiante, aquel don de mando y aquella vocación de imperio que nuestro Macedonio sacaba principalmente de no sé qué sutiles virtudes que a su nombre sin duda alguna atribuía. ¡Qué manera de hacerlo valer! Sus cuatro sílabas, dichas por él o pronunciadas por nosotros, llenaban siempre toda el aula, todo el patio, y al salir toda la acera y la calle.

Pero relatemos ya la caída del Nerón que tanto nos oprimía y vejaba. Fué algo muy grande, ¡pero muy grande!

Pondrán otros en el pináculo de sus más altas emociones humanas algún grandioso episodio de la Revolución Francesa o quién sabe cuál otro momento universal de patética rehabilitación de los derechos del hombre. Pero nosotros los que padecemos bajo la férula del sátrapa Riglos, pondremos siempre como lo más impresionante que hayan visto ni verán los tiempos, el inesperado e increíble derrumbamiento de Macedonio a manos tan luego de Baltasar Marín.

¡Oh, no! Nunca igualarán lecturas la conmoción profunda de la vida misma, y más si el acontecimiento formidable se nos graba en la placa virgen de la infancia. Pongamos, pues, a *Baltasar Marín* en el debido alto predicamento por valiente, por claro y por simple de corazón.

En fin, ello es que a los primeros días de clase, Macedonio, como era su costumbre, nos fué tanteando a todos por echarnos férrea mano de nuevo, y a quién con un moquete, a cuál con abierta cachetada, a éste con empujón afrentoso, al otro con pescozón y principio de estrangulamiento, hubo de hallarnos a todos tan mansos y resignados como a su despotismo convenía.

Solo con *Marín* la prueba no quedó en claro, porque cuando fué Macedonio a administrarle su respectivo achuchón, para lo cual empezó por revolverle con ambas manos el pelo, se le escabulló el otro y salió corriendo por el patio, con tal destreza de agachadas, tornos, eses y gambetas que en vano Macedonio le quiso dar caza. ¡Qué digo! Lo único que Macedonio consiguió fué —cosa que nunca en su carrera

triumfal— el desprestigio de la risa, siquiera fuese medrosa de sus oprimidos súbditos, animados por el gracioso donaire de Baltasar que en una de las vueltas hasta osó hacerle al fiero sátrapa burlescas cuartas de narices.

Fué en el último recreo cuando estas inauditas cosas pasaron, en el último recreo y hacia sus postreros minutos; de suerte que cuando resonó la campana, Macedonio Riglos, ocupando el centro de la abierta plaza en que los increíbles lances de la ineficaz persecución se habían sucedido, proclamó:

—Mañana vas a ver lo que es bueno ¡renacuajo! Hasta mañana y no se hable más.

No se habló más, naturalmente; que las órdenes de nuestro verdugo se daban para cumplirlas; pero todos entramos a clase con el corazón exaltado y la imaginación encendida, entre vagos asomos de posible redención y vehementes sospechas de todavía más pesadas cadenas.

¡Dios grande! ¡Qué sería de Marín al siguiente día! Muchos pensamos que por darle tiempo de obrar a la divina misericordia, Gaete no asistiría quizás por una semana larga; salvo que, como se corrió también, fuese a cambiar de colegio, de donde sacó —se interpretaba— el atreverse a tanto... Por su parte, un primo suyo que cursaba en un grado inferior, afirmaba que Baltasar no faltaría y hasta nos confió que, durante todo el verano, aquél se había ejercitado particularmente en una playa del Uruguay en ciertos puntos pugilísticos, aleccionado por un japonés que le llegó a enseñar hasta rudimentos de *jiu-jitsu*, a su pedido, todo con la mira de poder combatir victoriosamente a Macedonio, bien así como el libertador Urquiza hubo de perpararse larga y pacientemente contra el tirano Rosas.

De un modo o de otro, estábamos azorados. Era lo increíble. Era lo descomunal. Era lo inédito...

En la calle, Macedonio alcanzó a decir con refunfuño de tigre:

—¡Te voy a escarmentar para cien años, microbio!

—Hasta mañana, hemos dicho, contestó con grandeza Baltasar.

Y al día siguiente...

* * *

Al día siguiente, puntual y tranquilo, sin ningún signo de nerviosidad ni muestra alguna de amedrentamiento, se presentó en el aula Baltasar. Por su parte, Macedonio hizo su entrada en el estilo de la

fiera que husmea. Transcurrió sin que nadie parase mientes en nada, la rutinaria clase y llegó al fin, con su término, la hora de aquella justicia ejemplar a que Riglos se aprestaba; el cual, avanzando al centro mismo del patio, como torero que cita al toro en solemne suerte, alzó la vista, descubrió a Baltasar y tratándolo de usted por darle acaso nueva gravedad al instante, le ordenó:

—Venga aquí, so gato, o mejor diré so gatete, y arrodílese como el más humilde vasallo.

—¡Ja, ja! fué la sobria respuesta de Baltasar. Se arrodillará tu abuela.

—¡Ahora vas a ver entonces! gruñó Riglos.

Y se le fué encima, espantoso, al insurgente; lo que fué quedarnos todos sin aliento en la tremenda expectativa.

Pero Marín, como el día antes, le hizo al que tan fieramente lo acometía, varias figuras a izquierda y a derecha, escurriéndosele siempre, y a la postre se dió a la carrera, lo mismo que en la víspera, hecho un potrillito fino de tan airoso, y con el mismo resultado frustráneo para Macedonio que ardiendo de cólera se hubiese consumido en ella y aun habríase muerto de fatiga y rabia, de no haberse plantado de pronto para gritarle al insurgente: —¡Cobarde! ¡Cobarde, que sólo sabes disparar! Pero allá se paró Marín a su vez; —¿Cobarde, has dicho? Pero ¿qué es lo que te has pensado?

Y avanzando con enérgica resolución se le puso en guardia delante para la pelea.

Más terrible que Aquiles contra Héctor, más tremendo que Roldán cuando con su espada hendió la peña de Roncesvalles, Macedonio Riglos, ya no con el rostro aborrachado sino pálido de reconcentrada saña, se descargó sobre el delgado y davídico insurrecto, hecho un Goliat. ¡Ah! Ninguno de los circunstantes habrá vuelto a vivir más intensos minutos, más henchidos momentos. Fué nuestro Maratón aquel combate...

Nadie me pregunté cómo sucedió, de qué manera precisa hubo de desarrollarse aquello. Sólo anotaré que Marín, agilísimo, se debió de hacer un ovillo ante la arremetida del tremebundo enemigo, pero con tal habilidad y maña, que en la mitad de un segundo le echó tan cabal zancadilla que dió con él por los suelos. Una especie de escondida energía, llena de secreta gracia, acababa de vencer a la fuerza

insolentona; y —verdad que parecía sueño— Macedonio, el espantoso déspota, yacía en tierra, mísero, desvalido, a merced del vencedor.

Pudo éste caer sobre el vencido y apretarle el cuello, ponerle la rodilla sobre el pecho, abofetearlo a su gusto y sabor, siquiera por cobrarle alguna de las mil humillaciones sufridas. No lo hizo Baltasar. Prefirió ser magnánimo. Díjole, pues, llanamente, apartándose un poco.

—Te autorizo a levantarte y seguir, si no te ha bastado.

—Claro que hemos de seguir... ¡sietemesino!, respondió el otro. No te voy a dejar bueno, gatete de albañal, sino para que te coman las ratas.

Y se levantó el descalabrado, vuelto una furia del Averno. Ciego en su ímpetu, acometió formidable a Marín con persuasión de desquite. Pero una vez más en la historia, Atenas venció a la Persia.

En efecto, Baltasar, más fino aún que en el lance anterior, le entró a Riglos la zancadilla de su especialidad, como por música y lo derribó de nuevo en tierra como quien tumba un fardo.

También esta vez fué generoso el vencedor:

—Te permito levantarte y seguir, le dijo.

—¡Gatete, hij'una!..., gruñó ahí Macedonio levantándose.

—Eso no, lo atajó Marín. ¡Hij'una... no!

Y le entró un puñetazo en la mandíbula. Y dos. Y tres.

Entonces, en el límite de la postración y del desastre, Macedonio bajó la frente y rompió a llorar entre palabras que se le deshacían de rabia.

El combate había terminado. Muchos palmeaban la espalda de Baltasar con alborozo. Nuestros corazones bailaban de júbilo. No sólo nuestros corazones. Hasta las campanas de Córdoba, que en ese momento empezaron a resonar, como si bailaran también de regocijo en los aires por tan hermoso triunfo del espíritu de libertad.

*

El poderío de Macedonio, a partir de ese día, tuvo la suerte de todos los imperios caídos. Aunque es muy cierto que persistió él en sujetar con la misma férrea mano de antes al resto de sus vasallos, no por eso logró tenerlos en la pesada obediencia de rebaño. El inglés se le sublevó muy pronto; hubo pugilato en que también Macedonio llevó la peor parte, y lo mismo ocurrió poco después con el teutón. Sin la menor duda, las fuerzas morales estaban con los otros... ¡Qué

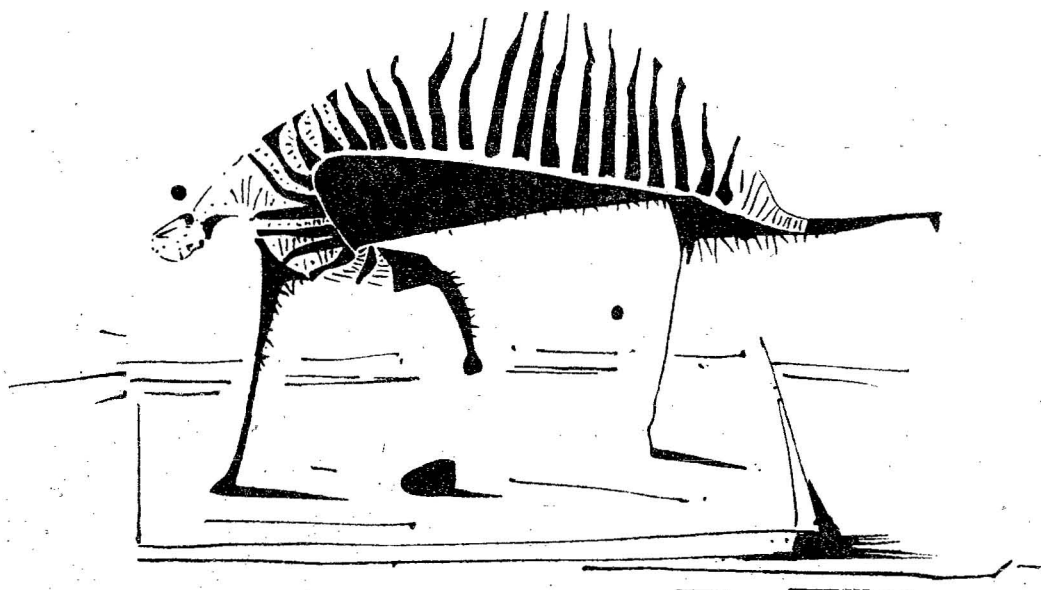
decadencia la de Macedonio, tres veces derrotado! Día llegó en que hasta se le sacó apodo, a él tan luego, bautizador general en la pila de los escarnios y las mofas.

Una tarde, uno se atrevió a desfigurarle en Maceta su nombre hasta ayer augusto de Macedonio y aún hubo en la calle, al salir de la escuela, conato de coro bufo para gritarle a compás: ¡Ma-ce-tal! ¡Ma-ce-tal! No pasó de ensayo la befa, porque el león, que estaba malherido pero no muerto, se volvió, le echó la garra al más desbocado, y allá lo dejó sin ganas de proferir otros gritos, con los dientes ensangrentados.

Este triunfo mediocre —pero triunfo, al fin— determinó para Macedonio un *status* honorable después de su trágico bajón. Así transcurrió todo el año. Con las vacaciones su familia se trasladó a Buenos Aires llevándoselo, naturalmente, consigo.

A los años, Macedonio Riglos fué diputado.

En cuanto a Baltasar Marín, como se venía previendo, cambió de colegio. Lo que estuvo muy bien. Los libertadores deben alejarse pronto del pueblo que libertaron, no llegue a parecer que se van quedando para hacerse adorar.



ONOMATOLOGIA DE ENTRECASA

por

RAUL H. CASTAGNINO

I. — Antecedentes

La onomatología es ciencia de la nominación. En su conjunto comprende: *antroponimia* u *onomástica*, estudio de los nombres de persona y de familia; *toponimia*, consideración de los nombres de lugares; *onomancia*, relación adivinatoria, esotérica, entre nombre y personalidad; *criptonimia* o *criptonomatología*, descifrado de seudónimos, sobrenombres, apodos, alias, motes, anagramas, etc.

La onomatología es también —como la poesía— arte de saber nombrar individuaciones por primera vez. Mediante la ajustada nominación se ayuda a reconocer un personaje creado, el hijo recién nacido, un instrumento que se inventa, una nueva sustancia obtenida, la enfermedad que se localiza, el lugar que se descubre, un producto que se lanza al mercado. El nombre propio es cédula de identidad y para asignarlo no son obvias ciertas normas onomatológicas que tanto funcionan a nivel doméstico y cotidiano como al erudito.

En el campo científico, un discreto conocimiento de raíces greco-latinas permite dar con una de las leyes de la onomatología científica, que consiste en expresar con el nombre la esencia o el hecho esencial de lo nombrado. En el campo de la industria y del comercio la denominación de un nuevo producto se guía ante todo por las leyes de la simpatía y de la eufonía. De lo demás se encarga la publicidad. Es sobradamente conocido aquel *test* llevado a cabo en distintos países para sondear el poder de la publicidad en relación con la onomatología. Un buen día aparece en los diarios y por las calles una palabra nueva y misteriosa: *Opoka*. Al siguiente, todas las radios repiten: “¿Qué es *Opoka*?” Al tercero, diarios, *affiches* y radios invitan: “Adivine qué es *Opoka*’ y mencionan una dirección postal. Así, suscitando creciente expectativa, un último aviso sentencia: “Vd. se apasionará y discutirá por *Opoka*”. Luego, el silencio para *Opoka*. La curiosidad crece a tal punto que centenares de cartas preguntan por *Opoka*. ¿Es un *vermouth*,

una marca de ropa interior femenina, un vino, un jabón o una novela? Y cuando el aluvión inquisitorio comienza a disminuir, en los periódicos, las radios y los *affiches* aparece la explicación: “*Opoka* no es un *vermouth*, ni un corpiño, ni un detergente. *Opoka* no es nada. *Opoka* no existe. *Opoka* es una palabra inventada por la Oficina Experimental de Publicidad para sondear el poder de la propaganda. Si *Opoka* fuese un *vermouth* usted ya lo hubiera saboreado. Si fuera un corpiño, lo hubiese ensayado. Si detergente, hubiera saponificado con él. A tal punto las fuerzas publicitarias han removido su curiosidad e interés”.

Y es del caso preguntarse: si la Oficina Experimental, después de provocar semejante movimiento psicológico de atención, decidiera vender la palabra *Opoka* para nombrar determinado producto, ¿a cuánto se cotizaría la misma? Porque la operación pudo ser factible: venta de una palabra, de un nombre.

La onomatología, trascendente en los campos científico, comercial y publicitario, no lo es menos en el terreno particular de la antroponimia o sea en lo referente a los nombres propios de persona o familia. Acerca de ellos, y en el plano elemental de la entrecasa por lo que le atañe, extenderé desde aquí algunas consideraciones.

II. — Cuestiones antroponímicas

Nombrar a un recién nacido, hallar un sobrenombre expresivo y afectuoso para el hijo o la mujer amada, acertar con un seudónimo artístico, comporta un acto selectivo en el cual juegan múltiples razones. Si se hace referencia particular a los nombres de familia o apellidos, tal selección se anula porque al heredarse un apellido desaparece el acto creador que entraña el nombrar por primera vez un ser.

Atendiendo particularmente a los nombres de personas se observa que hay países en los cuales la libertad de nombrar poseída por los padres es amplia y sin limitaciones. En otros, para la elección del nombre se ponen en juego ciertos mecanismos esotéricos, ciertas funciones proféticas, que han dado nacimiento a la onomancia, viva práctica en casi todos los pueblos de la antigüedad, consistente en sintetizar en el nombre de la persona algunos rasgos esenciales que se desean como predominantes en el futuro adulto; o bien en expresar por el nombre el destino de la criatura. Entre los antiguos germánicos llamar a un niño Bernardo (*bern*: oso; *hard*: robusto) era augurarle el bastarse a

sí mismo, seguridad y triunfo. Hoy la onomancia es una lejana superstición, pero vestigios de ella quedan en ciertos nombres españoles como Felicidad, Consuelo, Buenaventura, etc.

En algunos lugares, la religión puso limitaciones a la onomástica. Ya avanzado el cristianismo, en muchos pueblos que lo practican, se afirma la costumbre de nombrar a los recién nacidos según la celebración religiosa del día (Asunción, Natividad), o el santo patrono (Pedro, Juan, Pablo, etc.).

En ciertas lenguas modernas todavía está viva la capacidad nominativa y se siguen creando nombres de persona por vía de la afectividad, la onomancia o la imaginación paterna. Así se han transformado en nombres Dora, Betty, Nelly, entre otros. Esa facultad está apagada en el mundo latino cristiano donde se nombra por vía de la tradición, especialmente religiosa. Y del mismo modo se ha transmitido el mecanismo de los apellidos.

Los nombres de familia o apellidos nacen para cumplir una doble finalidad: filiación e individualización. Por ello suponen la existencia de un esquema social respaldador y en tal sentido, el mundo occidental ha usufructuado la estructura y el sistema de los latinos, quienes superaron formas anteriores.

Los antiguos hebreos, por ejemplo, carecían de apellido porque el nombre era individualización personal y calificativa. El Antiguo Testamento proporciona referencias al respecto, algunas de las cuales hoy han sido puestas en discusión, entre ellas la concerniente al muy legendario Moisés, apelación que no significaría —lo conjetura Dauzat— “el salvado de las aguas”, como suele repetirse.

El contacto directo con la naturaleza primitiva y las formas individualistas de vida hizo que se reflejaran en su precaria —pero poética— onomatología tales elementos. Así nombraron a las personas por ciertas semejanzas, reales o supuestas, con animales, plantas, astros, etc.; o por las cualidades más evidentes. A saber: Jonás = paloma; Raquel = oveja; Sansón = pequeño sol; María = gota de rocío amargo o lágrima; Ester = estrella; David = amable; Abel = afligido; Sara = princesa; Isaac = sonriente; Ana = graciosa; Ruth = amiga; Salomón = pacífico.

Dauzat señala especialmente la presencia de lo religioso, en la antigua nominación hebrea, traducido en nombres metafóricos o en nombres-frases con valor místico: Miguel = “Dios es incomparable”; Em-

manuel = "Dios es con nosotros"; Nathanael = "presente de Dios"; Samuel = "dado por Dios"; Zacarías = "memoria de Dios"; Israel = "fuerte contra Dios"; Gabriel = "fuerza de Dios"; Jeremías = "grandeza del Señor"; Judith = "que alaba a Dios"; Joaquín = "preparación del Señor".

Entre los griegos la nominación sufre variantes según las diversas épocas. Muy tempranamente usaron, además de nombres de persona, apelativos que se transformaron en nombres de familia hereditarios, especie de patronímicos, acerca de los cuales se observan algunos restos en los poemas homéricos. Los eruditos, en general, convienen que en Grecia los apellidos, por obra de la democracia y del individualismo, no prosperaron y sólo perduraron en algunas familias sacerdotales.

En Atenas, los recién nacidos recibían un nombre y al llegar a la mayoría de edad, agregaban el paterno y el del lugar de residencia. Los nombres personales tenían casi todos significado alusivo, premonitorio o descriptivo: Platón = "ancho de espaldas"; Felipe = "que ama el caballo". En la época cristiana muchos nombres griegos pierden valor metafórico para adquirirlo directo, en relación con el individuo: Eugenio = "el bien nacido"; Andrés = viril; Basilio = rey; Jorge = trabajador; Cristóbal = "portador de Cristo"; Dámaso = demador; Jerónimo = "nombre sagrado", etc.

Entre los pueblos antiguos, los latinos tuvieron una onomástica de formas definidas y perdurables; reflejo, por lo demás, de sólida organización social en lo referente a la familia y la *gens* o grupo aglutinador de familias; en lo referente a un lugar o a rasgos privativos.

Los individuos romanos, por ejemplo, llevaban nombre propio y el de la *gens*: Marcus Tullius. Cuando las *gens* se agrandaron tanto que fué menester subdividirlas, los romanos agregaron al nombre propio y al gentilicio, el nombre de la familia.

Los nombres de familia fueron antiguos sobrenombres. *Cicer* (verruga) constituye el nombre de familia de Marcus Tullius Cicero, el famoso orador.

Los esclavos, que tenían sólo un nombre, indicador a veces de su origen, cuando eran liberados anteponían a dicho nombre los nombres propio y gentilicio de su manumitidor. Tirón, esclavo de Cicerón, liberado por éste, fué Marcus Tullius Tiro.

Estos distintos nombres que aquí se aluden (propio, gentilicio,

de familia) eran designados de manera precisa e inconfundible: *agnomen*, el nombre o sobrenombre; *gentilicius*, nombre de la *gens* o linaje; *cognomen*, nombre de familia propiamente dicho, apellido.

Avanzando en el tiempo, otros grupos étnicos constituyentes de las modernas naciones, presentan una onomástica que ofrece algunos puntos de contacto con Roma. Así, por ejemplo, en Italia el uso de un sobrenombre individualizador agregado al nombre de persona —sobrenombre que constituirá el futuro apellido— aparece en el siglo X y se transmite a modo de patronímico; tal, por ejemplo, el caso de Bevilacqua, Manggiaterra, Gobbi, Biondo, etc. Tanto en nombres como en sobrenombres está presente la antigua Roma y hasta en ciertas modalidades nominativas que reflejan una idiosincrasia especial, como ser el nombrar a los hijos por el orden de nacimiento: Primus, Secundus, Tertius. Esta particularidad aún perdura en algunos prolíficos pueblos italianos y Dauzat recuerda con gracia el caso de aquel padre que llegado al octavo hijo, llamó al siguiente Fermo, es decir, *paro*, pensando en que se detendría la serie en el noveno; pero como ésta continuara avanzó la onomástica en progresión aritmética hasta llegar a Dodicésimo, que resultó el benjamín de la familia.

También en España el nombre único de persona existió al principio a modo de individualización; luego, a fines del siglo VIII se cumplió el mismo proceso de acople de sobrenombres que diera origen a los apellidos: Herrero, Carretero, Moreno, Gordillo, etc. Simultáneamente con ellos nacen los patronímicos por agregación del sufijo *-ez* al nombre paterno.

Más tardíamente en Alemania —hacia el siglo XII— se observa análoga tendencia a transformar en apellidos ciertos sobrenombres, sobre todo entre la burguesía: Schmied (herrero), Bäcker (panadero), Fuchs (zorro), etc. Lo mismo ocurre en Inglaterra con apellidos como Chamberlain (chamberlán), Turner (tornero), Brown (moreno), Devil (diablo), Fox (zorro), Merrill (alegre), etc.

De estas esquemáticas referencias surge la idea de que el nombre de familia o apellido es, en muchos casos, un antiguo sobrenombre transmutado en patronímico. Acerca de estas transformaciones hay algunas teorías encontradas. Eugène Ritter en la introducción del estudio *Los nombres de familia* sostiene que la aparición de dichos nombres es el símbolo de la emancipación de la burguesía y el pueblo contra la nobleza y el señorío feudal. Alberto Dauzat en *Los nombres*

de persona niega tal teoría pues entiende que la costumbre de añadir al nombre del lugar —con que junto al nombre individual se reconocían las personas— un sobrenombre caracterizador, apareció primero entre los nobles y tales sobrenombres se convirtieron en hereditarios dando lugar al nacimiento de los apellidos. Más tarde, por imitación, también la burguesía y los paisanos adoptaron el uso que fué, a su tiempo, protocolizado por notarios y funcionarios.

Pero, como se ha apuntado anteriormente, no todos los apellidos son antiguos sobrenombres o precisan referencias lugareñas. Los hay nacidos de mecanismos gramaticales y procesos intelectuales. Tal es el caso de la indicación de parentesco mediante determinados sufijos. En español, según se ha visto, el sufijo *-ez* en Fernández, Rodríguez, Pérez, Domínguez, etc., da la idea de “hijo de...” Fernando, Rodrigo, Pedro, Domingo, etc. Y este mecanismo derivativo español tiene equivalentes en otros idiomas: en inglés *-son* (Peterson, Jefferson); en rumano, *-escu* (Basilescu); en ruso, *-vitch* (Petrovich); en polaco, *-ski* (Alexinski). En Alemania también funcionó tal mecanismo con el sufijo *-sohn*, aunque no se vulgarizó. Únicamente entre grupos israelitas se lo encuentra abundante: Levinsohn, Mendelsohn, etc.

El hecho de que se llamen patronímicos ciertos tipos de apellidos delata su ascendencia enraizada en regímenes patriarcales donde la mujer estaba postergada y socialmente no contaba. Pero no impide que se deslicen excepciones y en algunos casos hasta cabría hablar de “matronímicos”, pues hay apellidos cuyo origen es femenino. Por ejemplo, el del renombrado físico francés Edme Mariotte, encajaría entre los “matronímicos” ya que deriva de María. Otro tanto ocurre con Perrette, diminutivo francés femenino convertido en apellido; y Petracchi, en italiano.

Tales patronímicos o “matronímicos” transformados en nombre de familia establecen relación de persona. Los apellidos se crean, además, por hechos o razones puramente circunstanciales. Citando únicamente ejemplos españoles, podrían enumerarse variantes de este tipo: nombres de familia nacidos de la mención de algún rasgo de la casa en que se vive: Casanova, Molino, Torres, Puente, etc.; o de la ubicación de la misma: Valle, Sierra, Rivera, Ríos, etc.; o del tipo de vegetación predominante: Robledo, Castaño, Perales, Viñas, Selva, Delbosco, etc. En otros casos se crean en relación con el oficio desempeñado por el

paterfamiliae o el tradicional en la casa. Éstos han sido primeramente sobrenombres: Herrero, Labrador, Cerrajería, Carretero, etc. Lo mismo ocurre con apellidos que recuerdan iniciales creencias religiosas de los antepasados: Pagano, Cristiani, Gentile, Sarraceni. Nombres de familia hoy comunes arrastran antiguas jerarquías nobiliarias: Conde, Caballero, Barón, Marquesini, Hidalgo, Escudero, etc.

III. — Cuestiones legales, estéticas y psicológicas

Así como la antroponimia ofrece particulares enfoques en el estudio de los nombres de familia, también en lo concerniente a los nombres de persona presenta curiosas singularidades. Por de pronto, en lo que respecta al orden legal.

En nuestro medio y actualmente la onomástica no es libre ni caprichosa. Hubo un tiempo en que lo fué y por ahí andan nombres que pesan sobre los individuos como un castigo. Hoy la onomástica se rige, en principio, por el Santoral, lo cual en cierto modo no deja de ser un punto de mira algo estrecho, pues las exclusiones son abundantes. Nombres eufónicos, poéticos, nacidos de la literatura; nombres con resonancia en otras religiones no cristianas; nombres exóticos con ecos en sensibilidades no latinizadas, allí no figuran. Pero, con todo, el Santoral es tan variado y abundante que ya hay para elegir.

El apoyo onomástico en el Santoral arranca oficialmente, para el mundo cristiano, del Concilio de Trento, en 1563. Y su vigencia, oficial o tradicional, no ha caducado sino en aquellos lapsos de crisis religiosas o sociales, como la ocurrida en Francia durante la revolución de 1789. Todos los autores que estudian el desarrollo de la onomástica señalan especialmente ese período de la historia francesa, durante el cual algunos padres exaltadamente republicanos llamaron a sus hijos: *Árbol de la libertad*, *Sin Calzones*, *Mueran los tiranos*; es decir, aplicando como nombres propios los *slogans* en boga. Esto ocurrió hasta abril de 1803, en que una ley dió término a tales entusiasmos y autorizó solamente los nombres en uso en los distintos calendarios o los de los personajes de la historia antigua.

En nuestros días y en nuestro medio, limitada la elección al Santoral, no quedan, sin embargo, resueltos todos los problemas, pues también allí hay nombres antiestéticos, absurdos y cuestionables. Además, aparecen otras derivaciones de las cuales no es posible desentenderse.

La elección de un nombre no es sólo un problema momentáneo referente a los padres del recién nacido. Es cuestión trascendente y puede afectar a la persona que lo sobrellevará durante toda su vida. Es, por otra parte, problema fonético y problema psicológico. Fonético en cuanto no debe descuidarse la relación eufónica con el apellido, según la cual no cualquier nombre conviene a un apellido y entre ambos ha de existir concierto, evitándose sonsonetes y cacofonías ridiculizables. Por ejemplo, a los apellidos Zapiola o Zamora, no convienen los nombres Rosa, Luisa o Elisa, por el efecto cacofónico que engendra la proximidad de las sílabas *sa-za*. Problema psicológico en cuanto nombres que se prestan a la burla o a juegos burlescos pueden crear en quienes han de padecerlos sensación de menoscabo, complejo de inferioridad. En una familia de apellido Ligero llamar Tránsito a una hija se prestar a un juego semejante al que se produce en una familia de apellido Rojo advocando a una criatura Blanca Violeta.

Y si el nombre buscado es femenino, el oído previsor de los padres habría de llegar tan lejos que ya resonaran junto al nombre de la recién nacida posibles combinaciones de apellidos maritales para evitar juegos de significados como los que se forman en estos casos: Josefina (Fina) Puerta de Madero, Dulce Thortah de Trigo, Consuelo Marino de Acquadolce. Y se omiten otros muy comunes cuya significación conjunta los hace impublicables.

De no tenerse en cuenta éstas y muchas otras circunstancias cuya referencia es aquí obvia, se dan luego, en la edad adulta, los individuos descontentos —y algunos con razón— de los nombres que soportan o de las posibilidades burlescas de algunas combinaciones.

La tragedia del nombre consiste en que, normalmente, nadie puede elegir el que le convenga o le guste. Sólo en casos excepcionales y tras engorrosos trámites se autorizan ciertas elecciones y cambios. Descártase, desde luego, toda sustitución o cambio de nombre al margen de lo legal. Sin embargo, como para toda ley hay excepciones, la historia moderna registra el caso de toda una población instada a elegir sus apellidos, pues carecía de ellos.

Se trata de los israelitas que vivían en Francia durante la época napoleónica, quienes —salvo casos excepcionales— carecían de nombre de familia, razón por la cual fueron conminados, en 1808, a la libre elección de apellidos en el término de tres meses de plazo. El decreto daba opción a elegir entre apelativos tomados del Antiguo Testamen-

to, nombres de lugares, antiguos sobrenombres de familia, etc. Se trata, pues, de un hecho colectivo único en la historia antroponímica. Y como curiosidad dentro de la curiosidad se recuerda el caso del abuelo del famoso lingüista Michel Bréal, quien extrajo al azar de entre las letras del alfabeto hebreo las cinco que debían nombrar a su familia.

IV. — Aspectos lingüísticos, gramaticales y filológicos

Asimismo en el campo de las consideraciones lingüísticas, gramaticales, semasiológicas e históricas, los nombres de persona presentan alternativas que no siempre están lo suficientemente divulgadas como para evitar el incurrir en errores. Examínese, con relación a unas pocas muestras el problema particular del género gramatical.

No todos los nombres de persona poseen flexiones para cada uno de los géneros. El sentido individualizador e individualista que los determina endurece la flexibilidad de muchos de ellos. Y tanto como hay nombres de mujer que carecen del equivalente masculino, se encuentran los de varón sin femeninos. En rápida revista de nombres más o menos frecuentes en la mujer, pueden hallarse sin masculino, entre otros, Adela, Alina, Amelia, Ana, Bárbara, Beatriz, Berta, Blanca, Brígida, Cora, Edith, Estrella, Ester, Eva, Gertrudis, Magdalena, Margarita, Marta, Matilde, Mónica, Olga, Pamela, Rita, Rosa, Sofía, Verónica, etc. Por el contrario, nombres usuales de varón carentes de femenino: Abel, Abraham, Aquiles, Adán, Aristides, Arturo, Bautista, Bartolomé, Basilio, Cosme, David, Erasmo, Gustavo, Hugo, Isaac, Israel, Marcial, Moisés, Oto, Omar, Oscar, Osvaldo, Raúl, etc.

Entre las anormalidades del género que presentan ciertos nombres cabe anotar las que ofrece el nombre Irma, que en el mundo latino se aplica exclusivamente a la mujer. Sin embargo, corresponde originalmente a varón, pues es transformación de las voces *Irmini* o *Irmisul*, nombres dados por los germanos al general Arminius, destructor de las legiones de Varo, hacia el año 9 (D. C.), y deificado después de su muerte. Hay onomatólogos que señalan los nombres Herminio, Herminia, como otra etapa de la transformación que va de Arminius a Irma. En cambio, a pesar de su parecido fonético, es ajeno a este proceso el nombre Armida, popularizado por llevarlo una de las heroínas de la *Jerusalem libertada*, de Torcuato Tasso.

Variantes notables sufren algunos nombres en su paso de mascu-

lino a femenino y viceversa. Entre ellos, por ejemplo, Clotilde, cuyo masculino es Clodoveo. Tanto uno como otro son la castellanización de dos voces apareadas, procedentes del antiguo alemán: *hlod-hitt* (gloria-combate), para Clotilde; y *hlot-wig*, con el mismo significado, para Clodoveo. Añádase, para mayor curiosidad, que de la misma raíz germánica —y por lo tanto con el significado *gloria-combate*— derivan los nombres Luis y Ludovico.

No menos curioso resulta comprobar que el equivalente femenino de Alfredo es Elvira. Nótese bien que se dice equivalente. Porque ambos, Alfredo y Elvira, proceden de las mismas raíces, de la misma lengua y, por lo tanto, significan lo mismo. Alfredo proviene de las raíces alemanas *alv* o *elv* = elfo; y *rad* = consejo. Alfredo, pues, quiere decir “aconsejado por los elfos”. Elvira también deriva de dichas raíces *elv-rad*. Sólo que en el transcurso del tiempo y en la latinización ha añadido una *i* eufónica entre la *v* (sonido *f* alemán) y la *r*.

Es tendencia popular asignar como femenino de Raúl, el nombre Raquel. Pero se trata de una asimilación fortuita y sin razón. Nada tiene que ver uno con otro, ni por el origen ni por el significado. Raúl es de origen germano y nace por simplificación de Rodolfo. Las etimologías de Raúl y Rodolfo son las mismas. Ambos proceden de las voces germánicas *rad* = consejo; y *wulf* = lobo, o sea: “consejo de lobo”. La forma primitiva Radwulf, que llega a Rodolfo por evolución fonética, pierde la *d* y asimila la *w* a la *u* y se convierte en Raúl.

En cambio, Raquel proviene del hebreo y significa oveja. ¡Vaya diferencia zoológica! Salvo que en quien por primera vez diera en atribuir Raquel como femenino de Raúl haya habido segunda intención.

Algunos nombres relacionados con aspectos del culto a la Virgen María los llevan indistintamente —sobre todo en América— varones y mujeres: María, Dolores, Carmen, Tránsito. Otros que expresan deseos o augurios ofrecen análogas explicaciones: Felicidad, Buenaventura, Consuelo, Ventura, Mercedes, Natividad. El caso particular de Felicidad, referido a varones, contradice sus propios masculinos: Feliciano, Félix.

Hay nombres que poseyendo ambas variantes del género han ido limitando su empleo preferentemente a una de ellas. Tal el caso de Delfina. El lanzamiento de la palabra, sin embargo, procede de la voz latina masculina *delphinus*, que nombra al cetáceo. El punto de partida

del uso preferentemente femenino como nombre propio tiene una fecha de referencia. Es el año de 1802, en que Mme. Staël, la célebre escritora francesa desterrada por Napoleón, lo popularizó desde el título de su conocida novela, cuya protagonista es así llamada.

Quienes creen en el valor profético de los nombres y su relación con la personalidad y destino de las criaturas que los llevan, asignan a las Delfinas sensibilidad sumamente aguda y romanticismo innato. Sea esto pura coincidencia o no, la popularización y feminización de dicho nombre están situadas en los albores del romanticismo histórico.

El hecho de que el nombre Delfina tenga hoy empleo preferentemente femenino no niega su correspondiente masculino Delfín, por el cual figura en el Santoral recordando a San Delfín, obispo de Burdeos en el siglo IV, partícipe del Concilio de Zaragoza en el año 380 y famoso por su sabiduría.

También de ascendencia literaria, pero sin masculino, es el nombre Pamela, hoy casi en desuso en el mundo latino, aunque cobrara gran difusión entre 1750 y 1850. Al parecer, fué inventado por un escritor inglés, Sir Philip Sidney, para un personaje de su novela pastoril: *La Arcadia de la Condesa de Penbroke*. La Condesa de Penbroke era María Sidney, hermana de Philip, una de las pocas mujeres escritoras que conoce la historia de la literatura anterior al siglo XVIII. Tradujo junto con su hermano los salmos bíblicos y cuando Philip muere en un duelo, revisa, completa y pule *La Arcadia*, acentuando perfiles de Pamela.

Pero la boga de este nombre arranca de la divulgación de la novela de Richardson: *Pamela o la virtud recompensada*. La obra de Richardson se publicó por primera vez en 1740 y fué tal su éxito que al año siguiente debió añadir en otros volúmenes una continuación de la misma, que tituló *El casamiento de Pamela*. Richardson creó con Pamela el tipo de novela sentimental y moralizante que puede tenerse como antecesora del folletín melodramático y con el personaje así nombrado delineó la imagen de la niña pura, ingenua, desvalida, huérfana, que está à merced de todos los males y acechanzas. Algunas situaciones de la novela de Richardson eran tan melodramáticas que engendraron burlas y parodias; entre otras, las del nombre que en una de ellas se transforma en Shamela. Con todo, el nombre Pamela ha quedado impregnado con reflejos de virtud, pureza y constancia, que se

hacen firmes en medio de los ataques del mal. Concluído el ciclo del idealismo romántico, Pamela, como nombre de pila, fuera del mundo anglosajón, ha perdido favor popular.

Otro nombre sin masculino y con ecos literarios es Eleonora. Procede de una raíz griego: *eleos* = compasión.. Tuvo la preferencia de muchas casas nobles y reales durante la Edad Media y el Renacimiento. No fueron pocas las reinas y princesas que lo llevaron. La más famosa entre ellas, luego santa de la Iglesia, fué la hija del Conde de Provenza, Ramón Berenguer, y esposa de Enrique III de Inglaterra. La historia recuerda, además, a Eleonora de Aquitania, reina de Francia e Inglaterra; Eleonora de Austria, hermana de Carlos V.

Esa triple localización, medieval, renacentista y real, ha rodeado al nombre de Eleonora de un aura de leyenda, misterio y poesía, la cual —precisamente en un momento de exaltación lírica del medioevo y la leyenda como el romanticismo— encuentra eco perdurable en dos de los más divulgados poemas de Edgar Allan Poe: *El cuervo* y *Leonora*, donde el poeta lamenta la muerte de la mujer amada.

Eleonora también se simplifica en las variantes Leonora, Eleonor, Leonor. Y agréguese la nota curiosa de que Nelly, bastante común en el mundo hispanoparlante como nombre propio, es el diminutivo inglés de Eleonora y no de Nélida, como comúnmente se cree. Nélida significa lo contrario de Eleonora, pues proviene de la voz griega *ne-eleos* = implacable, sin compasión.

A Delfina y Eleonora, envueltos en leyenda y poesía románticas, puede añadirse Elsa, otro sobrenombre transformado. Elsa no se usaba como nombre antes de 1850. Era simplemente una denominación afectuosa que en Alemania se aplicaba a las niñas llamadas Elizabeth. Cuando, a partir de 1850, se reactualiza la leyenda de *Lohengrin*, a raíz de la edición de Rückert, y Wagner toma de ella el asunto para la ópera homónima, al divulgarse los desvelos de la heroína Elsa de Bravante, el nombre se populariza y se pone de moda, impulsado por la sensibilidad romántica.

Aunque alguna vez pueda oírse el nombre de Elsa, exclusivamente femenino, en su masculinización Elso, esto no invalida aquella exclusividad, pues derivando Elsa de Elizabeth, o sea Isabel en español, y careciendo de masculino Elizabeth tampoco lo tiene Elsa, aunque no sea extraño tropezar por allí con algún Isabelo.

No todos los nombres de envoltura poética o legendaria han de

ser femeninos. También los hay masculinos, entre ellos Oscar. Este era, hasta fines del siglo XVIII, un nombre raro; a principios del XIX cobra gran auge en toda Europa a raíz de la boga que alcanzan los *Poemas de Ossian* que, como se sabe, constituyen uno de los mayores fraudes literarios.

Entre 1760 y 1763, el erudito escocés James Macpherson hizo circular una supuesta traducción de antiguos poemas gaélicos —*Fingal*, *Los cantos de Selma*, entre otros— atribuyéndolos originariamente al bardo legendario Ossian, que habría vivido en el siglo III. Hasta que, avanzado el siglo XIX, se descubra la impostura, los *Poemas de Ossian* se tendrán por auténticos e influirán decisivamente en la formación del clima romántico. Los poemas presentan personajes virtuosos y entre ellos está siempre presente el rapsoda Ossian, ciego como Homero, guiado por su nuera Malvina —otro nombre de rápida divulgación— viuda de Oscar.

El nombre de Oscar, hijo de Ossian, nace de la conjunción de dos voces: *Os* (Dios) y *Gari* (lanza). Oscar equivale a “lanza de Dios”.

V. — Otras curiosidades

A estos aspectos gramaticales y filológicos referentes a los nombres propios, pueden sumárseles curiosidades de tipo fonético, gráfico, semántico, etc. Véase, por ejemplo, un caso de paranomasia.

Atanasio y Anastasio suenan parecidamente. Podrían catalogarse como parónimos. Pero no menos sorprendente es la relación en cuanto al significado. Atanasio proviene de la voz griega *athanatos* = inmortal. Anastasio procede de otra raíz griega, *anastasis* = resurrección.

En sentido contrario, por razón de su parecido fonético, suenan como emparentados Celia y Celina; y nada tienen que ver entre sí, pues Celia proviene de una síncope ocurrida en Cecilia, nombre derivado de la voz latina *caecus* = ciego; mientras que Celina es posiblemente un sobrenombre afectivo de Marcelina.

Interesa anotar, además, que Marcelina es diminutivo de diminutivo, pues empequeñece afectivamente a Marcela. A su vez, Marcela y Marcelo, derivan del nombre latino *Marcellus*, diminutivo de *Marcus*. Este equivale al nombre castellano Marcos, el cual nada tiene que ver con la voz homónima que nombra la enmarcadura de un cuadro, sino que derivado del *Marcus* latino, significa, lisa y llanamente, “nacido en marzo”.

Como el mes de marzo recibe su nombre del dios de la guerra, Marte, al cual estaba consagrado, resulta que los nombres Marcos, Celina, Marcelo, pertenecen a la misma familia que Martín y Marcial, ambos también provenientes de Marte.

No menos curiosos son aquellos nombres que ofrecen la particularidad de ser reversibles fonética y gráficamente. Descarto, desde luego, el caso de Ana que se lee lo mismo de derecha a izquierda que de izquierda a derecha. Además, Ana es una voz simple proveniente del hebreo donde significa: flexible, gracioso.

En cambio, es posible presentar el caso de nombres compuestos, formados por dos voces, cada una de ellas con significado propio; nombres que del derecho o del revés significan la misma cosa, aunque corrientemente se los tenga por distintos. Por ejemplo, Teodoro y Doroteo y sus correspondientes femeninos.

Dichos nombres están formados por dos voces griegas, *dōron* = don; *Theos* = Dios; o sea, “don de Dios”. Estas voces, cualquiera sea el orden en que se hallen —Doroteo o Teodoro— conservan tal significación. Y es interesante consignar que tanto Doroteo como Teodoro, por su significado, son equivalentes a todos estos distintos nombres, procedentes de ellos o que quieren decir lo mismo en otras lenguas: Deodato, Diosdado, Dolly (diminutivo inglés de Dorotea que, además, ha tomado el sentido propio de “muñeca”), Donato, Dora (también diminutivo de Dorotea, como Doris).

Reversibilidad semejante a Teodoro y Doroteo presentan Teófilo y Filoteo, formados ambos por raíces griegas: *Theos* (Dios) y *philein* (amar). Filoteo y Teófilo significan, pues, “amigos o amantes de Dios”.

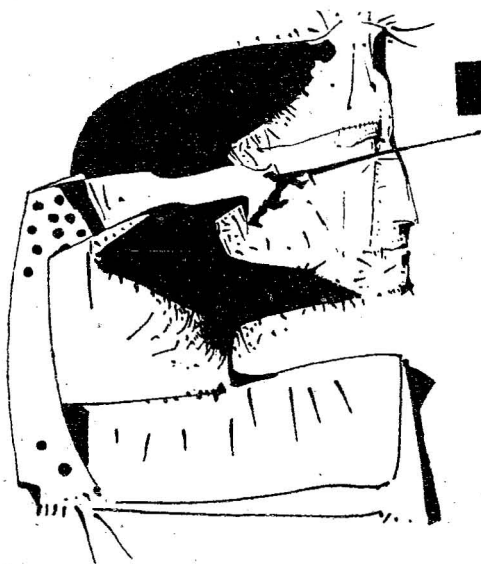
VI. — Onomatología de entrecasa.

La onomatología es disciplina compleja, algunos de cuyos aspectos entran en la órbita de los especialistas, mientras que otros —sobre todo en el terreno antroponímico— atañen al ámbito de lo doméstico. Ayer no fué ajena a los astrólogos; hoy, lingüistas, gramáticos, filólogos, semasiólogos, historiadores, juristas, geógrafos, han parcelado sus dominios. Antigua es su importancia en el campo científico y cultural; moderna, en cambio, es su gravitación en la industria y el comercio, así como el contacto con la publicidad. Si bien aquí sólo he glosado algunas facetas antroponímicas, el quehacer onomatológico abarca todo

el problema de la nominación: lugares, personas, nombres, sobrenombres, seudónimos, anagramas, etc.: toponimia y antroponimia.

Las primeras sistematizaciones no religiosas de esta última arrancan del siglo XVI y asocian las obras de Conrad Gessner y Annibale Raimondo. Luego, en el XVII, quizá nazca el propio nombre de la disciplina en el título de la *Onomatología*, de Jean-Henri Ottius, aunque a la fecha no lo haya incorporado el Diccionario académico en su repertorio. Y ya contemporáneamente los nombres de G. Beléze, C. Th Angermann, E. Salverte, E. Ritter, Albert Dauzat, A. Audebert, E. G. Withycombe, F. Solmsen, entre muchos otros, han configurado en la antroponimia un sector de la onomatología confinado a eruditos y especialistas. Pero, al afectar su contenido directamente al hombre y lo humano, la vida rebalsa toda fría especialización y muchas de sus ramas reverdecen en lo cotidiano y en lo familiar.

Recorriendo domésticamente algunas de ellas he puesto tono menor a esta taracea, de lo cual resulta una onomatología de entrecasa.



P R O S A S

por

JORGE LUIS BORGES

Diálogo de muertos

El hombre llegó del sur de Inglaterra en un amanecer del invierno de 1877. Rojizo, atlético y obeso, resultó inevitable que casi todos lo creyeran inglés y lo cierto es que se parecía notablemente al arquetípico John Bull. Usaba sombrero de copa y una curiosa manta de lana con una abertura en el medio. Un grupo de hombres, de mujeres y de criaturas lo esperaba con ansiedad; a muchos les rayaba la garganta una línea roja, otros no tenían cabeza y andaban con recelo y vacilación, como quien camina en la sombra. Fueron cercando al forastero y, desde el fondo, alguno vociferó una mala palabra, pero un terror antiguo los detenía y no se atrevieron a más. A todos se adelantó un militar de piel cetrina y ojos como tizones; la melena revuelta y la barba lóbrega parecían comerle la cara. Diez o doce heridas mortales le surcaban el cuerpo como las rayas en la piel de los tigres. El forastero, al verlo, se demudó, pero luego avanzó y le tendió la mano.

—¡Qué aflicción ver a un guerrero tan expectable derribado por las armas de la perfidia! —dijo en tono rotundo—. ¡Pero también qué íntima satisfacción haber ordenado que los victimarios purgaran sus fechorías en el patíbulo, en la plaza de la Victoria!

—Si habla de Santos Pérez y de los Reinafé, sepa que ya les he agradecido —dijo con lenta gravedad el ensangrentado.

El otro lo miró como recelando una burla o una amenaza, pero Quiroga prosiguió:

—Rosas, usted no entendió nunca. ¿Y cómo iba a entenderme, si fueron tan diversos nuestros destinos? A usted le tocó mandar en una ciudad, que mira a Europa y que será de las más famosas del mundo; a mí, guerrear por las soledades de América, en una tierra pobre, de gauchos pobres. Mi imperio fué de lanzas y de gritos y de arenales y de victorias casi secretas en lugares perdidos. ¿Qué títulos son esos para el recuerdo? Yo vivo y seguiré viviendo por muchos años en la memoria de la gente porque morí asesinado en una galera, en el sitio

llamado Barranca Yaco, por hombres con caballos y espadas. A usted le debo este regalo de una muerte bizarra, que no supe apreciar en aquella hora, pero que las siguientes generaciones no han querido olvidar. No le serán desconocidas a usted unas litografías muy primorosas y la obra interesante que ha redactado un sanjuanino de valía.

Rosas, que había recobrado su aplomo, lo miró con desdén.

—Usted es un romántico —sentenció—. El halago de la posteridad no vale mucho más que el contemporáneo, que no vale nada y que se logra con unas cuantas divisas.

—Conozco su manera de pensar —contestó Quiroga—. En 1852, el destino, que es generoso o que quería sondearlo hasta el fondo, le ofreció una muerte de hombre, en una batalla. Usted se mostró indigno de ese regalo, porque la pelea y la sangre le dieron miedo.

—¿Miedo? —repitió Rosas—. ¿Yo, que he domado potros en el Sur y después a todo un país?

Por primera vez, Quiroga sonrió.

—Ya sé —dijo con lentitud— que usted ha ejecutado más de una lindeza a caballo, según el testimonio imparcial de sus capataces y peones; pero en aquellos días, en América y también a caballo, se ejecutaron otras lindezas que se llaman Chacabuco y Junín y Palma Redonda y Caseros.

Rosas lo oyó sin inmutarse y replicó así:

—Yo no necesité ser valiente. Una lindeza mía, como usted dice, fué lograr que hombres más valientes que yo pelearan y murieran por mí. Santos Pérez, pongo por caso, que acabó con usted. El valor, es cuestión de aguante; unos aguantan más y otros menos, pero tarde o temprano todos aflojan.

—Así será —dijo Quiroga—, pero yo he vivido y he muerto y hasta el día de hoy no sé lo que es miedo. Y ahora voy a que me borren, a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo.

—A mí me basta ser el que soy —dijo Rosas— y no quiero ser otro.

—También las piedras quieren ser piedras para siempre —dijo Quiroga— y durante siglos lo son, hasta que se deshacen en polvo. Yo pensaba como usted cuando entré en la muerte, pero aquí aprendí muchas cosas. Fíjese bien, ya estamos cambiando los dos.

Pero Rosas no le hizo caso y dijo como si pensara en voz alta: —Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía.

No hablaron más, porque en ese momento Alguien los llamó.

La trama

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): *Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

Un problema

Imaginemos que en Toledo se descubre un papel con un texto árabe que los paleógrafos declaran de puño y letra de aquel Cide Hamete Benengeli de quien Cervantes derivó el Don Quijote. En el texto leemos que el héroe (que, como es fama, recorría los caminos de España, armado de espada y de lanza, y desafiaba por cualquier motivo a cualquiera) descubre, al cabo de uno de sus muchos combates, que ha dado muerte a un hombre. En este punto cesa el fragmento; el problema es adivinar, o conjeturar, cómo reacciona Don Quijote.

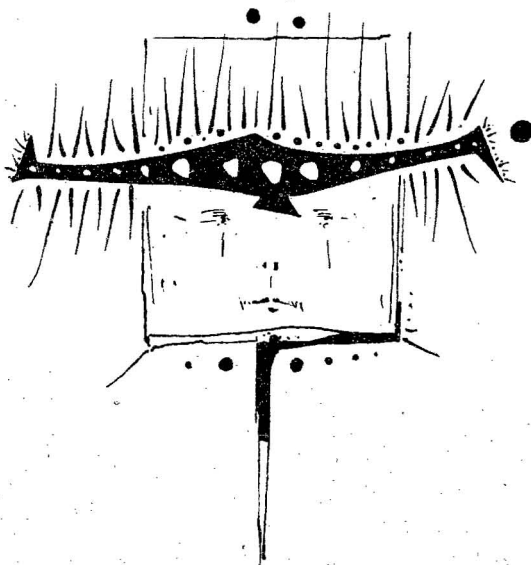
Que yo sepa, hay tres contestaciones posibles. La primera es de índole negativa; nada especial ocurre, porque en el mundo alucinatorio de Don Quijote la muerte no es menos común que la magia y haber matado a un hombre no tiene por qué perturbar a quien se bate, o cree batirse, con endriagos y encantadores. La segunda es patética.

Don Quijote no logró jamás olvidar que era una proyección de

Alonso Quijano, lector de historias fabulosas; ver la muerte, comprender que un sueño lo ha llevado a la culpa de Caín, lo despierta de su consentida locura, acaso para siempre. La tercera es quizá la más verosímil. Muerto aquel hombre, Don Quijote no puede admitir que el acto tremendo es obra de un delirio; la realidad del efecto le hace presuponer una pareja realidad de la causa y Don Quijote no saldrá nunca de su locura.

Queda otra conjetura, que es ajena al orbe español y aún al orbe del Occidente y requiere un ámbito más antiguo, más complejo y más fatigado. Don Quijote —que ya no es Don Quijote sino un rey de los ciclos del Indostán— intuye ante el cadáver del enemigo que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio, como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo.

LOS ALAMOS, 19 de abril de 1957.



A REFUSAL TO MOURN THE DEATH,
BY FIRE, OF A CHILD IN LONDON

p o r

DYLAN THOMAS

*Never until the mankind making
Bird beast and flower
Fathering and all humbling darkness
Tells with silence the last light breaking
And the still hour
Is come of the sea tumbling in harness*

*And I must enter again the round
Zion of the water bead
And the synagogue of the ear of corn
Shall I let pray the shadow of a sound
Or sow my salt seed
In the least valley of sackcloth to mourn*

*The majesty and burning of the child's death.
I shall not murder
The mankind of her going with a grave truth
Nor blaspheme down the stations of the breath
With any further
Elegy of innocence and youth.*

*Deep with first dead lies London's daughter,
Bobbed in the long friends,
The grains beyond age, the dark veins of her mother,
Secret by the unmourning water
Of the riding Thames.
After the first death, there is no other.*

UN REHUSARSE A DEPLORAR LA MUERTE, POR FUEGO, DE UNA NIÑA EN LONDRES

Traducción de
FELIX DELLA PAOLERA

Hasta que el hombre no haya sido creado,
pájaro, bestia y flor
proliferen y toda humillante oscuridad
anuncie con silencio el fulgor último
y la hora inmóvil
llegue del mar cayendo en la rutina

y tenga yo que reingresar al cíclico
Sión de la burbuja
y a la sinagoga de la oreja de grano,
no he de dejar que rece la sombra de un sonido
ni he de esparcir mi semilla de sal
en el ínfimo valle de cilicio deplorando

la majestad y el arder de la muerte de la niña.
Yo no he de asesinar
con verdad grave lo humano de su irse
ni blasfemar en las estancias del aliento
con alguna consiguiente
elegía de inocencia y juventud.

Honda con los primeros muertos yace la hija de Londres,
arropada en los suyos,
la trama allende el tiempo, las venas oscuras de su madre,
secreta junto al agua sin duelo
del undulante Támesis.
Tras la primera muerte, ya no hay otra.

OTRA VEZ AMERICA

por

F J. SOLERO

La postergada América. Cuando se piensa en el significado de estas tres palabras puede imaginarse que va implicado en el sentido autónomo de un patrimonio histórico peculiarmente considerado y nada más. Pero esto forma parte del sentido. Si bien el proceso temporal tiene gran importancia en el planteamiento de todo problema referido a lo concreto de la esencia americana, no por ello debe olvidarse que la vida de un orbe —y en este caso cabe considerar a América como a un individuo en pleno desarrollo— se mide por otros niveles, por extraños alumbramientos venidos a reinos donde la metafísica del orden y la minuciosidad es aplastada sin engaños, con indiferencia. Precisamente, por tal causa y no por ampulosos aditamentos históricos, América es *cosa* postergada.

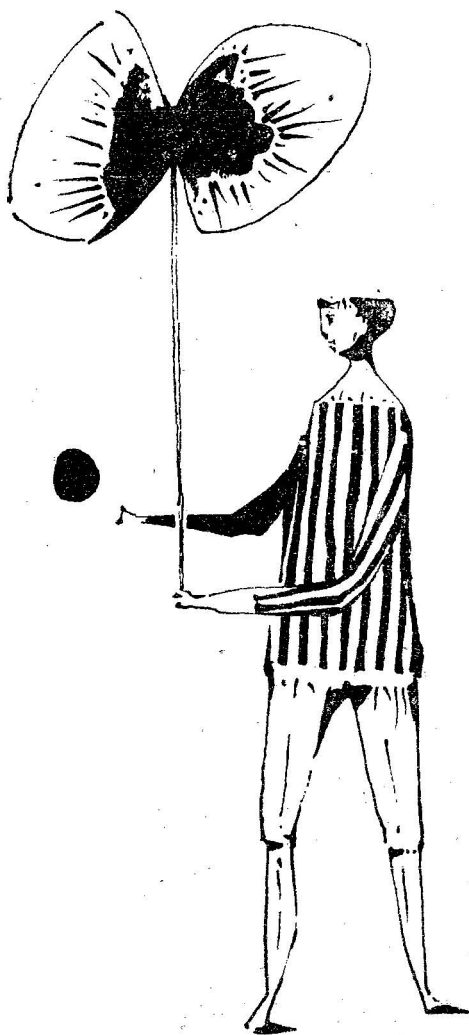
La postergación le viene de hallarse en un tiempo específico, limitado a un círculo radical y volcado, por el coeficiente del ser y el estar, en una vertiente que le es típica. Todo cuanto es ella consiste en un hacerse fuera de toda norma común, de todo sendero conocido, apartándose de la parábola que la necesidad histórica está acostumbrada a recorrer. Si otros sectores *mundanos* se caracterizan por determinaciones singulares y, a la vez, por una historicidad sustancial, América se aparta de toda regla conocida y, desde el primer momento, rechazando inferencias *lógicas* se aleja del hombre, de la criatura serial reportada en el *tiempo*, hundiéndose en lo eterno. América es una espera de la realidad última del hombre advenido a categoría de Ser. América es la postrera postulación del Ser, el último peldaño de una escalera que se inició con el conocimiento del Espacio y avanzó, después, hacia el Tiempo. Pero queda otra etapa por cubrir y ésta tan sólo puede cumplirse en América. Los signos son tan evidentes que cabe fijar el límite dónde termina el *antes* y dónde comienza el *ahora*. Uno de esos signos es el que podría denominarse la *dicha seca*, esto es, la intuición de que la alegría, en estas tierras del sur, es un fenómeno *lanzado* en dirección al hombre y no al Ser. Otro, la sensación de una

ausencia de *acogimiento*, o sea la *falta* de vivir *aquí*, en países donde la Historia lesiona día a día con una presión que a todos preocupa, aunque negativamente. Otra circunstancia es la de saberse en la *acechanza*, en un anhelo constante por conocer origen y destino propios. Otro es el diseño del sexo, *logrado* como una apariencia rotunda y carente de una atmósfera diurna, solar, fundada en lo perceptivo. Por eso, el americano no ha producido aún una estética ni una ética. No se pretende afirmar que no las producirá en lo futuro, pero hasta ahora carece de elementos absolutos capaces de solventarlo, de ponerlo en contra del Tiempo. El americano es un ser que *resiente* la Historia. Y, por ello, es un postergado. Posterga porque tiene el accidente y no la esencia. Si poseyera esencia hubiese hecho historia o, lo que es lo mismo, habría aceptado lo universal sin *distinguirse*, sin ponerse frente a él. Pero he aquí la paradoja: rechaza con subterfugios bien precisos lo temporal para ir a una zona donde su divinidad rehuye las trampas, donde la incertidumbre que le pertenece se torna sabia pues no la incorpora a su materia, a su carne. De esta manera, América es la negación potencial del Espíritu, una grieta del mismo, pero por la que habrá de filtrarse el Suyo. Su alma aún no ha sido macerada con el dolor del ahogo ni con la dicha de serenas playas. Está sumergida en aguas de alimento y presencia y, a la vez, de autotraición. Se diría que cuanto toca se halla mecido por un aire de *proyecto*, de un hacerse *luego*, de un temor a poner las cosas en claro, de un recelo a estar en sí, de una repulsión por la grandeza tal que destruye en cualquier plano las auténticas creaciones americanas. Como es fácil *postergar*, *proyectar* o *fantasear*, se abandona a los grandes instrumentos de la cultura y, con pesar o sin él, imita. Imita cuanto aparece en el osario universal sin rastrear, por medio del autoconocimiento, en la veta que la solicita desde lo más profundo.

Así nosotros. Rodeados de abundancia, vivimos pero no existimos. Hemos llegado —se sabe cuándo y se sabe cómo—, mas la cotidianidad del hábito, lo irrisorio de la dicha seca, la acechanza, trabajan minuto a minuto los cimientos de nuestra vida, nos arrastran convirtiéndonos en dioses que se complacen en la caída, temerosos de aceptar la gracia, es decir, la verdad de nuestras posibilidades, defectos y virtudes. Culpables, desvanecemos el instante de nuestra redención y, no sabiendo arrancarnos de la piel el vicio que la oscurece, insistimos en el

cuerpo, rehusamos la afirmación ética, el sí estético, nutriéndonos de la nada cual si fuese un Todo.

Empero, ahí se yergue la memoria de tanta humillación para enaltecer los motivos del apartamiento. Por su mano iremos hacia el centro de la justificación, de nuestro estar en el Nuevo Mundo. El día en que, sin miedo ya, desposeídos del fantasma del Tiempo, abramos las puertas que nos cierran el paso, América será libre.



L A V A R A

por

RODOLFO GARSCO

Hacía veinte años que Blas se había establecido en "La Teresita". Allí contrajo matrimonio con una campesina, nació su hijo Antón y enviudó a los nueve de casado. Al llegar con sus muebles y herramientas aun el colono que le vendiera la chacra no había terminado de levantar la última producción del año. Todas las habitaciones de la casa estaban ocupadas con la familia y los peones. Sólo disponía de un galpón de paredes de cañas de guinea con aves que empollaban por los rincones. Blas limpió un ángulo, reforzó las débiles paredes por donde se filtraba el viento con brazadas de chala y se acurrucó con un optimismo que le iluminaba la mirada.

Al día siguiente, acompañado de sus perros, recorrió el campo cubierto de malezas. El otro agricultor había descuidado su limpieza al grado que el maíz se perdía entre los hierbajos. Contemplaba como en aquella espesura los peones se desgarraban la ropa y las carnes para recoger las espigas. Cuando dejaban el trabajo parecían mendigos que iban a tomar por asalto la población.

Blas era de elevada estatura, hombros de oso, piernas fuertes. Todo él trasuntaba inagotable energía. Cuando estaba de buen talante reía ruidosamente como si tuviera un amplificador de voces delante de su ancha boca. En sus transacciones comerciales nunca firmaba documento como los hacían sus desconfiados vecinos. Si al vender su cosecha ésta experimentaba suba en el precio antes de ser entregada, dejaba que se cumpliera lo tratado y si luego de la liquidación no resultaba saldo favorable, pedía dinero al cerealista a cuenta de los próximos rendimientos.

Cuando terminó de limpiar el campo de cizañas sentía con voluptuosidad el olor a fecundidad de la tierra labrada.

A la sazón su hijo tenía veinte años. Lo había criado en el rigor de su fuerte voluntad. Por sus travesuras de niño le hacía bajar los pantalones y con una vara le flagelaba las nalgas hasta enrojecerlas.

Era una condición hereditaria. Su padre ponía en fila a sus numerosos hijos para fustigarlos de una sola vez cuando infringían sus disposiciones. Viejos métodos que tal vez las nuevas edades, fatigadas de barbarie, logren hacer olvidar.

Si los animales rompían el encierro para evadirse, Blas los traía al corral para dejarlos hasta el día siguiente sin agua ni alimento. Al más dañino le propinaba terribles tundas con una cuerda retorcida, mojada en el abrevadero para que adquiriese mayor rigidez. Una vez mató un caballo de un puñetazo porque, hostigado por la sabandija, cortó las riendas de un cabezazo. Indignado consigo mismo por lo ocurrido, aún después de muerto seguía castigando al animal. Antón, que lo observaba desde el brocal del pozo, no se atrevió intervenir y, recordando la vara, bajó sumisamente los ojos.

Luego arrastró a la víctima con una yunta de bueyes hasta los fondos del campo. Para no perderlo todo, le quitó la piel. Los perros del vecindario husmearon la pitanza y acudieron de todos los rincones. Los había de todo tamaño y color.

Blas estuvo todo el día royéndose las uñas. Su terca soberbia le impedía comentar lo ocurrido ni siquiera con su hijo. Desde el corredor observaba a los perros cómo arqueaban el lomo para desgarrar la carne. Las aves de rapiña ocupaban en fila los postes cercanos esperando que se aleje la perrada. Aquel espectáculo exasperó a Blas. Le pareció que los perros ultrajaban su arrepentimiento. Tomó la escopeta de dos caños y, deslizándose furtivamente entre las cañas del maíz, disparó los dos tiros a la vez. Mató a algunos e hirió a otros que salieron aullando, lo que le atrajo la enemistad de los vecinos. Tan complicado proceder revelaba el estado caótico de su alma.

Antón estaba en la edad de ser llamado a la leva. Un día retiró Blas del correo un sobre largo con membrete del Ministerio de Guerra. Era la "papeleta" de llamada para su hijo. Ello lo colmó de paternal orgullo y le preocupó al mismo tiempo porque durante la ausencia de Antón recaería sobre él todo el trabajo de la chacra. No tenía ninguna esperanza de que lo rechazaran. "Qué se va salvar —pensó— si es fuerte como un buey".

Desde la partida de Antón, la soledad de Blas se hizo densa. Al terminar la última siembra, ató el sulky y se fué a visitar a sus pai-

sanos con quienes llegó de Europa, agricultores de campos lejanos de cuyas existencias se había enterado por el turco Murad, buhonero mercachifle que surtía a muchas colonias con su tienda ambulante. Al cuidado de la casa dejó a un linyera que se presentó un día a pedirle de comer.

El vagabundo, al verse solo, se dió a la vida de rentista contemplativo; todos los días sacrificaba un pollo que asaba en el horno de la cocina de hierro fundido y se repantigaba en el sillón de mimbre a mirar el vuelo de los pájaros y oír el zumbido de los insectos. Se alimentaba con aves y huevos como los zorros. Cuando elegía un pollo, no reparaba en tipo ni raza; llamaba a todas las aves con maíz que agitaba en un plato de latón y, con un palo, que había aprendido a manejar con destreza, daba el golpe al más próximo.

Al regregar Blas trajo consigo una mujer. Tendría treinta años. Robusta, sazónada como la fruta que se desprende del gajo, había enamorado al fuerte campesino que aún sentía circular con fuerza la savia de la vida.

Antes de decidirse a traerla pensó mucho en su hijo ausente. ¿Qué diría Antón al regresar y encontrarse con una mujer que no era su madre? Pero estas reflexiones no predominaron en su mente. Para él, su hijo seguía siendo el niño sumiso y obediente. Arrasó prejuicios, sacrificó algunos preceptos religiosos que gustaba inculcar a Antón, y trajo a la mujer para *vivir*.

Anocheceía cuando llegó. Lo había calculado con exactitud para evitar murmuraciones de las pundrosas vecinas.

Al día siguiente se levantó temprano para observar el estado de su hacienda. Erguido como una estatua en medio del patio, se vió rodeado de aves habituadas a que a esa hora se les diera alimento.

Fué al granero y regresó con media palangana de maíz. Al acudir todas, observó la falta de algunos ejemplares que había reservado para renovar las crías. Con paso firme se dirigió al cuarto donde aún dormía el linyera, despertándolo con un estremecimiento de la puerta.

—¿Quién es?— se oyó la voz de adentro.

—¿Quién va a ser, holgazán? Arriba, príncipe, que yo te daré pollos.

Gaspar volvió a la cocina a la espera de que se levantara el peón. Este se presentó restregándose los ojos y arrastrando los pies calzados.

con alpargatas con bigotes de cáñamo. Blas estaba sentado al lado del fogón; la mujer cebaba mate.

—Buenos días— saludó el vagabundo desde la puerta, sin atreverse a entrar por la presencia de la mujer.

—¡Oh! ¿Cómo está su Alteza? ¡Qué excelente educación tiene! Saluda como los señores. ¿Siempre se levanta a esta hora?— preguntó cómicamente Blas.

El aludido comprendió que se estaba burlando. Tal vez no fuera más que despliegue de vanidad por hallarse presente una mujer. Durante el corto tiempo que lo conocía no había observado que fuera burlón.

—Algunas veces me he levantado más temprano— respondió indeciso.

—¡Ajá! ¿Con que más temprano, eh? ¿Dónde están los pollos que reservé para cría?— indagó Blas severamente. Se le enarcaron las cejas y sus ojos despidieron un fulgor extraño.

—No sé nada, patrón. A no ser que se los haigan comido los zorros...

—Si, los zorros, los inteligentes zorros...— respondió Blas arrastrando las palabras cargadas de amenazas.

El linyera sintió un sudor helado en las espaldas y balbució algo ininteligible. Blas sin esperar más se levantó y con pasos seguros de sus fuertes piernas fué en dirección a la vara y de un tirón la extrajo del techo donde estaba embutida en la canaleta de la chapa, probó su flexibilidad haciendo silbar el aire y descargó su furia en el infeliz que, con ambas manos pretendía vanamente parar los azotes.

Así sacó al linyera hasta el camino vecinal. Luego le echó los perros, de los que se defendía llamándolos por sus nombres.

Desde la puerta de la cocina, la mujer contemplaba azorada al iracundo Blas que blasfemaba repitiendo: "Yo te daré pollos"...

Luego entró en la cocina para continuar, indiferente, con el mate que había interrumpido. Reía con la fuerza de un fuelle de la tunda que propinara al desgraciado linyera. Con un silbido llamó a los perros, que acudieron a lamerle la mano y a restregarse en sus robustas pantorrillas.

Al regresar Antón del cuartel, Blas fué temprano a esperar la llegada del tren. Mientras tanto meditaba cómo encararía con su hijo la presencia de una mujer en la casa.

En el camino de regreso, Antón preguntó a su padre si la soledad no le había obligado a buscar compañía.

—Oh, no estoy solo— respondió Blas, aprovechando la coyuntura que se le presentaba. De eso quería hablarte. Tengo una mujer. Como comprenderás, uno ya no es joven...

—¡Una mujer!... Y... si ese era tu deseo...— respondió Antón sin poder desvanecer la sorpresa.

Blas encontró cambiado a su hijo. “Es el cuartel”, pensó. Había oído decir que los métodos militares incidían fuertemente en la revelación del carácter de los muchachos.

Al serle presentada Draga, Antón se sintió cohibido. Le hubiera sido imposible definir el sentimiento que en el primer instante lo dominaba frente a la extraña mujer. Luego pudo comprobar que le sería imposible con ella una inocente aproximación.

Un día salió Blas para traer un cerdo de raza para renovar las crías, menester que lo retuvo fuera de casa hasta muy avanzada la tarde.

—¿No largaste los cerdos, Antón? —le preguntó Draga que ya se había habituado al ritmo de las obligaciones de la casa.

—Ni pienso, hasta pasado el medio día— respondió el joven altamente.

—Se advierte la ausencia de tu padre.

—¿Por qué había de advertirse?

—Digo nomás...— respondió Draga levantando su hombro robusto.

—Mi padre no debe olvidar que ya soy un hombre.

—¿Un hombre? ¿Ya olvidaste la vara?

—¡Mentira! A mi nunca me tocó con ella. ¿Acaso te lo ha dicho?— interrogó el joven enrojeciendo rápidamente.

—No, cachorro, no. Cómo iba a decirme eso. Lo suponía nomás...

—Es tiempo que lo olvide todo. Aunque como *nosotros* los que debemos olvidar; las personas y las bestias...

Cándidamente, Antón confesaba haber sido zurrado. Dirigió una mirada torva hacia donde estaba embutida la vara, mientras Draga observaba sus gestos.

—Lo que al linyera, lo ha vapuleado de lo lindo— continuó ella.

—¡Bah, brutalidades!

—Que no te oiga.

—Ya no me importa.

—No te sulfures, pichón. No es para humillarte que te lo digo. De algo hay que hablar.

—Yo soy un hombre...

Ella le acarició la cabeza con sus manos regordetas. El se estremeció. Palideció, se arreboló después y salió aturdido de la cocina para atender los trabajos corrientes.

Soltó los cerdos y colmó el tanque de agua con el volcador tirado por la yegua overa. Draga salía y entraba ocupada en la limpieza de los cuartos, haciendo cimbrar sus fuertes caderas.

Al ver cómo se estremecían sus senos al sacudir la ropa de cama, Antón pensó que su padre reclinaba en ellos su rostro barbudo y trató de reflexionar sobre los extraños sentimientos de las mujeres.

Al anochecer llegó Blas con un cerdo rojo, de cabeza alargada. Al verlo, Antón lo llamó Marlo por lo magro y longuilíneo. Lo condujeron a la pocilga preparada de antemano. Las cerdas de los corrales vecinos se agitaron con gruñidos alborotadores.

Una mañana Blas ordenó a su hijo que fuera a engavillar la chala para preparar el terreno para la próxima siembra a lo que el joven respondió que lo haría por la tarde, alegando que aun estaba mojada por el rocío y no ardería después. Blas se encogió de hombros y los labios de Draga esbozaron una sonrisa maligna que descubrió sus dientes de loba.

Después del almuerzo, salió Antón al campo con la rastra de madera seguido de los perros. Antes de la caída del sol había engavillado medio rastroy. Mientras daba descanso a las bestias incendiaba los montones por los extremos. Pasada la media tarde llegó Draga para ayudar a incendiar.

—Creí que traías agua— le dijo el joven al verla llegar.

—¿Cómo iba a suponer que tuvieras sed? Hace tanto frío.

—No se rastrilla medio rastroy sin tener sed por mucho frío que haga. ¿A qué has venido entonces?

—Vengo a quemar. Si quieres puedo ir por agua.

—No; ya no. Voy a largar.

—¿No volvés?

—Sí, para incendiar antes de que caiga el rocío.

—Tenés buena voz. Te oí cantar desde casa. ¿O estás enamorado?

—¿Por qué había de estar enamorado? No digas tonterías.

—Digo nomás. He oído decir que el hombre es como el pájaro.

Le canta al amor.

—Sabés mucho...

Antón desató la rastra y regresó al rastrojo con una horquilla al hombro. Blas había ido a visitar al vecino Elías. Quería enterarlo de la compra del cerdo. Jugarían un poco a la brisca y tomarían un vaso de vino.

Anocheecía. El resplandor de las gavillas encendidas alumbraba las figuras de los quemadores. Se quedaron en el campo hasta terminar. Crepitaban las chalas secas haciendo huír a las ratas que las aves nocturnas cazaban al vuelo.

De regreso de la labor, Draga y Antón venían a la par, codeándose. Los perros los seguían. Habían cazado una liebre que Antón traía de las patas.

—Sabés trabajar— dijo el joven a Draga.¹

—Algo. Ya lo he hecho otras veces. ¿Por qué no me llamas por mi nombre?

—Hace pensar en el amor— le dijo él.

—¿Has querido alguna vez?

—No— respondió mirando hacia el lado opuesto.

El se aproximó hasta rozarle el brazo desnudo. Por el calor del incendio se había recogido las mangas. Ella lo miró y la luna, elevada por encima del techo de la troje, iluminó el resplandor de sus ojos negros. Siguieron andando en silencio. Al cruzar un bache con lodo, él la tomó tímidamente de la cintura. Ella le retiró la mano y, haciendo ondular su cuerpo flexible, se apartó diciendo:

—Juicio, Antón. Si no, ya sabés: la vara para los dos.

—¡Bah, la vara! Ya está apolillada— dijo con desdén

Llegaron a la casa con las mejillas encendidas por el calor del fuego. Luego se les reunió Blas.

Después de la cena, Antón fué a visitar al vecino Elías, que tenía hijas robustas que lo hacían soñar. Blas y Draga quedaron conversando a la lumbre. Afuera los perros temblaban de frío. Apenas traspuesto el sol la helada endurecía los pastos.

Hablaron de la labor lograda por el muchacho. Al día siguiente terminaría con todo el rastrojo. A Blas le era grato hablar del vigor de su hijo.

—Es un cachorro— dijo Draga.

¹ Amada.

—No tanto. Cuando yo tenía su edad, él ya había nacido.

—Entonces si sale al padre...

—¡Qué! ¿Te ha dicho algo?— dijo Blas echando hacia atrás su robusta cabeza.

—Pss... No; apenas la mano por la cintura hoy al regresar del campo. Cosas de chico.

En un instante Blas perdió su serenidad. Se había producido lo que más temía. Con un tono estudiadamente untuoso, la mujer había conseguido turbarlo. Se puso de pie y deteniéndose en el centro de la cocina, con las piernas abiertas, se balanceaba meditativo.

Ella le dijo que se sentía con sueño y se iría a dormir, pero él le pidió que esperase el regreso de Antón que no debía tardar. Los perros de Elías ladraron, lo que hizo suponer que el joven acababa de salir.

Al entrar, Antón quedó asombrado de que su padre no se hubiera acostado aún. Blas miró a su hijo de soslayo, oprimiendo el mentón contra el pecho, a la manera de los osos antes de atacar a la garganta. Draga quedó expectante.

—Te has atrevido con la mujer de tu padre— dijo Blas sin poder contenerse.

—Tu mujer no es mi madre... aquella que azotabas junto con mis nalgas cuando pretendía impedir los castigos...

Luego el joven giró la cabeza bruscamente y miró a Draga con desprecio.

Con violento ademán, Blas fué en dirección a la vara, pero su hijo se le adelantó en la oscuridad. Al aproximarse Blas, Antón levantó la rama tomada de los extremos con ambas manos hasta arquerla. Blas descargó sus puños iracundos sobre aquel instrumento de humillación que se interponía entre su ira y la decisión de su hijo, partiéndola en dos. Antón clavó en el padre su mirada de acero. Blas, al sentirse penetrado por aquellos ojos, quedó con los puños en el aire, como colgado del techo. Sus labios temblaban y una lágrima viril rodó por sus mejillas.

Antón desmenuzó con violencia los restos de la vara reduciéndola a pequeños trozos, que sonaron en los oídos de Blas como miserables biznagas para encender el hogar, y los arrojó lejos de sí. Volvió a mirar a su padre y a Draga, que se había detenido en el umbral, fué a su cuarto, recogió un hatillo y se perdió en el sendero cerrado por la noche oscura.

EL ESTILO DE MALLEA

por

JOSE LUIS RIOS PATRON

Eduardo Mallea ha expresado en más de una ocasión sus ideas sobre la literatura, sea al juzgar a otros escritores, sea al teorizar sobre disciplinas, tendencias o géneros literarios. Interesa ver cuáles son estas ideas, no únicamente para conocer su posición sino —y esto es muy importante— para ver cómo ha cumplido en su propia obra los ideales enunciados. En *Notas de un novelista* desarrolla varias de estas ideas. Por ejemplo: “Dígase lo que se quiera, el arte es movimiento y nada más que movimiento. Por eso lo que recarga o desequilibra el movimiento —sea por un excesivo peso del instrumento, sea por una carencia de él— descompone el arte mismo” (p. 11). Al respecto, habría que ver qué entiende Mallea por movimiento, ya que sus obras —salvo, quizá, *Cuentos para una inglesa desesperada* y *Fiesta en noviembre*— se caracterizan por una morosidad en los movimientos, por una especie de delectación en detenerse en observaciones minuciosas o en monólogos extensos. Posiblemente, una de las características más malleanas sea ese tempo de novela morosa, en que los personajes son detenidos ante la vista del lector para que éste considere algunos de sus aspectos. Tal actitud visual es analizada por el mismo Mallea, cuando escribe: “El buen novelista no tiene manos, pero veinte ojos, que aprehenden con distinto enfoque. El ojo anular, el ojo índice, el ojo pulgar, y los otros. Y más adentro, el ojo gordo y el ojo flaco.

“El ojo de Henri James es flaco; el ojo de Dickens, espeso. El ojo de Dostoievsky se manifiesta como un ramaje nervioso al que le doliera y lo iluminara la falta de carne” (p. 13).

Hay momentos en que él mismo siente como defecto esa profusión: “Mi ductilidad de expresión hace que no haya tema que yo deseche —claro está que los que se me ocurren se me parecen secretamente—, con lo cual acabo por odiar mi ductilidad y por añorar una pobreza severa que por acumulación se torne en otra forma de

riqueza" (p. 16). Esa concisión a la que Mallea parecería aspirar está ausente en su obra, no sólo porque suele detenerse en ciertos pasajes —por su tendencia a lanzar múltiples flechas rodeando los conceptos, con el fin de extraerles múltiples significados— sino también porque, consecuentemente, desarrolla sus tramas con morosidad visiblemente contraria a la síntesis eficaz. Esto, no obstante afirmar que "el exceso de expresión es lo contrario de la tragedia" (p. 19).

Pero no únicamente en este aspecto se oponen las teorías y la obra de nuestro escritor. En alguna página afirma que "el hombre es gallería de puertas comunicantes: lo que urge es abrir las puertas en vez de ir las cerrando en una secuencia de coacciones cada vez más terribles". En esto afrontamos uno de los problemas mayores de Mallea; apuntó en su inicio a una serie de problemas densamente interesantes —lo que le valió la compañía de toda la juventud de esa época, que veía en él a un joven maestro argentino. Pero al transcurrir el tiempo y la obra, no superó los planteos iniciales; sus personajes continuaron encerrados, anulados en intentos frustrados, solitarios e indecisos en un mundo casi siempre igual y sin que alcanzaran alguna solución posible para conectarse con el mundo exterior.

Observando la creación ajena, Mallea medita: "Los personajes y las acciones de la novela de estos tiempos están, sin que se me venga a la mente excepción u objeto, tan confundidos con el mundo circundante que no existe creación, sino digresión o extensión; y falta, en modo eminente, la unidad distinta del carácter... Esto empobrece incalculablemente las posibilidades de renovación del género y hace de la novela arquetípica una especie de crónica común, sin más resalte que ciertos abultamientos episódicos o deformaciones particulares de lo convencional" (p. 21 y sig.). Estas ideas emanan de una actitud muy firme en él: su deseo de otorgar equilibrio a los elementos que conforman la obra. Pero sucede que no son siempre las obras equilibradas las que perduran; hay en la literatura —así como en el hombre— cierta necesaria imperfección que asegura definitivamente la perdurabilidad al humanizar algo superior al hombre —porque lo trasciende en el tiempo— como es la creación. Mallea procura siempre equilibrar, de ahí que suela cortar sus largas digresiones intelectuales con datos no sólo concretos sino, a veces, absolutamente opuestos al clima.

El amor por el equilibrio es definitivo en Mallea: "Lo menos trastrocable, lo menos turbable que hay en el mundo no hace falta decir qué es; no son las utopías intrépidas de la originalidad, es el equilibrio, que en cuanto se vuelve turbable ya deja de ser. Un exquisito, un definitivo, un concertado y precioso equilibrio no se logra sino mediante la anulación de las deformidades presentes, los ímpetus irrazonados, las precipitaciones, los arrebatos, las aventuras. Todo cuanto es equilibrio desdeña lo tempestuoso, porque por esencia va a sobrevivirlo" (p. 36).

Meditando sobre la eficacia del lenguaje como medio de expresión, recuerda el aserto de Humboldt: el hombre es su lenguaje. El hablar y el escribir nos define para los demás. Al observar el lenguaje argentino, Mallea opina que nos manejamos con un sistema esquemático de sonidos y alusiones: "Por eso nuestra íntima vacilación de argentinos, nuestras frecuentes inhibiciones y complejos, nuestro miedo al vivir entero, nuestro afán de cubrirnos de una capa de ficción por la que se nos vea, no como somos sino como creemos que debe pensarse que somos" (p. 43). De tal situación deduce que los argentinos "tendemos a hablar por imitación y por repetición" (p. 44); por lo tanto, piensa que es necesario instruir a las juventudes en el arte de expresarse.

Esta convicción de que el lenguaje argentino es un sistema esquemático, se articula con su visión del estilo, con su propio manejo del lenguaje. Pero por huir de lo esquemático ha caído en el exceso contrario, en el énfasis amanerado, en la reiteración obsesiva, en el cultismo, en la oscuridad por demasiada elaboración de los períodos. Lo ha llevado a esto no sólo su idea del lenguaje sino su horror a lo directo, pues, queriendo ser realista —y consiguiéndolo en ocasiones—, hay en él una definitiva, una absorbente tendencia a la abstracción, presente desde sus primeros libros hasta el último. A la abstracción, pero no a la fantasía.

En 1947, Mallea escribió un ensayo cuyo título indica la inmediata conexión con lo antedicho: *De la exageración en la literatura*. Allí opina que "en los grandes temperamentos creadores lo que perdura, por encima de las sutilezas cualitativas, es cierta magnitud cuantitativa" (p. 59). Lo apoya manifestando que el ideal reside en la exaltación de lo natural, en la exageración: "Las almas verdadera-

mente creadoras, son almas exageradas. Exageradas en su proporción íntima y exageradas en el sentido de su visión" (p. 60). Sin embargo, sucede que la exageración no lleva al equilibrio, no conduce al orden, tan caros a Mallea. La contradicción es evidente, pero es también profunda. Porque no sólo está en su ideario sino también en su obra. El amor por el orden lo lleva a procurar un equilibrio en la frase, en la construcción. Y la búsqueda pertinaz de ese equilibrio lo conduce al énfasis amanerado, a la oscuridad por exceso de elaboración: a la exageración. Mallea alaba en Graham Greene su ímpetu ya que "no tiene miedo de perderse" (p. 72). Parecería que se sintiera en igual condición, pero Mallea tiene miedo de perderse porque perdería el equilibrio, anularía el orden. Por eso cercena las efusiones sentimentales. Aunque, en rigor, puede suceder otra cosa: que no exista verdadera efusión, que sea sólo una posición a la que se obliga intelectualmente y que, por ello, se quede a mitad de camino.

Los escritores argentinos adolecen de excesos teóricos. El peligro radica en que el lector puede comparar la teoría con la práctica, la intencionalidad con los resultados. En *Notas de un novelista* hay un párrafo que golpea al propio autor: "Conviene no olvidar dos principios: utilizar la menor cantidad posible de vocablos para la mayor cantidad posible de expresión; y no establecer en lo posible descripciones adjetivadas cuando se trata de representar criaturas" (p. 78). Y luego agrega: "No describir las cosas estáticamente, consideradas. Las cosas deben describirse en función de las personas; de lo que se mueve y transmuta" (p. 78). El estilo de Mallea no es precisamente lo más indicado para ejemplificar las palabras anteriores. Claro que es necesario considerar algo que dice en su *Diario de Los Enemigos del Alma*: "La primera regla del arte de la literatura consiste en convencerse de que *la cosa existe*. Una vez lograda esa convicción, la cosa puede expresarse de veinte maneras distintas. Todas son buenas.

"Salvo una: la que no la expresa." (NDUN, p. 77.)

Por otra parte, esa economía indicada al precisar la necesidad de utilizar el menor número posible de palabras, se manifiesta en nuestro novelista con efectos sorprendentes, ya que elige cultismos en los que se manifiesta su horror por lo inmediato o cotidiano.

Para Mallea "la ciencia del estilo no consiste, como parecería, en

el arte de las oraciones principales, sino en la ciencia de las frases incidentales" (p. 79). Si bien es cierto que en las frases incidentales puede radicar parte del sentido estilístico de un autor, su sobreestimación ha causado en Mallea ese estilo jadeante en que, al orden trastocado de las partes, se suman frases explicativas entre comas provocando una sensación de fatiga en el lector. Su anhelo de purificar al máximo el estilo lo lleva en muchas ocasiones a retorcerlo, endureciéndolo, impidiendo el fluir gozoso de la lectura por los sucesivos detenimientos no ya en elegir en el diccionario ciertos términos sino por el reconstruir mentalmente el curso de las oraciones a fin de entender plenamente su significado. Pues, como él mismo escribe: "Todo estilo que no sirve exclusivamente para la conducción e inducción, es retórica" (p. 80). He aquí, como se ve, una nueva muestra de la distancia que media entre la teoría y la práctica malleana, que se hace más visible cuando se lee: "La personalidad está en el ritmo, en el asunto y en el modo como se puntúan, *activándolos*, el ritmo y el asunto" (p. 81). Por supuesto que al decir se puntúan no se refiere al signo ortográfico sino a los momentos por los que pasa la narración. Pero eso no anula el hecho de que la puntuación ortográfica en Mallea —por la introducción de frases incidentales— produce cortes irremediables en su fluir novelístico.

Todo lo antedicho es reconocido implícitamente por el mismo autor cuando escribe: "La lucha más pertinaz de un escritor debe encarnizarse contra el crecimiento vicioso de su propio estilo" (p. 83).

La actitud.

Mallea adopta dos actitudes narrativas: o bien se dirige en primera persona al lector, entablado un diálogo vivo, de compañía, o bien se ubica alejado de lector y personajes. En contadas ocasiones se torna autor-Dios para penetrar en sus personajes y decir lo que piensan.

Observa la formalidad de la actitud, salvo en una ocasión en que se advierte la brusca irrupción del autor en un pasaje dado en tercera persona inicialmente: "¿No pontificaba? ¡Qué visión arbitraria la que nosotros abrigamos!" (*Las Aguilas*, p. 81). Este *nosotros* en que se unen como espectador autor y lectores, desaparece en el resto del

libro. Sin embargo, qué ademán mágico para introducir de pronto al lector en el círculo de vida de los personajes. Y, al mismo tiempo, cómo indica al conocedor de literaturas.

Por otra parte, he aquí una grieta por la que se ve la unión existente entre novela y épica. En ésta, siempre está presente el narrador, aunque intente velarse a la mirada del lector. El que Mallea conserve siempre —salvo en el caso apuntado— la formalidad de la actitud es muy importante porque, en rigor, la actitud de narración determina la unidad del estilo.

Espacio y tiempo.

Espacio y tiempo son dos categorías fundamentales para el estudio y valoración de una obra. Ambas conforman el mundo en que se mueven los personajes y determinan constantes que regulan su pensamiento.

El espacio en Mallea es casi siempre el mismo: La Argentina, alguna ciudad sudatlántica, que alude a Bahía Blanca, y Buenos Aires. Si habla de ambientes prevalecerá un cierto lugar, marco propicio para las ideas y sentimientos —ya aceptando, ya insatisfaciendo— que circulan por sus personajes y los conducen.

Esa constante inclinación espacial que hay en Mallea hacia Bahía Blanca es significativa, como lo es en su temporalidad. Se ve allí un hombre inclinado constantemente en dirección a la ciudad en que naciera; se ve, por tanto, un hombre acercado a su niñez, a los seres y objetos que rodearon sus primeros años. Esto indica que el autor prefiere, de toda la existencia, la época de la niñez, época emocional, pura, época de imagerías que no chocan contra ningún obstáculo. La obra de Mallea es amplia en casi constantes referencias a su niñez, en todos los períodos que su obra recorre.

Esa preocupación del autor por sí mismo, ese yoísmo tan evidente, es característico de las fijaciones emocionales en la niñez, es típico de los románticos, de los autores de confesiones cuya lectura enriquece. Mallea es un escritor de tendencia romántica: su temática en que resalta la soledad, su rechazo de un sector oprimente del mundo, su vindicación de lo pasional, son características que determinan una actitud romántica en el mundo que tiende a expresarse clásica-

mente. Esta tendencia parecería no lograr siempre sus fines porque el yo valorativo no es unitivo en Mallea. Hay en él dos actitudes casi simultáneas que parecen no univocarse. Una actitud romántica que se define en pasiones controladas, pasiones dirigidas a fines nobles: la patria, la realización espiritual, la dignificación de la vida. Y una actitud intelectual que se define en una decidida y constante tendencia a la abstracción. Ambas, quizá, encuentran en Mallea un punto común. La pasión malleana ante la patria tiene algo de mística y su actitud misional ante la vida está sostenida y plenificada por esa pasión. Esta actitud misional es el punto donde Mallea nuclea lo abstracto y lo romántico, y lo que permite juzgar su estilo en la debida perspectiva clásica.

Es justamente esta tendencia la que enfría en ocasiones la expresión malleana, provocando una desfiguración de las pasiones que no corresponde a su intención primera. Hay algo que falla, algo que impide equilibrar esas potencias que andan con distinta soltura. Porque sucede que, aunque quiera ocultarlo, aunque su obra pretenda decir hasta en los títulos lo contrario, no es un hombre de pasiones, no es un escritor que sienta el empuje de los sentimientos. Mallea llega a la pasión por vía intelectual, porque siente la imperiosidad de hacerlo ya que, de alguna manera, presiente que ése es el camino de la salvación. No hay en realidad en él un enfriamiento de las pasiones, sino un intento de hacerlas nacer intelectualmente. De ahí esa forma de expresarlas —en que parecen chocar con una muralla intelectual—, de ahí esas desviaciones como la apuntada en *La bahía de silencio* cuando muere Gloria Bambil.

El *tiempo* en la obra de Mallea constituye un factor muy unido al elemento espacio. Unificados en la interioridad de los personajes, exteriormente tiene también importancia aunque no constituye problema como en la temática borgeana. En Mallea no es tema, no es ser vivo, operante en sí, es simplemente paño que sostiene las inscripciones de sus personajes. Hay épocas que se identifican con un cierto espíritu nacional y otras que indican, para él, una regresión de la patria. En términos generales, el siglo pasado es para Mallea una época constructiva y el presente un período en que seres egoístas se enmascaran de respetabilidad para encaramarse en posiciones que les otorguen satisfacciones económicas y una gregaria satisfacción

—nulificación— espiritual. Salva, este segundo período, la presencia de seres conectados espiritualmente con la dignidad vital que constituye característica esencial de la primera época nacional. Pero estos seres casi siempre andan en busca de su verdad ya que el mundo circundante ofrece pocos asideros para su realización. Hombres y mujeres deben someterse a una soledad previa, en que velan y examinan sus armas. Sin embargo, hay en ellos una cierta debilidad, determinada por la progresiva materialización del mundo, que los invita a permanecer en esa soledad. Prueba de ello tenemos en que, casi siempre cuando salen de esta soledad son destruídos. Tal sucede con Gloria Bambil —*La bahía de silencio*—, con el poeta de *Fiesta en noviembre* —aunque esta destrucción es, en cierto modo, un triunfo—, con el protagonista de *Chaves*. Pero esta soledad, según Mallea, debe ser superada, porque no es una meta sino un estado intermedio, un plazo de meditación y discernimiento que permite conocer las propias fuerzas y el camino individual.

El tiempo de una novela permite ubicar, entre otras cosas, la inquietud creadora de un autor y, al par, su conexión con la época literaria en que vive. Hasta el siglo pasado —y ya en ese entonces comenzaron los síntomas del cambio— el tiempo novelístico se manifestaba en una sucesión bergsoniana. Pero, desde entonces, es como caminos aéreos que se superponen y entrecruzan transportando al lector por diversas vidas y momentos que deben ser reconstruídos por quien lee. Bien lo manifiesta Carmen Gándara cuando escribe. “Es obvio que nuestra concepción del tiempo ha cambiado. Nuestro tiempo ya no es lineal, sucesivo; no se desenvuelve como un ovillo. Mas no es que hayamos adquirido otra noción, precisa, de lo que el tiempo sea; es que no tenemos ninguna. No hemos hecho sino perder nuestra vieja sensación de estabilidad. Lo que nos queda, lo que hoy tenemos, marcado profundamente, es la angustia del tiempo. Tan ansiosamente sentimos su misterio, tan dolorosamente nos oprime, que el relato lineal inocente de su turbia trama de fondo, no nos satisface. Una narración enhebrada en tiempo lineal, desarrollada juiciosamente a lo largo de horas eslabonadas, nos deja sutilmente interrogantes como si debajo de ella y a sus espaldas hubiera quedado, velado por nuestro olvido, el elusivo rostro de la verdad. Llevamos el misterio del tiempo en las palpitaciones de nuestra sangre. (...) Para el novelista la

revolución ocurrida en nuestra noción del tiempo es hondamente perturbadora. El relato lineal, ignorante de la infinita complejidad, entrecruzamiento y comunicación que vincula entre sí los puntos del tiempo aparentemente extendidos ante nosotros, ya no responde a nuestra realidad íntima. No sabemos por qué, pero cuando leemos libros como *Fiesta en noviembre* o *Wild Palms* (siendo la argentina anterior a la norteamericana) que contraponen episodios separados en el espacio y misteriosamente vinculados en el tiempo, sentimos la presencia de una verdad cuyo nombre no conocemos, que nos roza en la sombra y nos hace invisibles señas desde su oscura, inexplorada región. Y cuando la acción —tiempo y espacio— está tratada en forma sinfónica como en *Troteras y Danzaderas* o *Point Counter Point* (siendo la española anterior a la inglesa) también nos parece sentir que nos acercamos a nuevos planos de la realidad que nos estaban esperando pero cuyo secreto se aleja a medida que avanzamos en ellos”.

Esa inquietud presente en la primera novela de Mallea —*Fiesta en noviembre*— en la que el tiempo, como lo hiciera notar Amado Alonso, se acerca a la técnica cinematográfica, va desapareciendo, hundiéndose, cada vez más, en los cánones propios de la novela del siglo pasado, salvo por una cualidad, también muy utilizada en el cinematógrafo: el racconto.

En *La bahía de silencio* la sucesión temporal es abiertamente lineal. La existencia de Martín Tregua se puede observar como si el lector caminara —viviera— junto a él. Es necesario entender que esto no presupone un defecto sino una característica. Su manejo del idioma no intenta tampoco una renovación sustancial del mismo como la emprendida por otros novelistas. Bien es cierto que en éstos la fuerza poética del lenguaje se hace más visible, se torna realidad viva. En *La bahía de silencio* el tiempo discurre a la medida de un personaje: Martín Tregua. Tanto en sus días de Buenos Aires, como en su transumanza europea, como en su retorno, el tiempo le acompaña sin trastornarlo y él está inmerso en el tiempo sin que entre ambos haya una relación especial, como no sea el tono de la época en que vive —época en que la juventud protesta por el continuado y abusivo despilfarro de las potencias éticas y económicas de la patria.

Todo verdor perecerá es otra novela lineal de Mallea. Quizá, por el hecho de ser la mejor construida, sea la que permite una más

acertada valuación del tiempo. No hay trastrueque alguno, salvo en el recuerdo de la infancia de la protagonista. Agatha Cruz avanza por el libro en forma rectilínea, hasta perderse en la desesperanza, en la oscuridad que la aprieta y oculta como un amante.

En *Las Aguilas* —y, en menor exposición, en *La Torre*— el tiempo, siendo rectilíneo, sufre algunas alteraciones. Primeramente, el racconto que sirve de trampolín a la primera, luego la presión que agota la vida de León Ricarte en unas pocas páginas; posteriormente, la distensión que sufre en el relato de los días y años correspondientes al matrimonio de Román Ricarte y Emilia Islas. El mayor tiempo vital y novelístico dedicado a éstos ya indica, de por sí, dónde radica la mayor preocupación del novelista, dónde incide con mayor potencia su mirada. Lo mismo ocurre en *La Torre*. Pero hay algo más. En estas novelas, como ya ocurriera en *La bahía de silencio*, se advierte una mayor preocupación en los tránsitos interiores de los personajes. El tiempo novelístico en que suceden cosas es muy menor que el tiempo novelístico dedicado a pensar cosas, a relatar lo que piensan los personajes. Es decir, a Mallea parece interesarle el tiempo intelectual más que el tiempo vital. Y es allí donde se trastruecan la concepción de la novela, donde se manifiesta la idea del autor acerca de una novela. Ya se ha visto que Mallea considera al movimiento como elemento imprescindible en el arte de novelar; sin embargo, del análisis de su tratamiento del tiempo es posible advertir que esto no se cumple, que otorga mucha más vigencia a los pensamientos —situación estática— que a los acontecimientos —situación dinámica—. Tal característica —profunda, esencialmente malleana— es lo que entrega esa sensación de tiempo demorado a sus novelas, lo que las torna lentas para la lectura, no con esa lentitud necesaria a todo buen lector, sino con una mayor que llega, en algunas páginas de monologado diálogo, a la fatiga. No obstante, Mallea podría haberse librado de esta característica negativa, pues cuando mueve personajes, o cuando mueve su ojo de autor como si fuese una cámara cinematográfica que va captando paisajes, logra páginas admirables, como algunas de *La bahía de silencio*, de *Todo verdor perecerá* o de *Chaves*. Aciertos que indican al gran novelista que se pierde en su laberinto intelectual. Porque Mallea no logra ese tránsito de lo concreto a lo concreto pasando —mojándose— por lo abstracto como lo realiza

Kafka o Borges, Mallea surge de lo abstracto e intenta una concreción que se vuelca, muy a menudo, a un nuevo territorio abstracto, intelectual. Y no es que sea fundamentalmente ensayista, como ocurre con Sábato, es que aún no ha logrado graduar sino en contadas ocasiones ambos elementos. La graduación de elementos es fundamental en literatura y es, sin duda alguna, uno de los filos del estilo.

Los enemigos del alma es, también, novela de tiempo lineal, con las alternativas ya mencionadas respecto de las anteriores.

La Lengua

Las palabras expresan en Mallea una certera visión, un medir y pesar cada una de las posibilidades de despertar en el lector ideas más que sentimientos. Tal aserto se visualiza perfectamente en este ejemplo: "Repitió lentamente esas palabras mientras se acariciaba la barba mal afeitada, inatento a la pierna que balanceaba a su lado, insistente y sonriente, la compañera de un inglés dormido" (*La ciudad junto al río inmóvil*, pág. 31). Ese *inatento* posee un valor especial, mucho más sugestivo que desatento. Desatender algo es alejar de la atención una cosa de la que se tiene conocimiento, en tanto que inatender lleva el alejamiento hasta el punto de ni siquiera tomar conciencia de que eso existe, es inadvertirlo. Con una sola palabra Mallea indica claramente la situación espiritual del protagonista, tan precipitado en su problema que ignora circunstancias que lo rodean, aun aquellas que son llamados de la carne, fuerza elemental y poderosa que, en otro momento, pudiera arrancarlo de su abstracción. Cumple así con aquellas sabias palabras de Amado Alonso cuando dice que "el sentimiento y la original visión del mundo se comunican poéticamente por medio de procedimientos sugestivo-contagiosos". 4

El vocabulario de Mallea busca una precisión que lo lleva a escribir la palabra que designe más de cerca su objeto. He aquí una muestra de este estilo determinativo: "Cerca de las ocho entro Roberto con un libro en la mano que tiró pronto en uno de los sillones del vestíbulo para ir a sentarse junto a la chimenea con un semanario ilustrado" (*Las Águilas*, p. 140). Otro escritor menos determinativo hubiese escrito "con una revista"; el ejemplo, por lo simple, es aún más significativo, porque los modos estilísticos de un autor, cuando son sustanciales, están presentes en los mínimos detalles.

Sin embargo, su tendencia no es precisamente calificadora, ya que predominan en ocasiones los sustantivos y los verbos. Hay en Mallea una afincada tendencia a lo concreto en detalles y circunstancias mínimas que se alterna con su búsqueda de lo abstracto. En Mallea estas tendencias conviven y luchan entre sí. Su estilo es un signo de su deseo de un equilibrio de la ecuación vital. Aquí, a través del estilo, se ve el hombre. Hay en él una constante lucha entre la tendencia a desarrollar pasiones humanas y una vigilancia que pretende no sólo superar sino suplantar esa tendencia. Quizá por eso sea que se lo ve saltar de una minuciosa descripción de cosas concretas a desarrollos de pensamientos que se acercan al ensayo.

El *adjetivo* en Mallea es casi siempre determinativo, pero dentro de esa naturalidad sabe extraer y reflejar un sentido oculto de las cosas: “el fresco olor costoso y señorial de las magnolias” (*Fiesta en noviembre*, p. 12) “la vieja y casta confitería” (FEN, p. 166) —un adjetivo temporal y otro espacial—; “ese trigo viviente” (FEN, p. 170).

Lo mismo se puede observar en este párrafo: “El campo mismo era monótono como la eternidad, surcado por el lento paso de un novillo, revoloteado en lo alto de pesadas aves invariables, vasto y vasto y vasto a los pies de la casa impertérrita, rica, ajena, impávida” (Las Aguilas, p. 38). Esta costumbre idiomática indica que a Mallea más le interesa la especificación que el hacer resaltar un nuevo tono o sentido de la palabra por la yuxtaposición de otra; busca más lo concreto que lo poético verbal. Hay sí, en ocasiones, poesía en sus libros, pero no es tanto verbal como sustancial; es decir, surge más de un clima poético que de relámpagos de poesía en un grupo determinado de palabras.

En la última transcripción se puede advertir, además, una enumeración adjetival: “impertérrita, rica, ajena, impávida”. Mallea rodea de adjetivos un sustantivo para forzarlo a entregar el máximo de contenido, característica de su estilo profuso. Por esa misma profusión tiende a ser reiterativo. En el ejemplo recién presentado hay una muestra: “(el campo) vasto y vasto y vasto”. La repetición de la conjunción aumenta el sentido de infinitud que se quiere sugerir.

En cuanto a la enumeración adjetival mencionada anteriormente, es una actitud malleana que desemboca en una forma estilística muy utilizada por este autor; las series de adjetivos o sustantivos, que en

algunas ocasiones se presentan en formación *binaria* o *cuaternaria*. Estas tríadas pueden estar formadas por simples sustantivos, por simples adjetivos, o por pequeñas frases anafóricas, como sucede en este ejemplo: "Tenue, orgullosa, pesarosa, le enrostró vivamente toda aquella ausencia, toda aquella obcecación en no verla" (La Torre, p. 196 y sg.). Aquí se observa, en las palabras iniciales, la *tríada simple*, formada por solas palabras, y, más adelante, la *tríada compuesta* constituida por pequeñas frases anafóricas. La insistencia en estas formas estilísticas endurecen el estilo malleano, produciendo una clara impresión de amaneramiento que es, quizá, la característica fundamental del estilo malleano. Característica que se va acentuando con el transcurso de los años, sobre todo en cuanto concierne a su *reiteración obsesiva*.

La *comparación*, elemento simple pero eficaz en la prosa ("la desolación, el frío, el hambre corriendo como animales sueltos", Fiesta en noviembre, p. 159); la *imagen* ("la nave era un corto desfiladero en tinieblas", FEN, p. 164); la *metáfora*, siempre atenuada ("se oyó la alarma de un gallo en un campo próximo", FEN, p. 159). Esta última es, sin duda, una traslación de la metáfora lorquiana.

También son modos de intensificación la reiteración, la exclamación y el epifonema. La misma novela entrega ejemplos de *reiteración*—tan utilizada por Mallea—: "costaba trabajo levantar la una, costaba trabajo levantar el otro" (p. 26 y sg.); "otras tantas vueltas de la misma rueda, y la rueda persiste, la rueda no distrae, la rueda permanece inmóvil" (p. 33). Aquí hay, también, otro efecto no sólo de ritmo sino de sonido, pues la repetición de la "r" da idea de ritornello.

En ocasiones, el estilo de Mallea parece emanado de algún texto latino, por la construcción imbrincada: "...ese regalo —al parecer— a su padre, el capitán, de Facundo" (Las Aguilas). Estas construcciones son propias del estilo amanerado que Mallea va tomando, cada vez más, a partir de *Todo verdor perecerá*. Este amaneramiento proviene de dos razones fundamentales. Por un lado está el horror a lo directo que se advierte en Mallea; por otro, el deseo de elaborar estilísticamente, nacido de una voluntad creadora que no posee el rigor crítico necesario como para saber cuándo debe detenerse. Por excesiva elaboración obscurece innecesariamente el estilo.

El verdadero lenguaje creador, el lenguaje vivo, se dirige no sólo

al entendimiento del lector sino a su sensibilidad: está enriquecido por la sugestión que puede provocar. Mallea dispone diversos procedimientos de sugestión: La visualización dinámica —o cinestésica— “Un trote de árboles se cierra de golpe, oscuro, en el declive en que cae la suave ladera de la casa” (Las Águilas, p. 72). Al hablar de un trote de árboles sugiere el movimiento del espectador que lo observa. Casi inmediatamente hay una visualización rítmica por el simple procedimiento de la repetición: “el jinete parecía herir la tierra y ser rechazado, herir la tierra y ser rechazado” (Las Águilas, p. 73).

El *neologismo funcional* y la recarga de *términos en desuso* se unen al ya de suyo amplísimo vocabulario para entregarle los recursos necesarios para huir del lugar común por el que Mallea siente horror. He aquí un ejemplo de neologismo funcional: “Abrió el diario y lo hojeó, bostezante” (Los enemigos del alma, p. 72) —el participio adjetivo—. Estos neologismos funcionales tienen, como es sabido, la virtud de agilizar el idioma, dotándolo de una plasticidad que permite el agrado de lo nuevo junto a una más firme incisión en el sentido.

La *conciación* ejemplifica algunos efectos verdaderamente cinematográficos: “Se desnuda del todo. Se acuesta. Pone la cabeza en la almohada” (Fiesta en noviembre, p. 171). La puntuación es aquí muy importante, porque al dar frases cortas ofrece una idea de enfoques fragmentarios, de visiones sucesivas. He aquí otro ejemplo: “aquel gran escenario-amable, claro; suntuoso, desde luego: presuntuoso, por cierto”. De paso, es de observar aquí la *dinámica impresionista*: de un primer concepto —amable— se transita, a manera de lógica consecuencia, a uno segundo —suntuoso— y, por igual movimiento, al tercero —presuntuoso—.

De los modos de *lenguaje expresionista* —actitudes del hablante ante el contenido de su hablar— el más utilizado por Mallea es la *ironía*, de la que es buen ejemplo: “¿Ha leído usted a Meredith”, y ella contestaba “Oh, no, pero es tan grande!” (Fiesta en noviembre, p. 71). Esta utilización de la ironía desaparece en los últimos libros de Mallea. Su falta de humorismo, de sentido del humor, es evidente; parecería como si pensase que debe excluirlo al tratar temas trascendentes.

Otro rasgo estilístico propio de Mallea es el uso del pronombre

y del adjetivo demostrativo en lugar del simple artículo: "Pese a lo que afirma ese insolente, ese mediocre".

Como bien dice Wolfgang Kayser en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, "los recursos lingüísticos se trascienden constantemente a sí mismo y se vinculan unos con otros". De ahí que sea oportuno poner aquí algo que si bien se vincula con la *construcción* también entra en el predio de las formas lingüísticas: *el decoro de los personajes*, o sea la forma correcta de conducirse cada personaje de acuerdo con su condición social, lenguaje, edad, etc. Si bien es cierto que casi todos los personajes pertenecen a una clase social determinada, en las pequeñas variaciones hay diferencias adecuadas en su lenguaje y comportamiento. También es interesante notar que los personajes campesinos no hablan, que el autor ha soslayado el diálogo como si no le agrasase utilizar el habla particular de que se sirve el hombre de campo. Esto se puede advertir en *Las Águilas* y en *Todo verdor perecerá*. Lo mismo ocurre con el habla callejera. Esto es característico de la novelística malleana.

La eliminación del diálogo

Mallea parece temer la prolongación del diálogo. Tal vez esto sea un índice de concentración en sí mismo —esa continuada soledad de sus personajes encerrados en su contorno, condenados a procurar una comunicación que, como el protagonista kafkiano, nunca lograrán. Lo cierto es que Mallea utiliza varios recursos posibles para reemplazar el diálogo. Es muy probable que esto se origine en el temor de otorgar una caída al clima novelístico; sus personajes poseen un ámbito saturado de ideas y el diálogo podría desmejorarlo. Índice de esto es, también, que muchas veces el diálogo se transforme en yuxtaposición de monólogo, como ocurre en la parte final de *Fiesta en noviembre*.

Dos recursos suele utilizar Mallea para la eliminación del diálogo: la implicación y la alusión. El primero le permite comenzar un diálogo para luego narrar las partes que corresponden a cada uno de los personajes; es, sin duda, una fórmula más cercana al diálogo pero corresponde, como la alusión, a un sistema de escamoteo. La evasión se realiza sin concesiones en la alusión, ya que ésta se limita a una síntesis narrativa de lo hablado.

Sea cual fuere la causa de esta actitud, lo cierto es que pocos modos estilísticos de nuestro novelista caracterizan tan definitivamente el choque de dos posibilidades a las que Mallea tiende sin conseguir una unión. Por un lado, el anhelo de reflejar pasiones; por otro, la efectiva abstracción de lo concreto. Mallea se inclina, a pesar suyo, a realizar esta última operación y por ello huye del diálogo, pues se le intelectualiza aun cuando desea reflejar lo cotidiano. El diálogo, con sus sustitutos, es una grieta en donde se ve a Mallea novelista de cuerpo entero. Un novelista poseedor de poderosas cualidades y de visibles defectos; un escritor que sabe acercarse a los seres angustiados de nuestro tiempo, que sabe reconocer en ellos la mácula de una época en que lo espiritual batalla denodadamente con lo económico, pero que se encuentra trabado para expresarlo integralmente en la novela.

Tiende a la narración porque comprende que en ésta se pueden articular mejor los problemas de nuestro tiempo, ya que son, sustancialmente, problemas del espíritu. Pero no alcanza la convivencia total de lo concreto y lo abstracto porque su tendencia lo lleva hacia esto último. Mallea lo intuye y lucha contra sí mismo. Y es eso lo que puede provocar las fallas del gran escritor que hay en Mallea.

Arquitectura novelística

Externamente, lo primero que se advierte de la estructura de una novela es su división en capítulos o partes. Tal división puede ser marcada en forma objetiva por el autor —numerándolos o titulándolos—, o bien es advertida por el lector por el cambio de rumbo que diferencia dos pasajes; a veces estas divisiones dependen de otras necesidades de estructura, como el evitar la extensión de un capítulo cuya acción prosigue, en rigor, en el siguiente. Psicológicamente, el lector no siente una diferencia, un hito, entre uno y otro. *La bahía de silencio*, es, en la obra malleana, quizá el mejor ejemplo de lo antedicho.

Posteriormente, el análisis alcanza la visión del autor conduciendo al lector en línea recta dentro de las ordenadas de tiempo y espacio, o prefiriendo otro curso. En este último caso deberá observarse qué provecho saca el autor de tales modificaciones y juzgar qué punto ha ganado así la narración. En Mallea, hay dos novelas que resultan

útiles para observar estas condiciones: *Fiesta en noviembre* y *La bahía de silencio*. En la primera, hay un hábil manejo del tiempo como del espacio —en tanto que, técnicamente, es quizá la novela más ambiciosa de este autor. La técnica es, como bien lo nota ese fino sentidor de la literatura que fué Amado Alonso: “El golpe certero con que Mallea dibuja una fisonomía —tantas fisonomías—, mostrando en cada rasgo un pliegue de la fuerza o de la cautela interior, la maestría con que dibuja ademanes y gestos, desnudando en dos palabras su íntimo sentido, tiene mucho de la técnica mejor del cinematógrafo. Y en el cinematógrafo piensa uno al admirar en *Fiesta en noviembre* esa eficaz alternancia de retratos individuales y de movimientos de masas (...). Ciertamente, lejos de molestar el maridaje de la literatura con la pantalla, casi lamenta uno que el autor no haya seguido con más insistencia y con más decidida complacencia estética la técnica representativa del cinematógrafo. El lenguaje nunca podrá llegar, en verdad, a la fuerza que da la presencia visual; pero tiene la inmensa ventaja de llenar de intención y de espíritu los fantasmas con que puebla la imaginación”.⁽⁵⁾

Por su parte, *La bahía de silencio* es la novela de Mallea más tensa en temas e intenciones, en personajes y movimientos, tanto que, por momentos, parece que va a saltar de su prieta interioridad para permitirse el continuar en diversas novelas entrelazadas a la manera de la *Comedia humana*. Tiempo y espacio son dos constantes fundamentales en la arquitectura de la novela. Bien lo dice Wolfgang Kayser: lo esencial de la novela es “la introducción de los personajes y de los acontecimientos del primer plano en un espacio amplio y lleno, en un mundo mayor. El narrador tiene una visión completa no sólo del tiempo pasado, sino también del espacio; todo lo que sucede y va a ser narrado está permanentemente ligado a un mundo mayor, sumergido en un mundo más amplio”.

Ambas estructuras —espacio y tiempo— operan no sólo sobre lo individual sino también sobre lo social. Esto es importante en la obra malleana, porque muchos de sus personajes no entregan contenido únicamente a una existencia personal sino que reflejan un estado de ánimo social. Unos espejean el descontento y la soledad; otros, el relajamiento de los valores morales. Tanto es así que por momentos, los protagonistas pierden su hegemonía individual. Mallea encarna

por momentos lo social en lo individual, trazando coordenadas entre una realidad personal más o menos ficticia —el personaje— y lo social —ámbito nacional—; permite así la dilucidación de temas que lo preocupan sustancialmente y al par, colaboran para comprender más eficazmente la estructura de su propio personaje.

Sin embargo, esta relación entre lo individual y lo social no siempre es feliz. Al encarnar condiciones de la sociedad en un personaje, le suele ocurrir a Mallea que transforme al individuo en un símbolo. Esto tiene una consecuencia inmediata: el individuo se despersonaliza y sus movimientos procuran demostrar algo. Toman un signo positivo o negativo, son capaces sólo de acciones nobles o de actitudes egoístas, es decir, dejan de participar de esas minuciosas fluctuaciones entre el bien y el mal que caracterizan al ser humano.

Pero no es esto sólo lo que ocurre. Cuando un escritor intenta demostrar algo con sus personajes —novelizar ensayos— suele suceder que la abstracción lo domine y que defina a sus personajes sin llegar a entregar la posibilidad de que el lector vea el carácter a través de lo que el personaje haga. Es decir, el novelista se adelanta y explica cómo es uno de sus seres sin permitirle a éste que se demuestre. Falta así en una de las características fundamentales que Ortega y Gasset ve en el arte de novelar.

Tal es lo que ocurre en Mallea y confirma así una nueva forma de la lucha entre lo abstracto y lo concreto en nuestro escritor. He aquí una situación en que el ensayista vence nuevamente al novelista que hay en Mallea. Un novelista cuyas caídas duelen más a sus atentos lectores, porque esperan ver la obra que alcance la posesión total de las cualidades que, en más de una ocasión, Mallea ha señalado para nuestra literatura.

Por debajo de la unidad denominada “parte” o “capítulo” de un libro, existe una unidad menor aunque no menos importante: *la escena*, que es un pequeño relato que se condensa en unidad de tiempo y espacio. La sucesión de escenas permite el fluir novelístico. En *Fiesta en noviembre*, v. gr., hay claras sucesiones de escenas y cuadros que permiten ir viviendo lo individual, lo social y lo visual, con la misma sucesión conque lo conseguiría un observador que fuera moviéndose por el salón de una fiesta, observando de lejos grupos de personas y acercándose para escuchar las conversaciones. En otras nove-

las, como *Chaves* o *Todo verdor perecerá*, esta sucesión es más diluída, aunque no por ello menos posible de identificar. Como escritor realista que desea ser y por la influencia de novelistas ingleses, Mallea siente cierta delectación en la descripción, y suele demorarse en decir cómo es una habitación o cómo viste un personaje. Esa es la causa, también, por la cual en medio de una conversación intelectual que transcurre en una comida suele mencionar qué clase de alimentos ingieren. He aquí un ejemplo: "Tragados en tropel por la mala luz del restaurante de Punta Alta —un bodegón marinero—, el solo salto de la acera bastó para dejarlos llovidos, con algo de gallinas mojadas en las cabezas femeninas. Para esos clientes de excepción el dueño había preparado el típico arroz con calamares. Ante el mirar burlón e insistente del marinaje, Agata se sintió, por un segundo, alejada, lo mismo que si hubiera dejado allí su cuerpo vacío y errar su conciencia quien sabe por qué sitios remotos" (*Todo verdor perecerá*, p. 104).

Mallea es un escritor realista, pero del *realismo mágico* de Rohlf, pues su trasfondo ético lo lleva a seleccionar dentro de la realidad vertida en la novela; lo conduce a alejarse de los tópicos que pudieran considerarse morbosos. La primera más firme reside en el enfrentamiento con la mujer: la carnalidad está siempre diluída mostrándose más la parte intelectual, la inteligencia que el sensualismo, hasta el punto de que sus personajes sienten una cierta extrañeza ante el acto sexual —en las pocas ocasiones que lo mencionan—, una extrañeza que es la del intelectual o la del místico al advertir que todavía no ha logrado apagar un sentido que pensaba anulado. Esto lo vemos claramente en *Nocturno europeo* cuando Adrián cede ante el ofrecimiento de Ira Dardington: "En cambio él, su afligido yo profundo, desierto de esa parcela actuante de sí que se le iba, permanecía allí torturado e inmutado y pensativo, no comunicado. Qué extraña parte de él cedía? Qué extraño ser juntaba allí su boca a los ojos de Miss Dardington, entrecerrados, a su boca ya entregada y sin palabras..." (*Nocturno europeo*, p. 85).

Esa evasión ante lo desagradable se encuentra también —muy claramente— en una parte de *La bahía de silencio*. Es cuando se advierte, de pronto, que Gloria Bambil se ha suicidado; Mallea hurta la escena del suicidio. Es cierto que aquí puede ser otro recurso no-

velístico: la sorpresa, que es una de las formas del suspenso. Mallea nada dice del suicidio sino que directamente nos presenta a Martín Tregua abrumado por el suceso. Pero aunque esto último fuera lo verdadero, lo cierto es que en toda *La bahía de silencio* no hay una sola escena en que lo desagradable esté presente, salvo cuando visitan los cafetines del bajo en que hay cuatro líneas sobre una mujer que baila; y aun en este caso lo que se reconoce es el gesto de desagrado del autor ante esa imagen. Esto se corrobora cuando se recuerda la pelea que deja ciego a Jiménez; es evocada con posterioridad pero no descripta directamente. Tales ejemplos son suficientes para considerar que Mallea siente un realismo que selecciona sus materiales y que infunde con tono poético buena parte del que extrae de la vida corriente. Pero no por ello se considerará que su misión se aleje de la realidad o la deforme ya que es indudable que esa aura de poesía también está en la vida. Tanto los naturalistas como los realistas mágicos son realistas a medias, pues, aún sin desearlo, toman un sector de la realidad. Visión humana ya que cada hombre es lente que al modificar la realidad y sentirla —sea para sí, sea para escribirla—, la modifica, la personaliza, la torna en una visión individual en la que se puede encontrar, al analizarla, tanto a la realidad que vió como a ese hombre mismo. Es éste, por otra parte, el punto de partida del análisis literario que practica Leo Spitzer. Yo, por mi parte, si bien pienso que en determinados casos es posible acercarse al hombre que vive tras un estilo, considero más inmediato el estudio del estilo como una unidad, o sea, analizar la obra de arte como un ser viviente al que se puede estudiar en su anatomía y su fisiología. Anatomía y fisiología que no son, en modo alguno, la meta sino los medios del estudio del estilo. El análisis literario debe ser el primer paso para una posterior síntesis, sin la cual se transforma en un simple discreteo erudito. Pero para la verdadera crítica literaria es imprescindible el análisis. Más aún, dentro de lo posible, hay que entregar ese análisis al lector, para que él pueda reconstruir los pasos y efectuar su propia síntesis, que puede o no coincidir con la del crítico.

Mallea pertenece a aquellos escritores que no se limitan a trasvasar directamente sus pensamientos al papel. Sabe analizar de qué manera podrá expresar más acabadamente lo que anhela decir, sabe

que la palabra tiene distintas posibilidades —expresar, sugerir, significar y comunicar— y trata de no enajenar ninguna de ellas en función de la otra. Del análisis de su estilo, de su técnica, se puede deducir que se trata de un escritor pacientemente trabajador en el que algunas imperfecciones se han tornado costumbre.

La Mujer en Mallea

Los personajes femeninos tienen en la obra malleana una clara división, tal como sucede con los masculinos. La mujer en Mallea o es joven, hermosa e intelectual, o pertenece al núcleo de las hostigadas por instintos materiales —dinero, posición social, lucimiento propio o del hombre que la acompaña—. Estas últimas son, casi siempre, mujeres casadas.

La mujer joven, atractiva, es en Mallea un ser que se caracteriza por dos calidades: una espiritual, su inteligencia; otra material, el color de la piel generalmente cobrizo. Casi todas las mujeres hermosas que transitan las novelas de Mallea —sobre todo en la época que llega hasta *La bahía de silencio*— tiene la piel cobriza. En cambio, la inteligencia es un factor que se encuentra en la mujer malleana a través de toda su obra. Esto puede depender de la zona social en que habitan los personajes. La mujer apetecible para el novelista posee, desde un punto de vista espiritual, dos condiciones importantes: inteligencia y sensibilidad; condiciones que si bien no siempre se encuentran unidas suelen hermanarse comúnmente. Esa inteligencia y esa sensibilidad están dirigidas —en la mujer malleana— hacia un reconocimiento de su propia situación en el mundo; sienten que hay tal vez un error en su situación, que algún engranaje oculto no ha encajado bien, que algún horrible y silencioso equívoco ha actuado en su ubicación, porque estas mujeres no son felices. La felicidad llega a nosotros en aquel momento en que hacemos algo a lo cual tiende nuestro ser, con olvido de normas extrañas a nosotros. Indudablemente, nuestra tendencia puede también estar encuadrada dentro de normas exteriores, pero esto es una coincidencia a la que nuestra esencia es ajena. Lo cierto es que, por lo general, ocurre que lo que debemos hacer no es precisamente lo que quisiéramos hacer, y de allí nace nuestra infelicidad, que se manifiesta como desasosiego en los casos leves o como verdadera angustia en aquellos casos que la

desubicación se desplaza a través del tiempo entregándonos un largo período de vida en que hemos vivido como si fuéramos otro. Este vivir extrañados de sí mismo hace que se viva alejados de los otros hombres y mujeres, y esta lejanía es la que nos circunda de soledad. De ahí esa soledad que abrumba a la mujer inteligente en las obras de Mallea. Esa soledad que parece ser carne en los personajes femeninos de *La ciudad junto al río inmóvil*, a Martha Rague de *Fiesta en noviembre*, a Mercedes Miró y a Gloria Bambil de *La bahía de silencio* —aunque por diversos motivos y de distinta manera—, a Agata Cruz de *Todo verdor perecerá*. Esa soledad es índice de una desconexión con el mundo circundante, pero es, antes que nada y como causa de aquello, una inicial y perdurable desconexión consigo mismo. Esta mujer se reconoce solitaria porque siente que entre ella y el mundo no hay una posible identidad, derivada de que ella y su vida tampoco se identifican. Sufre el vivir mentirosamente, el vivir un engaño que la abrumba, pero que no puede cambiar porque el mundo la obliga a otra conducta —en algunos casos— o porque no conoce su verdad, no ha logrado discernir o vislumbrar dónde puede hallar su ser verdadero para realizarlo —como ocurre en la gran mayoría de los personajes malleanos.

Este tipo de mujer es la más común en las novelas de Mallea. Hay algo más, hay una comprensión vital del mayor problema de nuestro tiempo, de un problema que es, en realidad, de todos los tiempos, pero que la vida lanzada al exterior que caracteriza nuestra época ha tornado en angustioso. Y Mallea lo ha sentido como hombre y encarnado como novelista en la mujer porque ésta posee características especiales que le permite llevar a su máximo la exposición del problema sin que se pueda pensar que se trata de extremos de novelista. El problema de la felicidad es el mayor que puede ambicionar el hombre, porque a ella tiende naturalmente. El hombre y la mujer tienden a la felicidad, la necesitan como parte vital de su realización; esa felicidad que a veces llegamos a tocar con los dedos, por un instante, la queremos para siempre, para todos los días y para cada minuto. Pero hay algo en nuestra naturaleza o en el mundo, que nos la retira, que nos arroja a simas oscuras en que la felicidad es sólo una palabra recordada y anhelada. La felicidad consiste en vivir de manera que nuestros actos coincidan con nuestras tendencias. Esas

tendencias son, naturalmente, educadas, pero puede suceder que esta educación no produzca un afinamiento para mayor logro de las mismas sino una desviación. Esta educación indica los lineamientos de nuestra moral. Pero moral era —y sigue siendo en el núcleo— conducta sin especificación de calidad. (Moral significaba costumbre y la costumbre marcaba una conducta). Desviar a un hombre de sus propias tendencias es moral —según el significado actual— pero puede ser también inhumano. En realidad, deberían clasificarse las tendencias en tres tipos: sociales, parasociales y antisociales. Sociales son aquellas tendencias que coinciden con la conducta marcada por la sociedad en que vivimos; *parasociales*, las que no coinciden pero que no atacan la integridad espiritual o material de otros hombres con quienes convive, y *antisociales* las lesivas para la libertad de los demás miembros de una sociedad, sea en forma material o espiritual.

La gente con quienes tratamos diariamente —y los personajes de Mallea— pertenecen a los parasociales, a los que poseen tendencias que no coinciden con los hábitos de la sociedad y tienen algunas tendencias que coinciden. Si las tendencias sociales en estos individuos son mayores que las parasociales, podrán conocer la felicidad y en ocasiones afirmar que son felices sin faltar a la verdad. Pero si sus tendencias parasociales pesan más, constituirán el tipo de mujeres que Mallea entrega en personajes como Ana Sorel o Gloria Bambil. No son, por cierto, personajes de novela en un sentido estricto, son sin duda alguna personajes reales que un escritor ha sabido trasladar a sus novelas.

El otro tipo de mujer mencionado es aquel que ha encontrado un lugar en el mundo, un lugar que considera muy suyo. Es una mujer ubicada con felicidad, que actúa de acuerdo a sus particulares tendencias —no exclusivas de la mujer—. Solicita de la vida una sola cosa: poder. Y lo procura a través del dinero, o de una posición social, o de la dominación de un hombre. Por lo general esto último no es sino uno de los medios de que se sirve para obtener la meta apetecida. Claro ejemplo de este tipo de mujer hay en la del pintor que Adrián visita en Italia (*Nocturno europeo*), en la señora Rague (*Fiesta en noviembre*), en Emilia Islas (*Las Águilas*). Esta mujer no es sólo ávida de posición sino que parecería pensar que el poderío sólo puede alcanzarlo a través del matrimonio. Lo hace pensar el que en todos

los casos este tipo de mujer sea casada y no soltera. El esposo es un buen hombre de poco carácter al que manejan más o menos a su antojo.

No todos los personajes femeninos de Mallea entran en los dos cauces señalados. De ser así se podría pensar que el autor traza intelectualmente los senderos, en lugar de tomar caracteres reales para fundir los de sus personajes; también está allí la muchacha buena, movida violentamente por la vida, muchacha sensible pero no demasiado inteligente, como lo es Inés Boll (*La bahía de silencio*). Y también es posible encontrar la imagen de la mujer ideal, que roza apenas la vida del hombre pero que infunde desde la lejanía fuerzas para vivir y sueños para crear, como sucede con *Usted*, Beatriz que colorea de espiritualidad la trayectoria humana del protagonista de *La bahía de silencio*.

El hombre de Mallea.

Se destacan en la obra de Eduardo Mallea dos tipos fundamentales de hombres que corresponden, en cierto modo, a las dos existencias de la Argentina, la visible y la invisible. Un tipo de hombre —el más frecuente— es el que condensa las virtudes de nobleza y dignidad. Lanzado a la soledad por su búsqueda de lo verdadero, no siempre encuentra luego el camino para unirse nuevamente a todos los hombres. Sólo uno encuentra el camino definitivo: el poeta de *Fiesta en noviembre*, que muere. Únicamente la muerte puede ser considerada camino definitivo —camino para quien crea en el alma, por supuesto—, módulo de una expresión ya invariable; pues vivir es cambiar, es moverse, es —inclusive y necesariamente— equivocarse. Y este tipo de hombre malleano se ha lanzado a vivir audazmente, con mayor audacia aún que quien se vuelca en los placeres. Porque vive en actitud de entrega a sí mismo, en lúcida busca de sus resortes espirituales, en procura de aprehender los verdaderos lazos sociales. Búsqueda en que lo devora el silencio y lo castiga la soledad en el necesario alejamiento para mejor oír esa subterránea voz que todo lo sabe. Búsqueda, en fin, que no es sino un arrancarse lo mejor de sí para entregarlo a los hombres como se entrega una semilla fecunda al surco abierto. Y será de Dios, más que nunca, la voz de la lluvia.

Ese hombre malleano tiene varios exponentes: es el Adrián de *Nocturno europeo*, es, en grado menor, el Solvez, y, al par, pero en diverso sentido, el Carlos Oro de *La ciudad junto al río inmóvil*; es el Lintas de *Fiesta en noviembre*; es el Martín Tregua de *La bahía de silencio*; es el Roberto Ricarte de *Las Aguilas*, y de *La torre*, es Chaves. De las diferencias que otorgan vida a cada uno de estos personajes se pueden extraer líneas comunes que conformen las constantes ya enunciadas. Junto a estos hombres lúcidos y generosos, están las sanguijuelas de la patria, seres de proba apariencia y sucios tentáculos que succionan sin medida en beneficio propio. Hombres para quienes pertenecer a una nación es únicamente una denominación, nunca un deber; que ven en nuestras feraces tierras una mesa tendida para su voluptuosidad y entienden que *hacer patria* es hablar mucho y comer bien. Hombres de esta clase pululan en las novelas de Mallea, pero donde tienen mayor condensación es en *La bahía de silencio*.

No agotan, por cierto, estas dos calidades de hombres las figuras masculinas que transitan las novelas malleanas. Hay algunos que poseen características que los enrolan en una u otra aunque disminuidos en su tonalidad; en ocasiones, tal disminución parece efectuarse en función de un personaje principal al que acompañan, como acontece a Jiménez y a Anselmi junto a Martín Tregua. Otros, oscilan entre aquellas cimas, tendiendo a una cierta mediocridad de espíritu que, quizá, en el fondo, no sea sino un signo de bondad, como acontece con el Román Ricarte de *Las Aguilas*.

La presentación de los personajes.

La tendencia absorbente de lo abstracto, que perdomina en Mallea, lo ha llevado a definirlos más que a mostrarlos. Indica discursivamente al lector para que éste deduzca cuáles son las características del personaje. Resulta lógico que un autor diga al lector cómo es físicamente su personaje, porque a quien lee le resulta difícil percibirlo del contexto; pero en cuanto se refiere a la forma de ser es importante, como bien lo previene Ortega, que el escritor no anticipe cómo es un personaje, sino que lo muestre viviendo. El movimiento, la acción, es una de las características esenciales de la novela. Si en ocasiones esta acción puede ser de índole espiritual más que física

—como ocurre en *El proceso* o en *En búsqueda del tiempo perdido*—, nunca permite que el autor abuse de su condición de tal privando al lector de la posibilidad, del derecho, de ver personalmente cómo es un personaje. En la novela de Kafka o de Proust, los autores no dicen directamente, discursivamente cómo es un personaje. Lo muestran en sus movimientos físicos o en sus pensamientos, y a través de ellos, de su análisis, el lector puede comprender, deducir a su manera, aunque se equivoque, cómo son. En Mallea no ocurre lo mismo y pienso que un término reciente puede ser una de las explicaciones válidas. Mallea teme que el lector se equivoque, que no vea al personaje tal como él quiere mostrarlo, y por eso lo define. Pero esto tiene también otra raíz: la incapacidad mimética de Mallea; le resulta difícil trasladarse a la forma de ser de un personaje distinto de sí, pero, como es lógico, no tiene dificultad en definirlo palabreramente.

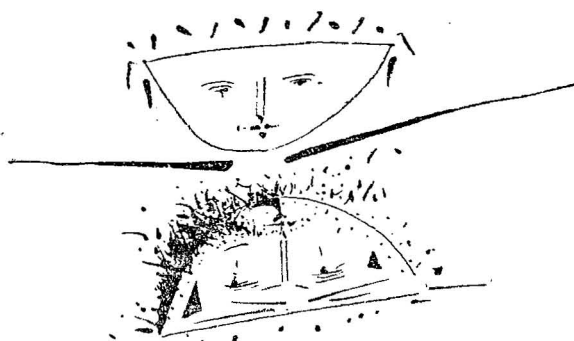
Conclusiones.

Mallea maneja un fino instrumento estilístico, viciado fundamentalmente por características que emanan de dos raíces: su horror por lo directo y su dificultad mimética para establecer un diálogo verdadero, es decir, para salir del laberinto de su monólogo en que se refleja él solo. Laberinto de espejos, diría, pues muestra siempre una misma figura.

Esto no implica una disminución total de las grandes proporciones que Mallea tiene en nuestra literatura. Advertir los defectos de un escritor no es, de ninguna manera, anular sus virtudes. El mérito fundamental de Mallea consiste en haber encontrado, en su juventud, una temática a la que se entregó por entero. Este ideario estaba tan inmediatamente unido a nuestra condición humana y a nuestra situación de argentinos, que le valió el apoyo incondicional de la juventud. Sus libros, especialmente los de la época que comprende hasta *Todo verdor perecerá*, constituyen, para las juventudes de todas las épocas, muestras de un espíritu que sintió profundamente las injusticias de la existencia y las delató con la voz clara y firme de la juventud. Pero, lamentablemente, Mallea no excedió ese círculo de denuncia, no trasladó su inquietud a la procura de soluciones realizables que pudieran conducir posteriormente a esa juventud por un camino firme.

El estilo no es sólo la valoración personal que cada escritor efec-

túa de las cargas significativas y sugestivas del lenguaje con que opera, es también un modo de expresar la propia personalidad y, por lo tanto, una manera de ver y sentir el mundo. Mallea ve y siente el mundo de una manera determinada y eso se refleja, necesariamente, en su estilo. Siente que la realidad no alcanza a satisfacer sus apetencias de pureza y por eso trata de modificarla a través del realismo mágico. Siente que el mundo es áspero para los pasos del espíritu y su voz se eleva para denunciarlo, primer movimiento de la modificación que todos requerimos pero que cada día estamos más lejanos de conseguir. Porque el mundo entero se ha oscurecido paulatinamente y una sombra total parece cubrirlo. Mundo de mucha muerte, mucha ignominia, mucha desesperanza es este que nos ha tocado a la juventud de hoy. Mundo que debemos cubrir de esperanza, de dignidad y de paz, para que los hombres puedan vivir la integridad de su ser, de esa carne y ese espíritu consustanciados que nos fueron dados para llevarlos con nosotros hasta el fin. Y, sin duda, en los libros de Mallea encontramos buenos compañeros en tanto queramos denunciar las múltiples injusticias a que se ve sometido el hombre de hoy. Nuestra será la tarea de encontrar caminos para transitarlos con la total investidura del hombre, no para retornar a antiguas modalidades, sino para establecer nuevos crisoles. En esa confianza de la juventud, en esa seguridad en sus propias potencias, radica lo mejor de ésta, lo más noble que puede brindar a la humanidad, tan necesitada de fe, de paz y de esperanza.



D O S E S T A M P A S

por

JORGE VOCOS LESCANO

El alfalfar

Hacia el fondo de la quinta, en un claro sin frutales, estaba el alfalfar. Era más bien pequeño, no excedía los sesenta metros de frente y cubría, en profundidad, los quince escasos que habría desde el borde de la tercer acequia hasta la madre selva del cerco. No obstante, satisfacía con creces las necesidades de unos pocos animales. Y cuando la guadaña de Don Joaquín, en el progreso cotidiano del corte, se iba acercando a uno de los extremos, por el otro había ya comenzado y avanzaba, pujante y limpio, el nuevo rebrotar. Así una vez y otra, en una carrera que duraba todo el verano. Y que era, mientras el verano duraba, como una pura bendición.

Es esto lo que menos importa. El asunto de las raciones, o lo que fuera, nada o casi nada tenía que ver por aquellos días, para mí, con el alfalfar. Porque una cosa es decir alfalfa y hablar de su valor como forraje, o del costo de la semilla, o de la cantidad de riego que exige, y otra cosa, desde luego, es pensar y tener en ese instante el corazón puesto en un campo, en un pedazo de tierra todo azul. Azul, y con una frescura, una humedad fragante y tibia, densa por momentos, que se metía y ganaba todo el cuerpo. Azul, y también verde, y blanco, pero azul y brillando bajo el sol abierto del mediodía, agitado por ráfagas y ráfagas de mariposas, ciego de tanto cielo para mirar. Azul, y como esperando no sé qué plantas, o qué rodillas, o qué dulces cascotes imposibles, como soñando y esperando no sé qué carreras para azuzar con sus látigos de flores, o para impedir con sus tiernas y acariciantes maneas. Azul, y serenísimo hacia el atardecer, lustroso, como de plumas azules, levísimo para acostarse y aguardar, tendido y desentendido, la salida de la primer estrella, o la música, el llamado lejano y dichoso de un violín.

Los últimos cortes coincidían, por lo general, con nuestro regreso a Córdoba. Por las mañanas, tempranito, el alfalfar amanecía oloroso como nunca, cuajado por el rocío del otoño, y los mayores decían que daba gusto verlo. Pero, al mirarlo así, a mí se me ponía una pena inmensa y comenzaba a pensar, no sé por qué, un montón de cosas tristísimas.

Entre tanto, el azul se había perdido en el morado y un aire definitivo lo envolvía ya todo.

Las hojas

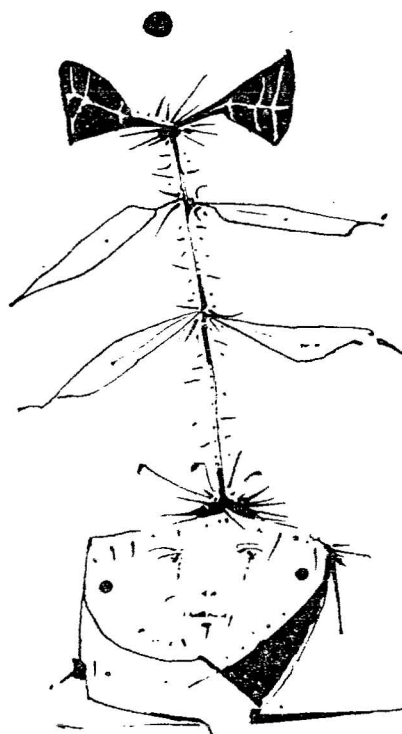
Como las de tantos árboles, las hojas de los plátanos tienen una cara superior suave, lustrosa, intensa, y la inferior, la otra, donde se inerva el tallo, áspera, opaca, y también más clara. Y cuando el aire da de pronto en ellas y las inquieta, por obra de esa diferencia produce un movimiento, un juego de colores y de luces de una sugestión muy honda, casi indecible. Sobre todo al alba y hacia el atardecer, mirar a esas hojas es como llenarse de música.

Una vez, cansado del día, de su fervor, me estaba yo en la galería, tendido en una reposera, ajeno. Y en tanto aguardaba a que anoheciera y nos llamaran a comer, miraba largamente y sin pensamiento a los grandes plátanos que bordeaban el jardín y la casa. El juego de las hojas estaba en su apogeo. Las últimas claridades, al hacer más densas algunas sombras, acentuaban el contraste. Húmeda, la fragancia del campo ponía lo suyo. Y las hojas se movían, se movían.

De repente ocurrió lo imprevisto: las hojas desaparecieron. Y allí, en el lugar que cada hoja dejara, había un ojo, un ojo que se abría y se cerraba, inmenso, y que no hacía nada más que mirarme. Y eran muchos, muchísimos ojos. Y todo el espacio que hasta hacía un instante las anchas y carnosas copas habían ocupado, todo ese espacio, digo, y más todavía, era un mar infinito de ojos. Y todos se cerraban, y se abrían, y me miraban. Y yo, que estaba en la galería, tendido en una pobre reposera, me vi desnudo y solo, más niño aún. Pero no me vi en casa y descansando, como me hallaba, sino en medio de un monte sin confines, lleno de árboles, de millones de hojas, de puros ojos. Y todos

me miraban, silenciosos, y yo, que caminaba, que me había perdido y debía caminar sin alivio, sin tregua, no podía resistir esa avidez, el silencio abrasador de esos ojos, y me tapaba los míos para no ver. Pero era igual, era inútil, y el ser entero me temblaba, traspasado, se me retorció como entre llamas, y mis manos y toda mi cara estaban empapadas de llanto. Y así, hasta que me llamaron a comer.

Esa noche no probé bocado. Y desde esa noche no he logrado apartar de mí la idea, el pensamiento de lo que pueda ser la mirada de Dios.



TARDE DE BODAS

p o r

BEATRIZ GUIDO

Nos casamos a mediodía; ellos lo decidieron así. Quizá porque en mi familia han habido tantas bodas como entierros, la luz del mediodía bastó para identificarlos.

Las personas se acercaban a nosotros con el mismo paso indeciso y ese rictus amargo e indiferente de la última vez, cuando murió Paula, la mayor de las hermanas de mi madre. Ella vivía en el último cuarto de la casa, junto al patio de las acacias. La veíamos solamente a la hora de la oración; ella dirigía el rosario inmóvil desde su silla, a nosotras nos sentaba a su alrededor sobre unos almohadones que tenían bordado el nombre de mis tías.

Solamente salió de su cuarto el día que la velaron en la sala, en el mismo lugar donde levantaban la capilla para los casamientos.

Dijo que no había gran diferencia con el último anterior, con el último no, porque fué para Paula; los otros prefiero no recordarlos.

En las bodas de mis hermanas —que seguían casi siempre a una muerte— los invitados invadían hasta los últimos rincones de la casa. Los novios partían por la puerta que abre a la calle 11 de Septiembre, pensaba que no volvería a verlos nunca más; el arrancar del coche me recordaba otras partidas con caballos negros y cascos retumbando en el pavimento.

Como ya nadie habitaba la casa —la remataron la semana pasada, junto con los muebles y las antigüedades— nos prepararon esa tarde las habitaciones altas, del ala izquierda.

A las tres de la tarde —cuando había visto muchos rostros, sonreír, besarme y alejarse— alguien dijo a mi oído:

—Es mejor que se retiren... ya son las tres de la tarde.

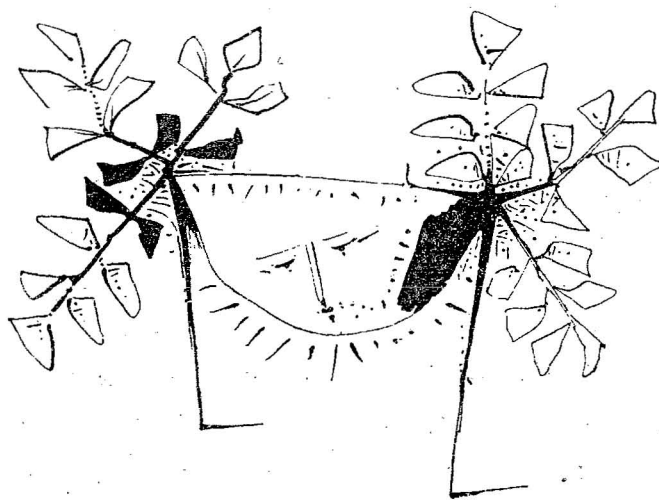
La habitación que nos habían preparado tenía una ventana que abría a la plaza de las Barrancas. En el centro una rotonda de techo chino y baranda de lanzas, para la banda municipal o el ejército de Salvación; también tenía una escalinata de mármol.

Esa tarde no debería haber abierto la ventana: hería mis oídos una cancioncita de circo; era la banda del Cuerpo de Bomberos. El trombón y el clarinete, cada vez que se escuchaban parecían clavar en la palma de mi mano. Primero fué “La Marcha de Aída”, después sin pausa siguieron “En un Jardín Oriental”. Los platillos marcaban los momentos más agudos; fueron muchos por cierto y parecían clavar en la palma de mi mano.

La banda no terminaba nunca de tocar; parecía que esa tarde el director —un bombero de bigotes retorcidos— hubiera dispuesto en su programa todas las tristes melodías de mi infancia.

Me asomé a la ventana, era una hermosa tarde de otoño, quizás la primera tarde de ese otoño. Creí reconocerlos: el del bombo había envejecido más que los otros; era tan gordo como su instrumento; comía una manzana acaramelada en un alambre. El director volvió a hacer sonar su palillo de juguete en el atril.

Y yo sentí que una mano ancha y pesada se apoyaba en mi hombro. Miré una vez más hacia la plaza: ya no había bomberos, banda de música o vendedor de globos. Estaba vacía. Comencé a temblar; no puedo decir que hacía frío, era apenas la primera tarde de ese otoño.



SYNGE Y EL RENACIMIENTO LITERARIO IRLANDES

p o r

JAIME REST

Desde el comienzo de la Edad Media y por espacio de varios siglos, la poesía y la literatura folklórica de Irlanda florecieron vigorosamente, con un empuje que hizo de las letras gaélicas uno de los más ricos veneros imaginativos de Europa, donde se destacaban por su fantasía y colorido las leyendas populares reunidas en ciclos cuyo nexo generalmente consistía en la presencia de un héroe mítico común: el épico Cuchulain, el legendario Oisín, la infortunada Deirdre, de belleza memorable y fatídica.¹ Más tarde, cundió la anarquía y Enrique II de Inglaterra aprovechó tal circunstancia para emprender la conquista del país. A pesar de la temprana conversión de Irlanda y de su notable labor misional,² durante el siglo XII la situación del catolicismo en su territorio era caótica; el vigoroso movimiento de renovación piadosa que emprendió San Malaquías en la primera mitad del siglo fué insuficiente para contener la crisis, y el papado se sentía impotente para conjurar la disgregación. Por lo tanto, en 1155, por medio de la bula *Laudabiliter*, de dudoso texto, el papa Adriano IV concedió al monarca inglés autorización para ocupar Irlanda. Enrique II, instigador del asesinato del arzobispo Becket y enredado en una enconada disputa con la autoridad eclesiástica, al reconciliarse con el papado fué confirmado por Alejandro III en sus derechos sobre Irlanda. Con el propósito de hacerlos valer, en 1171 envió una flota para someter no sólo a los nativos sino también a los barones normandos y franceses y a sus adictos galeses que habían iniciado la conquista de Irlanda poco tiempo antes. Los resultados de la empresa promovida por Enrique II no fueron perdurables; durante la Edad Media, la política irlandesa de Inglaterra no parece haberse destacado por el vigor; en 1487, cuando Enrique VII renovó

1 Un panorama substancial de la antigua poesía y folklore de Irlanda en traducción inglesa puede consultarse en *An Anthology of Irish Literature*, edited by David H. Greene, New York, 1954.

2 Cf. ALICE STOPFORD GREENE: *Irish Nationality*, London, 1911; capít. III.

los planes de avasallamiento, debió reiniciar la tarea íntegramente. La nueva acción inglesa contra Irlanda, que alcanza su plenitud en el curso del siglo XVI, fué más efectiva. Unificada y consolidada políticamente, Inglaterra había adquirido asimismo una solidez cultural que irrumpió en la estructura social arcaica de Irlanda, a pesar de la combativa resistencia espiritual y bélica que se opuso a los invasores. Como consecuencia de ello, la dominación inglesa y la decadencia progresiva de la lengua vernácula, que comenzó a replegarse,³ determinaron un oscurecimiento casi completo de la cultura irlandesa. Los grandes autores nacidos en Irlanda escribieron en inglés y de uno u otro modo se hallaron conectados con los círculos literarios de Londres. Irlanda, tal como la definiera Bernard Shaw, se convirtió en “la otra isla de John Bull”. Pero nunca se sometió por completo ni permitió que su cultura autóctona se extinguiera totalmente. No en vano, entre los escritores irlandeses —de origen católico o protestante— que ingresaron en el orbe literario inglés, se destacan notables humoristas, consumados maestros de la ironía, que volvieron sus agujones contra la sociedad inglesa. Allí están para probarlo Jonathan Swift, Oliver Goldsmith, Oscar Wilde, Bernard Shaw, James Joyce.

Al propio tiempo, en Irlanda comenzó a aflorar un movimiento político e intelectual nacionalista. A mediados del siglo XIX los primeros síntomas de agitación política fueron acompañados por un renovado interés por las tradiciones y leyendas indígenas. En 1848 —año de conmociones y luchas que si bien no triunfaron de inmediato, sin embargo revolucionaron totalmente la perspectiva histórica de Europa—, un movimiento inspirado por ideas de emancipación sacudió la tierra gaélica con el fracasado alzamiento de la Joven Irlanda, grupo que integraban, entre otros, los precursores de la moderna literatura irlandesa. Sin embargo, el gaélico era un idioma que ya no tenía la vitalidad y la trascendencia europeas requeridas para hacer de él el vehículo por medio del cual Irlanda expresara sus hondas raíces cul-

3 “La gaélique d’Irlande... a reculé devant l’anglais: les efforts tentés récemment par l’Eire pour créer une langue nationale et la répandre semblent assez vains. En fait, depuis le XVI^e siècle, le gaélique a cédé en terrain à l’anglais et il n’est plus vraiment employé que dans certaines régions montagneuses ou rurales.” (FERNAND MOSSÉ: *Esquisse d’une histoire de la langue anglaise*. Lyon, 1947; p. 217).

turales y la perduración de sus tradiciones; en consecuencia, la lengua inglesa, con las variantes locales que le había introducido el pueblo irlandés, fué empleada para restaurar y actualizar viejas historias, olvidadas leyendas y todo un clima espiritual que durante siglos había permanecido latente. Esa labor incesante llegó a su madurez plena con la instauración del llamado *Renacimiento Literario Irlandés* que hacia 1890 se hallaba en pleno auge. Muchos contribuyeron a él, pero pocos con ahinco comparable al demostrado por William Butler Yeats. En torno de esta figura notabilísima, se aglutinó un movimiento literario nacional, con la participación de Douglas Hyde, traductor y defensor de la lengua irlandesa a la vez que político; de Lady Gregory, divulgadora de viejas historias y tenaz inspiradora de la dramaturgia irlandesa; de George William Russell, pintor y poeta que influido por corrientes de espiritualidad oriental buscó un acercamiento a cierto ideal de belleza absoluta; de Lionel Johnson, poeta y sólido crítico tempranamente desaparecido; de John Eglinton, seudónimo del teósofo dublinés William Kirkpatrick Magee, que fué uno de los más destacados prosistas del grupo; de Edward Martyn, autor dramático y propulsor del teatro irlandés.

Yeats no sólo fué animoso renovador de la cultura irlandesa, sino también poeta de extraordinarios méritos que puede ser juzgado el más notable e influyente de las letras inglesas modernas: el más reciente de los clásicos de perduración indiscutida y universalmente aceptada y, juntamente con Gerard Manley Hopkins, el primero de los modernos cuya obra anticipó los procedimientos de quienes promovieron un cambio profundo en la poesía inglesa contemporánea.⁴ Esta deuda que la literatura de nuestro siglo ha contrído con Yeats ha sido admitida en forma explícita. Su sucesor en el pontificado de las letras inglesas, T. S. Eliot, no sólo lo considera el maestro de las nuevas generaciones, sino que llega a compararlo con Valéry debido a su devoción artística. W. H. Auden le rindió tributo de admiración en tres composiciones "in memory of William Butler Yeats". Y Ezra Pound —acaso el más imaginativo y convincente de los poetas contemporáneos de lengua inglesa— ha proclamado con su habitual dog-

4 Cf. la introducción de Michael Roberts a *The Faber Book of Modern Verse*, London, 1933 y ed. posteriores; p. 2.

matismo crítico, impetuoso pero esclarecedor, que sin lugar a dudas Yeats gozará de inmortalidad. Todas estas apreciaciones se limitan a reconocer un hecho manifiesto: Yeats se destaca por un lirismo y un vuelo intelectual que confieren a su poesía singular vigor y lo consagran como un creador dinámico surgido a fines de la era victoriana bajo el influjo simbolista, pero cuya producción sufrió hondas transformaciones técnicas a lo largo de una existencia fecunda.⁵ Pero Yeats también fué prosista y dramaturgo. En este último campo, encaró los problemas que entrañaba la creación de una dramaturgia irlandesa y se esforzó por resolverlos, inspirándose principalmente en el teatro japonés. Comprendió que el espíritu de Irlanda, en sus rasgos fundamentales, no debía buscarse en la vida urbana de la sociedad actual; el Renacimiento Literario Irlandés advirtió que las raíces nacionales perduraban en las zonas agrestes, imaginativamente más próximas a los modelos tradicionales e imbuídas aún del ambiente en que habían florecido las viejas leyendas. Allí el elemento trágico y hostil de la naturaleza y las asechanzas de un mundo primitivo se confrontaban con el hálito de ternura, de brutalidad y de angustia que tales condiciones habían engendrado en el corazón humano. Fácilmente puede advertirse en tal cotejo cierta similitud con las circunstancias que confieren su intensidad poética a la tragedia griega, en la que se manifiestan con vigor inigualado los contrastes del espíritu humano enfrentado con el determinismo irrefutable e inescrutable de los hados. Este clima de fascinadora predestinación, de la grandeza que revela la impotencia humana, Yeats creía descubrirlo en el *Noh*, característica forma dramática del teatro japonés, concisa y sugestiva, donde el desarrollo estático de la anécdota se combina con el dinamismo musical de la danza. El *Noh* a menudo ha sido comparado con el drama griego;⁶ ello se debe a que ambos reúnen poesía, música y danza, a la vez que utilizan el coro, si bien

5 Cf. el ensayo sobre Yeats en C. M. BOWRA, *La herencia del simbolismo*, Buenos Aires, 1951; pp. 229-282.

6 Cf. KARL FLORENZS "Die japanische Literatur", en *Die orientalischen Literaturen*, Berlin und Leipzig, 1906; p. 384: Die No-Spiele (Nogaku, Utai, Yokyoku) sind kleine, an Handlung und Personen arme, feierlich-ernste Dramen, welche in mehr als einer Hinsicht an die altgriechischen Tragödien erinnern". También DONALD KEENE, *Japanese Literature*, New York, 1955; p. 51: "In many respects the No resembled the Greek Drama".

en el *Noh* éste nunca participa de la acción, limitándose a recitar mientras el principal bailarín se halla en plena danza; además, el *Noh* emplea máscaras, al igual que el drama griego.⁷ Con el auxilio de tales recursos, Yeats se proponía crear un arte de críptica y cristalina belleza, “un arte misterioso, destinado siempre a recordar y a sugerir objetos muy queridos a quienes lo entendieran, cumpliendo su propósito por medio de sugerencias que excluyeran la expresión directa, por medio de ritmo, color y gesto que no se difundieran por el espacio como el intelecto, sino a semejanza de un recuerdo, de una profecía”.⁸ Como puede inferirse de estas palabras, la actividad de Yeats fué, por sobre todo, una experimentación de magníficos resultados, pero excesivamente cerebral para que obtuviera una repercusión amplia. Al apartarse de la estructura tradicional de la dramaturgia de Occidente, abría una nueva perspectiva para el teatro europeo; pero hasta ahora pocos han valorado plenamente sus posibilidades.⁹ De todas maneras, su creador no esperaba obtener éxito de público con estas breves piezas teatrales para bailarines; en una carta a Lady Gregory sobre su concepto de un “teatro del pueblo”, Yeats declara: “Deseo crear para mí un teatro *impopular* y un auditorio semejante a una sociedad secreta donde la admisión se confiera por gracia y *nunca a excesivo número*”.¹⁰

Sin embargo, la obra de Yeats como creador de una dramaturgia irlandesa no se limita a la composición de piezas teatrales. Fué también inspirador de un movimiento destinado a promover la fundación de un teatro nacional. Así nació en Dublín el Teatro de la Abadía, concebido según el modelo que ofrecían el Théâtre Libre de André Antoine, en París, y la Independent Theatre Society de J. T. Grein, en Londres. El Teatro de la Abadía pondría de manifiesto el genio extraordinario de un joven dramaturgo: John Millington Synge.

Synge había nacido el 16 de abril de 1871. Después de graduarse en el Trinity College de Dublín, obtuvo una beca para realizar estudios musicales y viajó al continente en 1892, estableciéndose en Ale-

7 DONALD KEENE *loc. cit.*

8 W. B. YEATS, *Plays and Controversies*; p. 213.

9 Para una apreciación inteligente del teatro de Yeats véase el ensayo incluido en ERIC BENT LEY, *In Search of a Theater*, NEW YORK, Vintage Books, 1954.

10 W. B. YEATS, *op. at.*, p. 212. (El subrayado es nuestro).

mania. Finalmente, como tantos artistas irlandeses —incluyendo a George Moore y, más tarde, a James Joyce—, se instaló en París en 1895. Allí lo encontró Yeats al cabo de dos años, y fueron sus esfuerzos y su persuasión los que espiritualmente recuperaron a Synge para Irlanda. De regreso, por espacio de varios años realizó periódicas visitas a las islas Arán, en el desolado extremo occidental del país, donde le fué posible conocer la vida rústica y las modalidades de su habla. En 1907, Synge publicó *The Aran Islands*; además, compuso poesía, fué traductor y escribió artículos sobre la costa occidental de Irlanda. Pero, sin lugar a dudas, la parte más perdurable de su obra se halla constituida por las creaciones dramáticas que produjo en los seis años que precedieron a su prematura muerte, iniciándose con *The Shadow of the Glen*. Desde el primer instante, Synge demostró poseer de manera espontánea ese sentido dramático a que aspiraba Yeats con el objeto de trasladar a la escena satisfactoriamente el clima espiritual y tradicional de la Irlanda agreste. Sus dramas conmovieron o escandalizaron, pero, sin duda, hallaron amplio eco en el público. El propio Yeats destacó las cualidades del teatro de Synge, a quien alentó y apoyó tanto en la bonanza cuanto en la borrasca. “Sólo Synge ha escrito acerca de los campesinos describiéndolos tal como fueron en todos los tiempos, acerca de la imaginación popular tal como la configuraron centurias de vida en los campos y en las zonas pesqueras —declara Yeats—. Sus personajes hablan una lengua sumamente colorida en la que nunca se oye un pensamiento que pertenezca al presente y no al pasado”.¹¹ Synge creó una imagen a la vez realista y mítica de la vida rural, enriqueciendo su lenguaje dramático con una versión poética del habla popular, en un esfuerzo por evocar un clima auténticamete rústico. Los juicios que él mismo formuló en 1907 acerca de sus procedimientos son de singular interés ilustrativo: “Todo arte entraña una colaboración; pocas dudas existen de que en las épocas felices de la literatura, las frases más bellas y notables estaban tan al alcance de la mano del narrador o del dramaturgo como los abrigos y vestiduras coetáneos. Es probable que el autor teatral isabelino al tomar su recipiente de tinta y ponerse a escribir utilizara las mismas frases que acababa de escuchar, durante

11 W. B. YEATS, *op. cit.*, p. 141.

la comida, pronunciadas por su madre o por sus hijos. En Irlanda, quienes conocemos al pueblo, contamos con similar privilegio. Hace algunos años, al componer *The Shadow of the Glen*, nada me resultó tan útil como una hendidura del piso de la vieja casa de Wicklow en que me hallaba instalado, ya que me permitió oír lo que decían en la cocina las muchachas de la servidumbre. Creo importante este asunto, pues en las comarcas donde la imaginación y el lenguaje populares son ricos y vigorosos es posible que un escritor emplee un vocabulario rico y copioso conservándose fiel a la realidad, que es la raíz de toda poesía en una forma comprensiva y natural". En cambio, Synge advertía que en la literatura moderna acerca de la vida urbana la riqueza expresiva "sólo se halla en sonetos, en poemas en prosa o en uno o dos libros elaborados que se apartan considerablemente de los intereses profundos y comunes de la vida. Por un lado se tiene a Mallarmé y Huysmans que producen esta literatura; por otro, se encuentran Ibsen y Zola, que tratan la realidad de la vida con palabras pálidas y pesarosas. En las tablas, se requiere realidad y regocijo; y éste es el motivo por el que ha fracasado el moderno drama intelectual y por el que la gente se ha cansado de la falsa alegría de la comedia musical ofrecida en reemplazo del feraz regocijo que sólo puede esperarse de lo que en realidad es soberbio y salvaje. En un buen drama, cada frase debe encontrarse tan en sazón como una nuez o una manzana, y no es posible componer frases tales en medio de personas que han cerrado sus labios a la poesía. En Irlanda todavía perdurará por algún tiempo una imaginación popular ardiente, magnífica y tierna, de modo que quienes deseamos escribir contamos con posibilidades de las que se hallan privados los autores que residen en sitios donde se ha desvanecido la primavera de la vida local al punto de que su abundancia no es más que un recuerdo, de que su bágalo se ha convertido en argamasa".¹²

Ya en 1903, al estrenarse *The Shadow of the Glen*, se suscitó una violenta reacción de los nacionalistas, que acusaron al autor de asumir una actitud cínica y ofensiva para la mujer irlandesa. Las denuncias contra el joven dramaturgo menudearon durante los escasos

12 Estos pasajes están tomados del prefacio para *The Playboy of the Western World* que el mismo Synge escribió en enero de 1907.

años de vida que le restaban, y aun después de su muerte fueron renovadas. Algunos críticos llegaron inclusive a declarar que Synge, libre pensador de origen protestante, difícilmente podía reflejar con fidelidad el temple de una comarca católica y conservadora como Irlanda.¹³ De cualquier modo, es menester admitir que *The Shadow of the Glen*, cáustica comedia en un acto, se halla hábilmente construída. La acción se desarrolla en una casa ubicada en un largo valle del condado de Wicklow. Nora, la esposa de Daniel Burke, cree haberse librado de su marido, que yace aparentemente muerto. Llega a la casa un vagabundo, y Nora se siente atraída por él, deseosa de una existencia errabunda que la exima de la esclavitud hogareña. Hablan, se solazan, hacen proyectos. En la embriaguez de su libertad recién recuperada, Nora también se comporta de manera provocativa con Mike Dara, que ha venido a visitarla. Pero en ese instante el supuesto cadáver se pone de pie; Daniel Burke ha simulado estar muerto para comprobar la fidelidad de su mujer; airado, la arroja de su casa. Pero Nora se va satisfecha: en el camino ha de reunirse con el vagabundo, que la introducirá en la apetecida vida trashumante. Luego de presentar *The Shadow of the Glen*, en rápida sucesión Synge produjo en el Teatro de la Abadía *Riders to the Sea* en 1904, *The Well of the Saints* en 1905 y *The Playboy of the Western World* en 1907. En 1909 se estrenó en Londres *The Tinker's Wedding*, donde Synge exhibe el aspecto que más le censuraba la crítica ultramontana de Irlanda, pues no sólo traza el retrato de un sacerdote venal, sino que implícitamente permite entrever preferencias por un paganismo deleitoso.¹⁴ Al morir, Synge dejó completada pero sin revisión final una obra en tres actos sobre la historia de Deirdre, leyenda tradicional escenificada, asimismo, por Yeats y por George William Russell y recogida en otras composiciones por Lady Gregory y, más recientemente, por el narrador y poeta James Stephens. Deirdre es una doncella que, según los vaticinios, traerá inmensa desgracia a causa de su belleza. Para escapar de los vehementes requerimientos que le formula el enamorado rey Conchubor, la muchacha huye hacia Escocia en compañía de Naisi, su amante. Al cabo de algunos

13 Cf. la observación que hace al respecto Eric Bentley en el ensayo sobre Synge de su interesantísimo libro *In Search of a Theater*, p. 315

14 Cf. ERIC BENTLEY, *op. cit.*, p. 319.

años, la pareja regresa a Irlanda, atraída por falsas promesas del resentido Conchubor. El rey traiciona a los amantes; Naisi es asesinado; Deirdre se suicida. Debido a ello, se desencadena la sangrienta lucha prevista por las profecías.¹⁵

Sin embargo, las obras más celebradas que compuso Synge fueron la extraña comedia *The Playboy of the Western World*, "recia y tierna, a la vez que realista y fantástica",¹⁶ y la breve y elemental tragedia *Riders to the Sea*. *The Playboy of the Western World* es una comedia sumamente original, si bien la conjunción de su desarrollo realista con una anécdota tan deliciosa como absurda suscitó la indignación de los nacionalistas irlandeses. Fácil es comprender el efecto extravagante de su argumento. Christy Mahon, un adolescente, llega a una aldea de la costa occidental. Circula el rumor de que el joven ha asesinado a su padre, lo cual provoca tal admiración popular que Pegeen Flaherty, muchacha lugareña, se apasiona por él, desdeñando a Shawn, su admirador un tanto necio y falto de imaginación. Sin embargo, toda la gloria de Christy se desvanece cuando arriba su padre; el asesinato no era más que una impostura, y el supuesto héroe se ve desacreditado, castigado por su padre, escarnecido por Pegeen. Enardecido, el adolescente trata de matar a su padre para conferir veracidad a la leyenda. El viejo Mahon es dado por muerto; pero en lugar de recuperar su prestigio, Christy ha dejado una impresión pésima; su crimen ya no posee la aureola de una lejanía fabulosa; por el contrario, es una realidad mezquina y cruel. En consecuencia, detienen al joven para entregarlo a la justicia; pero el viejo Mahon, robusto campesino que no había muerto a pesar de la recia agresión, regresa para defender a su hijo en una alborotada escena. Finalmente, con el mejor de los humores, Christy y su padre se alejan juntos, mientras Shawn trata de recuperar el amor de Pegeen; pero la muchacha no le presta oídos, desolada por el infortunio de haber perdido al único burlador auténtico de la región occidental.

En *The Playboy of the Western World*, el carácter irlandés ha sido trazado con un agudo sentido de la ironía. En cambio, en *Riders*

15 Para la leyenda original, consúltase *An Anthology of Irish Literature*, edited by David H. Greene, pp. 76-80.

16 RUDOLF STAMM, *Geschichte des englischen Theaters*, Bern 1951; p. 407.

to the Sea (*Jinetes hacia el mar*), Synge supo aprovechar, como pocos autores, las fuerzas elementales de un mundo primitivo para crear un ambiente dramático cuya intensidad es tan vigorosa como la de una tragedia griega. La grandeza de esta concepción consiste en la extraordinaria sencillez de planteos y en la lengua viva y hasta dialectal que emplean los personajes. La dimensión heroica de los caracteres reside en que la simplicidad de su catadura les permite enfrentar sin estridencias y con resignación las situaciones extremas de la existencia humana. Utilizando una estructura concisa y que actualmente parece destinada a un venturoso porvenir escénico —la pieza en un acto—, Synge evoca con recursos mínimos todo el infortunio de una predestinación irremediable. Maurya, madre de una menesterosa familia isleña en que se mezclan actividades rurales con tareas marítimas, ve a su marido, a su suegro y a sus propios hijos reclamados por el mar, uno tras otro. Se ha resignado a verlos morir; cuando el último de ellos sucumbe siente que se ha liberado de una gran preocupación; ahora que todos han sido devorados por el mar y devueltos exánimes a la playa, ahora que todos yacen en la paz sin término de la sepultura, ella puede agradecer a Dios porque todo haya acabado: “¿Qué más podemos desear? —pregunta con resignación—. Nadie vive eternamente y todos debemos conformarnos”. Ella ya lo había previsto, sabía que sucedería así; en consecuencia, desde el comienzo de este breve drama, Maurya se destaca por su aislamiento: permanece indiferente, porque sabe cuál es el destino de todas las cosas; y esa indiferencia suya entraña un desprendimiento tal, un desapego tan grande, que la anciana se ha purificado de toda esperanza vana al punto de que su visión logra penetrar por un instante en ese mundo sin regreso donde sus dos últimos vástagos sometidos a la voracidad del mar se le aparecen cabalgando. En franco contraste con Maurya, observamos que los hijos ignoran a la desventurada mujer porque aún son jóvenes y se resisten a admitir la impotencia humana para vencer el curso de los hados. En la espantable pero elemental magnitud de este conflicto entre el hombre y la naturaleza se halla concentrada la fuerza conmovedora de *Riders to the Sea*. En la raíz de este drama hay una apreciación acerca de la vida toda, acerca de la grandeza y de la soledad del hombre, tan admirable

en su porfía existencial como indefenso ante la inminencia de su naufragio.

Synge opinaba que “el drama, al igual que la sinfonía, nada enseña, nada demuestra”, que sólo perduran aquellas obras cuyo significado nace de la fuerza intrínseca de su acción. Presumiblemente, esa falta de premeditación es el rasgo que confiere tanto vigor a *Riders to the Sea*. Rápidamente, pero con naturalidad, la tragedia de Maurya adquiere proporciones arquetípicas. La anciana se convierte en una imagen simbólica, encarnación viva de la roca en que se transfiguró Níobe. Es la madre cuya alma se petrifica en la resignación, al reconocerse incapaz de salvar a sus hijos. De nada sirve lamentarse.

Y antes de que transcurriera mucho tiempo, también Synge debería someterse al destino irrevocable. Al cabo de una penosa enfermedad, la muerte lo acechaba el 24 de marzo de 1909, cuando le faltaba menos de un mes para cumplir treinta y ocho años.



JINETES HACIA EL MAR

p o r

JOHN M. SYNGE

Traducción de Virginia María Erhart

PERSONAJES:

MAURYA, una vieja.

BARTLEY, su hijo.

CATHLEEN, su hija.

NORA, su hija más joven.

Hombres y Mujeres.

ESCENA: Una isla al oeste de Irlanda.

(La cocina de una cabaña; hay redes, capotes de mar, una rueca, algunos tablones sin usar contra la pared, etc. CATHLEEN, una joven de alrededor de veinte años, termina de amasar pan, lo coloca junto al fuego; luego se limpia las manos y comienza a hilar. NORA, una chicuela, asoma la cabeza por la puerta.)

NORA (*en voz baja*): —¿Dónde está?

CATHLEEN: —¡Que Dios la proteja!, está acostada; y si puede pegar los ojos, tal vez esté dormida.

(NORA *entra silenciosamente y saca un envoltorio que llevaba debajo del chal.*)

CATHLEEN (*Haciendo girar la rueca rápidamente*): —¿Qué traes allí?

NORA: —El curita me lo acaba de dar. Es una camisa y una media tejida que hallaron con un ahogado en Donegal.

(CATHLEEN *detiene la rueca súbitamente y presta atención.*)

NORA: —En cuanto ella se vaya para allá, a mirar el mar, tenemos que averiguar si son de Michael.

CATHLEEN: —Pero Nora, ¿cómo podrían ser de Michael? ¡Por Dios!, ¿cómo podría haber ido a parar tan lejos, hacia el lejano norte?

NORA: —Me contó el curita que ya antes sucedió algo parecido y me dijo: “si esas cosas pertenecen a Michael, puedes avisarle a ella que lo enterraron decentemente, por la gracia de Dios; pero si no son de Michael no le digan ni una sola palabra, porque ella gritará y se lamentará hasta que no pueda más.”

(*Una ráfaga de viento abre por completo la puerta que NORA había cerrado a medias.*)

CATHLEEN (*Mirando ansiosamente*): —¿Le preguntaste si se propone impedirle a Bartley que vaya hoy con los caballos a la feria de Galway?

NORA: —Me dijo: “No se lo impediré, pero no tengas miedo. Estoy seguro de que ella reza hasta después de la medianoche y el Señor Todopoderoso no la dejará desamparada y sin ningún hijo vivo.”

CATHLEEN: —Nora, ¿está muy bravo el mar cerca de las rocas blancas?

NORA: —¡El Señor nos proteja!, bastante bravo. Al oeste se oye gran estruendo y mucho peor se pondrá cuando la marea se vuelva hacia el viento.

(*Se dirige hacia la mesa con el envoltorio.*)

¿Abrimos el envoltorio ahora?

CATHLEEN: —¿Y si se despertara y viniera antes de que acabáramos?

(*Va hacia la mesa.*)

Ya hace rato que estamos aquí y estuvimos hablando en voz demasiado alta.

NORA (*Se aproxima a la puerta interior y escucha*): —Se mueve en la cama. Va a venir en seguida.

CATHLEEN: —Alcánzame la escalera; lo pondré en el depósito de leña para que no pueda verlo, y quizá cuando la marea cambie ella vaya hasta el mar para ver si Michael llega flotando desde el este.

(*Apoyan la escalera contra la chimenea. CATHLEEN sube algunos peldaños y esconde el envoltorio en el depósito de leña. MAURYA entra por la puerta interior.*)

MAURYA (*Mirando a CATHLEEN y hablando con tono gruñón*): —¿No tienes ya suficiente leña para hoy y para esta noche?

CATHLEEN: —Hace muy poco que se está cociendo el pan.

(*Arroja leña al suelo.*)

Si Bartley va a Connemara cuando la marea cambie, querrá comer algo.

(NORA recoge la leña y la pone cerca del fuego.)

MAURYA (*se sienta en un banquillo junto al fuego*): —Bartley no irá hoy con este viento que se está levantando del sudoeste. Estoy segura de que no va a ir porque el curita se lo impedirá.

NORA: —No se lo impedirá, madre; además oí que Eamon Simon y Stephen Pheety y Colum Shawn decían que iría.

MAURYA: —Y ahora, ¿dónde está Bartley?

NORA: —Se fué a ver si esta semana se hacía a la mar otra barca, y creo que no tardará mucho en volver porque la marea está cambiando en las rocas verdes y su embarcación ya viene cabeceando del este.

CATHLEEN: —Me parece que alguien pasa por las piedras grandes.

NORA (*Mirando hacia afuera*): —Ya llega, ¡y qué apurado viene!

BARTLEY (*Entra y echa una ojeada en la habitación. Habla con voz apesadumbrada y calmosa*): —Cathleen, ¿dónde está el pedazo de sogá nueva, ése que se compró en Connemara?

CATHLEEN (*Bajando de la escalera*): —Alcánzaselo, Nora. Está en un clavo junto a las tablas blancas. Lo colgué allí esta mañana porque el cerdo de patas negras se lo estaba comiendo.

NORA (*Dándole una sogá*): —¿Es ésta, Bartley?

MAURYA: No debes tomar esa sogá, Bartley. Déjala colgada junto a las tablas.

(BARTLEY toma la sogá.)

Te digo que no la tomes; debe quedar allí. Si el mar trae a Michael mañana por la mañana, o pasado mañana, o cualquier madrugada de esta semana, por la gracia de Dios tendremos que hacerle una tumba muy honda.

BARTLEY (*Comienza a trabajar con la sogá*): —No tengo ningún cabestro para ponerle a la yegua para cabalgar en ella y debo irme en seguida porque sale una barca que es la única en hacerse a la mar en dos semanas o más, y oí decir por allí que la feria será una buena feria para caballos.

MAURYA: —Nada bueno dirán por allí si el mar trae el cuerpo y aquí no hay ningún hombre para hacerle el cajón, ¡y buen precio pagué por la mejor madera blanca que encontraste en Connemara!

(MAURYA se da vuelta para mirar los tablones.)

BARTLEY: —¿Cómo podría traerlo el mar después de nueve días de haber estado buscándolo todos los días? ¡Y menos con este viento que ha empezado a soplar del sudoeste!

MAURYA: —¿Y qué importa que no haya aparecido todavía? El viento está levantando la marea. Había una estrella junto a la luna que salía al anochecer. ¿Y qué importa que tengas cien caballos o mil caballos? ¿Qué es el precio de mil caballos a cambio de un hijo en donde hay sólo un hijo?

BARTLEY (*Siempre trabajando en el cabestro, a CATHLEEN*): —Cathleen, tienes que vigilar todos los días que las ovejas no se metan en el centeno. Y en caso de que venga el comprador, si te ofrece un buen precio, puedes venderle el cerdo de patas negras.

MAURYA: —¿Cómo podría alguien como ella conseguir un buen precio por un cerdo?

BARTLEY (A CATHLEEN): —Cathleen, si el viento del oeste sigue soplando durante el último cuarto de la luna, tú y Nora tendréis que preparar el pajar. Desde hoy las cosas van a ser bastante difíciles para nosotros con un solo hombre para trabajar.

MAURYA: —Sí, será difícil para todos nosotros el día que te ahogues como todos los demás. ¿Cómo viviré, y mis hijas conmigo, yo que soy sólo una vieja a un paso de la tumba?

(BARTLEY deja el cabestro, se quita su vieja camisa y se coloca una más nueva de la misma franela.)

BARTLEY (A NORA): —Nora, ¿la barca ya ha llegado al muelle?

NORA (*Mirando afuera*): —Está pasando junto a las rocas verdes y ya han comenzado a recoger las velas.

BARTLEY (*Tomando la bolsita de tabaco*): —Tengo una media hora para llegar hasta allá y me verán de vuelta dentro de dos días, de tres días, o de cuatro, si el viento es malo.

MAURYA (*Se da vuelta quedando de espaldas al fuego y se coloca el chal en la cabeza*): —¿No es un hombre duro y cruel quien se niega a escuchar las palabras de una vieja que quiere apartarlo del mar?

CATHLEEN: —La vida de un hombre joven es marcharse al mar, ¿y quién escucharía a una vieja que siempre dice y repite lo mismo?

BARTLEY (*Tomando el cabestro*): —Debo marcharme de inmediato. Cabalgaré en la yegua alazana y la jaca oscura correrá detrás...

Que Dios las bendiga.

(*Se marcha.*)

MAURYA (*Grita cuando BARTLEY llega a la puerta*): —¡Ya se va y que Dios nos ampare porque no volveremos a verlo! Se ha ido, y cuando caiga la negra noche no me habrá quedado ningún hijo en el mundo.

CATHLEEN: —Madre, ¿por qué no le dió la bendición cuando se detuvo en la puerta? ¿No es ya muy doloroso lo que todos padecen en esta casa sin necesidad de que los despida con una palabra de mal agüero a sus espaldas y con una palabra dura en los oídos?

(MAURYA *toma unas tenazas y comienza a revolver el fuego distraídamente y sin mirar a su alrededor.*)

NORA (*Dándose vuelta y mirando a su madre*): —Madre, ¡deje de revolver el fuego que le está quitando la leña al pan!

CATHLEEN (*Gritando*): —¡Nora!, ¡que el Hijo de Dios tenga piedad de nosotras! ¡Nos hemos olvidado de darle a Bartley un mendrugito de pan!

(*Se acerca al fuego.*)

NORA: —Y será agotador para él porque estará andando hasta que caiga la noche y no ha comido nada desde el amanecer.

CATHLEEN (*Dando vuelta el pan en el fuego*): —Seguramente lo estará. Pero, ¿quién puede pensar en lo que debe hacerse en la casa si hay una vieja que habla sin parar?

(MAURYA *se agita en su banquillo.*)

CATHLEEN (*Corta un trozo de pan y lo envuelve en un trapo. A MAURYA*): —Madre, vaya hasta el manantial y cuando Bartley pase por allí déle este pedazo de pan. Como entonces usted lo verá, las funestas palabras serán quebradas. Y no se olvide de decirle: “¡Que Dios te bendiga!, así Bartley se irá con el espíritu tranquilo.

MAURYA (*Toma el pan*): —¿Crees que lo alcanzaré?

CATHLEEN: —Si se va en seguida, sí.

MAURYA (*Levantándose con poca firmeza*): —¡Con lo que me cuesta caminar!

CATHLEEN (*Mirándola ansiosamente*): —Nora, dale el bastón pues si no se resbalará cuando pase por las piedras grandes.

NORA: —¿Qué bastón?

CATHLEEN: —Aquel que trajo Michael de Connemara.

MAURYA (*Tomando el bastón que le da NORA*): —En el ancho mundo los viejos dejan sus cosas a sus hijos y a los hijos de sus hijos, pero en esta casa son los jóvenes quienes han dejado sus cosas a los viejos.

(MAURYA se marcha despaciosamente. NORA comienza a subir la escalera.)

CATHLEEN: —Espera, Nora. Quizás ella regrese en seguida. Dios la ampare, está tan desconsolada que no podemos saber qué hará.

NORA: —¿Ya pasó junto al matorral?

CATHLEEN (*Mirando hacia afuera*): —Ya se ha ido. Baja rápido el envoltorio porque sólo Dios sabe cuándo volverá a salir de casa otra vez.

NORA (*Saca el envoltorio del depósito*): —El curita dijo que pasará mañana por el poblado. Podríamos ir allá y decirle si con seguridad estas cosas son de Michael.

CATHLEEN (*Tomando el envoltorio*): —¿No dijo cómo las habían encontrado?

NORA (*Bajando la escalera*): —Contó que dos hombres remaban ida y vuelta llevando whisky de contrabando antes de que los gallos cantaran, y el remo de uno de ellos chocó contra el cadáver cuando pasaban junto a los negros acantilados del norte.

CATHLEEN (*Intenta abrir el envoltorio*): —Nora, dame un cuchillo. La cuerda se ha endurecido por el agua salada y hay un nudo que no podría desatar ni en una semana.

NORA (*Le da un cuchillo*): —He oído decir que el camino a Donegal es muy largo.

CATHLEEN (*Cortando la cuerda*): —¡Ya lo creo! Hace algún tiempo estuvo aquí un hombre —el que nos vendió este cuchillo— y dijo que si uno sale desde aquellas rocas llega a Donegal en siete días.

NORA: —¿Y cuánto tiempo tardaría un hombre flotando?

(CATHLEEN abre el envoltorio y saca un trozo de camisa y una media.)

CATHLEEN (*En voz baja*): —¡El Señor nos proteja, Nora! ¿No crees que es muy difícil decir si estas cosas eran suyas?

NORA: —Sacaré su camisa del gancho para que podamos colocar las dos telas juntas.

(*Busca entre varias prendas colgadas en un rincón.*)

No está aquí, Cathleen. ¿Dónde podrá estar?

CATHLEEN: —Ahora recuerdo que Bartley se la puso esta mañana porque la sal había endurecido su camisa propia. (*Señala el rincón.*)

Allí hay un pedazo de manga de la misma tela. Eso va a servir, ¡tráelo!

(*NORA se lo alcanza y ambas comparan las franelas.*)

CATHLEEN: —Es la misma tela, Nora. Pero aunque sea la misma, ¿acaso no hay grandes piezas de este género en los comercios de Galway? ¿Y no pueden tener otros muchos hombres camisas iguales a la de Michael?

NORA (*Toma la media y cuenta las hileras del tejido. Exclama*): —Es Michael, Cathleen, es Michael. ¡Que Dios tenga piedad de su alma! Y con Bartley en el mar, ¿qué dirá madre cuando lo sepa?

CATHLEEN (*Toma la media*): —Es una media tejida.

NORA: —Sí, es la segunda del tercer par que le tejí. Empecé con sesenta puntos y se me escaparon cuatro.

CATHLEEN (*Cuenta los puntos*): —Sí, aquí están los cuatro puntos. (*Grita*):

¡Ah, Nora!, ¡qué amargo es pensar que se fué flotando por ese camino hasta el lejano norte y sólo gimieron por él las negras brujas que vuelan sobre el mar!

NORA: —¡Lástima grande que de un hombre que era un buen remero y pescador sólo haya quedado un pedazo de camisa vieja y una media tejida!

CATHLEEN (*Después de una pausa*): —Nora, dime, ¿madre vuelve? Me parece que oí un ruido en el sendero.

NORA (*Mirando hacia afuera*): —Sí, Cathleen, ya viene. Ya está llegando a la puerta.

CATHLEEN: —Quita todo esto antes de que entre. Tal vez ahora esté más tranquila después de haber bendecido a Bartley y no le diremos lo que hemos sabido mientras él permanezca en el mar.

NORA (*Ayuda a CATHLEEN a hacer el envoltorio*): —Lo pondremos en el rincón.

(*Colocan el envoltorio en un hueco junto a la chimenea. CATHLEEN vuelve a sentarse y prosigue hilando.*)

NORA: —¿Crees que ella se dará cuenta de que he estado llorando?

CATHLEEN: —Ponte de espaldas a la puerta así la luz no te da en la cara.

(NORA se sienta junto a la chimenea de espaldas a la puerta. MAURYA entra muy lentamente, sin mirar a las dos jóvenes, y se dirige hacia su banquillo en la otra esquina del hogar. Aún tiene en la mano el envoltorio con el pan. Las jóvenes se miran la una a la otra y NORA señala el atado con un gesto.)

CATHLEEN (Después de hilar un momento en silencio): —Pero madre, ¿no le dió el trozo de pan?

(MAURYA comienza a gemir suavemente sin darse vuelta.)

CATHLEEN: —¿Vió a Bartley cabalgando en la yegua alazana?

(MAURYA prosigue gimiendo.)

CATHLEEN (Con alguna impaciencia): —¡Que Dios la perdone! ¿No es mucho mejor hablar y decir qué ha visto en lugar de lamentarse por algo que ya no tiene remedio?

Le repito, ¿ha visto a Bartley?

MAURYA (Con voz débil): —Desde este día mi corazón está destrozado.

CATHLEEN (Con impaciencia): —Pero, ¿vió a Bartley?

MAURYA: —Ví la cosa más espantosa...

CATHLEEN (Deja de hilar y la mira): —¡Que Dios la perdone! En este momento Bartley está cabalgando en la yegua alazana hacia las rocas verdes y la jaca oscura detrás.

MAURYA (Se pone de pie. El chal se le desliza de la cabeza y aparece su pelo blanco y ondulado. Con voz aterrorizada): —La jaca oscura detrás...

CATHLEEN (Avanzando hacia la chimenea): —Pero madre, ¿qué le pasa?

MAURYA (Habla con mucha lentitud): —He visto la cosa más espantosa que nadie haya visto jamás desde el día en que Dara, la Novia, vió el muerto con el niño en brazos.

CATHLEEN Y NORA: —¡Uhhhhh!...

(Ambas se arrodillan junto al fuego frente a su madre.)

NORA: —¡Cuéntenos qué vió, madre!

MAURYA: —Fuí hasta el manantial y me detuve allí rezando una plegaria en voz baja. Entonces llegó Bartley. Cabalgaba en la yegua alazana; la jaca oscura iba detrás.

(*Levanta las manos y se las pone sobre los ojos como si no quisiera ver algo.*)

¡Nora, que Dios nos ampare!

CATHLEEN: —Pero, ¿qué vió, madre?

MAURYA: —Lo ví al mismo Michael.

CATHLEEN (*Habla con mucha lentitud*): —No, no lo vió, madre. El que usted vió no era Michael; encontraron su cadáver en el lejano norte y por la gracia de Dios lo enterraron decentemente.

MAURYA (*Con tono un poco desafiante*): —Te aseguro que lo he visto hoy mismo. Michael cabalgaba y galopaba. Bartley llegó primero en la yegua alazana y yo quise decirle: “¡Que Dios te acompañe!”, pero algo me cortó las palabras en la garganta. Bartley pasó muy rápido y dijo: “¡La bendición de Dios sea contigo!” No pude responderle nada. Entonces, llorando, miré la jaca oscura. Michael iba en ella... tenía hermosas ropas y zapatos nuevos en los pies.

CATHLEEN (*Comienza a gemir*): —Desde hoy estamos acabadas; estoy segura de que esto se acabó para nosotras.

NORA: —¿Pero no dijo el curita que el Señor Todopoderoso no la dejaría desamparada y sin ningún hijo vivo?

MAURYA (*En voz baja pero con mucha claridad*): —Los que son como el curita apenas si saben qué es el mar... Bartley ya debe haberse perdido. ¡Ve y llama a Eamon para que me haga un buen cajón con las maderas blancas porque sin ellos ya no viviré! En esta casa tuve un marido, y el padre de un marido, y seis hijos, seis arrogantes mozos —¡y qué difícil fué el parto de cada uno!, pero todos llegaron al mundo—; a algunos los encontraron, a otros no, pero ahora ya todos han sido barridos de la tierra. Stephen y Shawn se perdieron en la gran tempestad; los encontraron en la bahía de Gregory de la Boca Dorada. Los trajeron sobre un tablón y entraron por esa puerta.

(*Se detiene un momento. Las jóvenes prestan atención como si escucharan algo por la puerta que está semi abierta detrás de ellas.*)

NORA (*En un susurro*): —Cathleen, ¿has oído? ¿Has oído un ruido hacia el noreste?

CATHLEEN (*También en un susurro*): —Sí, alguien grita a orillas del mar.

MAURYA (*Prosigue hablando sin oír lo que dicen las jóvenes*): —Después Sheamus y su padre, y el padre de su padre, se perdieron en

una noche sombría, y cuando el sol salió no se encontró ningún rastro de ellos. Después Patch se ahogó en un lanchón que se dió vuelta. Yo estaba sentada aquí con Bartley; todavía era un niño de pecho y lo tenía sobre mis rodillas; ví que entraban dos mujeres... tres mujeres... cuatro mujeres... Entraban, se persignaban, sin decir ni una sola palabra. Entonces volví a mirar. Varios hombres venían detrás de ellas trayendo algo en la mitad de una vela roja. Nora, chorreaba agua —¡y era un día seco!—; dejaba un reguero hasta la puerta.

(MAURYA vuelve a hacer una pausa con la mano extendida hacia la puerta; ésta se abre lentamente y varias mujeres comienzan a entrar. Se hacen la señal de la cruz al cruzar el umbral y se arrodillan en el fondo de la cabaña cubriéndose la cabeza con sus rojas enaguas.)

MAURYA *(Como si hablara en sueños, a CATHLEEN)*: —¿Quién es, Patch o Michael o cuál de mis hijos?

CATHLEEN: —A Michael ya lo encontraron en el lejano norte. ¿Cómo podría ser posible que estuviera aquí ahora?

MAURYA: —¡Debe haber un enjambre de hombres mozos flotando a la deriva en el mar! ¿Cómo pudieron saber si era Michael o algún otro que se le parecía? Cuando un hombre ha pasado nueve días en el mar, y con el viento soplando, hasta a su propia madre le costaría trabajo reconocerlo.

CATHLEEN: —¡Que Dios lo proteja!, ¡es Michael!, porque ellos nos enviaron un trozo de su ropa desde el lejano norte.

(Le alcanza a MAURYA las ropas que pertenecieron a Michael. MAURYA se pone de pie con lentitud y las toma. NORA mira hacia afuera.)

NORA: — Los hombres traen algo que chorrea agua y deja un reguero en las piedras grandes.

CATHLEEN *(En voz baja a una de las mujeres que acaban de entrar)*: —¿Es Bartley acaso?

UNA DE LAS MUJERES: —Ya lo creo. ¡Que Dios proteja su alma!

(Dos mujeres entran y colocan la mesa en el centro de la cabaña. Luego los hombres traen el cuerpo de Bartley extendido en un tablón y cubierto por un trozo de vela. Lo colocan sobre la mesa.)

CATHLEEN *(A una de las mujeres después que los hombres han colocado el cadáver)*: —¿Cómo se ahogó?

UNA DE LAS MUJERES: —La jaca oscurá lo arrojó al mar y el agua lo arrastró hasta las grandes rompientes junto a las rocas blancas.

(MAURYA *se encamina hacia la mesa y se arrodilla junto a la cabecera. Las mujeres gimen suavemente y se balancean con pausados movimientos. CATHLEEN y NORA se arrodillan en el otro extremo. Los hombres, por su parte, lo hacen cerca de la puerta.*)

MAURYA (*Levanta la cabeza y habla como si no viera a la gente que está alrededor de ella*): —Todos han muerto; el mar ya no puede hacerme nada... Ya no tendré que estar en vela con llantos y oraciones cuando se levante el viento del sur y se oigan las marejadas resonando hacia el oeste y hacia el este con terrible estruendo al chocar una contra otra. Ya no tendré que ir en busca de agua bendita en las sombrías noches invernales¹ y me tendrá sin cuidado cómo esté el mar cuando las demás mujeres giman. (A NORA) Nora, alcánzame el agua bendita. Todavía hay un poco en la cómoda. (NORA *le alcanza el agua bendita. MAURYA coloca las ropas de Michael sobre los pies de Bartley y luego lo rocía con agua bendita*) Esto no es lo que yo le pedí al Dios Todopoderoso para ti, Bartley, y no es porque no haya rezado en las sombrías noches hasta perder el aliento, pero ahora podré estar muy tranquila; ya era tiempo. ¡Ahora tendré una gran paz y dormiré profundamente en las largas noches invernales, aunque sólo tenga para comer un poco de harina húmeda y tal vez algún pececillo maloliente! (*Vuelve a arrodillarse, se santigua y comienza a rezar.*)

CATHLEEN (*A un arciiano*): —Buen hombre, ¿usted y Eamon no me harían un cajón cuando salga el sol? Tenemos buena madera blanca que ella compró, el Señor la proteja; pensaba que encontrarían a Michael. Tengo un pan recién hecho que podrán comer mientras trabajan.

EL VIEJO (*Mirando las maderas*): —¿Además de las maderas tienen clavos?

1 Literalmente, el texto de Synge dice: "En las sombrías noches después de Samhain". Samhain, término irlandés que designa el 1º de noviembre, Festividad de Todos los Santos, es el día en que se celebra el comienzo del invierno celta; con tal motivo, se realizan numerosas ceremonias que comprenden inclusive ciertos ritos de probable origen pagano, conmemorativos de la recolección de las mieses. (N. del T.)

CATHLEEN: —No hay, Colum. No nos acordamos.

OTRO HOMBRE: —¡Qué raro que ella no se haya acordado de los clavos cuando ha visto hacer tantos cajones!

CATHLEEN: —Se está poniendo vieja y agotada.

(MAURYA *vuelve a ponerse de pie con mucha lentitud y extiende los pedazos de ropa de Michael sobre el cadáver, rociándolos con el último resto de agua bendita.*)

NORA (*En voz muy baja a CATHLEEN*): —Ahora ella está serena y tranquila, pero el día que Michael se ahogó, desde aquí podíamos oírla llorando junto al manantial. ¿Quién hubiera creído que ella prefería a Michael?

CATHLEEN (*En voz baja pero con mucha claridad*): —Una vieja se cansa muy pronto de todo, y ya lleva nueve días llorando y gimiendo con gran penuria para la casa.

MAURYA (*Coloca el recipiente vacío debajo de la mesa; luego cruza las manos sobre los pies de Bartley*): —Ahora todos están reunidos y todo se acabó. Que el Señor Todopoderoso tenga piedad del alma de Bartley, del alma de Michael, de las almas de Sheamus, de Patch, de Stephen y de Shawn, y que Él se apiade de mi alma, Nora, y de todos los que aún viven en este mundo.

(*Hace una pausa. Los gemidos de las mujeres se elevan un poco, luego comienzan a decrecer.*)

MAURYA (*Prosigue*): —Michael ya está enterrado decentemente en el lejano norte, por la gracia del Señor Todopoderoso. Bartley tendrá un hermoso cajón de tablas blancas y una tumba profunda. ¿Qué más podemos desear? Nadie vive eternamente y todos debemos conformarnos.

Se arrodilla una vez más mientras cae lentamente el

TELON

NOTA: El original inglés de *Jinetes hacia el mar* fué escrito por Synge en el lenguaje dialectal de la costa oeste de Irlanda; en la presente versión, hemos creído conveniente utilizar el castellano corriente, sin propósitos de imitar la jerga popular empleada en el texto traducido. Esta traducción es publicada con autorización de L.R.A. Radio Nacional, que la irradió el 5 de marzo de 1957, a las 23 horas. (N. del T.)

ESTETICA DEL CONTEMPLADOR

NOTAS PARA UNA COMPRESION DE LA PINTURA MODERNA

p o r

JOSE EDMUNDO CLEMENTE

I

Hablar de pintura supone referirla con un medio ajeno a su propia naturaleza. El cuadro posee una superficie de color y vitalidad autónoma, extraña a los materiales de la palabra. La palabra —peor aún la palabra escrita, carente del ademán espontáneo de la presencia oral— cumple un fatigoso rodeo antes de imaginar la idea plástica sugerida en la tela; acento que, desde luego, se agranda en la pintura moderna, donde el juicio es de mayor penetración subjetiva. Ello avisa ya en parte las dificultades de este trabajo, pero no dice que la impotencia de la palabra sea absoluta. Si bien el resplandor de luz apresado en un momento del pincel no logra traducirse entero con los recursos del lenguaje, pedagógicamente, como la versión en prosa de un poema, la tentativa se justifica. La finalidad de mi ensayo es, por tanto, accesoria. Queda relegado a ocasional guía de tránsito que molestará una vez conocido el recorrido. En pintura, antigua o moderna, mejor que escritos y referencias indirectas ilustra una corta visita a cualquier exposición, o la mínima curiosidad por buenas reproducciones.

1 — Programa

Todo programa es demagógico e incitador. Por ello seré breve en la interesada propaganda de mi ensayo. Eso sí, reclamo del lector la paciencia de un capítulo antes de juzgarlo. La lectura que en estos momentos comienza será lenta y penosa como toda ascensión; muchos conceptos todavía no tienen suficiente relación entre sí y sólo comenzarán a apretarse en las páginas siguientes. A esta nueva cautela no estará de más agregar que mi actitud es sustanti-

vamente espectadora; nunca invade la esfera de la creación artística, sino lo ya creado, y no me anima ningún otro propósito, aparte de mi curiosidad por comprender la pintura moderna.

Es obligado repetir aquí que la pintura moderna levanta muchas opiniones contrarias y fanáticas. Se la ataca o se la defiende con igual pasión. De las críticas habituales voy a separar solamente tres a fin de dar una idea aproximada del horizonte de prevenciones que circundará mi programa. La primera, muy común, afirma que la pintura moderna es superchería infantil puesto que hasta un niño sería capaz de hacerla si lo dejaran con una caja de colores en la mano. Con detenimiento, tal posibilidad no quita ni agrega méritos; el hecho de que un niño sea capaz de pintarlo no obliga al cuadro a ser bueno ni malo. Uno de los fundamentos del arte consiste, precisamente, en retornar a la ingenua sorpresa del niño; en limpiar los ojos del hombre a fin de que renazca la fábula en su mirada.

El otro blanco a la enemistad alerta lo ofrece la composición geométrica de algunas tendencias vanguardistas. El cuadro "colgado al revés", es una burla tradicional. Pero este ataque lesiona su calidad menos que el anterior. Nada obliga al cuadro a mantenerse "de pie" para que su belleza se difunda correctamente por los cuatro caminos del marco. Sería confundir arte con elementos físicos de peso y gravedad. El florero está apretado al centro de la tierra, y es ésa su misión como florero; pero las rosas contenidas en él son siempre rosas y no importa su posición frente a nosotros. Picasso fué de los primeros en advertirlo, según veremos más adelante.

El argumento tercero la ataca mejor y, paradójicamente, la defiende mejor: "La pintura moderna es un contrasentido porque se aparta de la verdadera esencia de la pintura", dice. Para este público prudente, la pintura tiene sólo una función utilitaria: *mostrar*. Su naturaleza orgánica —el color— se condiciona únicamente a esta finalidad óptica, y una pintura que no represente una realidad identificable carece de valor. Anótese; el ataque es a fondo. La pintura moderna, en verdad, elude con franqueza al llamado mundo real, y a la fidelidad de las figuras habituales prefiere abstracciones, evasiones. Su contrasentido como pintura es tan evidente que sería torpe

negarlo; sobre todo cuando dicha evidencia abre las puertas a una fundamentación real del problema, a una fundamentación que extraiga de su contrasentido de forma el íntimo sentido, el sentido profundo de la pintura. A esta investigación irán mis mayores esfuerzos; es decir, a responderme a mí mismo, de paso, qué es la pintura y cuáles son sus límites expresivos. Para ello es necesario trascender antes la visible naturaleza pictórica; su óptica elemental.

2 — Proyección y penetración

En su óptica elemental, el hecho pintura “aparece” ante nosotros conducido por materiales de espacio y volumen. El cuadro se inserta en nuestras retinas curiosas, y por medio de esta comunicación sensorial acomodamos su naturaleza a nuestra sensibilidad. Esto es importante. El arte es una forma de la sensibilidad; se manifiesta con elementos sensoriales y táctiles. A partir del registro físico se hace *pat-ente* en los órganos de percepción y prosigue su marcha a las zonas irracionales del espíritu, a la metafísica del gusto. La trayectoria de la apariencia primera al mensaje estético contenido en la tela es un tema que rebasa estos apuntes; por ahora, atendamos al simple fenómeno pictórico, al “aparecerse” del cuadro. La etimología de la palabra “fenómeno” —manera de aparecerse algo— ayuda a decir con un lenguaje menos presuntuoso que solamente un estudio fenomenológico de las artes facilitaría la comprensión gradual de una pintura como la moderna, caracterizada por la escasa figuración de las cosas. Se explica; partiendo de una identidad conocida se comprende mejor el misterio guardado bajo esa apariencia.

La pintura, en su inicial apariencia, posee un doble movimiento de proyección y penetración. Como proyección es más rápida que la música, por ejemplo; le basta un solo instante para indicar una idea completa. Como penetración —conocimiento—, menos popular. Entre gente de cultura media las encuestas proclaman mayoría a los aficionados a la música. Democracia que únicamente apunta una distinción de su “manera de ser” y no una calificación valorativa. A parte las facilidades técnicas —radio, discos—, las causas de la mayor popularidad de la música se hallan en que su naturaleza biológica permite la comprensión y retención emocional del sonido y lo hace reproducible por

los órganos humanos de fonación; particularidad que la convierte en incorporada e íntima a nuestra persona. La pintura, en cambio, se vale de un elemento ajeno al cuerpo humano: el color. Extranjera, permanece separada de nosotros e implica referencia instintiva entre la realidad que nos circunda y la reflejada en la tela. Obligaciones mentales de las que se libera la música.

Luego, aunque la pintura sea menos difundida que la música, posee mayor poder de mostración, escapa del marco y, desnuda, se muestra al pasante, obligándolo a mirarla. Los críticos advierten en la audacia mostrativa de la pintura las causas de la irritación del público ante su movimiento abstracto; discrepancia hostil que no ofrece la música, aun la moderna, por su doble carácter intimista y elusivo de referencias concretas.

3 — Primera aproximación

Cuando nuestros ojos no reconocen en el cuadro elementos familiares, un explicable resentimiento los inhibe para el análisis cariñoso. Acerquémonos a un grupo de personas que rodea una tela de Picasso. Unas pocas alaban la inventiva tonal del famoso pintor español; otras, confiesan con vacilación no entender mucho; las más, las muchas más, preguntan con sonoro desprecio si “eso” es arte. Esta encendida polémica se repite en todas las exposiciones de arte moderno y obliga a preguntar con honradez si la pintura moderna se burla del público, o la ignorancia del público se burla de la pintura moderna. Es decir, obliga a enfocar el contrasentido de la pintura moderna en su viva raíz para averiguar si es un *sin-sentido* o un *más-sentido* que nuestros ojos despistados todavía no aprisionan.

Por equívoco o falso eludiré el argumento fotográfico de algunos defensores de la pintura moderna, según el cual, los antiguos, hacían detenidas transcripciones de la realidad, y los de ahora, reemplazada dicha labor por el diafragma mecánico, reproducen libremente la voluntad del pensamiento. Botticelli, el Greco, Velázquez, entre otros, suponen algo más que la mera referencia gráfica; a su vez, actualmente, Gauguin, van Gogh, Matisse, con poca deformación del dato objetivo, ahondan también los trasfondos de la apariencia formal. Sin

hablar de Bosch o Bruegel, los surrealistas del siglo XVI, coetáneos espirituales de Chagall y Labisse, surrealistas del siglo XX.

En todos los tiempos hubo artes populosas y artes de minorías sin que gravitara en su destino el *factor realidad*; mejor dicho, lo que se entiende por realidad, concepto que en una definición esencial del arte no interesaría más que el progreso, la moral, la raza y otros factores extraestéticos. No obstante, la propensión instintiva a confrontar lo pintado con las cosas que nos rodean impone un amplio y detenido margen sobre él.

4 — *La realidad y nosotros*

La realidad es una copia de sí misma; espejo propio donde se reproduce multiplicada una misma identidad, inalterable y eterna. Pero la realidad también es plural por cuanto un aspecto escondido de ella —en cierta manera *otra* realidad— es igualmente posible. Una escalera es “una” en cuanto nadie la ve, y “muchas” si se la mira desde distintas posiciones y alturas. A menudo el punto de observación resulta tan imprevisto que dudamos si lo registrado por nuestros ojos es real.

En verdad, para documentar la fantasía de lo real no es necesario recurrir al ojo humano, cuyas delicadas retinas son tan sensibles a la emoción. La cámara moderna, de reconocida fidelidad, demuestra con elocuencia que lo real es sólo cuestión de ángulo. Mediante la dirección del foco, una vulgar pila de ladrillos se transforma en hierática interrogación mitológica; un tranquilo nadador, en pesadilla de gelatinosa subconciencia; unas hojas de papel, vistas de canto, en un sendero arenoso y abismal, como posiblemente sean las calles del infierno. Al lado de estas travesuras de una placa fría, carente de imaginación y de entusiasmo, el arte de los pintores vanguardistas resulta apenas una vana persecución de la irrealdad.

Como vemos, arte y realidad son dos conceptos amigos; si a veces se los separa es por la interpretación apresurada que confunde realidad con naturaleza. La naturaleza —mundo físico externo e interno que nos circunda y nos integra— es imperturbable e indiferente a nosotros; la realidad, en cambio, si bien participa de la evidencia natural, también participa de nosotros, porque la idea que tenemos

de ella es “nuestra” realidad. La naturaleza vendría a ser el escenario impasible por donde se desplace nuestro concepto de la realidad, aun de la realidad de esa misma naturaleza, ya que seremos nosotros los que al cabo le confirmemos existencia por el simple resorte de pensarla.

La naturaleza es un “fuera”, y la realidad un concepto dramático y adquirido por cuenta de cada uno. Si confundimos realidad con naturaleza es porque suponemos que nuestra óptica es excelente y nos inclina a creer que la realidad captada por nosotros es más perfecta.

5 — Arte y sentimiento

La deformación de *la realidad* —se cree— es un remedo artificioso para sustituirla, por incapacidad. Se estima mucho el parecido, y el artista textual impresiona como más hábil. Pero así como la realidad es un concepto, y cada uno la piensa a su modo, los entusiastas del arte moderno afirman, con todo derecho, que también ellos copian la realidad. Solamente que no la fincan en la suerte terrenal de las cosas, sino en su liberación, en su espíritu; en la inspiración depurada de acontecimientos mundanos. Para los modernos la *verdadera realidad* no está en las formas; está en su vibración sentimental. Una mujer, un árbol, una jarra no son simples periferias venosas: son modos de ser, de sentir del pintor. Más, modos de sentirse y de ser de las propias cosas o, en un arbitraje imparcial: la realidad no está en el hombre ni en las cosas, sino en la atmósfera en la cual se encuentran mutuamente hombres y cosas. Atmósfera despersonalizada de formas locales que comienza a insinuarse en la historia de la pintura con los nombres de Monet, Seurat, Cézanne...

Esta atmósfera metafísica tiene una identidad física: el color. En Ingres, el dibujo comprendía “las tres cuartas partes y media de la pintura”; hoy, la pintura es ante todo color. Ciertamente que toda pintura es color como toda música es sonido, pero con los modernos llega a su más cabal esencia. ¿Significa ello altitud con respecto a la pintura tradicional? Por ahora sólo distinción. Mientras la pintura formalista puede recurrir al fraude de la anécdota sensacional, la pintura moderna carece de esta facilidad.

Es oportuno aclarar en seguida que, pintura anecdótica, no es

sinónimo de pintura clásica. La gran pintura hizo siempre caso omiso de convencionalismos domésticos y ocultó en el lienzo intenciones que no alcanzaron a distinguir entonces sus apologistas, cuyos iguales argumentos, por otra parte, a veces la negó. Durante trescientos años la miopía profesional relegó al Greco a los desvanes de museos, y Velázquez no fué considerado en vida como pintor, en el sentido antiguo de la palabra. Se afirmaba que sus cuadros eran te-*as* "sin acabar", meros bocetos. Quizás el recuerdo de Botticelli sea suficiente para desconfiar de la autoridad dogmática. Este delicado poeta de la línea, de la línea dulce y melancólica, combatido en su época, olvidado después de su muerte (1510), sólo es recuperado en el siglo último por Ruskin y Walter Pater, quien, no obstante, en 1870 lo considera todavía un valor secundario.

Los ejemplos serían interminables; Leonardo, Rafael, Rubens no pintaron realidad temporal alguna; pintaron *su* realidad estética. Podrá argumentarse que pintaban "belleza". He aquí otro espejismo de la "pintura que se entiende". Habría que preguntarse si estimamos por belleza lo que nos gusta a nosotros o lo que gusta a los demás. Con la misma facilidad con que se los niega, los vanguardistas responden que ellos también pintan belleza. Nadie podrá discutirles; bastaría su personal afirmación, aun interesada, para que la seguridad opuesta carezca de eficacia universal.

Belleza y realidad son conceptos que cada uno acomoda conforme a su sensibilidad; por tanto, en la sensibilidad habría que apoyar el problema. Sensibilidad es la paciente elaboración de un sentimiento —naturaleza del individuo— a través de los aconteceres de la vida. Estos aconteceres —cultura— le darán fineza y estilo al carácter de un artista, pero el sentimiento es el que le da el empuje, la manera de ser.

Arte como expresión estética de un sentimiento sería, entonces, la fórmula adecuada para una definición; ahora que los sentimientos, salvo los comunes —amor, odio, deber—, no siempre pueden distinguirse y palparse con evidencia familiar. Poseen calidades infinitas y no sería factible una revista completa de todos. Y éste es el secreto de la desconocida fuerza del arte y de la misteriosa expansión de algunas modalidades que la mayoría tilda de oscuras o herméticas. Siempre cabe la posibilidad de un sentimiento desconocido para nos-

ctros, y siempre es posible que alguien coincida con él. Cuando esta coincidencia sentimental se cumple, entonces se establece la corriente de comprensión estética entre dos seres; y el arte ha comenzado.

II

El problema del espectador tampoco es de realidad o de belleza, sino de educación, de educación de la mirada; de sensibilidad visual. Tenemos la vista graduada de tal manera que no siempre estamos dispuestos a la fatiga de reacomodarla. Porque al principio resbale la nitidez de la imagen no debemos suponer que su proyección es mala. Tal vez nuestra distancia con el cuadro impida percibirlo con claridad. Cuestión de óptica. En el cine, cuando nos ubican demasiado cerca, inclinados o lejos de nuestra comodidad habitual, experimentamos una sensación molesta que se desvanece a medida que nuestro campo visual se adapta a la pantalla. En pintura ocurre lo mismo. Cuestión de óptica espiritual.

1 — Metáfora plástica

No es redundante repetir que la educación de la mirada comienza por los ojos. Si admitimos la facultad de “paladar refinado”, idónea en catalogar platos exquisitos, cabe admitir sin asombro otra de “refinamiento de la mirada”, sutil a las tonalidades de la luz. El joven aficionado, a poco de frecuentar los colores, percibe en el amarillo limón y en el anaranjado cromo cierta provocación sensual que contrasta con la serenada calma de los grises y el lento atardecer de los lilas. Alegría distinguida en el verde veronés; no así en los ocre ni en los sienas, sordos y hundidos. Resplandor exótico en los lacas, y trivialidad doméstica en el azul añil.

A más de su vida autónoma, los colores tienen otra teñida de la personalidad de cada artista. El amarillo, lujosa voluptuosidad en Matisse, es vibración mental en van Gogh, magia en Gauguin, meditada soledad en Braque. Plenitud de cuerpos rebosantes, los rojos de Renoir; tiempo y aire, los de Bonnard; cumplida decoración los de Dufy; vitrales soleados, los de Rouault. El verde, en Monet, dulce

evaporación de la naturaleza; en Cézanne, segura composición de la voluntad; en Modigliani, inconsolable tristeza judía.

Desde luego, estas distinciones maduras suponen ya un trato amigo con la pintura moderna, y aquí falta todavía averiguar su verdadero sentido y esbozar el método de acercamiento. Pero la nerviosidad por el color se justifica; en pintura moderna priva el color, y en él debemos colocar nuestro acento. Color *en sí*, color según la mano que lo dirige, y color según la metáfora que sugiere. La ingenua pureza del blanco simboliza castidad intocada; el negro, tiniebla de respetuosa muerte; el verde, vegetal esperanza que siempre renace; el celeste, ilusión, porque es distancia de cielo.

No estaría de más observar que el símbolo poético es siempre visual, plástico. Milton Romano rememora la peligrosa femineidad de su amante, diciendo: "eras fina y brutal como una espada"; Neruda llama a una alegría enloquecida: "risa de arroz huracanado"; Miguel Hernández sintetiza la indiferencia de la mujer preferida con el medido endecasílabo: "tu corazón, una naranja heñada". Por otra parte, la austeridad de la recta y la sensualidad de la curva prefiguran ya la trascendencia indicativa de los elementos formales. Atrás de cada forma está la metáfora que la trasciende; atrás de cada metáfora, el color que la ilumina. Color y metáfora ocultan el alma, el corazón del pintor; su secreto.

2 — Esquema del método

Al secreto de un pintor se llega pacientemente. La naturaleza visible de la pintura desorienta cualquier intención que no *figura* en el plano; ya vimos que se cree que el contenido está "a la vista" y que la mínima infracción a este cómodo prejuicio es tildada de incapacidad mostrativa. Los que así piensan ignoran que en el cuadro moderno la intención igualmente está al alcance de los ojos; sólo que hay que saber encontrarla. Su manera se llama método. Método no es rigidez nerviosa, sino línea segura para arribar a un fin esperado; tampoco es traba emotiva. Es regla que contiene y encauza la emoción para que no se distraiga en sentimentalismos fáciles, como lo ha dicho uno de los mayores pintores actuales.

El método adecuado para la explicación de una pintura de "figu-

ración indirecta” es, paradójicamente, el método figurativo, fenoménico. Este método, a partir del testimonio sensorial —aparición de las cosas—, indaga sin prisa el espíritu que anima a cada metáfora: las “cosas” en ellas señaladas y su intención poética. El cuadro, frente a nosotros, transmite vibraciones que desciframos de acuerdo con la inteligencia previa que de ellas tenemos; pero cuando el mensaje excede al código adquirido, su integridad se pierde, y sólo queda resignarse a la mutilación o esforzarse en actualizar el código receptor. La función principal del método consiste, precisamente, en actualizar el registro sin violentar la posición de cada sujeto y partiendo de su experiencia anterior. A medida que una imagen se nos aleja de los ojos, va haciéndose difusa, y apenas si la reconocemos por haber estado antes con ella; este partir de algo conocido y esperar a que su perfil se confunda con el horizonte, espiritualizándose y transformándose en sensación, es la finalidad de la metodología que ensayarán estas páginas. Comenzará, pues, con los cuadros fáciles a nuestros ojos, y en cada etapa propondrá los valores básicos que justifiquen un museo de la educación visual, hasta completar la posterior desobjetivación de la figura cuyas formas espectrales se convierten en una nueva metáfora, en aparente contrasentido con su naturaleza expresiva. Pero veamos primero la naturaleza de este contrasentido.

3 — Sentido de las artes

Por su “manera de aparecerse”, se clasifica a la pintura como arte de la vista; y a la música, como arte del oído. Esta cualidad sensorial las sujeta a obligaciones que no pueden eludir, bajo pena de desnaturalizarse, de “perder el sentido”. Las demás artes cumplen igualmente las limitaciones impuestas por sus materiales expresivos; así como la pintura se vale del color y la música del sonido, el dibujo se vale de líneas y sombras; el cine, de imágenes; la escultura, de la forma tridimensional; y la literatura, de palabras, habladas o escritas. Cualquiera sea el resumen, los denominadores inevitables de las artes son figura o sonido. Psicológicamente, las artes se aprehenden por percepción visual o por percepción auditiva.

Conforme al foco privativo de la aprehensión se pueden inferir las características temperamentales de las artes. Hegel anota: “El oído

es un sentido más espiritual e intelectual que la vista”, por cuanto, dice, “el sonido tiene caracteres completamente abstractos en oposición a los materiales de las artes figurativas”. Latitud que convendría tomar con prudencia; si bien las artes plásticas denotan memorias somáticas y otras cualidades corporales y táctiles, su misma actitud extrovertida las obliga a exigencias racionales superiores a la música. De todas maneras, sería vano polemizar sobre cuál de los dos sentidos es más “inteligente”, por ser incomparables sus naturalezas biológicas. Que Leonardo jerarquice a la pintura sobre la música, o que Beethoven sostenga que la música es la revelación más alta que el arte ha conocido, no dejan de ser opiniones interesadas.

La consecuencia que importa aquí es que las formas plásticas acusan mayor objetividad, y las acústicas, mayor subjetividad. Lo cual no obsta para que dentro de ellas se realicen inclinaciones hacia uno u otro borne. El rojo es excitante; no así el negro, sobrio y conceptual. Igualmente, las notas graves son más carnosas que las agudas.

4 — Contrasentido de la pintura moderna

A esta consecuencia psicológica cabe agregar ahora una observación descuidada, que yo estimo de mucha importancia. Cuando la pintura es esencialmente objetivista (Corot) o cuando la música es esencialmente subjetivista (Schubert), su aprehensión es directa porque se acomoda mejor a la naturaleza de los sentidos aprehendentes. En cambio, si invierten su naturaleza, y los colores tienden a subjetivarse (Braque) y los sonidos a objetivarse (Debussy), su aprehensión resulta forzada por la torsión espiritual que debe realizar el nervio impresor.

Detengámonos en el segundo ejemplo, en un cuadro de Braque. Contiene una jarra irregular de colores opuestos, verticalmente separados; un vaso negro de aristas claras y dos limones, una pera y una pipa sin relieves, apoyados en una zona blancoplomiza irreal. La apariencia “técnica” es de falsa perspectiva, colorido átono y formas planas. El espectador desprevenido la juzgará de acuerdo con su experiencia habitual; desde ella, en verdad, los objetos no concuerdan con la inmediata referencia cotidiana, y si el estrecho margen ocular bastara, la calidad pictórica del cuadro quedaría relegada para siempre. Pero el arte no participa de un solo sentido, sino de la totalidad de los

recursos sensoriales; del complejo de vivencias táctiles, olfativas, visuales y acústicas, que conforman la intuición estética; en especial de las dos últimas, de la vista y del oído, cifras polares de la esfera sensible. Si atendemos a nuestro ejemplo con esta cautela, descubriremos en la solidez de los objetos dibujados una imprevista humanidad no advertida antes, porque el plano emocional estaba más allá de los límites de la perspectiva mecánica (Ver grabado 6).

Fácil será convenir que el ejemplo de Braque requiere mayor esfuerzo que el “natural”, que el de Corot. La superficie plástica *sugiere* y el contemplador debe reconstruir intenciones conforme a la fineza de sus instrumentos registradores. La fresca delicuescencia cromática sólo se insertará en las miradas sensibles a la melodía tonal. La pintura moderna, llamada paradójicamente “pintura pura”, es una verdadera *sinfonía* de colores; invirtiendo los términos, podríamos decir lo mismo de la música. Las frases hechas: “poesía cubista”, “música plástica”, “pintura abstracta”, de aparente contradicción física, trasuntan escondidas esencias que fluyen en el interior de la obra artística.

Cuando la vista haya trascendido —en el sentido neto de la palabra— la realidad óptica, y el oído, la sónica, se habrá realizado el milagro de la belleza anfibia del arte moderno. Ello no implica valoración; simplemente, que la pintura de ahora participa íntegra de la doble faz sensorial. Doble faz que trasluce el espíritu de la época y que la actual psicología ha tenido que exigirse para comprenderlo.

5 — Necesaria vivencia

La superficie plástica exige del contemplador reconstruir intenciones con experiencias sensibles exteriores e interiores. Lionello Venturi, al comienzo de su hermoso libro *Pour comprendre la peinture*, anota: “Como la vida y la naturaleza se encuentran siempre en la pintura, aquel que tiene experiencia de la vida y conocimiento de la naturaleza está en posición privilegiada para comprender los valores del arte.” Por tanto, al lado de los rasgos geométricos de la pintura de Braque, convendría adelantar los emotivos que la complementan.

Indudablemente, Braque es el pintor de la soledad; el pintor moderno que mejor la expresa. Sus cuadros son recodos del hombre hacia las cosas, y es en las cosas donde la soledad alcanza su total deso-

lación. Si estamos acompañados —de ideas, amigos, problemas del vivir cotidiano—, las cosas, humildes, ceden espacio a fin de que nuestra proyección mental se desplace cómodamente; pero cuando el curso de nuestro pensamiento sufre el trauma de un acontecer psíquico, cuando ese cerebro, conductor orgulloso de la voluntad dominadora, es anulado por la desgracia que aflige al corazón, entonces ya no proyecta: refleja pasivo la realidad que lo circunda, como si de la banda filmica de la conciencia se hubiera borrado el sonido, y un silencio húmedo tomara relieve. Frente a nuestra cabeza vencida crece una jarra, el ángulo del cuarto, el borde roto de la mesa —antes, apenas lo habíamos notado—. Su presencia ya no es igual a la de los otros días; ahora parecen vacilantes, distorsionados, reflejados en aguas movidas. Que no es otro el estado actual de nuestra conciencia aprehendente.

Pasada la crisis, las cosas vuelven a su lugar; las horas iguales, las ocupaciones iguales; mas, en nuestro corazón, algo ha ocurrido, y ese algo ha desgastado una curva que indicará al futuro el paso de una soledad en nuestra vida. Se ha dicho que una vida intensa está compuesta de soledades; de soledades que se hacen poesía cuando el suave transcurrir del tiempo las dulcifica y que emergen como viejas amistades si un artista de igual experiencia y sensibilidad las manifiesta. Los cuadros de Braque trasuntan la tierna melancolía de ese irrecuperable instante que grabó para siempre en nuestra retina la profunda y resignada tristeza de una tarde cualquiera, cuya síntesis la forman sucesivos domingos fáciles al recuerdo. Y cuyo único horizonte sigue siendo un cielo abandonado que penetra por las ventanas enceguecidas de la habitación, aumentando nuestra soledad.

(Grabado 5).

III

La pintura moderna es denominada abstracta porque separa —abstrae— los elementos accesorios de la idea elegida. En esta pretensión reside su principal dificultad. El ojo humano, acostumbrado a resolver los fenómenos plásticos que le plantea el conocimiento de las cosas, se desorienta cuando una grafía elude la referencia local y se convierte en pretexto para una referencia segunda, interior. Sobre todo si la grafía por la cual se manifiesta no es ritual a cierto grupo —como

la fórmula matemática— ni convenida de antemano, sino patrimonio público de los habitantes del mundo de las formas. De ahí la resistencia de admitir que una mesa sea algo más que una mesa, que pueda tener dos patas de sostén, que pueda no tenerlas. Instintivamente apelamos a la segura ley de gravedad, y sucesivos razonamientos desechan como disparates de la fantasía cualquier infracción.

1 — Secuencia gradual de la pintura moderna

La síntesis Corot-Braque mostró los dos extremos de la referencia plástica: uno, dirigido a los hechos habituales; el otro, a su abstracción. Convendría ahora iniciar la trayectoria gradual que la separa a fin de mirar despacio el proceso de desobjetivación de la pintura; proceso que coincide, no casualmente, con su aparición histórica. La cronología contiene valores psicológicos que ayudan a comprender a cada artista. Monet, Bonnard y Matisse serán los momentos complementarios.

Corot, por su vacilante audacia colorista, empalma la referencia inmediata con el pasado. La suya no es pintura de equilibrio clásico ni de pasiones libertadas. *Recuerdo de Mortefontaine*, su obra más difundida, relata un tema bucólico donde dos despreocupadas niñas recogen flores silvestres en compañía de otra mayor, mientras, a la derecha, un añoso árbol bonachón se enseñoorea total del cuadro. Ilumina la escena un lago indolente que descansa en el centro, invadido por la bruma de la tarde. No es pintura de contrastes; es pintura de medios tonos, de finezas. Por las transiciones lentas de luz y de sombras y por el predominio de la luz sobre la forma, Corot es el antecedente cromático de los Impresionistas. De Corot a Monet va una mayor liberación de prejuicios académicos.

En Monet la espontaneidad se hace luz y color; la sombra, luz. Pero es en la fragmentación de tonos y en la acentuación de colores claros donde descuella mejor su estilo personalísimo. Mirada rápida, pulso rápido, alcanza a completar en pocos trazos las fugaces impresiones del paisaje, con preferencia del paisaje marino. La suelta frescura de naranjas, amarillos y azules equilibrados por un violeta femenino y un verde tierno, casi neutro, le confieren sorprendido escalofrío. Con Monet, la naturaleza cruda se incorpora a la historia del arte,

y la pintura se vuelve andariega y optimista. La noción del “instante que pasa” se hace color.

Bonnard, a su turno, mira la naturaleza con inocente timidez. Su fértil sensibilidad interior amplía la visión de Monet, y una poesía pura y recoleta ilumina sus cuadros plenos de tonos murmurantes. No pinta una naturaleza atmosférica, sino una naturaleza encantada. Los árboles devienen papeles plateados; las olas marinas, algodones nubosos; el crepúsculo, púrpura chorreante que cae blandamente sobre las cosas y se convierte en ellas. Magia y penetración, Bonnard atisba el paisaje sustancial.

Matisse se aproxima a la naturaleza con menos entusiasmo. Hombre de vida hogareña, apenas si la deja entrever por las ventanas de sus famosos “interiores”. Estos *interieurs*, pintados en la ciudad veraniega de Niza, muestran un Matisse simplificado de ritmos orientales —característica de sus no menos famosas *odaliscas*— y decidido a suprimir jerarquías entre planos y objetos y llevar cada nota a su jubilosa plenitud. Colores puros con pequeña alternancia de neutros y asombrosa complementación de rojo y negro, sutilmente comarcados con la sensualidad de verdes y amarillos. Exquisito y vital, voluptuoso y profundo, Matisse no sólo lleva el colorido a su mayor exaltación, sino también el dibujo a su extrema sugestión. (Ver grabados 1, 2, 3 y 4).

2 — Arte y tiempo

Hemos visto que en Corot el paisaje, aunque sublimado, tiene todavía presencia figurativa; no tanto ya en Monet, cuyas transiciones luminosas esfuman la nitidez en brumosa poesía. Subjetivación que se hace amplia en Bonnard para reorganizarse, trasfigurada, en los *interieurs* de Matisse. En éste el paisaje es un testigo asombrado que pugna por incorporarse a la habitación, a través de las ventanas estivales. Intento dramático en *La table de toilette* de Braque, donde la naturaleza empieza a empujarse hasta trasformarse en los objetos que componen su *Nature morte*. Esta metamorfosis del paisaje en vida hogareña trasunta el horizonte obligado de la época actual, sin cielo y sin distancias; de esta época de edificios apretados, comodidades eléctricas y espíritu angustiado por la incertidumbre precisa del por-

venir. Preocupación comprometida que distingue la responsable sensibilidad contemporánea de la apacible y festiva que pintaron Watteau, Boucher o Fragonard. Tal vez pueda sospecharse un velado desmerecimiento de la pintura anterior o una adjetiva alusión al progreso; mas no es así. En cuanto a espíritu, el hombre no progresa: cambia.

Ciertamente, el progreso lineal ha incidido en la anatomía de estas pinturas. Desde los plácidos bosques de Corot y los optimistas juegos de luces de Monet, hasta la torturada actitud de Braque, han ocurrido muchos adelantos técnicos. Su reseña sería obvia. Pero el espíritu es el mismo; es el mismo espíritu que ha acomodado su piel a la presión externa. Admitir lo contrario sería suponer que la calidad es cuantitativa, acumulativa, por ser el arte el correlato objetivo del espíritu. La empecinada jerarquización del progreso es otro de los argumentos que mayor daño han causado al arte moderno. El espíritu cambia, y, al cambiar, cambia el arte, sin que nunca haya pretendido ocultar ninguno de sus pliegues. El arte aspira siempre a ser total.

La pintura moderna comienza históricamente con el primer pintor. Desde las nebulosas del tiempo hasta el último minuto del día de hoy, la pintura ha sido siempre actual, moderna; y nunca ha evitado la continuidad de su trayectoria. La premeditada ingenuidad de Miró recuerda los ásperos dibujos paleolíticos; los sobrios perfiles de Braque, la arrogancia hierática de la cerámica griega; los estilizados retratos de Modigliani, los alargados cuellos florentinos; la Olimpia de Manet, el gracejo de Goya y la picardía de Giorgione; las Bañistas de Renoir, la fluyente procacidad de Rubens...

Sería imposible una nómina completa de la generosa influencia del pasado. Arte y tiempo son ecuaciones recíprocas. Las formas del arte son consecuencia del tiempo, y el tiempo se explica por las formas del arte. La unicidad del espíritu permite su captación y comprensión.

3— *Realidad interior del paisaje*

La naturaleza joyante de los tranquilos y románticos cuadros de Corot se trasfiguran a través de Monet, Bonnard, Matisse y Braque, con resignada domesticidad hasta colocarse "al alcance de la mano". En Braque el paisaje muere en las cuatro paredes urbanas y se "cosi-

fica". Esta "naturaleza muerta" se esparce en torno nuestro, nos limita y se incorpora a la intimidad de nuestro destino. He aquí la principal diferencia entre la naturaleza muerta de un Braque y la de un pintor del siglo XVIII, de un Chardin, por ejemplo. La de Braque es una naturaleza metafísica, apretada a nuestro ser, más allá de la realidad transitoria. La de Chardin —maravilloso pintor, sin lugar a dudas—, decoración de comedor tranquilo que en ningún momento pretende expresar otra angustia que la pasajera incitación aperitiva.

En Braque, la naturaleza y nosotros somos la *misma cosa*. En esta síntesis de las palabras queda apresada la esencia de la pintura moderna. Las "cosas" ahora adquieren jerarquía de límite existencial, y en ellas es donde mejor se explica el hombre, porque el hombre es a su vez parte fragmentada de su conjunto. Desde luego, Braque no es toda la pintura moderna; apenas si con Picasso prefigura su punto de partida. A los entendidos podrá parecerles arriesgada esta afirmación; dirán que Cézanne, que Seurat, que Jongkind, que Goya, que Velázquez, etc. Insisto: el problema del comienzo de la pintura moderna está fuera de cuestión. Digo solamente que con Braque las cosas, no obstante eludir rasgos sustantivos, aún tienen presencia figurativa. Un elemento, una jarra, una fruta continúan siendo elemento, jarra y fruta determinados. De Braque para aquí, las "cosas se complican". Entusiasmadas con su autonomía, buscan una mayor liberación local y abstraen cada vez más la realidad cotidiana en busca de una realidad interior, de una realidad más profunda de la naturaleza. Abstracción de forma y color que alcanza sorprendente plenitud en Picasso, en Klee y en Hans Arp.

4 — Arte abstracto

En Picasso las cosas se aprietan al hueso de su unidad conceptual; y la no-figuración coloca el primer gran paréntesis al fungible mundo orgánico. Sus audaces experiencias marcan un avance firme en el encuentro de una pintura-pintura; de una superficie plástica que sea antes todo pintura. A su indiscutido arte de maestro se lo ha enunciado como "capaz de revestir de belleza a un jarrón sin que sea necesario asimilarlo a la utilidad de un recipiente destinado a contener flores". Pintor inquieto, evade con facilidad las limitaciones senso-

riales de las formas e imprime a sus cuadros una fuerte expresión mental. *Nature morte à la casserole émaillée*, por ejemplo, aun cuando conserva la semejanza geométrica de los objetos representados, entrega a la imaginación de cada uno muchas de sus posibilidades ulteriores.

En *Trois récipients et autre choses*, de Klee, las cosas ponen mayor distancia con nosotros y se articulan entre ellas como sueños conexos; arbitrariedad inteligente que abandona aún un resplandor de verosimilitud. Todavía un objeto se parece a los que nuestra mirada táctil acostumbra a reconocer, aunque, en verdad, los reconoce como parientes lejanos. Hay mayor espacio mental, mayor pureza plástica. Las formas, que empezaron a deshidratar sus pesadas carnes con Picasso, quedan ahora suspendidas en una poética transparencia musical. Poesía sin palabras y pintura sin corporeidad, no contiene aditamentos venenosos y perentorios. Va al corazón mismo de las cosas; a su universalidad.

En Arp las cosas se reducen a su nudo conceptual y no tienen comunicación con aquellas que la vista saluda con familiar costumbre. Aquí el esfuerzo por abstraer formas y colores es absoluto. Placer libre de la mirada, sin topes figurativos que la detengan; pasión frenética de la voluntad que lleva su lirismo a la realidad abstracta del sonido (Ver grabados 7, 8 y 9).

5 — Metáfora plástica y metáfora sónica

Con Arp nos reencontramos con la metáfora, con la doble dirección de la metáfora. El símbolo poético es siempre plástico, porque lo plástico expresa mejor la “figuración” de una idea subjetiva; poesía y música —artes sónicas— se apoyan en elementos plásticos para “visualizar” sus imágenes. Por el contrario, pintura y demás artes “representadas” buscan completar su mensaje con elementos acústicos. Esta colaboración expresiva se hace mucho más evidente en las artes de mayor trasiego mental, las que, en su afán de eludir recursos fáciles, se inclinan con audacia a su lado complementario. Inclinación que produce el fenómeno de distorsión sensorial referido en la síntesis Corot-Braque —a la cual ya podemos denominar Corot-Braque-Arp—

y subraya el elemento metafórico opuesto que, en otras circunstancias, carece de esta plena evidencia.

Ha sido necesario ir al contrasentido de la pintura para mirar de cerca este mecanismo metafórico; incursión valiosa para un oportuno estudio de la naturaleza de las artes y de sus límites expresivos. La medida que corre entre lo plástico y lo sónico ayuda a comprender la secuencia de la pintura desde su figuración directa hasta su posterior abstracción. Por lo pronto, si pusiéramos en fila los ejemplos mencionados, de Corot a Arp, podríamos “leer” en ellos la trayectoria de la pintura moderna hasta que se envuelve y consustancia con nuestro dramático acontecer en el mundo. La de Hans Arp no es una naturaleza idealizada a la manera clásica, obtenida por encima de la realidad; es otra realidad. En el diagrama que culmina con él, la naturaleza se va “entregando” hasta hacerse concepto; hasta hacerse *nuestra* realidad.

IV

La continuada referencia al paisaje no significa una nueva adaptación temática de la pintura; que la pintura moderna huya de una anécdota para caer en otra. Es clara la diferencia de argumento o tema con motivo. Motivo es el pretexto, la dirección del cuadro que, sin contar una anécdota literaria, está indicando un contenido plástico. Venturi, *Historia de la crítica del arte*, anota: el arte moderno ha reemplazado el tema por el motivo. “Los artistas modernos, desde Corot, pasando por Daumier, los Impresionistas y Cézanne hasta los contemporáneos”, completa, “han pintado motivos en vez de temas.” El paisaje, por tanto, ha sido un motivo entre los muchos tomados como pretexto para ilustrar mi esquema. Al lector le resultará fácil advertir que los ejemplos fueron ordenados para sugerir una reseña escueta y cómoda, sin pretender incluir todas las eventualidades; también, que muchos pintores modernos poseen dificultades que no podrá vencer con dicho esquema. Desde luego, tampoco negará que las conclusiones obtenidas tienen sentido y aclaran dudas fundamentales; que representan un aspecto cierto y vertebral del problema plástico moderno.

1 — Autonomía del color

Sin embargo, la pintura moderna pre abstracta no siempre elimina la anécdota. Selecciona y depura sus elementos expresivos a fin de llevarla a simplificaciones formales que permitan captarla de un solo trazo. Los pintores de la época expresionista —o, la época expresionista de los pintores— comunican dramáticas sensaciones mediante efectos acentuados (Munch, Nolde, Rouault) que en ocasiones adquieren rápida simultaneidad futurista (Severini, Boccioni, Picabia) o se penetran de un trasfondo onírico desconectado de la realidad diurna (Chagall, Dalí, Labisse). Toda esta pintura, antecesora o colateral del arte no-figurativo, tenía en cierta manera una temática, y su comprensión, si bien era compleja, no estaba lejos del público común; al menos, tras una explicación oportuna. Con el arte abstracto, y el concreto después, en cambio, llega el momento de poner término a la relación temática propiamente dicha, y al alfabetismo racional y cauteloso del lenguaje sucede el alfabetismo de la sensibilidad, del gusto pictórico porque sí, libre, sin apoyo historicista. Y aquí es donde las palabras se pierden, y las explicaciones, por prudentes que sean, parecen adivinatorias o sospechosas de mistificación.

Como se recordará, fueron los Impresionistas los primeros en romper con el prejuicio temático, y la pintura buscó desde entonces ser ante todo pintura; o, según lo define uno de sus teóricos posteriores, Maurice Denis, “ser esencialmente una superficie plana cubierta de colores agrupados en cierto orden”. Pero con el arte abstracto es cuando se encauza definitivamente; tanto que se puede asegurar que él obligó a verla de una vez por todas como lectura de hechos pictóricos.

2 — Vigencia del cubismo

Impresionismo y abstractismo constituyen el arranque y el arribo de la desobjetivación de la pintura; pero no debemos olvidar que el cubismo —lo que importa del cubismo— comunicó al segundo la energía incitadora del primero. Aleccionados por la paciencia constructora de Cézanne, los Cubistas trasforman el espacio gasificado de los Impresionistas en trabada macidez. Arte de creación y no de reminis-

cencias imitativas, según las instancias de Apollinaire, edifica una pintura de formas esenciales donde sus mínimos elementos —cono, esfera, cilindro— acusen todas las posibilidades del ritmo pictórico. Reducidas las figuras al concepto intelectual de cada una, ahondan en el color los recursos que faciliten a su estilo quebrado suavidad y riqueza ondulatorias. La técnica de la yuxtaposición de complementarios legada por el Impresionismo, y la exaltación sonora de los colores puros del “fauvismo” fueron minuciosamente aprovechadas por los Cubistas para una mejor expresión de los planos.

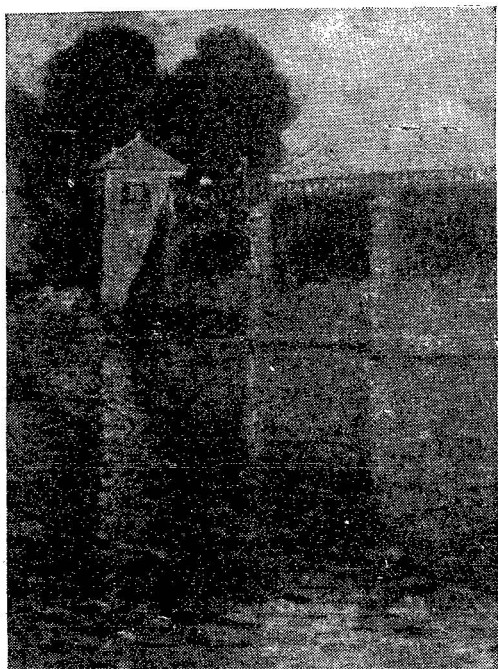
Braque y Picasso son reconocidos como gestadores de este momento del arte moderno, aunque la fina sensibilidad de Braque lo obliga a retornar pronto a la piel de las cosas. Lo demuestra la espontánea insistencia en la representación figurada de los objetos, con la que su espíritu comunicativo y sentimental se encuentra en mayor cordialidad. Callada y reflexiva, la obra de Braque no tiene la violencia arremetidora de Picasso. Picasso ya es la curiosidad insaciable que invade todas las curvas del pensamiento con asombroso ateísmo profanador. Inquieto, genial, absurdo, coherente, sobrepasa los traslmites racionales de las formas y deja en nuestra retina un sabor ácido y desconcertado. Hombre político, el arte es para él acción civil donde vuelca su pasión y su impotencia. Si bien Picasso no precisa de esta justificación ancilar —su arte es incommovible—, ella nos pone al aviso del manierismo frío y dialéctico de sus imitadores, quienes, sin la flexible riqueza inventiva del maestro, concluyen en un arte subordinado y funcional; decorativo.

3 — *Arte y decoración*

Decorativa se nombra a la pintura caligráfica, carente de vivencias emotivas, meramente utilitaria, industrial; pero el juicio no ambiciona tiranizar una opinión. Muchos se deleitan frente a las ilustraciones de jarrones y paredes sin añoranzas mejores. Ello se debe a que la diferencia entre lo “bonito” y lo “bello” no siempre es fácil; entre lo necesario para entretener un rincón de la mirada y lo necesario para incitar al espíritu a participar de la totalidad de un sentimiento.

Mientras no establezcamos dónde termina el arte y dónde em-

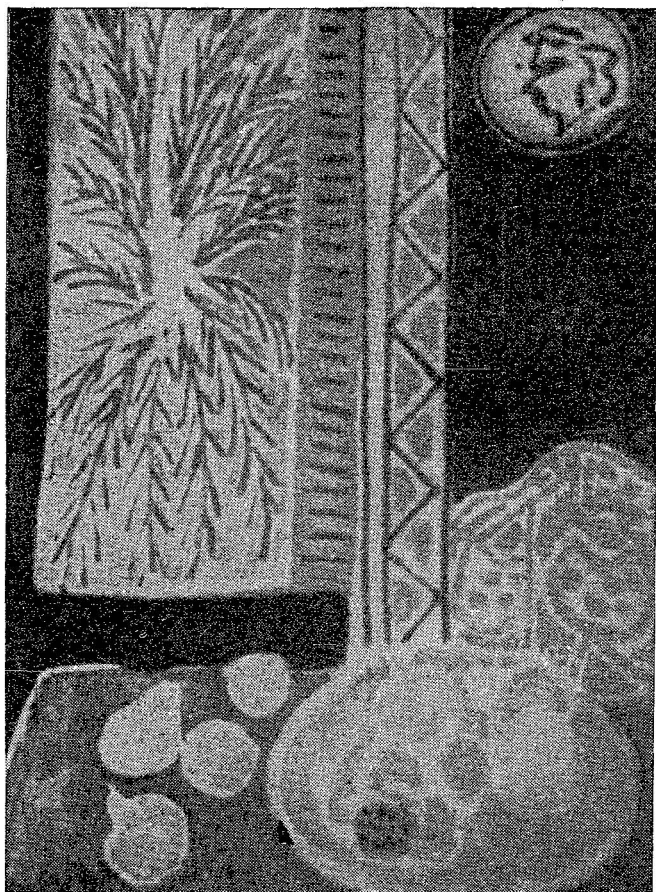
1 Camille Corot: *Re-
cuerdo de Morte-
fontaine*. El paisaje,
aunque sublimado, tiene
todavía presencia figu-
rativa; todavía un árbol
es igual a los que nues-
tros ojos reconocen con
familiaridad.



2 Claude Monet: *El puente de Argen-
teuil*. Mirada rápida, Monet completa en
pocos trazos las fugaces impresiones del pai-
saje; la naturaleza comienza a esfumarse.



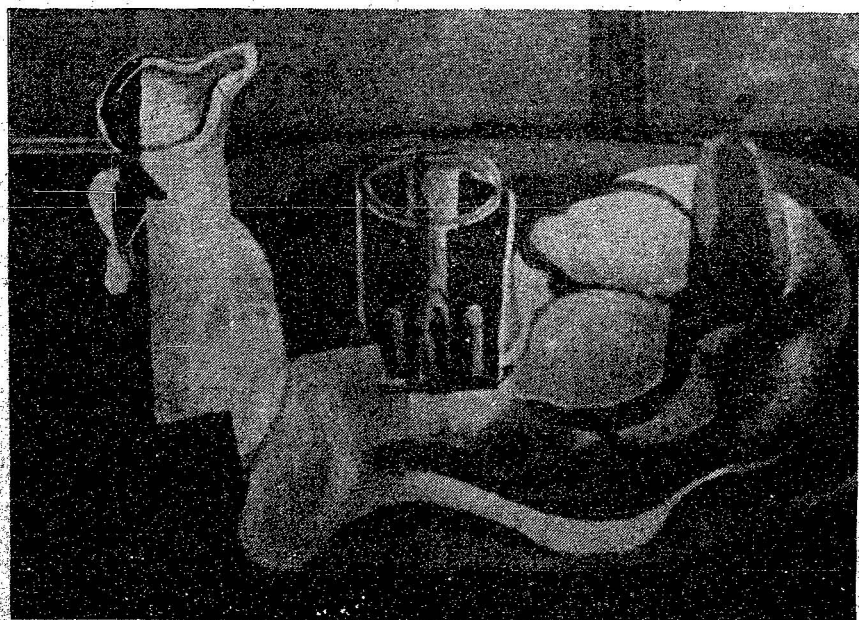
3 Pierre Bonnard: *Almen-
dro florecido*. La fértil sen-
sibilidad interior de Bonnard
amplía la visión de Monet y una
poesía pura ilumina sus cuadros
con tonos murmurantes.



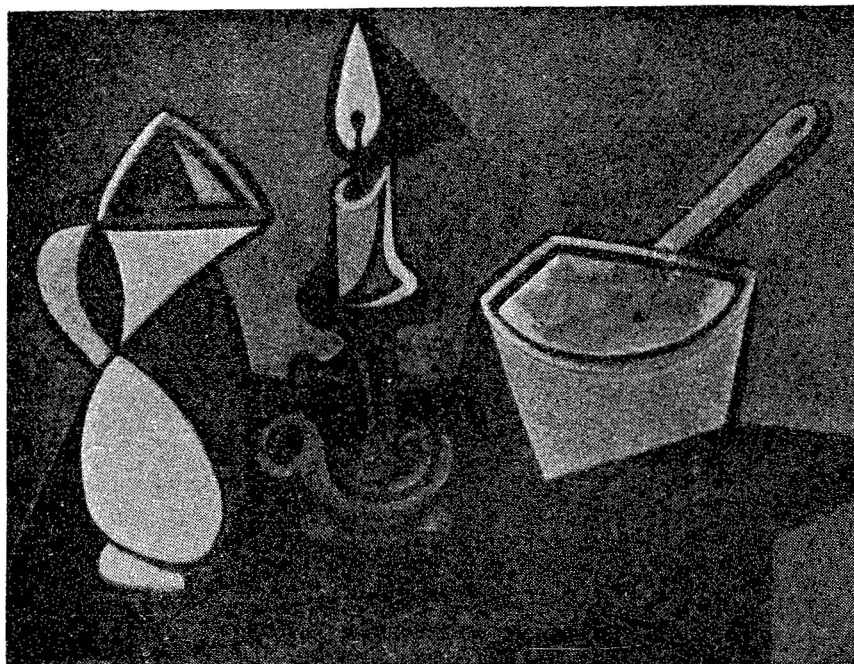
4 Henri Matisse: *Granadas*. Hombre de vida hogareña, Matisse se aproxima a la naturaleza con menos entusiasmo. Apenas si la deja entrever por las ventanas de sus famosos «interiores».



5 Georges Braque: *La table de toilette*. El paisaje pugna por incorporarse a la habitación e intenta, en forma dramática, transformarse en objetos.



6 Georges Braque: *Nature morte*. La naturaleza joyante de Corot, Monet, Bonnard y Matisse, muere en las cuatro paredes urbanas y se «cosifica».

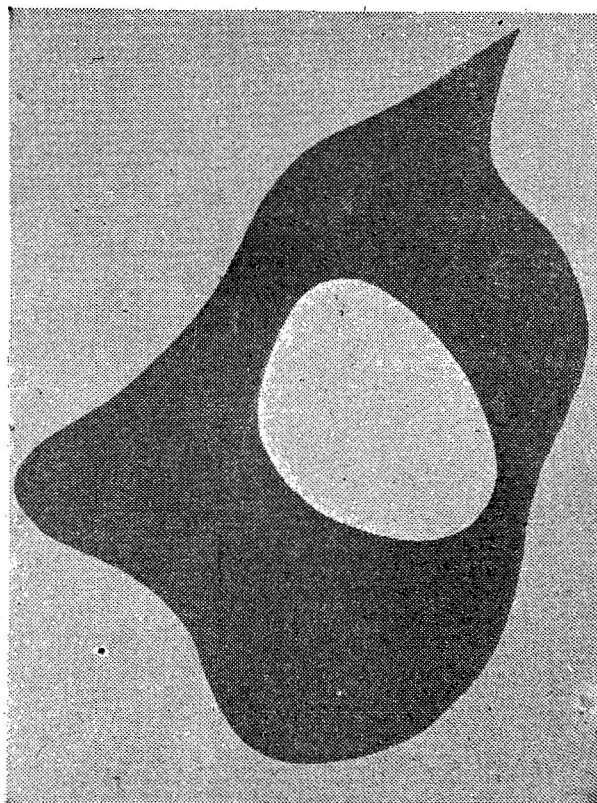
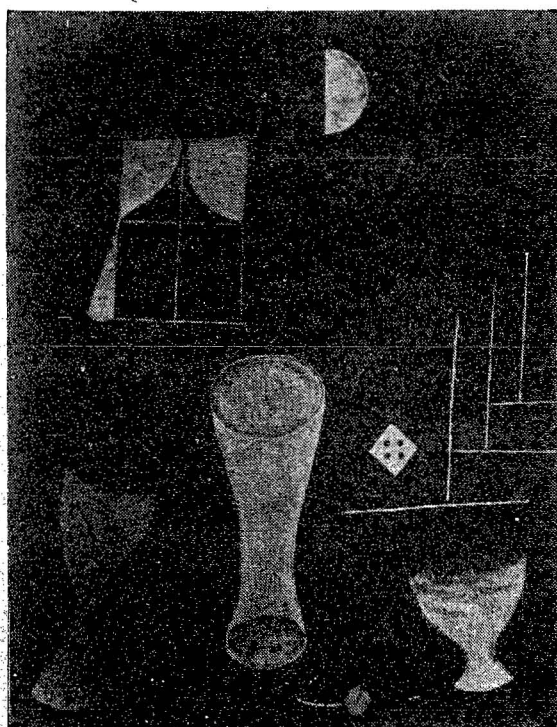


7 Pablo Picasso: *Naturaleza muerta con cacerola esmaltada*

Las cosas, ahora, se aprietan a su unidad conceptual y la no-figuración coloca el primer gran paréntesis al cotidiano mundo de los sentidos. Pintor inquieto, Picasso imprime a sus cuadros una fuerte expresión mental.

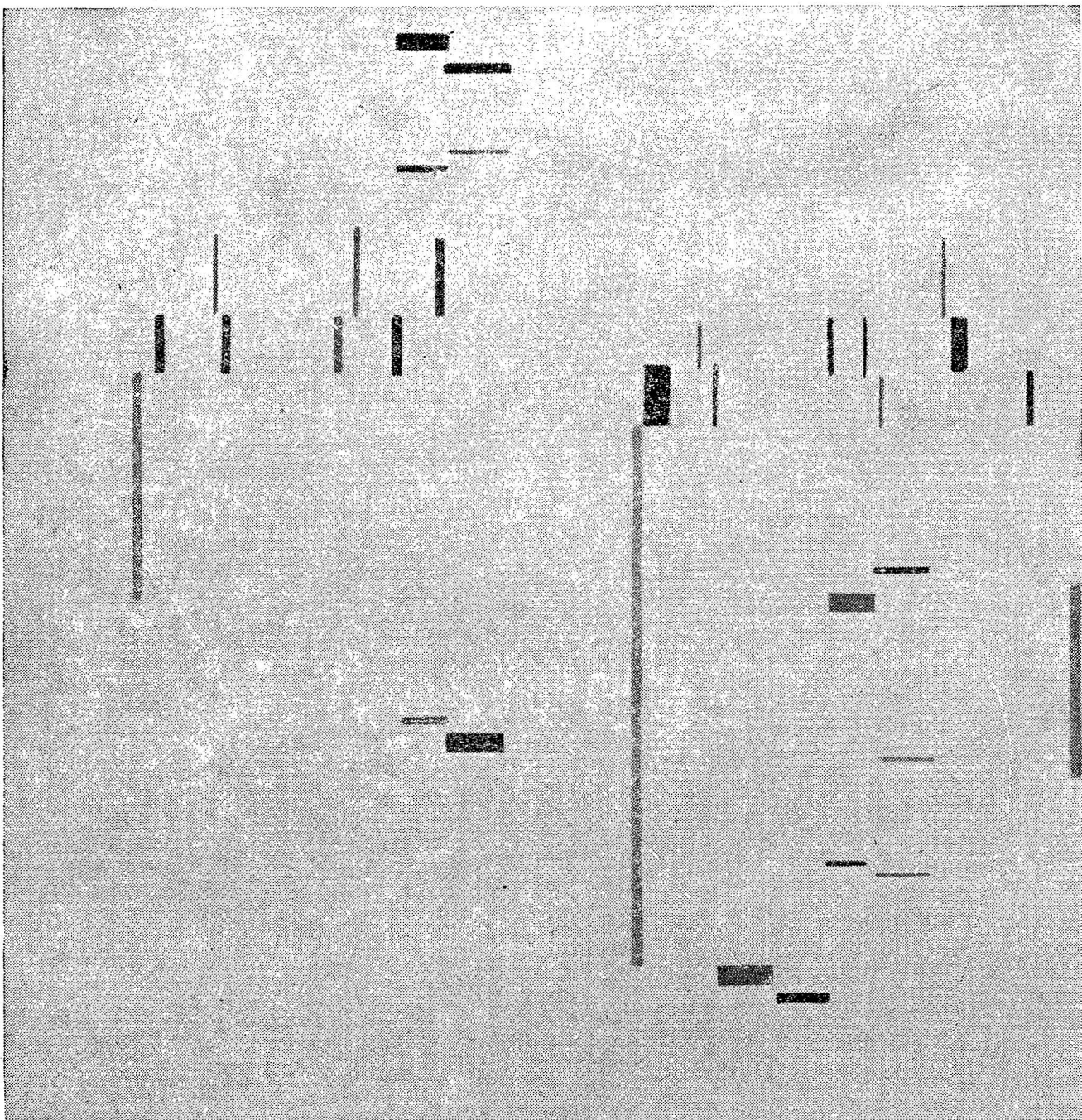
8 Paul Klee: *Tres recipientes y otras cosas*

Las cosas, que empezaron a deshidratar sus carnes con Picasso, ponen mayor distancia con nosotros y se articulan entre ellas como sueños conexos; arbitrariedad inteligente que abandona aún un resplandor de verosimilitud.



9 Hans Arp y Edgard Pillet: *Composición*

Las cosas se reducen definitivamente a su nudo conceptual. Aquí el esfuerzo por abstraer formas y colores es absoluto.



10 Alfredo Hlito: *Series cromáticas*. Las cosas terminan su trayectoria fantasmal iniciada por Braque para cobrar una personalidad totalmente invisible, pero más presente que nunca. Podría decirse que se han apretado tanto contra sí mismas que concluyeron por estallar y licuarse con el espacio que antes las contenía; que espacio y cosa integran ya una misma totalidad.

pieza lo decorativo, no podremos saber si estamos ante una verdadera obra de arte, o si estamos capacitados verdaderamente para gozarla. Desde el torpe folletín de mueblería a la estilizada composición abstracta, siempre que despierten una emoción estética solidaria, corren los dominios del arte; antes o después, sus fronteras. Cuando de una tela sólo leemos su información temática reducida a función periodística, o cuando no leemos ninguna —del tema, ya como sugestión o como motivo—, podemos asegurar que estamos fuera de arte; al menos, del arte como participación vivencial. Que estamos en lo decorativo.

El arte requiere participación dramática. Quien no sea capaz de esta actitud comprometida verá en toda manifestación artística, aun en la más accesible, un elemento decorativo. Como es de prever, ello no depende del arte; depende de nuestra capacidad aprehendente. La supuesta clasificación decorativa del arte abstracto, por ejemplo, no radica tanto en su calidad como en la calidad de sus contempladores. Limitación que todos debemos poner a nuestro juicio sobre la pintura que no alcanzamos a comprender; o a vivir.

4 — *Metáfora abstracta*

Al ocuparse de la elaboración interior de las formas la pintura *no-figurativa* carece de huellas exteriores reconocibles; y las palabras son ineficaces para expresar la objetividad de un arte cuya pureza inviolada escapa a las precisiones objetivas. No hay idioma seguro para mostrar aquello de lo cual no disponemos de alguna referencia gráfica anterior. La metáfora “montaña de oro” se hace visible por el conocimiento previo de “montaña” y de “oro”, pero la línea verdirroja que estalla en una superficie acromática, provocando la irisada idea de un rayo de luz sorprendido en la aurora vegetal, escapa al registro cauteloso de un ojo razonable. La metáfora del color sólo puede captarla el nervio óptico, con autonomía de nuestro razonamiento; lo cual no excluye absoluta solidaridad subconsciente. Esta metáfora es inteligible —intuible, padecible— por cada uno, en la medida en que cada uno puede hacerlo sin más y porque sí.

No se precipite de ello que el arte abstracto está poblado de vaguedades o de intuiciones casuales. Kandinsky, Mondrian y Arp, en

Europa; Del Prete, Maldonado y Hlito, en América, han trabajado con disciplinada seriedad para descubrir y completar los fundamentos estéticos de esta visión libertaria de la pintura.

Wassily Kandinsky, de los primeros en aventurarse metódicamente con las formas que carecen de significación sensible, opone al sólido triángulo cubista el trazo cortado y vibrante de la línea. No acepta la geometría, pero no rechaza del todo la especulación matemática y finca en el punto, la línea y el plano el porvenir de un ritmo plástico sin la seducción de lo objetivo. Piet Mondrian eliminará luego las curvas y las diagonales y se esforzará en que el plano pierda su gravitada individualidad. Ángulos rectos, tintas puras; no alude a la materia, sino a un espacio de pureza esencial. "Lo universal es simple", opina, "y, por lo tanto, rico"; y se lanza a una pintura que lleva la simplicidad a su mayor ambición. Rectángulos diferentes colocados en orden asimétricos, vecinos unos de otros por una acertada contras-tación del color, comunican entre sí, sobre los bastones negros que los limitan, su privada superficie. Ambos quieren alcanzar una irrealidad caudal que destruya, no digamos ya el tema, sino hasta el mismo motivo. La pintura ya *no dice* nada, ni en el sentido más abierto de la palabra. Se muestra, simplemente; canta, simplemente. Su obstinada preocupación racionalista desemboca, pues, en sorpresiva irracionalidad por el fenómeno de la dualidad metafórica.

5 — *Secuencia final de la pintura moderna*

Con el riesgo de saltar encima de palabras anteriores, intentaré una nueva explicación *objetiva* de esta pintura, de Braque para aquí

Hemos visto que las cosas en Braque están detenidas por un corte que las taja por la mitad y las muestra sin periferia, en su íntima semilla; Picasso borra aún más la atmósfera sensorial mediante premeditada geometría; Klee adiciona mayor desprecio por el relieve y las empuja contra la tela para que pierdan la escasa alusión material que les resta. En Arp, el lenguaje descriptivo vacila con franqueza, y cualquier parecido con la realidad será ya pura coincidencia, aunque todavía "mantiene los ritmos orgánicos" y "una potente sensualidad en el predominio de las curvas", como lo advierte Romero Brest. Residuos

que habían querido destruir Kandinsky y Mondrian y que, en la Argentina, preocupan a Alfredo Hlito (Ver grabado 9).

De fina sensibilidad para el color, Hlito fracciona el plano único en trozos de tonos netos, con la tranquila soltura de un arte maduro. En *Series cromáticas*, la línea carece de ímpetu revolucionario, y el espacio desaparece como espacio —en el sentido renacentista de la palabra—, y las formas, como formas corporales. Las cosas terminan su trayectoria fantasmal iniciada por Braque para cobrar una personalidad totalmente invisible, pero más presente que nunca. Podría decirse que se han apretado tanto contra sí mismas que concluyeron por estallar y licuarse con el espacio que antes las contenía; que espacio y cosa, ahora, integran una misma totalidad.

V

He sugerido al contemplador la frecuentación y selección de las obras modernas que le están destinadas, a fin de que encuentre su propio gusto —sentimiento— y emplazar, desde allí, una tarea de mayor comprensión. Desde luego, repito, los ejemplos aclaratorios deben ser completados con otros ausentes; no se olvide que son breves guías de tránsito donde la ciudad se halla apenas bosquejada en algunas avenidas orientadoras, con ocultamiento de otras igualmente circuladas.

1 — Comprensión y sentimiento

Con Hlito la pintura se espesa en cuidadas teorías y secretos. Sólo cuando este ejercicio es superado se produce el encuentro con la pintura moderna, desde un doble punto de vista: sentimental, si coincide con nuestra afinidad, si se siente como propio lo comprendido; intelectual, si no coincide íntimamente con ella, pero experimenta el goce mental de su conocimiento. A lo largo de estas notas mencioné las causas materiales —fenoménicas— que se oponen a una comprensión amplia; algunas habrán sido “aceptadas”, aunque no siempre “sentidas”. Por el o las subtitulo “notas de comprensión”; todas no podrían ser de “sentimiento”. Pretenden sólo abrir rumbos para el encuentro de la afinidad mutua y, alcanzado el límite personal, sobrepasarlo con extendida generosidad intelectual.

La deliberada información requerida por la pintura moderna no indica supremacía cultural con respecto a la clásica. Al contrario, es ésta la que obliga a una mejor cultura por parte del contemplador. Un cuadro de Ticiano o de Leonardo necesita, desde el punto de vista de su leyenda, documentación histórica o mitológica que no todos los públicos poseen. El cuadro moderno, en cambio, ofrece un efecto plástico simple por cuanto nada “contiene”, aparte de lo que se ve *en sí*. La trabajada información de la pintura moderna —aunque sorprenda— sirve para librarse de los aditamentos secundarios que empañan el lucimiento del color: su pureza. Tal vez aquí se desplace de nuevo una comparación despectiva con el pasado. La continuidad, repito, es indivisible. Nunca la pintura antigua —y pongo por ejemplo a la prehistórica y la negra— fué mejor divulgada como lo es ahora. La pintura actual no es ni superior ni inferior; simplemente, representa un concepto nuevo al que hay que comprender antes de apresurarse a juzgarlo. Comprensión que no depone gustos personales ni pelagra enemistades anteriores. La claridad que separa a la emoción nativa de la emoción intelectual no hace contradictorio *comprender* Hlito o Arp y *sentir* solamente Braque o Corot.

2 — Los dos extremos de la realidad

La mirada realiza un largo turismo antes de apartarse de los confiados elementos representativos y desembocar en la abstracción nodular de Arp. Abstracción ceñida que “estalla” en Hlito y da curso a la estética autónoma preconizada por Mondrian, con el previsto nombre de “concretos”. Los Concretos no abstraen formas conocidas; con líneas y planos construyen un universo nuevo menos fungible que el de los sentidos y, por ende, más *concreto*. “Nada más concreto, más *real*, que una línea, un color, una superficie”, proclama Van Doesburg. El dualismo metafórico culmina así su parábola, y la espiral se apoya ahora en la simple realidad de esa nueva realidad. Al fabricar elementos nuevos dentro de un espacio nuevo, los Concretos se diferencian de los Abstractos y manifiestan una independencia de forma y de color que pone los destinos de la pintura a voluntad de la imaginación más libertaria.

La realidad construída por los Concretos, ausente de recursos táctiles, resulta a menudo fría a nuestra sensibilidad. En verdad, los

Concretos se alejan de la realidad sensoria sólo en cuanto a lo representativo, porque los elementos materiales de que se valen (línea, plano, ángulo) pertenecen al esquema mental y abstracto de las cosas visibles. Su audacia para la combinación de estos elementos despista a menudo a los ojos más curiosos y a veces deja la sensación de un caos sin salida. ¿Continuarán su avance o, temerosos de haber descubierto la desintegración de la naturaleza, volverán al tranquilo culto de las formas identificables? No lo sé. Algunos predecesores retornaron ya al abandonado hogar; a su vez, Sironi, Morandi y Campigli, representantes de la novísima pintura italiana, y los argentinos Victorica, Berni y Guastavino permanecen fieles al perfil de las cosas. ¿Es que la curva tocó la cima de su trayectoria y cae ahora como cae el proyectil después de describir su impulso? Ninguno de nosotros puede afirmarlo. Habitantes de la época, estamos comprendidos en el envión. Tampoco podríamos establecer la altura alcanzada. Lo cierto es que ya tiende a bajar. Pero la aventura no ha sido vana. Aunque la pintura vuelva a la vieja realidad, volverá impregnada de la flamante atmósfera del espacio atravesado.

Sea cual fuere el destino de la modalidad no-figurativa, el proceso objetivo-desobjetivo del esquema aquí propuesto será siempre el cje de un método racional para la comprensión de la pintura, dado el carácter visual de su patentización. El paso de las formas-objetos a su velada transparencia tiene antecedentes en diversas tentativas de explicación de las artes plásticas. Eugenio D'Ors intenta en sus *Tres horas en el Museo del Prado* una visión del "mundo de las formas que se apoyan y del mundo de las formas que vuelan". Antes, Wölfflin lo describía como "evolución de lo lineal a lo pictórico; de la línea como cauce y guía de la visión, y de la paulatina desestima de la línea". También Ortega lo quiere como objetivación y desobjetivación —"deshumanización"— del arte; y, en su magnífico ensayo sobre *El punto de vista en las artes*, afirma: "La ley rectora de las grandes variaciones pictóricas es de una simplicidad inquietante. Primero se pintan cosas, luego sensaciones, por último ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa, luego en lo subjetivo, por último, en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea".

Planteadas la desobjetivación de la pintura en sus rasgos margi-

nales, insisto en que en el estudio gradual y lento de este proceso radica el éxito de una penetración fenomenológica a la esencia y sentido de la pintura y, lo que en verdad interesa aquí, a la fundamentación de una estética del contemplador. Ahondemos ahora las causas que fundamentan dicha estética.

3 — *Fenomenología de la pintura*

En comparaciones objetivas con las otras artes la pintura se mostró óptica, extranjera a nosotros; y la música, acústica “traspasable”. La melodía musical al enfrentarse con el espectador se hace interna a él, caña sonora; mientras que el cuadro no pierde su autonomía física. Transmite señales, pero no se entrega, no cede su espacio vital. Conviene repetir esto por ser básico en el estudio de los límites de la pintura, así como en la verdadera fijación de su sentido.

La observación espacial nada tiene que ver con la kantiana de espacio-tiempo. Espacio-tiempo son conceptos divisibles mentalmente en una exigencia filosófica, pero la realidad sensible de las artes no separa con tanta nitidez la influencia recíproca del espacio y del tiempo. Strawinsky, entre otros, la equivoca cuando clasifica a la música como arte temporal y a la pintura, espacial; como si la música no se diera dentro de un “espacio de tiempo” determinado.

El carácter objetivo de la pintura resalta mejor cuando se la compara con la literatura. La literatura —prolongación estética del lenguaje— se origina “dentro” del lector. La pintura, en cambio, se comunica con elementos ya contruídos que *vienen de afuera*. Entre pintor y cuadro y contemplador, media una superficie de naturaleza ajena a ambos. Podrá apresurarse que entre autor y lector media el instrumento-libro, pero no es lo mismo. El libro es vehículo encarnado directamente asimilable por la persona del interlocutor, y la pintura debe valerse de efectos extrahumanos, de posterior reducción a conceptos verbales, a la palabra. El carácter gráfico del libro no modifica tal situación. La palabra es un elemento interno, parte del centro del individuo y se comunica por su aire vital; la escritura, que la semeja a las artes plásticas, constituye un accidente histórico y adicional de la palabra; sirve para conservarla, pero no le es necesaria como conductora.

Un resumen puntual de limitaciones fenoménicas de la pintura la encontraría determinada por una *manera* (visual) de aparecerse, una *forma* (plana) de manifestarse, un *material* (pigmento colorante) en su composición orgánica y un *contenido* (tema, motivo, abstracción) que la relata. Ahora bien; *manera*, *forma* y *materia* son conceptos medibles, palpables y, en cierto modo, también lo es el *contenido*. Cuando “alguna” objetividad se pierde, concluye la certeza del método fenomenico. Por ello, la fenomenología no pretende sorprender la castidad de la intuición estética, sino mostrar el camino sensorial que conduce a su esencia mágica; tampoco, detenerse en la simple aparición. Con la presencia del cuerpo detenido por la mirada estudia el gesto interior, sin paralizar sus movimientos ni enfriar sus músculos.

De los cuatro ropajes fenoménicos, el *contenido* es el que más se acerca a una consideración interior propiamente dicha. El *tema* recorre la sensibilidad del contemplador y destaca su cultura y excesos. El “tema puro”, consecuencia de sentimentalismo acendrado, corre el peligro de caer en lo sensiblero; por el contrario, cuando el sentimiento se afina y pasa a la forma, a la “pura forma”, corre el peligro de caer en el bizantinismo artístico. Ambos extremos son despóticos, aunque se complementan. Desde la actitud positivista de utilizar el arte como difusor de prácticas religiosas o como expresión de sentimientos simples, hasta su posterior inocuidad de arte por el arte, hay consecución inevitable. Al principio, el hombre se aviene al lenguaje rural de una pintura solamente figurativa; luego, la intelectualiza y se aleja del localismo folklórico para exponer ideas más universales, abstractas.

4 -- Límites de la pintura

La intuición trasciende la apariencia y va, por medio de la apariencia misma, al corazón de la idea manifestada en el cuadro. “Cuidar las apariencias” y poner entre paréntesis los datos ocasionales —históricos, geográficos, sociales— para correlacionar los generales a fin de lograr una caudal asimilación del proceso artístico, es prudencia del método fenomenico; asimismo, enfilear los datos estructurales —manera, forma y material— que determinen físicamente en el espacio a las artes y limitan sus posibilidades indicativas. El cine, por ejemplo, queda sujeto al determinismo insobornable de la cámara fotográfica. Las

tentativas surrealistas de Buñuel (*El perro andaluz*) o de Cocteau (*La sangre de un poeta*), no dejan de ser ocupaciones de gabinete. Su aplicación esporádica en películas de trama normal (la secuencia de la pesadilla de *Cuéntame tu vida*, de Hitchcock, con escenarios de Dalí) se reduce a lograr el clima mediante el trucado y, especialmente, el decorado; es decir, magnificando la parte pictórica del rodaje. La mención de la generosa fantasía imaginativa de los llamados *dibujos* animados es muy oportuna. A su vez, el teatro alcanza sugestión irreal con telones y vestuarios; lo mismo, la danza. En verdad, tampoco la pintura excede su estricta superficie rectangular y plana.

A estas conclusiones objetivas cabría agregar otra psicológica: el temperamento del artista. Factor interno que también limita el lenguaje de las artes. Casi diría que en él las barreras son más enérgicas. El arte depende del hombre, y el hombre de la fatalidad temperamental que lo rige. Braque, de temperamento romántico, pese a su audacia cromática, no se interna demasiado en zonas despobladas de identidad sensible; Picasso, sí. Hace alarde de abstracción iconoclasta y descubre terrenos mentales definitivos para la pintura actual.

Como refutación al comportamiento excesivamente limitativo, la danza —de Martha Graham a esta parte— busca animar una nueva geometría del movimiento; el cine logra fotogramas de la suave ternura de Marcel Carné; el teatro cuenta con un Jean-Louis Barrault capaz de poner a Kafka en escena; el duro relieve del mármol consigue subjetividad imprevista con Lipchitz; el lenguaje del cuadro, redactado otra vez por los Concretos; etc. Y como si fuera poco, la forma rectangular y el plano, alterados por otras agrupaciones más anárquicas. Se opondrá que algunas “liberaciones” carecen de fuerza emotiva y caen de lleno en lo decorativo; opinión favorecida por la participación funcional del modernismo en el ambiente coordinado a que tiende la nueva arquitectura. Lejos de desorientarnos, estas advertencias recuerdan que el arte, cuando se “deshumaniza”, cuando deja de responder a la estructura biológica que puede captar directamente el sentido adecuado, “parece” decorativo, superficial; sensación que “des-aparece” a medida que nuestros sentidos van plegándose a la realidad oblicua del elemento vector.

Materia y forma se esfuerzan en conservar los límites de la pintura que tanto ocuparon a Lessing, pero ya no pueden desconocer la

vigencia de la nueva dimensión. El sentido óptico tiene razón de ser cuando la flexión es natural, cuando el ojo palpa con sus manos luminosas los contornos filiales de las cosas, pero cuando las cosas escapan a sus dedos nerviosos —y, sin embargo, *están*— debe recurrir a la cautela —también natural— de suplir el esfuerzo ciego con otro capaz de restituir la imagen de esta realidad esquiva y latente. La intuición *directa* cede paso, entonces, al cruce de los focos impresores y se complementa con una *intuición diagonal*.

Por ello considero oportuna mi observación del cruce de los nervios sensoriales para captar la irrealidad “aparente” de la pintura moderna. Sobre todo, creo, demuestra que el sentido común de la pintura es falso por cuanto, conforme a su dogma, la pintura moderna carecería de sentido. Y, sin embargo, la pintura moderna no deja de poseer un sentido viviente, cuya demostración es ya innecesaria.

En otras palabras; o el sentido de la pintura carece de sentido, o su contrasentido también es un sentido. Reducción por el absurdo que nos arroja de golpe contra los límites formales de la pintura. Sus barreras se han corrido infinitamente. Ya no hay compartimientos físicos que la detengan. Los límites ahora están en nosotros. Somos nosotros los verdaderos límites de la pintura.

5 — *Estética del contemplador*

Kant había prefigurado ya las últimas fronteras de la pintura al definir lo bello como “lo que nos satisface (a nosotros) sin concepto previo, sin finalidad y como una necesidad subjetiva”; esto es, *porque sí*. Concepto de lo bello —sea cual fuere la dogmática filosófica, únicamente con un concepto de “lo bello” se fundamenta la posibilidad de una estética—; concepto de lo bello, decía, ambidextro; sirve tanto para el creador como para el contemplador. Ambos, autor y contemplador, se encuentran en la metafísica del gusto, y las artes dependen más de esta amistad decisiva que de las paredes formales que las sostienen; mejor aún, aquí las formas se desvanecen, y el método de comunicación propuesto en este ensayo llega a su término. Su finalidad consistió en vencer las apariencias; nada más.

Considero conveniente, para cerrar estas páginas, una suma de su actitud contemplativa. Hace varios años publiqué un estudio titulado

Estética del lector. En él me proponía una orientación para “leer la literatura”, porque, aunque resulte paradójico, son pocos los que la conocen, aunque muchos la frecuentan y sepan bien su idioma. En este ensayo que hoy publico continúo la misma preocupación bibliotecaria; aquí intento una guía para “leer la pintura”. Por ello lo he llamado *Estética del contemplador*. Creo que el título no es arbitrario por cuanto, si bien el libro tiene un lenguaje, el cuadro también lo posee. La única diferencia reside en la forma de ese lenguaje.

El lenguaje del cuadro expresa una serie de fenómenos que se “dan” en la realidad atmosférica y cuyo contenido queda a la espera de un “yo”. Cuando encuentra ese “yo” comienza su destino como obra de arte. La idea sugerida en la tela se despoja de carnaduras que le sirven de sostén y, purísima, penetra en el espíritu del contemplador y se hunde en él, hasta donde la cordialidad de éste lo permita. Y no va más allá. En el contemplador, preconceptos y dificultades ópticas se oponen a la rápida amistad, con el movimiento modernista de la pintura. Juntos hemos revistado las dificultades mecánicas; las otras, las afectivas, continúan por exclusiva cuenta de ustedes, de nosotros, del contemplador. Son variadas, y cada uno las identificará al tiempo que confiese su enemistad con la pintura moderna.

De la misma manera que en el libro convergen autor y lector, en el cuadro convergen autor y contemplador, y a partir de entonces forman dos espíritus familiares, aunque de parentesco diferente. Desde la distinción simple de que el autor *hace* la obra y él contemplador la recibe hecha, a la más profunda: el autor la *intelige* antes de hacerla y el contemplador después, se zanja la división de los dos comportamientos estéticos. La estética del autor —por antonomasia, “la estética”— investiga los momentos de la creación artística y previene de las históricas equivocaciones del juicio valorativo. Se ocupa, es cierto, aunque sin mucho margen, del contemplador como destinatario de la obra de arte y rebote obligado de ella. La estética del contemplador propiamente dicha no descuidará al autor, pero atenderá más a la preparación del público que a la creación individual y se vinculará a la sociología —difusión— de la cultura más que a la suerte particular de una obra o de una escuela.

Una de las principales diferencias entre la estética del autor y la estética del contemplador estriba en que ésta no precisa explicar los

factores sentimentales y mentales que intervienen en la creación. Determinismo positivista e idealismo emocional, tranquilidad académica o fermento existencialista, llevan su destino unido a la posición filosófica que defienden, y son útiles para la especulación teórica que estimula la creación artística; pero el arte, una vez creado, prescinde de puntales dogmáticos. Indudablemente, a fin de comprender mejor una obra, conviene averiguar los principios que la motivaron, aunque, repito, no son necesarios para su posteridad ni para su defensa. En otras palabras: a veces la *creación* de la obra de arte suele ser comentada mejor con el método de Taine, y entonces resulta evidente la influencia cálida y simétrica del paisaje egipcio, por ejemplo, pero la *recreación* (labor del contemplador) es eminentemente psicológica, autónoma; si no fuera así, la obra quedaría limitada a la información libresca o turística; que sería, al cabo, la más triste de las limitaciones. Por suerte, la intuición estética horada, incontenible, en los profundos museos y bibliotecas hasta descubrir en los cuadros y los libros la justa retícula de su emoción.

Finalmente, hablando de intuición, la aparición fenoménica sólo trató de los inconvenientes físicos que debe superar la intuición para captarla, pero no de la intuición, de ahí otra diferencia con la “estética mayor”. La intuición —célula espiritual— condiciona los sentidos. Las formas sensibles —las cosas y los signos por los que se manifiestan— tienen como finalidad la simple tarea de simbolizar, mediante referencias sensoriales, pasiones y emociones de posterior reducción interna. El secreto de la emoción artística corresponde a cada uno, y cada uno la aprehende según su posición en la amplia curva del arte. El esquema diagonal de la pintura quiso colocarnos ante una noción relativa de ella donde no hay “sentido” fijado para su calidad; simplemente hay pintura. También, demostrarnos que si una parte de su belleza se nos escapa, la culpa es nuestra. Somos los responsables de no afinar los instrumentos captadores conforme a la sensibilidad de la época que vivimos.

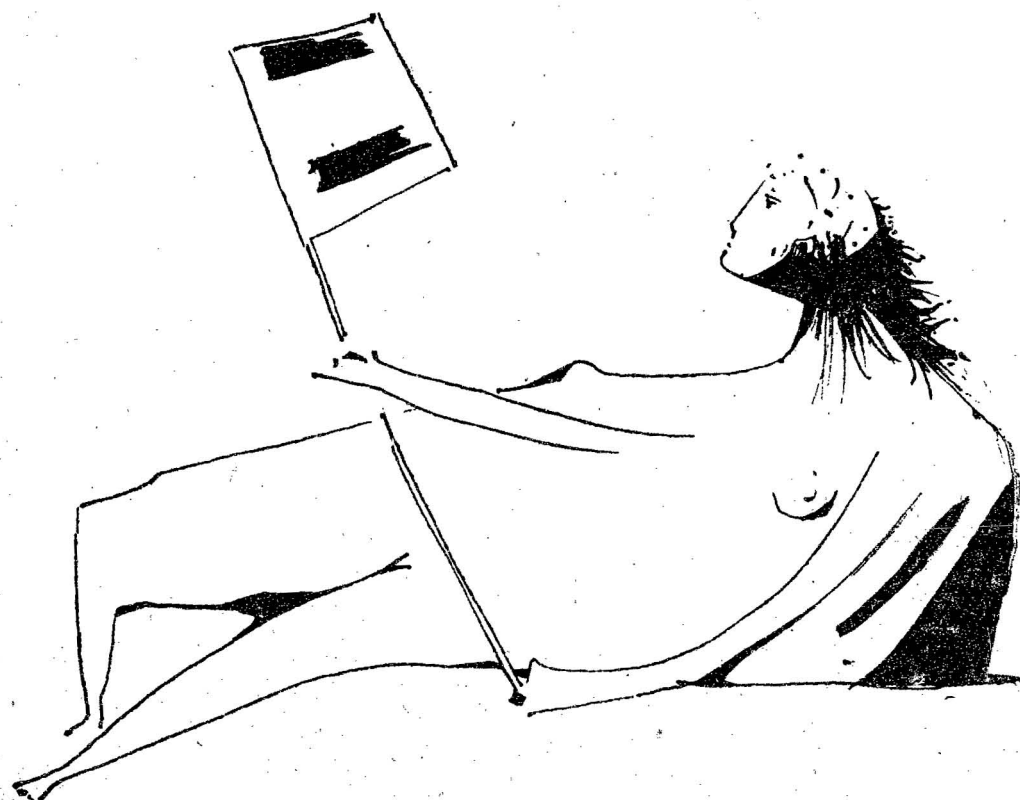
Ser moderno no consiste en ser contemporáneo, sino en ser actual; en actuar-con-la-época. Quienes niegan las nuevas germinaciones de la vida jamás comprenderán el mensaje del arte nuevo ni lo nuevo del arte antiguo. Ésta no es una defensa aforística. Indudablemente,

muchos nombres de hoy desaparecerán en el anonimato; ha ocurrido lo mismo con muchos nombres del pasado. Salvo los representantes íntimos de *su* momento, pocos sobrevivieron. Igualmente, los capaces de ser contemporáneos ahora serán, a pesar nuestro, nuestros representantes en el futuro. Ellos y nosotros estaremos juntos en la posteridad.

No quiero terminar mi vindicación del arte contemporáneo sin antes insistir que el método propuesto, no obstante su aspiración bibliotecaria y objetiva, deja un buen margen para la fantasía —el asombro— del contemplador. Arriesga, es cierto, de manera gradual, una penetrada visión de la múltiple realidad de la naturaleza, pero no olvidemos que, al cabo, es en la realidad donde el arte se *localiza*.

Como los rayos de la rueda en movimiento, las palabras vuelven siempre al centro que le da coherencia y dirección; aquí, la patentización de la realidad. El arte mira la realidad a través de un temperamento y de una sensibilidad —cultura—. Su labor consiste en seleccionar el ángulo de observación e incorporar los detalles anímicos que ayuden a perfilarla. Se puede afirmar, a despecho de Oscar Wilde, que el arte copia la realidad. Si en su valoración diaria estamos dispuestos a desmerecerla es porque vivimos habituados a una realidad corriente; la cual, por comodidad o falta de inquietud, no buscamos mirar de otra manera. Sería oportuno completar, ahora, que el arte copia la realidad desde rincones no descubiertos antes, que allí radica su diferencia con lo vulgar y cotidiano; su arte y su magia sorprendente. Original.

BIBLIOGRAFIA



ALEXANDER LERNET-HOLENIA: EL CONDE LUNA. *Ediciones*

La Isla, Buenos Aires, 1956

El Conde Luna, como tantas otras novelas —como casi todas, tal vez— es la historia de una culpa. Difiere de otras muchas en los hechos de ser interesante, desarrollarse con originalidad y estar muy bien traducida. La acción sucede en Viena, después de la última guerra; por una negligencia del protagonista, Jessiersky, cuya desidia permitió una turbia maniobra de los directores de su empresa, un hombre inocente fué encarcelado en un campo de concentración durante el Tercer Reich. La víctima, el Conde Luna, desaparece del mundo, pero no de la imaginación de su victimario. La culpa engendra la fantasía del castigo; la fantasía del castigo engendra el miedo; el miedo engendra el odio; el odio engendra la violencia. La historia de la humanidad podría resumirse, sin duda, en esta sencilla genealogía.

Una implacable manía de persecución y tres crímenes son el saldo, para Jessiersky, de su falta inicial. La venganza de su víctima, según supone, lo amenaza sin tregua, y es su defensa contra ese ataque imaginario la que lo lleva al límite de la locura, al repetido homicidio y por fin a la autodestrucción. Cuando las catacumbas de Roma se tragan para siempre a Jessiersky, el asesino que encuentra la muerte huyendo de la muerte, termina el libro con una fantástica conjetura.

Alexander Lernet-Holenia demuestra una vez más, entre otras cosas, lo que sabían de sobra los grandes novelistas del siglo pasado: que la información adicional, aún prolija, no estorba al relato sino que lo enriquece. Se afirma que es el escritor contemporáneo más importante de Austria; su novela no es indigna de tal presunción.

REINHOLD SCHNEIDER: EL PADRE DE LOS INDIOS. *Ediciones*

Criterio, Buenos Aires, 1956

La biografía novelada, género discutible y erizado de obstáculos, es el medio que ha elegido Reinhold Schneider para presentar los problemas éticos, religiosos, jurídicos y económicos que plantearon la conquista española y la subyugación de los indios de América. La simple biografía o el ensayo histórico, a mi juicio, hubieran sido vehículos más apropiados para su pensamiento: hubieran conservado todos los datos importantes prescindiendo de los discursos apócrifos, que

restan seriedad a la información sin añadirle encanto.

El padre Bartolomé de Las Casas, protector de los indios, viaja a España para denunciar ante el Emperador Carlos V los abusos de que aquéllos son víctimas; entre él y un hidalgo enriquecido en las colonias, Bernardino de Lares, relatan tal cúmulo de crueldades, despojos y abominaciones por parte de los españoles y señalan tanta mansedumbre, dulzura y buena fe en los aborígenes, que

aún el lector menos inclinado a simpatizar con los conquistadores sospecha alguna parcialidad. Las Casas llega a destino y mantiene en presencia del rey su célebre polémica con Sepúlveda, el primero abogando por los derechos de los indios, el segundo por la conveniencia del Estado y de la Iglesia. El buen dominico esgrime los argumentos más irrefutables de la compasión y la justicia; Sepúlveda los rebate con consideraciones políticas netamente utilitarias, donde se apela a ese tipo de sentimientos que, como el patriotismo y el celo religioso, son capaces de llevar, a quienes los cultivan sin discriminación, a las formas

más atroces del mal. Carlos V escucha a Las Casas y dicta, para mitigar la suerte de los indios, unas leyes, que —se advierte fácilmente— nunca serán puestas en vigor.

La información, en síntesis, es interesante; la novela es débil, basada en diálogos demasiados largos. En cuanto a la traducción, decir que es deficiente sería un imperdonable eufemismo; la versión literal del alemán da por resultado unos párrafos largos y confusos, donde no se respetan a veces ni las concordancias gramaticales que exige el castellano.

SANTIAGO MONTSERRAT: INTERPRETACION HISTORICA DEL QUIJOTE. *Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades.*

Universidad Nacional de Córdoba, 1956

Interpretación histórica del Quijote titula un volumen de ensayos; más de la mitad del libro, en efecto, está dedicada a un estudio sobre esta obra deleitante, cuyo encanto ha resistido victoriosamente a generaciones de intérpretes y a muchedumbres de críticos. La primera tesis sitúa a Cervantes dentro del marco de su época —la edad moderna— donde se observa la declinación de la nobleza y el encumbramiento de una burguesía que la imita; aspectos que aparecen reflejados en los personajes de la novela. En la segunda se compara el relato del Quijote con la historia de España: las dos partes de aquel se identifican respectivamente con la valiente y descabellada empresa de la conquista y con la era de desilusión que sobrevino después, invadida por el burócrata y el

pícaro. La tercera tesis versa sobre las dos características españolas que se manifiestan en la obra estudiada, el realismo y el idealismo, cuya aparente oposición da su sello peculiar al renacimiento hispánico. Media docena de ensayos muy breves, sobre diferentes aspectos del arte contemporáneo —el cinematógrafo, la poesía, las novelas de Kafka, la tradición como base necesaria de la obra de arte— completan el libro.

Creo que este trabajo adolece de un defecto que apenas lo singulariza, tan frecuente es en la literatura de nuestra lengua: la desproporción entre la cantidad de palabras utilizadas y el número de ideas expuestas. Una vez más se advierte que la concisión, la claridad y la sencillez no son virtudes de nuestra raza, que sólo en contados casos consigue la

admirable precisión y la inflexible economía de los ensayistas sajones. Sobre el estilo de Montserrat es evidente la influencia de Ortega; ha asimilado de él la seguridad en los juicios, el empleo de vocablos poco usuales y cierto tipo de

construcción barroca; no ha conservado, en cambio, la claridad en la exposición y el rigor lógico de tan inolvidable maestro.

ALICIA JURADO

MANUEL MUJICA LAINEZ, *Narrador*

Los escritores, quieranlo o no lo quieran, dejan en sus obras algunas señales o algunos rastros de la técnica que en ellas emplean. Esas señales o rastros pueden descifrarse y, con las partes observadas, recomponer el método utilizado. Tal es el caso de Manuel Mujica Láinez, autor de cuentos y novelas que nos sumergen en un ambiente de sugestión. A veces, de difusa y misteriosa sugestión.

Aquí vivieron, es una colección de relatos y cuentos escritos entre 1947 y 1948. Contemplada esta colección en la perspectiva del tiempo, podemos decir que se trata de sus iniciales ejercicios literarios como futuro novelista. Los cuentos tienen un nexo: el lugar donde ocurre la acción de cada uno. Es un punto de San Isidro y la fantasía del autor parte del año 1583. A cierta altura del libro, precisamente en 1748, se levanta una casa-quinta que sufrirá sucesivamente los embates del tiempo o la acción rejuvenecedora de nuevas construcciones. Creado el ambiente, Mujica Láinez va cambiando los moradores protagonistas y describiendo los sueños o las tragedias de cada uno. De esta manera el autor ensaya la técnica que usará cuando escriba su novela *La casa*.

A *Aquí vivieron* le sigue cronológicamente *Los ídolos*, primera de sus novelas. En ella presenta y anuda un asunto, des-

cribe un ambiente, diseña caracteres. Los elementos larvadamente contenidos en los anteriores cuentos cobran ahora visible relieve en estas tres novelas breves —“nouvelles” dirían los franceses, “novelle” los italianos—: la que da título a la colección y *Duma* y *Fabricia*.

Detengámonos en *Duma*, cuyos dos personajes centrales, Gustavo y el presunto autor, sirven de enlace para la narración tripartida. Queda ya dicho que el relato se realiza en primera persona. ¿Quién es Duma? Una mujer hermosa y rica, que rompe con los prejuicios sociales y vive según su veleidoso antojo personal tanto en Europa como en la Argentina. Carece, cierto es, de profundidad psicológica, pero su tipo humano se agranda poco a poco cuando Mujica Láinez nos pinta el ambiente que la rodea y las personas con quienes alterna. Las luces de este escenario novelesco, finamente observado, sientan bien a esa mujer veleidosa, sin frenos morales, con aplomo de mundana y que encandila al supuesto relator, inexperto adolescente.

Gustavo le refiere que un hombre se ha matado por Duma, y aunque no concluye de contar el trágico episodio, logra Mujica Láinez lo que se proponía: acicatear la curiosidad del lector. “Era su procedimiento”, dice de él Gustavo. Y no se nos oculta que el personaje —des-

prendiéndose del autor— podría devolverle la afirmación. “Consistía —agrega Mujica Láinez, siempre aludiendo a Gustavo— en lanzar súbitamente una bomba de misterio, la cual reventaba delante de mí sin ruido y dejaba escapar formas deslumbrantes”. Como de esta suerte, creo, compone Mujica Láinez sus obras narrativas, hay fundados motivos para suponer que se trata aquí de una confesión del autor puesta en boca de su “alter ego” ocasional. Y deben recorrerse aún diez o doce páginas para que el “racconto” prosiga: Duma posó ante el pintor Philibert Chenier y éste se enamoró de la modelo, no sin que la modelo sintiera complacencia en suscitar esa pasión. Cuando Chenier se le declara enardecidamente, Duma lo rechaza y lo humilla. El pintor se suicida. Y esta es una de las diversas “formas deslumbrantes” del entrecortado relato, indudablemente urdido para mantener en tensión al lector, para provocar en él la ansiedad que dimana del “suspense”.

Añádase que el suicidio de Chenier no podrá conmover a una mujer “posesiva”, como Mujica Láinez califica a las de su especie, pues ha nacido para dominar a los hombres que la cercan y a los cuales atrae y enloquece. Tiempo después el retrato de Duma pertenece a una antigua mucama del puesto de “Las Rosas”. Cierta día, al anochecer, se incendia el puesto y corren hacia el lugar los habitantes del castillo en que vivía Duma. Un hermano de ésta, Sebastián, “el tío Sebastián”, desafiará las llamas a fin de salvar el retrato, que reclama para sí. Instante de la novela donde otra “bomba de misterio” estalla ante el lector, quien debe esforzarse por aclararla más adelante, cuando el autor nos describe una noche de eclipse. Todos contemplan el cielo. Todos, menos el adolescente em-

belesado en la admiración de Duma: “Su hermano Sebastián —dice— le daba el brazo y advertí que la señora se desasía de él: sí, deliberadamente, se había soltado de él como si lo rechazara”. Detalle sugestivo que, al igual que la actitud de Sebastián al producirse el incendio, deja franqueables algunas pistas próximas para el novelador. Páginas distante nos explicarán, al morir el tío Sebastián, que el buen hombre consumió su vida en preparar una novela sobre Juana de Arco. Sería una obra definitiva para entender a la Doncella, dominadora de hombres. Frustado motivo de vida para el tío Sebastián, modo de autodefensa —susurra el relator— “para no desesperarse”.

Al morir Sebastián, el adolescente repasa la novela inconclusa y se detiene en el párrafo dedicado a Juan V, conde de Armagnac, “hombre curioso enamorado de su hermana Isabel”... Surge así el paralelismo, levemente apuntado. El adolescente se preguntará hasta donde fué Duma para Sebastián lo que Isabel para Armagnac. Pero también la doncella era una mujer “posesiva” y, aunque de modos harto distintos, ella y Duma habían nacido para dominar a los hombres.

Otro pasaje aviva el sostenido suspense. En efecto: Duma, ya vieja y empobrecida, se enamora de un joven estudiante que todos los días la saluda desde su ventana. Y llega a tal extremo su exaltada senil vanidad que lo instituye heredero de una magnífica joya: la esmeralda que ha lucido durante su larga existencia. Pero el pasaje ha de tornarse, a poco, en truculento episodio, pues el joven, ignorando las disposiciones de Duma, roba al cadáver la esmeralda.

Nótese ya que la técnica de Mujica Láinez, aún anticipando el posible desen-

lace en determinadas páginas de la obra, mantiene despierta la atención del lector gracias al anudamiento de imprevistos incidentes. Hay en esto, aunque de manera inversa, el empleo de recursos habituales en la novela policial moderna. Y obsérvese que en "El Cofre", narración que figura en *Aquí Vivieron*, tienta por primera vez esa modalidad narrativa.

Además, el autor suele dejar a medio concluir sus personajes. De ahí que parece tenerlos siempre listos para entrar de nuevo en escena, trasladándolos a otras obras. Son, pues, los suyos, como sucesivos bocetos de pintor ante el mismo modelo. Y Mujica Láinez nos lo apunta por medio del adolescente de Duma... "He ido hilvanando luego, colmando bien o mal con mis deducciones las ignoradas zonas, hasta componer un retrato de la curiosa anciana que, como el que de ella pintó Philibert Chenier en la plenitud de su belleza, si tiene partes terminadas con minucia, tiene otras en las que se notará la inconsistencia del esbozo". Esos hilvanos son visibles en el conjunto de su obra. Duma, por ejemplo, está apuntada, con su desenfreno sexual incontenible y con su desaprensión social, en Teresa Montalvo de *Aquí Vivieron*. Y también en doña Sabina, personaje de "El salón dorado" —cuento que figura en *Misteriosa Buenos Aires*—, cuya alteración mental, viviendo de sus pasadas grandezas, anticipa algo del personaje citado y al terceto soñador de *Los viajeros*.

Los elementos que usa para novelar en "Duma" son los preferentemente elegidos por él en toda su producción novelesca. Por eso llegamos a la conclusión de que se trata, efectivamente, de una técnica personal. Pero si nos preguntamos cómo nace esa técnica, quizá debemos convenir en que es consecuencia del paso insensible del relato o cuento a la novela

como género narrativo mayor. Pues nótese que Mujica Láinez, aun tratándose de novelas, siempre relata. Sus personajes no viven, aman o mueren directamente, bajo la vigilante mirada del lector, sino que la existencia de cada cual es trasladada a un vívido relato. Y esa cualidad para manejar el relato nos mueve a calificarlo —siguiendo a Julián Marías— como un novelista tradicional, que nunca invade el terreno del "ensayo" intento frecuente en casi todos los novelistas contemporáneos. Acaso la obra más característica entre sus novelas sea *La casa*, donde la propia construcción, al derrumbarse, va relatando la vida de los seres que "aquí vivieron". Y uso intencionalmente el título de otro de sus libros, ya que estos cuentos constituyen un valioso antecedente de la obra citada. Esta novela, en efecto, está compuesta con dos "nouvelles" hábilmente fusionadas. Y es que Mujica Láinez no reforma su técnica al pasar del cuento a la novela. Por eso debe ir acumulando sucesivas "bombas de misterio" que estallan ante el lector suavemente, porque ya el autor, haciendo alarde de su habilidad para mantener el suspenso sólo mediante el relato, las ha ido preanunciando en las primeras páginas. Después, es como si se entretuviera en desenredar la madeja antes entretejida.

Además, nunca nos presenta un personaje en su síntesis psíquica. Aduñado totalmente de cualquier criatura, recurre a su astucia de fácil novelador y sólo nos la deja entrever en ciertos pasajes: los de mayor hondura psicológica. Ese enfoque parcial, si bien nos brinda páginas de trémula emoción, le ha impedido —hasta ahora— crear un personaje capaz de imponerse al lector. Las páginas dedicadas a varios adolescentes no tienen par en nuestra literatura. Posible-

mente la angustia del autor afina su pluma y su sensibilidad al describir instantes de las vidas de sus personajes. Lástima que se detenga sólo en instantes, y por eso no ha creado el Adolescente, con mayúscula, que pueda quedar como ejemplo en la novela o el cuento argentinos.

El ambiente y los personajes de sus obras reflejan los rasgos primordiales y los hábitos inveterados de una clase social que para sí retiene celosamente la denominación de "aristocracia". No puede impedírsele en verdad que se apropie de dicho vocablo, aunque éste conserve, así empleado, cierto dejo de cosa trasnochada y cuasi legendaria.

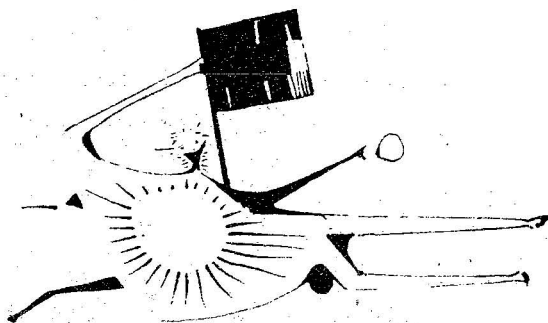
Mujica Láinez conoce por dentro a esa clase social y si bien las obras en que nos la presenta se desarrollan en Buenos Aires, muchos de sus aciertos al tipificar los personajes son valederos para ciudades del interior: Paraná, Tucumán, Córdoba, Mendoza...

Establecido este, no podría empero afirmarse que la producción de Mujica Láinez entronca sólo en la rama costumbrista de nuestra novela. Hay, sí, costumbrismo en sus obras. Pero más al enmarcar el ambiente y al concebir algunos de sus personajes, que al desenvolver la acción en los cuentos y en las novelas aquí citados. Y debe observarse,

todavía, que el autor embellece esos personajes para darnos de ellos, sea fotografías retocadas, sea siluetas irónicas, sea perfiles de humorístico diseño: alguno quiere cultivar, a su modo, la novela histórica; otros son viejos soñadores o ilusos; algunas se creen las eternas amantes que no envejecen; otras, resignadas copistas de un tapiz que se apolillará al fin en cualquier desván maloliente... Seres frustrados que reflejan su quiebra vital en este o aquel "ídolo" efímero. Por eso se aíslan del contorno y se abroquelan en el recuerdo de añejos esplendores. Entretanto, la riqueza suele escaparse de sus manos patricias y los blasones suelen amortecerse en las de los nietos. Familias, a menudo, cuya tercera o cuarta generación carece de mediano relieve.

En su producción narrativa Mujica Láinez nos presenta esas células sociales casi desprovistas de vida. Por eso tienen sus obras algún valor documental y no es improbable que las lean los sociólogos del futuro que quieran recomponer la Argentina de fines del XIX y de la primera mitad de nuestro siglo. Cuando las lean, se encontrarán con estas obras sueltamente escritas y en las que la prosa, deliberadamente, está al servicio del buen arte literario.

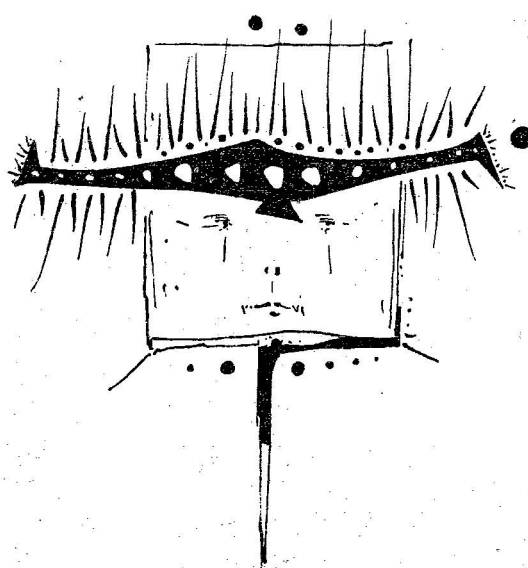
MARIA INES CARDENAS



ÍNDICE

1. <i>Vicente Barbieri</i>	
El hombre de la armónica	5
2. <i>Guillermo de Torre</i>	
Así que pasen veinte años: Federico García Lorca	8
3. <i>Arturo Capdevila</i>	
Cronicón de Macedonio el Déspota	20
4. <i>Raúl H. Castagnino</i>	
Onomatología de entrecasa	29
5. <i>Jorge Luis Borges</i>	
Prosas	44
6. <i>Félix Della Paolera</i>	
Traducción de un poema de Dylan Thomas	48
7. <i>F. J. Solero</i>	
Otra vez América	50
8. <i>Rodolfo Garsco</i>	
La vara	53
9. <i>José Luis Ríos Patrón</i>	
El estilo de Mallea	61
10. <i>Jorge Vocos Lescano</i>	
Dos estampas	88
11. <i>Beatriz Guido</i>	
Tarde de bodas	91
12. <i>Jaime Rest</i>	
Synge y el renacimiento literario irlandés	93

13. <i>John M. Synge</i>	
Jinetes hacia el mar (traducción de Virginia M. Erhart)	104
14. <i>José Edmundo Clemente</i>	
Estética del contemplador	116
15. BIBLIOGRAFÍA.	
<i>Alicia Jurado</i>	
Alexander Lernet-Holenia: El conde Luna	151
Reinhold Schneider: El padre de los indios	151
Santiago Montserrat: Interpretación histórica del Quijote	152
<i>María Inés Cárdenas</i>	
Manuel Mujica Láinez, narrador	153



Este segundo número de la 2ª época de la Revista "LA BIBLIOTECA" se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos del Ministerio de Educación y Justicia en la 2ª quincena del mes de agosto de 1957.