

Capricornio

Josué de **CASTRO** : *Siete palmos de tierra y un cajón.*

Juan **BOSCH** : *En un bobío.*

Jean Marie **GIRARD** : *Sobre el arte y el conocimiento.*

Bruno **SCHULZ** : *Agosto.*

Roberto M. **COSSA** : *Por siempre alegre.*

Jaime **REST** : *La obra dramática de Edward
Albee.*

CUENTOS DE LA DINASTIA TANG:

Li **FÓU-YEN** : *El derrochador y el alquimista.*

Chen **KI-TSI** : *Yen, la zorra encantada.*

Li **KONG-TSUO** : *El gobernante del estado tributario
del sur.*

revista de literatura
arte y actualidades

2

1965

CAPRICORNIO

REVISTA DE LITERATURA, ARTE Y ACTUALIDADES (SEGUNDA EPOCA)

DIRECTOR: BERNARDO KORDON

SECRETARIO DE REDACCION:

JORGE RAUL LAFFORGUE

SUMARIO DE ESTE NUMERO

- Josué de Castro: *Siete palmos de tierra y un cajón* 1
 Juan Bosch: *En un bohío* 14
 Jean Marie Girard: *Sobre el arte y el conocimiento* 18
 Bruno Schulz: *Agosto* 35
 Roberto M. Cossa: *Por siempre alegre* 44
 Jaime Rest: *La obra dramática de Edward Albee* 60
 Cuentos fantásticos de la dinastía Tang 68
 Li Fou-yen: *El derrochador y el alquimista* 68
 Chen Ki-tsi: *Yen, la zorra encantada* 75
 Li Kong-tsu: *El gobernante del estado tributario del sur* 85

© by Capricornio.

Registro de la propiedad intelectual 426.224.

Marc Registrada Nº 309.191.

Impreso en Talleres Gráficos Carollo,

Díaz Vélez 3461 - Buenos Aires.

Número suelto: \$ 100 (extranjero \$ 130 ó 1 USA).

Seis números: \$ 550 (extranjero \$ 700 ó 5 USA).

Toda correspondencia a cargo de correo nº 63, sucursal 12, Buenos Aires.

por JOSUE DE CASTRO

"Nenhum dos mortos daqui
 vem vestido de caixão.
 Portanto eles não se enterram
 são derramados no chão." *

João Cabral de Mello Neto,
 Cemitérios pernambucanos.

En 1955, João Firmino, morador del Ingenio Galilea, fundaba la primera de las Ligas Campesinas en el Nordeste brasileño. Su objetivo principal no había sido, como muchos pensaron, mejorar las condiciones de vida de los campesinos de la región azucarera, o defender los intereses de esos bagazos humanos, golpeados por la rueda del destino como la caña es triturada por la mollienda de los ingenios de azúcar. El objetivo inicial de las Ligas fue defender los intereses y los derechos de los muertos, no de los vivos. Los intereses de los muertos de hambre y de miseria: los derechos de los campesinos muertos en la extrema miseria de la *bagaceira*. Y para darles el derecho de disponer de siete palmos de tierra donde descansar sus huesos, y de hacer bajar su cuerpo a la sepultura dentro de un cajón de madera de su propiedad, para podrirse lentamente junto con el ataúd, eternidad adentro. Para esto fueron fundadas las Ligas Campesinas. En un principio tenían mucho más que ver con la muerte que con la vida, tal vez porque con la vida ellos no tenían mucho que hacer. Apenas resignarse. Resignarse al hambre, al sufrimiento y a la humillación. Sin embargo, si ya no existía interés en esa

"Siete palmos de tierra y un cajón" es el primer capítulo del último libro de Josué de Castro: *Una zona explosiva en América Latina: el Nordeste brasileño*. Capricornio agradece al autor y al editor castellano, Ediciones Solar, la autorización para publicarlo como anticipo a nuestros lectores.

* "Ninguno de los muertos de aquí / llegan vestidos de cajón. / Por ello no se los entierra / son derramados en el suelo."

gente para luchar por la vida —para luchar por una vida mejor y más decente— ¿por qué ese obstinado empeño en reivindicar derechos en la muerte? ¿Reivindicación de muertos que nunca tuvieron derechos en vida! ¿Por qué esta delirante aspiración de poseer después de muerto siete palmos de tierra, por parte de quien en vida no dispuso, por sí mismo, ni siquiera de una pulgada de suelo, porque casi todos integraban los inmensos batallones de los sin-tierra que pueblan el Nordeste brasileño? ¿Y por qué esta desesperación por poseer un cajón propio para ser enterrado, cuando en vida esos desheredados de la suerte nunca fueron propietarios de nada, ni de tierra, ni de casa, ni aún de su propio cuerpo y de su propia alma, alquilados de por vida a los señores de la tierra? ¿Por qué esta conducta aparentemente tan extraña, tan en contradicción con el conformismo, la apatía, la resignación de esos pobres desdichados? Todo esto sólo tiene sentido cuando la gente comprende que, para los campesinos del Nordeste, la muerte es lo que cuenta; no la vida, dado que prácticamente la vida no les pertenece; de ella nada sacan fuera de su sufrimiento, del trabajo agotador y de la eterna incertidumbre del mañana; de la constante amenaza de la sequía, de la policía, del hambre y de la enfermedad. Para ellos sólo la muerte es cosa cierta, segura, garantida; un derecho que nadie les quita: su derecho a escapar un día por la puerta de la muerte, del cerco de miseria, de las injusticias de la vida. Todo lo demás es incierto, improbable o imposible. De ahí el interés del campesino del Nordeste por el ceremonial de la muerte, que considera como el de su liberación frente a la opresión y al sufrimiento de la vida. "Bienaventurados los pobres porque de ellos es el reino de los cielos", dicen las Sagradas Escrituras; palabras consoladoras para quienes ya hace mucho habían perdido toda esperanza de conquistar un lugar decente en los reinos de la tierra.

La larga experiencia de más de cuatro siglos de un régimen agrario de tipo feudal —implantado allí por los colonos portugueses bajo la forma de latifundio esclavista, productor de azúcar— y la resistencia invencible de este régimen en ceder a cualquier exigencia o reivindicación de los campesinos para mejorar algo sus trágicas condiciones de vida, acabaron por dar a esta gente el sentimiento de la inutilidad de cualquier esfuerzo por salir del atolladero de su miseria. La poesía popular, los "abecés" de los payadores, la tradición y la historia; siempre recordaron las antiguas rebeliones campesinas como la "Balaiada", "La República de Palmares", "Canudos", en las cuales campesinos de-

esperados lucharon heroicamente contra los amos prepotentes. Los cantores populares exaltaron constantemente el valor indomable de los jefes populares sacrificados durante las violentas sacudidas de la represión. Pero ¿para qué sirvieron todos esos esfuerzos y toda esa violencia? Para nada.

Es verdad que, para ser justos, no podemos olvidar que los esclavos descendientes de los negros traídos del Africa por los portugueses, obtuvieron su liberación en 1888; la liberación de su "galera perpetua", de la que hablaba Castro Alves, el poeta de la Abolición. Pero ¿habíanse liberado, realmente, los esclavos de la esclavitud? ¿O apenas se habían liberado del oprobio de ser llamados *esclavos*, para continuar siendo los mismos esclavos bajo el nombre de *moradores*, de siervos de sus antiguos señores feudales? La verdad es que, esclavos o siervos, *moradores* o *foreiros**, lo que hasta hoy les tocó es siempre la misma cuota de sacrificios, de trabajos forzados, de hambre y de miseria; la misma herencia que les había legado la esclavitud. Dejaron de ser esclavos de un amo, para ser esclavos de un sistema; esclavos del latifundio azucarero. Para ser triturados como bagazo por el engranaje de este sistema económico, uno de los más inhumanos que aún perduran en la superficie de la tierra, pero que fue, sin duda y hace cuatro siglos, el sistema que dio consistencia política y base económica al país en formación. Que permitió que en este Nordeste se implantase la primera organización económica de allende el mar, que daría en el siglo XVI a la Metrópoli portuguesa el monopolio de un producto en los mercados europeos: el de la plantación de la caña, de la industria y del comercio azucareros. Todo esto hecho sobre la base del trabajo esclavo; de la total esclavitud del hombre y de la tierra, expuestos incondicionalmente al servicio de la ambición de los grandes señores feudales, de enriquecerse de prisa, plantando cada vez más caña y produciendo cada vez más azúcar. Y entregándose en cuerpo y alma a esta audaz aventura azucarera, sin medir sus consecuencias y sin atender a ningún sentimentalismo que no fuera su insaciable apetito de oro y al violento apetito de la caña, objeto de su adoración. A la feroz exigencia de esta planta de disponer siempre de nuevas tierras para ser devoradas por los cañaverales y de disponer siempre de más brazos humanos para romperlos o agotarlos en los surcos: plantando, limpiando y recogiendo caña, o, en los caminos, tirando y empujando las carretas de caña,

* Que paga "fóro", cantidad anual al dueño de las tierras. (N. del T.)

o en las molindas, en las "esteiras" * de la usina, en los muelles, cargando o descargando las bolsas de azúcar. Si con el tiempo el paisaje de la región parece haber mudado algo —la gran fábrica moderna reemplaza el viejo ingenio de agua o de leña, el palacete del dueño de la fábrica se levanta en el lugar de la *casagrande* del ingenio— el paisaje humano permaneció casi igual. Los antiguos esclavos que entonces vivían en la *senzala* **, ahora dispersos por las chozas y por los rancharios en el campo y en las aldeas, o amontonados en las *favelas* de los *mocambos* *** de las ciudades, verdaderas *senzalas* que renacen en torno a las nuevas *casas-grandes* que son los palacetes de los nuevos señores de la tierra. Ninguna fuerza fue capaz de romper el sistema opresor del latifundio que viene pesando desde hace siglos, como una fatalidad sobre la vida del campesino.

Ni la fuerza de las balas de los *cangaceiros*, ni la fuerza de la fe de los místicos y de los santos pusieron término al sufrimiento y a la opresión que hasta hoy padecen los campesinos. Ni Antonio Silvino, ni Lampião, héroes del bandidaje, cantados por la poesía popular; ni el padre Cícero de Joazeiro y sus místicos adoradores, pudieron mudar el rumbo del destino de esa pobre gente, condenada por la historia a permanecer para siempre en el fondo del abismo. A sentirse impotentes, como si el carro de sus destinos se hubiera hundido hasta el eje en el barro blando de los caminos de la caña, en el *massapé* fofu y pegajoso donde se atacan los carros tirados por los bueyes. Y cuanto más fuerza se hace, tanto más se hunde el carro, como si el diablo o el destino, o los dos juntos, tironeasen desde adentro del barro de los rayos de la rueda del carro. O como si todos los compañeros de infortunio hubiesen sido empujados por el mismo destino, hacia dentro de un remolino que fuese como un infierno de agua, con la fuerza de la miseria, empujando siempre, como la corriente, cada vez más hacia el fondo. El lodazal de la vida o el remolino de la fatalidad, son las imágenes populares con que la gente del Nordeste manifiesta en sus imágenes simples su revelación de un fenómeno social, que los científicos de hoy llamaron, como Winslow, "proceso circular acumulativo". Proceso social donde una constelación de factores negativos actúan estrangulados de tal forma que los

* Plataforma móvil donde se amontonan las cañas en los ingenios, que las conduce hasta la boca del aparato que las tritura. (N. del T.)

** Grupo de casas o alojamientos para esclavos. (N. del T.)

*** Reductos de los esclavos huidos || lugar salvaje donde se esconde el ganado || ranchario. (N. del T.)

grupos pobres quedan cada vez más pobres, mientras que los ricos se enriquecen cada vez más. Es el mismo concepto del llamado "círculo vicioso de la pobreza", de Nurkse, en el cual el hambre y la pobreza que actúan y vuelven a actuar como dos factores de acción acumulativa, hacen que los hambrientos no puedan comer, porque no son capaces de producir, y no producen porque son hambrientos. El hombre del Nordeste ignora estas sutilezas de los sociólogos, estos brillantes juegos de palabras en los que se habla de factores negativos que actúan como causa y efecto dentro del proceso social, pero siente en su carne la realidad de la miseria paralizante, y ve crecer siempre delante de sus ojos la riqueza descomunal de los que se enriquecen cada vez más a costa de su hambre. Esta es la revelación que le hace decir, sin exteriorizar su rebelión, que es así, "como el agua sólo corre hacia el mar". Y corriendo siempre hacia el mar el agua deja en la miseria la tierra seca del *sertão* *, y en la angustia el alma reseca del hombre del Nordeste. Tan reseca que, de vez en cuando, esta alma se transforma en piedra: el alma y el corazón de piedra de los *cangaceiros* **. En su visión fatalista del mundo, estos seres primitivos llegan a la conclusión de que no hay dique que pueda detener esta tendencia inevitable del destino que lleva siempre el agua hacia el mar, donde menos hace falta. Un sentimiento de total impotencia, y del propio desamparo, se apoderó del alma del campesino nordestino. De ahí su humildad y su aparente conformismo, frente a esa conspiración invencible de las fuerzas naturales y de las fuerzas sociales, asociadas para destruirlo en sus pretensiones por obtener alguna mejora en sus condiciones de vida. Por lo tanto, no fue sólo pensando en las reivindicaciones de sus derechos explotados, ni con el deseo de organizarse para luchar contra la explotación del régimen agrario reinante, que los humildes campesinos del Ingenio Galilea fundaron las Ligas Campesinas. ¿Acaso su ingenio no se llamaba "Galilea"? ¿No tenía el mismo nombre de la Tierra Santa, donde el dulce Jesús proclamó por primera vez la doctrina de la igualdad y de la fraternidad humanas, doctrina revolucionaria que durante dos mil años aún no consiguió, sin embargo, penetrar de verdad en el alma empedernida de los falsos cristianos que dominan una gran parte del mundo? Por lo tanto ¿quién mejor armado para comprender al profeta de Ga-

* Regiones desérticas, secas y despobladas, de vegetación rala y característica. (N. del T.)

** Bandidos, saltadores. (N. del T.)

lilea que esa pobre gente del Ingenio Galilea, en el Nordeste del Brasil? Pobres como los amó Cristo, que por ellos se dejó crucificar para que el reino de los cielos se estableciera en la tierra ¿quién en mejor condición para escuchar las enseñanzas y las lecciones de amor del gran profeta de Galilea que esta gente desposeída de todo, sin mayores ambiciones en este mundo? Ambicionaban apenas presentarse dignamente un día, a los ojos de Dios. Y fue aquí que sus aspiraciones parecieron excesivas a los ojos de otros cristianos, los cristianos propietarios de tierras, dueños de ingenios, señores del Nordeste. La aspiración de los miembros de la Liga era prepararse para comparecer en el Juicio Final, en condiciones que no le fuesen totalmente desventajosas, a fin de ser oídos por el Juez Supremo. La primera condición era, sin duda, la de presentarse delante de Dios con las manos limpias de todo crimen y con el alma limpia de vicios; y esto no era difícil para la mayoría de ellos. Pero para su espíritu simple, también era necesario presentarse con un mínimo de decencia, en una hora de tanta importancia y de tanta solemnidad: la hora del Juicio Final. Y he ahí que su extrema miseria no le permitía este mínimo de decencia. Es una costumbre en esas tierras miserables, que los pobres labradores, al término de sus vidas de miseria, sean llevados al cementerio en el cajón "de la caridad", que la Municipalidad presta, pero que debe ser restituido al pie de la sepultura para que pueda servir a otros difuntos. Mas, ser enterrado de esa manera constituye la humillación suprema para esa pobre gente, cuya vida no pasa de ser un rosario de humillaciones; pero ésta es la peor de todas, porque es una humillación que se prolongará más allá de la vida, una humillación que durará toda la eternidad. La Liga fue creada para evitar esta suprema humillación.

Cuando un periodista entrevistó en 1960 a uno de los principales dirigentes de la Liga, el viejo José Francisco de Souza, y le preguntó qué había hecho la Liga en beneficio de los pobres campesinos, respondió tranquilamente: "Vea, joven, antes de la Liga, cuando uno de nosotros moría, el cajón lo prestaba la Municipalidad. Después que el cuerpo era llevado a la fosa común, el cajón volvía al depósito municipal. Hoy la Liga paga el entierro y el cajón baja con el muerto".

Allí estaba, patente, el primer resultado de la iniciativa tomada por João Firmino y sus compañeros del Ingenio Galilea, al fundar en esas tierras de tanta pobreza una sociedad civil de beneficencia y auxilio mutuo, para ayudar a sus moradores a morir con decen-

cia: con una vela en la mano, con los ojos fijos en la llama de esa vela, que los ayudaría a orientar sus primeros pasos en la oscuridad del Más Allá, y con la reconfortante certeza de que disponían de sus siete palmos de tierra para posar allí su cajón y en él aguardar tranquilos el Juicio Final. Esta institución de beneficencia se denominó "Sociedad Agrícola y Ganadera de los Plan-tadores de Pernambuco". Pero el nombre no persistió: en cambio sí el sobrenombre, porque a poco de su creación la sociedad comenzó a ser llamada Liga. Liga Campesina: se le puso el sobrenombre para deshacerse de ella. Para darle un origen considerado sospechoso por los conservadores, con ocultos vínculos con el movimiento revolucionario iniciado hace muchos años en otros puntos del Nordeste, bajo la forma de organizaciones campesinas, intentando reunir a los trabajadores de la caña de azúcar en una especie de sindicato que les diese fuerza política suficiente para plantear reclamos y reivindicaciones. Y estas primeras tentativas fueron llamadas Ligas Campesinas probablemente bajo la remota inspiración de las Ligas Campesinas de la Edad Media, creadas por el campesinado europeo como instrumento de lucha de los siervos de la gleba contra la intolerable opresión de los príncipes y de los barones feudales. No se puede olvidar que la colonización brasileña se inició en el Nordeste bajo el signo del medievalismo feudal, en el que se inspiró Portugal para introducir en estas tierras el régimen de las Capitanías hereditarias, entregadas a los dueños de los feudos, los barones del Nuevo Mundo. Aunque a comienzos del siglo XVI, cuando se colonizó Brasil, ya estábamos en pleno Renacimiento europeo, la península ibérica desviada de su ruta histórica por la interminable lucha con el Islam, y aislada geográficamente del resto de Europa por la barrera de los Pirineos, continuaba encastillada en su feudalismo agrario, característicamente medieval. Y Portugal, más aún que España, separado del resto del mundo por la espesa muralla de la meseta catalana. Este secular retraso histórico hizo que la colonización ibérica en el Nuevo Mundo se constituyese como una empresa de tipo medieval, como una supervivencia de las Cruzadas, impregnada de un espíritu simultáneamente religioso y guerrero, místico y de codicia desenfrenada. Bajo este aspecto, bien diferente de la colonización inglesa de América, más de índole burguesa y de espíritu moderno, postrenacentista y postluterano. Con el patrimonio medieval traído por los colonos portugueses con sus hábitos arraigados en el complejo del latifundio feudal, es bien posible que los campesinos

del Nordeste también hayan heredado la tradición de las Ligas Campesinas del Medioevo europeo, que un día resurgirán con inesperada violencia en el proceso de la evolución social del Nordeste. Como presuntos herederos de esta tradición secular, las 140 familias que habitaban las tierras del Ingenio Galilea crearon su Liga Campesina y después de elegir su primera dirección, invitaron en un gesto de tradicional humildad del sirvo para con el señor, al propio dueño del ingenio ofreciéndole la presidencia de honor. Y él aceptó. Y tomó posesión de su cargo con gran solemnidad, con fiesta y con fuegos artificiales. Se registró el estatuto de la sociedad en el cual, además de la ayuda funeraria, figuraban como objetivos más remotos la adquisición de semillas e instrumentos agrícolas y la posible ayuda del gobierno. Pero no duró mucho esta luna de miel del señor de las tierras con sus siervos, miembros de la Liga. Y esto, porque otros latifundistas de los alrededores, señores de ingenio como él, se apresuraron a alertarlo sobre su locura, la de haberse dejado envolver en esta peligrosa aventura: la de consentir el establecimiento en sus tierras de este peligroso instrumento de agitación social: este caballo de Troya introducido subrepticamente dentro de sus dominios de portones cerrados, para abrirlos, en el silencio de la noche, al comunismo. Y el hombre asustóse, ya no quiso ser presidente de la sociedad; más aún, exigió su cierre inmediato. Y aquí la historia mudó de rumbo. La mayoría de los campesinos resistió al cierre y a partir de ese momento, bajo la presión de los acontecimientos, la sociedad mutual funeraria se transformó de hecho en una Liga Campesina para luchar por los derechos de los campesinos contra la opresión de los señores de la tierra. Creada para defender los derechos de los muertos, constituyóse en instrumento de reivindicación de los derechos de los vivos. ¿Pero no es acaso muriendo que mejor se aprende a vivir? Por lo menos así es en el Nordeste brasileño. Fue tratando los problemas de la muerte que los campesinos del Ingenio Galilea abrieron sus ojos a la vida. Vieron y comprendieron mejor las injusticias de la vida, y los autores de esa injusticia. Era la toma de conciencia de su realidad social, fenómeno que viene ocurriendo en nuestros días en todo el llamado mundo subdesarrollado —mundo esclavizado y expoliado— y que en ese momento se cristaliza como una nueva fuerza en la sociedad cerrada y primitiva de los moradores del Ingenio Galilea. Y con esa fuerza enfrentaron al patrón. Dejaron de someterse a sus órdenes absurdas, como habían hecho hasta entonces, con su acos-

tumbrada docilidad. Cuentan que el señor del ingenio, al advertir la obstinación con que el grupo se rehusaba cerrar la Liga, retiró la autorización dada para sacar de sus bosques la madera necesaria para la construcción de una capilla. Los campesinos protestaron contra esta orden y el patrón los amenazó con recurrir a la policía bajo el pretexto de que ellos pretendían devastar sus bosques. Siguen las intimaciones, la apelación a la policía y las amenazas de sus guardaespaldas. Pero frente a todo va en aumento la hostilidad de los campesinos. Surgen entonces los procesos judiciales contra los principales responsables, tildándolos de agitadores y terroristas. Y finalmente aparecieron las acciones de desalojo, la expulsión sumaria de los campesinos de la tierra donde siempre vivieron, hecha en nombre de la ley. A esta altura de la lucha los campesinos se pusieron de pie. No saldrían en paz de la tierra donde nacieron, donde sufrieron todas las amarguras de la vida y donde esperaban ver enterrados sus huesos. Porque ningún pueblo del mundo se muestra más arraigado a la tierra, más profundamente ligado a su suelo natal, que el pueblo del Nordeste. Sondeando el alma compleja y singular del pueblo chino que, a pesar de venir soportando desde hace milenios las periódicas amarguras de todos los tipos de cataclismos naturales que les prodiga su tierra cruel —las sequías, las inundaciones, los terremotos, las nubes de langosta— se muestra siempre tan indisolublemente ligado a su tierra, Keyserling escribió las siguientes palabras: "No hay otro campesino en el mundo que dé tal impresión de identificación total con la tierra: de participar tan intensamente de la vida de la tierra. Todo en la China —toda la vida y toda la muerte— se desarrolla en la tierra heredada. El hombre pertenece a la tierra, no es la tierra la que pertenece al hombre". Sin embargo, lo hay: existe otro campesino en el mundo tan identificadísimo como el chino con su tierra: es el del Nordeste brasileño, que Keyserling no conoció, que vive en el Nordeste al margen del mundo, relegado en su penumbra y en su soledad. Sin embargo por eso mismo, por su forzada soledad, el hombre del Nordeste, abandonado del resto del país y del mundo, se volvió hacia su paisaje circundante y en él hundió las raíces de su alma. Aun el hombre del sertão semiárido, que vive una vida casi nómada, rechazado una y otra vez por el cataclismo de las sequías, está extremadamente apegado a su tierra y a ella siempre aspira volver cuando el cataclismo pasa. Hasta sus nombres son nombres de tierras —de los lugares, de las aldeas, de los pueblos donde

nacieron: Antonio Pedro de Juazeiro, Juca da Serra, Talhada, Manuel João da Lagôa Grande... nombres de hombre y de tierra, como en la Edad Media, afirma con cierto orgullo el escritor *sertanejo* * Luiz de Câmara Cascudo. Este doloroso amor a la tierra que siempre le hace sufrir, consigue que el hombre del Nordeste la defienda siempre hasta el límite extremo de sus fuerzas y sienta siempre por ella un celo tan intenso, como si se tratara de una mujer. Es como si él no pudiese vivir lejos de ella, exilado de ese amor. Y si ahora, en medio de esta lucha intensa, querían expulsar de sus tierras a los moradores del Ingenio Galilea en nombre de la ley, usando contra ellos los subterfugios de ley que ellos cándidamente ignoraban, era necesario, para que pudieran defenderse y resistir, que se consultase un abogado, alguien versado en la ley. Pero un abogado cuesta mucho dinero, y la caja de la Liga estaba bastante escasa de recursos. Presionados por las circunstancias, los dirigentes de la Liga buscaron a un abogado modesto, hasta entonces oscuro, pero que ya había aceptado defender otras causas de los campesinos desalojados por los dueños de latifundios de otras tierras: ese abogado se llamaba Francisco Julião. Aceptando patrocinar su causa, Julião dio comienzo a la lucha jurídica por la permanencia de los campesinos en el Galilea. Su instrumento de lucha era el Código Civil, que él pronto comprobó que era un arma de escasa utilidad para la defensa de los intereses de los pobres, pues había sido redactado para defender los derechos de los ricos, en tanto que el Código Penal sí fue concebido para ser aplicado a los pobres. Al perder terreno en el orden jurídico, Julião apeló a otro campo de batalla, usando, al lado de la tribuna del Foro, la tribuna política, aprovechando la circunstancia de tener un mandato de diputado provincial en la Asamblea del Estado de Pernambuco. Y fue así que el abogado Julião se fue transformando poco a poco en agitador social. En denunciador público de los hediondos crímenes del latifundio. Y fue así también, como las Ligas Campesinas comenzaron a extenderse por toda la región, creando nuevos núcleos que se constituyeron bajo la presión de las circunstancias —de la violencia y de la opresión desvergonzada del latifundismo— en un instrumento de acción política liberadora, utilizando la ideología, el proselitismo y el adotrinamiento. En esta fase de la lucha encendida, la prensa comenzó a conocer algunas de las escaramuzas más importantes, relatadas siempre con

* Propio del "sertão". (N. del T.)

violentos ataques a los "terroristas" en la página policial de los diarios. Luego el asunto pasó a la página política, abasteciendo de material para los artículos de fondo. Y de esta manera las Ligas Campesinas fueron tomando cuerpo y ganando nueva alma. Comenzaron a asustar seriamente a todo el Nordeste, como si fuesen una especie de dragón que amenazara tragarse toda la tierra de los grandes propietarios y destruir la paz, el orden y la riqueza de que siempre gozaron esos propietarios tan amantes del orden. En esa ola de violencias, de mistificaciones y de falsas interpretaciones, en el choque entre las aspiraciones populares y las resistencias conservadoras, ambas llevadas al extremo, las Ligas fueron arraigándose, proyectando la sombra de sus verdes esperanzas y de sus negras amenazas sobre el país entero. Se hablaba de ellas como si fuesen el verdadero Apocalipsis, y de Julião como si fuese el mismo anti-Cristo: fue en ese momento que los Estados Unidos redescubrieron el Nordeste. Y este descubrimiento se debe en gran parte al oscuro e incipiente movimiento de las Ligas Campesinas. A fines de 1960, con su pueblo extremadamente sensible a los peligros de la revolución comunista de Fidel Castro en Cuba y a su posible propagación a todo el continente, la prensa norteamericana se lanzó con dramático interés sobre el Nordeste brasileño, explosivo y amenazador. Y los Estados Unidos que habían descubierto vagamente al Nordeste brasileño durante la segunda guerra mundial, cuando los aviones de transporte en viaje al África y a Europa hacían escala en la región, principalmente en el aeropuerto de Natal, que se transformó entonces en el mayor aerodromo del mundo, volvieron a descubrir, esta vez con atónita y perpleja curiosidad, esa tierra ignota. Ese extraño mundo parecía una nueva Cuba en formación: la Cuba continental. Como aquella, región de monocultivo azucarero y de latifundio agrario: Como Cuba, miserable y rebelde; como Cuba, poseedora de un líder considerado marxista, conduciendo a la revolución a esa masa de desheredados y fanatizados, dispuestos a todo, como lo fue demostrando en varios reportajes publicados en los grandes periódicos de los Estados Unidos, y en las imágenes de un colorido impresionante de la película presentada por una importante cadena de televisión. Era el Nordeste inscripto en la orden del día como *vedette*, como una especie de nuevo *far-west*, capaz de encender la imaginación de millones de individuos que pocos días antes ignoraban hasta su existencia geográfica.

Esta inesperada revelación de un mundo tan extraño a la mentalidad del norteamericano medio, llevada por la prensa a su público sin la menor preparación o presentación, creó una gran peregrinidad y también cierta confusión en los Estados Unidos. Por un lado, un sentimiento de pánico ante los peligros de esta nueva explosión social tan amenazadora; y por el otro lado, un gran deseo de ayudar, de hacer algo por evitar la explosión. Pero la falta de una serena visión de los hechos, el total desconocimiento de la realidad social del Nordeste y de las raíces históricas que habían dado origen a esa aberración social, tornaban bien difícil un *approach* razonable del problema, que no fuese el de la simplificación apresurada y deformante, o el de la fantasmagoría histórica de los titulares apocalípticos. Y así, el Nordeste, descubierto cuando ayudaba a los Estados Unidos en la última guerra, y ahora redescubierto cuando parecía ayudar a los enemigos de los Estados Unidos en el continente, siguió siendo, en verdad, un desconocido de los Estados Unidos, y, porque no decir la verdad, como un desconocido del mundo. Aunque en el cartel, lo que de él se presenta en todas partes es, en general, una falsa imagen de su papel histórico tanto en el pasado como en el futuro; imagen falsa tanto de sus posibilidades como de sus deficiencias y dificultades; de lo que es posible hacer de bueno por el Nordeste, como de lo que es posible que el Nordeste haga de malo al mundo, a su seguridad y a su tranquilidad.

Si dedicamos al estudio de las Ligas Campesinas el primer capítulo de este libro, fue con la premeditada intención de mostrar, como una iniciativa brotada de las tradiciones del feudalismo agrario, con objetivos humanitarios y pacíficos, se puede transformar en un instrumento revolucionario, de explosiva agitación social frente a la ciega incomprensión y la obstinada resistencia de la propia estructura feudal. Y mostrar, también, cómo un fenómeno social puede ser totalmente distorsionado en su realidad por las falsas interpretaciones del periodismo tendencioso o sensacionalista. De hecho, la imagen de las Ligas Campesinas difundida por la prensa de ciertos países como un instrumento del comunismo internacional, fabricado en Moscú y trasplantado al Nordeste brasileño para repetir en esa área el episodio de Cuba y comunicar al continente entero, es una imagen totalmente falsa que no resiste un análisis frío de los hechos: un análisis que ponga en claro, como estamos intentando hacer, los principales personajes y los episodios centrales de los orígenes de ese movimiento.

Creadas dentro del espíritu del cristianismo primitivo que hasta hoy impregna el alma colectiva de la población nordestina, las Ligas Campesinas fueron, en cierto momento, mal vistas y tenazmente combatidas por los líderes marxistas de la región. Si más tarde las Ligas Campesinas se aliaron a los comunistas en la lucha común por la emancipación de la masa campesina, esto no quiere decir que su inspiración brotara de las doctrinas de Marx o de la acción política de Lenin o de Fidel Castro, sino de la experiencia vivida y sufrida por esa masa humana en su lucha desigual por un mínimo de aspiraciones, frente al máximo de resistencias de sus opresores feudales. Tiene muchísima razón el periodista Robert Coughlan de la revista *Life*, cuando afirma con excepcional lucidez que atribuir el descontento social de la América Latina "a un complot forjado en Moscú, como hacen muchos, es ser peligrosamente ingenuo. Sus raíces se hunden muy hondo en el pasado que cuenta como ingrediente la conquista, la explotación, el hambre y la extrema miseria".

Otra razón de la prioridad concedida a las Ligas Campesinas en el plan de este libro, deriva del hecho indiscutible de que fueron ellas las que proyectaron el Nordeste en la prensa norteamericana, provocando el redescubrimiento de esta región y determinando en gran parte el surgimiento de la Alianza para el Progreso, como una tentativa de los Estados Unidos de evitar la supuesta bolcheviquización del continente.

Antes de terminar este capítulo juzgamos indispensable dejar bien claro que en nuestra opinión, las Ligas Campesinas nunca alcanzaron una destacada importancia política: carcieron de una estructura funcional y una dirección suficientemente vigorosa como para desencadenar un verdadero proceso revolucionario. Siempre fueron, como instrumento revolucionario, un arma casi infantil. Y si esta arma de juguete asustó tanto a los grandes señores feudales y a sus asociados, es porque ellos se encuentran desde hace mucho tiempo en un estado de pavor permanente. Un pavor que los lleva a ver en el menor gesto o actitud de desconformismo de las masas explotadas un peligro tremendo para la conservación de sus privilegios. El peligro ofrecido por las líricas Ligas Campesinas siempre ha sido pequeño; el miedo por ellas provocado sí fue grande, y continúa creciendo cada vez más.

(Traducción de Haydée Jofré Barroso)

por JUAN BOSCH

La mujer no se atrevía ni a pensar. Cuando creía oír pisadas de bestias se tiraba a la puerta, con los ojos ansiosos; después volvía al cuarto y se quedaba allí un rato largo, insensible como piedra.

Era una miseria el bohío. Ya estaba negro de tan viejo, y adentro se vivía entre tierra y hollín. Se volvería inhabitable desde que empezaran las lluvias; ella lo sabía, y sabía también que no podía dejarlo, porque fuera de esa choza no tenía una yagua donde ampararse.

Otra vez rumor, y un lejano estallido. Corrió a la puerta, temerosa de que nadie pasara. Esperó un rato; esperó más, un poco más: ¡nada! Sólo el camino amarillo y pedregoso. Era el viento, ahí enfrente, el condenado viento de la loma, que hacía gemir los pinos de la subida y los pomares de abajo; o tal vez el río, que corría en el fondo del precipicio, detrás del bohío. Uno de los enfermitos llamó, y ella entró, deshecha, con ganas de llorar.

—Mama, ¿no era taita? ¿No era taita, mama?

—No, jijo —negó—; él viene después.

El niño cerró los ojos y se puso de lado. En la oscuridad del aposento se la veía la piel livida.

—Yo lo vide, máma. Taba ahí, y me trujo un pantalón nuevo.

La mujer no podía seguir oyendo. Iba a desmoronarse, iba a derrumbarse, como los troncos viejos que se pudren por dentro y caen un día, de golpe. Era el delirio de la calentura que lo hacía hablar a su hijo. ¡Y no saber con qué curarle, no saber qué hacer!

El niño pareció dormitar y ella se levantó a ver el otro. Lo ha-

lló tranquilo. Era huesos nada más y silbaba al respirar; pero no se movía ni hablaba. Siempre había sido así, desde que nació; muy callado, muy quieto.

Hedía a tela podrida el cuartocho. Ella —flaca, con las sienes hundidas, un paño sucio en la cabeza y un traje burdo de listado— se sentía también medio enferma. No sabía qué era aquello, no quería pensarlo. Cuando volviera el marido, si era que algún día salía de la cárcel, hallaría en la puerta las cruces y tal vez los horcones del bohío parados. Y nada más, ¡nada más!

—El pobre —se oyó decir con tristeza.

Le dolía imaginar que Teo llegara, al cabo de años, y nadie saliera a recibirlo. Cuando él estuvo en el bohío la última vez —justamente dos días antes de entregarse— todavía el pequeño conuco se veía limpio, y el maíz, los frijoles, el tabaco se agitaban a la brisa de la loma. Pero Teo se entregó, porque le dijeron que podía probar la propia defensa y que no duraría en la cárcel, y los muchachos —la hembrita y los dos niños—, tan pequeños, no pudieron mantener siempre limpio el conuco ni ir al monte a tumbiar los palos que se necesitaban para arreglar los lienzos de palizada que se pudrían. Después llegó el temporal, aquel condenado temporal, y el agua estuvo cayendo, cayendo, cayendo día y noche, sin sosiego alguno, una semana, dos, tres, hasta que los torrentes dejaron sólo piedras y barro en el camino y se llevaron pedazos enteros de la palizada y llenaron el conuco de guijarros, y el piso de tierra crió lamas y las yaguas empezaron a pudriarse.

Pero esas cosas ni podían recordarse. Ahora esperaba. Había mandado a la hembrita a Naranjal, allá abajo, con media docena de huevos que pudo cambiarlos por arroz, un poco de arroz y unos granos de sal. Se había ido muy temprano la niña, y no volvía. Y ella esperaba. Ojaba el camino, afanosa. ¡Un hombre, que pasara un hombre!

Sintió pisadas. Esa sí era una bestia; no se engañaba. Salió al alero del bohío, con los músculos del pescuezo tensos y los ojos duros. Sentía que le faltaba aire. Esperó, mirando hacia la subida, con el pecho frío de miedo. Le temblaban las manos, y cuando vio asomar el sombrero de cana se desalentó tanto que pensó entrar. Pero se quedó allí; como clavada. Debajo del sombrero surgió el rostro, todavía una mancha oscura; y después los hombros, y el pecho, y, finalmente, el caballo. Ella vio al hombre descender, y a sus ojos crecía hasta compararse con los pinos. Desde

lejos la miraba él. De pronto ella extendió un brazo y salió más. No sabía qué decir ni se atrevía a abrir la boca. "Teo, Teo, Teo" —pensaba—. Pero también pensaba en su hija, en el arroz, en los huevos y en el delirio del niño. El hombre se acercaba.

—Saludo —dijo con tono vago.

—Déme algo, algo —se oyó a ella decir.

El hombre la midió con sus ojos. Sí, era flaca y estaba sucia. La mujer habló alguna cosa sobre arroz, sobre muchachos. De pronto pareció serenarse.

—Bájese —pidió.

Sabía que ese hombre volvía del pueblo y sospechaba que llevaría dinero, acaso comida. Quizá nadie más pasaría después de él.

—Bájese —insistió.

El se tiró, todavía medio asombrado, y tornó a medirla con los ojos. Sí, estaba flaca y sucia, pero tenía algo... La boca era bonita, y los ojos...

—Yo na más tengo medio peso —aventuró él.

Serena ya, ella dijo:

—Ta bien; dentremos.

El hombre perdió su recelo y pareció sentir una súbita alegría. Agarró la jácquima del caballo y se puso a amarrarla al pie del bohío. La mujer entró, y, de pronto, ya vencido el peor momento, sintió que se moría, que no podía andar, que Teo llegaba, que los niños no estaban enfermos. Tenía ganas de llorar. No veía nada ni sabía nada.

El hombre entró y ella le vio arder los ojos.

—¿Aquí? —preguntó él.

Ella apretó la quijada e indicó que hiciera silencio. Con una tristeza tan grande que la enfermaba, se acercó a la puerta del aposento. Hedía aquello, y también hedía el hombre. Todo allí era miserable, oscuro, sucio. Vio a los niños dormir. Entonces dio la cara al extraño, y él vio que sus ojos brillaban duramente, como los de los muertos.

Y justamente en ese instante, cuando, respirando sonoramente, como caballo, él se le acercaba, sintió ella los sollozos afuera. Se volvió. Su piel debía cortar en tal momento. Salió rápidamente, hecha un haz de nervios. La niña estaba allí, arrinada al alero, llorando con los ojos hinchados. Era pequeña, quemada, huesos y pellejo nada más.

—¿Qué te pasó, Minina? —preguntó.

Se olvidó del hombre, se olvidó de todo. La niña sollozaba y no quería hablar. Al fin perdió la madre la paciencia.

—¡Diga pronto!

—En el río —dijo la pequeña—; pasando el río... Se me mojó el papel, y na más quedó esto.

En el puñito tenía todo el arroz que había llevado. Seguía llorando, con la cabeza metida en el pecho. La mujer sintió que ya no podía más. Entró y sus ojos no acertaban a fijarse en nada. Ni siquiera notó que allí estaba el hombre. Cuando lo vio —dijo simplemente:

—Váyase. Vino la muchacha, mi muchacha. Aburito...

Se sentía muy cansada y se arrojó a la puerta. Con los ojos turbios vio al hombre perderse lentamente en la bajada. Ardía el sol sobre el caminante y enfrente mugía la brisa. Ya no pasaría otro ese día, ni el próximo, ni acaso nunca más. Teo hallaría las cruces y los horcones.

—Máma —llamó el niño adentro—. ¿No era taita? ¿No tuvo aquí taita?

Pasándole la mano por la frente, que ardía como hierro al sol, ella se quedó respondiendo:

—No, jijo, no. Tu taita viene después, más tarde.

Juan Bosch

Entre el sábado 24 y el domingo 25 de abril ppdo. se produjo en Santo Domingo el levantamiento constitucionalista. Le siguieron la intervención "democrática" de los *marines* yanquis, la beata complacencia de la OEA y toda la conocida secuela del imperialismo. Pero vino también la adhesión solidaria de los pueblos latinoamericanos a la lucha librada por ese pueblo hermano en busca de la legalidad y la autodeterminación. Porque el objetivo principal de dicho movimiento ha sido la restitución al poder del presidente Juan Bosch, electo luego de treinta años de dictadura trujillista. En 1953, diez años antes de que Bosch asumiera la primera magistratura, *Capricornio* (primera época) publicaba un cuento suyo (pues él ha escrito varios volúmenes de relatos, además de una novela y ensayos político-sociales), que hoy se hace el honor de reproducir como homenaje al pueblo dominicano en armas.

por JEAN MARIE GIRARD

El arte es una de las actividades sobre las cuales más se ha interrogado nuestra época. La importante conmoción que se produjo en la creación desde mediados del siglo pasado ha entrañado, en efecto, la reconsideración de los criterios hasta entonces reconocidos y, en consecuencia, la extensión del campo de la noción de arte. Las artes de África, de Asia y de la América precolombina, las artes arcaicas de Europa y las de la prehistoria, hasta entonces objeto de curiosidad, documentos etnológicos, cuando no balbuceos o productos de regresión, fueron de esta manera "revelados". Se acumularon las resurrecciones —entre otras, la del arte románico— no sin arrojar una nueva luz sobre las obras consagradas —las de la Antigüedad, del Renacimiento y del Clasicismo— haciendo así tomar conciencia de la importancia del fenómeno del arte en todas las civilizaciones y, por su diversidad, dando las mejores oportunidades de captar los resortes de su carácter esencial, de orden emotivo.

Parecería que se hubiera llegado más fácilmente a comprender toda otra reacción afectiva, el hambre, el miedo, la risa, el deseo sexual, a causa de su carácter más espontáneo y elemental. ¿No requiere acaso el sentimiento estético una educación, un afinamiento de los sentidos, o una atención muy particular frente al objeto, no sólo en el instante sino también en el tiempo? Sin duda su aspecto rebelde al análisis es la causa principal de estos interrogantes.

Asimismo, no sin relación con la oposición metafísica kantiana de la objetividad y la subjetividad, que se traduciría en la conciencia en la oposición del conocimiento y del arte, diversos autores creyeron poder afirmar la irreductibilidad del miste-

rio de la creación, en un límite del conocimiento (Elie Faure, Malraux, René Huyghe), en un margen de indeterminación —noción que es bastante inesperada reencontrar en ciertas publicaciones marxistas.

Es preciso admitir que las búsquedas racionalistas no han podido hasta ahora dar una explicación satisfactoria del fenómeno del arte; desde Taine —a pesar de la energía y de los méritos científicos de su actividad— por el triple juego de las determinaciones étnicas, geográficas y económico-sociales, hasta los marxistas, que asimilan el arte a una forma de la ideología. Por haber, inversamente, considerado los objetos —las obras de arte— sin tener en cuenta la particularidad que las caracteriza —su poder emotivo— no han captado sino el aspecto más externo y no el aspecto esencial del fenómeno. No puede haber un estudio válido en estética que considere las obras independientemente del sentimiento que provocan en nuestra conciencia y que no busque la razón de ese sentimiento. Sin duda —y esto es importante— hay cierta reticencia, particularmente entre los marxistas, en considerar la escala individual del sentimiento estético y de la creación, a partir de la experiencia personal —lo que, de hecho, y paradójicamente, se torna en desconfianza frente a la experiencia, a la práctica.

OBRA DE ARTE Y DOCUMENTO

Como todo producto de la actividad humana, las obras de arte tienen un valor documental. Testimonian estados de evolución de la técnica o de la lengua, si se trata de obras literarias, orales o escritas; necesidades utilitarias, gustos, ideas, ritos, conocimientos, mitos, ideologías o de manera general, el estado de desarrollo de la sociedad en la cual han sido elaboradas. Lo que nos permite reconocerlas como tales y lo que las diferencia es su poder de despertar en nosotros una reacción afectiva: el sentimiento estético. Ahora bien, esta propiedad, que la palabra *bello* designa de manera ambigua, es independiente de su valor documental, y recíprocamente, otros objetos, por más interesantes que sean, nos dejarán emotivamente indiferentes. El valor documental proviene del dominio de los conceptos, del conocimiento racional; el sentimiento estético, del dominio de las sensaciones, de la afectividad.

CONTENIDO IDEOLOGICO Y CONTENIDO ESTETICO

La palabra *contenido* implica, pues, una noción doble. Si bien es evidente que no podría limitarse sólo a las características de

morfología, de materia, de técnica, de función, de localización en el tiempo y en el espacio, por el contrario el tema, la idea expresada o ilustrada —o contenido ideológico— es la principal fuente de equivoco. Del mismo modo, esta distinción se convierte esencialmente en la de *contenido ideológico* y *contenido estético*. Pues sería necesario que todas las ilustraciones de un mismo tema fueran a igual título obras de arte, mientras que frente a obras diferentes, aunque con el mismo tema, experimentamos sentimientos diferentes porque sus formas son distintas. La existencia de formas de arte que no utilizan ni el lenguaje ni la representación, como a menudo la arquitectura y la música, aporta la prueba por excelencia de que el tema no podría servir como criterio.

En cuanto a la ideología, gustar a la vez del Pórtico Real de Chartres, del Partenón, de los frescos de Ajanta y de "El acorazado Potemkin" basta para probar que nuestro sentimiento no es una función de la relación de nuestras convicciones con el contenido ideológico de la obra. Y, de manera semejante, las obras de las cuales no se conocen ni el símbolo o el mito que ilustran, ni tan siquiera el contexto económico y social en que fueron elaboradas.

Si bien es cierto que un gran número de obras que ahora admiramos fueron elaboradas con un objetivo religioso y que eso implicó en su momento una confusión entre el sentimiento estético y la ideología —el primero en tanto que fuerza de adhesión a la segunda, a su vez movilizadora de energías— esta última no es más capaz de determinar cuáles son las obras maestras que de convertirse en la razón de nuestro sentimiento.

Es evidente que poco a poco, en el curso de la historia, se ha tomado conciencia de que el sentimiento experimentado provenía más de las obras mismas que de la idea que ellas expresaban. Esta disociación, y en consecuencia esta separación del pensamiento religioso, no podía sino desembocar en los estados teocráticos —entre los hebreos, en Bizancio, en Islam y en Occidente con San Bernardo de Citeaux— en denuncias y prohibiciones de ciertas imágenes, tanto por razones de idolatría cuanto, más conscientemente, por el placer sensual que provocaban. Por regla casi general, la representación apareció entonces como la causa principal de aquello, eludiendo así la arquitectura esta interdicción. La de la música en Islam, según una interpretación más rigurosa, indica una conciencia más lúcida aún —en relación con

el pensamiento religioso— del poder de las obras de arte.

Los profundos cambios económicos y sociales que se produjeron en el Renacimiento, los progresos del conocimiento y el fin de la hegemonía del pensamiento religioso —más precisamente, la inversión de la relación de fuerza entre esta última y el pensamiento experimental y racional— permitieron la consolidación determinante de esta disociación con la aparición de obras no ya vehículo de una ideología operante, sino deliberadamente *objetos de deleite*, como las calificaría Poussin en el siglo XVII. Se admiran las obras de arte de la Antigüedad, cosa prohibida por la supremacía de la ideología cristiana; los temas mitológicos son retomados, si bien han perdido toda significación referida al culto.

Esta disociación, que evidentemente no se produjo sin resistencia por parte de la ideología religiosa —de la cual son testimonio especialmente las reacciones iconoclastas de Savonarola y el rigor de la Reforma— pero que ratificó la Iglesia Romana en el Concilio de Trento al reconocer la legitimidad de un arte profano independiente, marcó un progreso decisivo de la conciencia del fenómeno del arte.

De una manera más general, se convendrá en que adoptar una ideología —aunque sea científica— no implica considerar sus expresiones o ilustraciones necesariamente como obras de arte. Por otra parte, ¿sería posible negar esta cualidad a aquellas de las cuales está ausente toda expresión o ilustración ideológica —naturalezas muertas en pintura, la cerámica, la arquitectura y la música en múltiples ejemplos— cuando, en realidad, la intención o el destino ideológico se relacionan con la utilización, y no con el objeto mismo?

ARTE Y SUPERESTRUCTURA

El hecho de que el carácter esencial de la obra de arte sea emotivo —y por lo tanto procede directamente de la sensación— y no documental, que persista fuera del tiempo en que fue elaborada y fuera de la ideología que eventualmente expresa, confirma que no es el arte lo que forma parte de la superestructura —en la medida en que se continúa entendiendo ésta como el conjunto de ideas que expresan y tienden a mantener las relaciones económicas y sociales dominantes— sino su utilización y su interpretación.

ARTE Y MATERIALIDAD

Por espiritual y perturbador que sea, el poder de la obra de

arte está sin embargo, ligado a la materialidad concreta de la obra. Si se modifican las formas, el contenido estético —cuyo efecto en nuestra conciencia es el sentimiento estético— se encuentra también él modificado; apenas tal restauración haya alterado las formas iniciales, el misterioso acuerdo— ese sentimiento de unidad orgánica, dialéctica, que experimentamos como principio de organización de los diversos elementos de la obra— se rompe. De modo semejante, una copia o una reproducción no es más que aproximación y no llega nunca a suscitar en nosotros la reacción del original. En el arte como en todo otro dominio, forma y contenido están unidos.

FORMA Y CONTENIDO IDEOLÓGICO

FORMA Y CONTENIDO ESTÉTICO

La distinción de las nociones de *contenido* entraña la de las nociones de *forma* correspondientes. La forma a la cual está unido el contenido ideológico es lo que determina la idea o concepto, el tema ilustrativo, el símbolo o el signo. Posee, en relación con la forma de la cual es solidario el sentimiento estético —y en consecuencia, el contenido estético— cierta latitud de variación: se puede expresar las mismas ideas de maneras equivalentes mediante sinónimos o variantes en la construcción de las frases, o incluso un texto puede ser traducido a diferentes lenguas sin que su contenido ideológico sea modificado. Por el contrario, un poema no puede soportar ninguna alteración en su forma sin que su contenido estético sea alterado —ya que en el mejor de los casos toda traducción es sugestión, creación paralela. Ocurre que en el primer caso las palabras son percibidas en tanto que señales de conceptos —pues su sonoridad entra en consideración sólo por relación con la lengua a la cual pertenecen, en cuanto que sólo ese valor sonoro designa su significación— mientras que en el segundo, el caso del poema, las palabras son percibidas, a la vez, en su significación y *cuálitativamente*, en su valor sonoro (musical) propio, y en la relación de éste con aquella —de hecho, por la capacidad de los sonidos de evocar las sensaciones que significan. Y esto, no tanto a escala de las palabras sino a escala del conjunto del poema, el cual es por ello percibido como edificio de sentimientos o sensaciones —que designan las ideas mediante el sentido de las palabras— y de sonidos como la música, en su relación mutua.

Si bien es absurdo separar del contenido estético de un poema el sentido de las palabras (¿por qué, si no, emplear palabras y

no sonidos?), se puede ver sin embargo que el poema no apunta esencialmente a expresar ideas, sino, más directamente, las sensaciones a partir de las cuales se han formado estas ideas.

Del mismo modo, en pintura o en escultura se pueden modificar las formas y los colores sin acarrear sin embargo la modificación de los temas, pero el sentimiento que experimentaremos si será alterado. Es que las palabras, los colores, las formas y en música los sonidos no son esencialmente percibidos en tanto que *ideas*, en tanto que *indicaciones* de colores, de formas o de sonidos, sino en su *cuálidad*, es decir, en su *especificidad*.

Sobre esta noción reposa esencialmente la diferencia entre la forma a la cual está ligado el contenido ideológico y aquella a la cual está ligado el contenido estético. Tal es asimismo la razón por la que la conciencia estética no es espontánea, sino que requiere una atención muy particular, educación y afinamiento de los sentidos. Siendo cualitativa, esta diferencia de naturaleza se debe, al fin de cuentas, a una diferencia cuantitativa en la percepción misma, o sea cuando la forma es percibida de la manera más exacta (o más bien tiende a esta exactitud). Por la agudeza máxima de percepción que requiere, la actitud estética constituye el dominio superior de la afectividad.

NECESIDAD Y ESPECIFICIDAD DEL PROCESO DE ARTE

La realidad del poder emotivo del arte y su independencia respecto de la ideología, el carácter específico de la forma y el de la percepción que implica, conjugados para que la creación aparezca ante el artista como una exigencia imperiosa, psico-fisiológica, tienden a hacer reconocer en el arte un proceso a la vez necesario y específico. El arte no es ni un lenguaje (en el sentido de figuración de ideas), de conceptos, ni un juego gratuito, y la fórmula "el arte por el arte", ambigua por su carácter elíptico, debió traducir de manera confusa cierto sentimiento de su función propia. La obra es, en efecto, medio afectivo de comunicar. En tanto que resulta, por parte del artista, de una necesidad afectiva, transmite, provoca un conjunto de sensaciones. Por consiguiente enriquece la conciencia, educa los sentidos y suscita otras necesidades. Ese papel de comunicación, de progreso dialéctico de la conciencia, se cumple cada vez que el artista ha logrado de manera concreta la traducción en la materia de un complejo de sensaciones, más allá de eventuales funciones ideológicas o utilitarias y de convenciones.

PROCESO DE FORMACION DEL CONCEPTO

No sólo el sentimiento estético procede de la afectividad y no del dominio de los conceptos, sino que más aún, su proceso es inverso al de aquéllos. El concepto es de alguna manera la propiedad común a múltiples fenómenos, el efecto común que ellos determinan en nuestra conciencia. Ya se trate de conceptos concretos (ideas fenomenológicas) o abstractos (relaciones o conceptos, según las terminologías) su formación es un *destacar el efecto común*, cuyo sistema de señalización es la lengua. A tal punto que la palabra no tiene exactamente la misma significación según la conciencia que se tenga de las propiedades del objeto.

El primer estadio de la conciencia es el de la *percepción inicial*, o sea el de la distinción en *sensaciones* (cuando el influjo nervioso llega al nivel cortical) de las excitaciones que constantemente nos solicitan, debiendo la excitación percibida sobrepasar cuantitativamente cierto umbral determinado por el aparato de percepción y la configuración de las excitaciones ambientes. Es sólo más allá, a partir de esta acumulación continua de sensaciones, que se elabora el *conocimiento racional*.

De hecho, sólo hay efectos particulares. No hay, por lo tanto, el mismo efecto (o efecto común en sentido literal), sino efectos *próximos*. La atenuación en la memoria por persistencia, inercia, es lo que crea esta ilusión, y, a la *confusión de efectos reales diferentes, próximos, en un efecto virtual* (esto al nivel de la percepción inicial) *corresponde en la conciencia la confusión de causas reales diferentes pero también próximas, en una causa virtual: el concepto*. Los conceptos son, en cierto modo, los denominadores comunes de las sensaciones. Confundimos lo que es análogo, y ésta es también la razón por la cual se recurre a sustitutos que son las palabras, los signos como los de las matemáticas.

Inicialmente elemental —el dominio de los conceptos concretos (o ideas fenomenológicas)—, la conciencia racional toma un carácter científico cuando tiende a expresar de manera más y más exacta, bajo el control de la práctica, las relaciones de los objetos entre sí por medio de la convencionalización creciente de sus imágenes sensibles, la cual, por el hecho de la diversidad de éstas, permite establecer relaciones entre cosas en primera instancia incomparables.

Dado que el concepto reposa sobre la indiferenciación —relativa— respecto de la especificidad de las sensaciones, también en

la percepción de su figuración (los símbolos, las palabras —por ejemplo, una misma palabra en diferentes lenguas— y más aún los signos matemáticos), lo que se retiene no es la imagen sensible de esta última, sino su valor de señal, de referencia al concepto de las imágenes sensibles anteriores que le dieron nacimiento, confundidas en él.

SENTIMIENTO ESTETICO Y CONCEPTO

Así, pues, mientras que los conceptos se forman por analogía, sobre la base de cierta indiferenciación de las formas, el sentimiento estético depende de su diferenciación máxima. Tanto aquel que experimentamos ante las obras de arte como ante todo fragmento de la realidad, de toda forma natural. Y si tal es el proceso de aprehensión del contenido emotivo de las obras de arte, es que su elaboración se ha efectuado sobre sensaciones del mismo orden.

El arte no niega la realidad a partir de algún "esquema interior", como se lo entiende frecuentemente por el hecho del aspecto desconcertante de su poder emotivo y de la independencia de éste respecto de la ilusión, de la representación misma de manera más general, sino que por el contrario —como todo hecho de comportamiento, reacción consciente o inconsciente, afectiva o racional—, por más complejo que sea su proceso de elaboración, procede de sensaciones. De éstas resultan el condicionamiento, la negatividad (o necesidades) y el comportamiento por relación de causalidad.

La reacción de placer estético experimentada de tal modo ante la realidad resulta, no de la señal de presencia del objeto —la sensación inicial antes de que se forme el concepto de ese objeto, ni de este concepto mismo, pues se trata de una reacción afectiva—, sino esencialmente de la percepción de la forma en su especificidad. Si tal forma es más destacada que tal otra, es porque de alguna manera responde a la negatividad de la parte afectiva del condicionamiento.

En esta percepción consiste el hecho de que el artista *vea* más que los otros, y no en que su vista sea más aguda. Son sensaciones, y de todos los órdenes, y no ideas, las que *esencialmente* entran en contradicción en su conciencia. A las necesidades afectivas que resultan de ello, responde transformando la materia, y del carácter específico de su experiencia afectiva resulta el de su obra.

Así es como se elabora a partir de la realidad el contenido es-

tético, y la relación que une las obras con el medio geográfico en cuyo contacto ha estado el artista, no sólo se traduce por la alusión que de él hacen eventualmente los temas sino por la analogía de las formas mismas.

Esta relación particularmente evidente en las artes plásticas se reencuentra asimismo, por equivalencia, en toda otra forma de arte —en música o en poesía, por ejemplo, en el modo de asociación de las formas: sonoridades, ritmos, construcción, imágenes— y el mimetismo de la palabra y de la frase, su adecuación sonora a la cosa evocada es para la poesía la manera por la cual refleja el carácter específico de las formas.

Toda forma creada proviene de formas sentidas, y ni siquiera el ornamento escapa a esta genealogía. Su propia abstracción significa que está extraído de algo. Los efectos de repetición, de alternancia, de simetría que determinan el ritmo —elemento esencial del arte ornamental— tienen su origen en los fenómenos naturales: repeticiones en el tiempo —ciclos: pulsaciones, estaciones, días y noches, movimientos del mar . . ., o en el instante: yuxtaposiciones de elementos análogos (hojas de un árbol, vuelo de pájaros, bosque, rebaño, muchedumbre) — siendo la simetría un caso particular bajo la forma de efecto de compensación.

ARTE, FORMA DEL CONOCIMIENTO DOS FORMAS DEL CONOCIMIENTO

Hegel, al considerar que . . . "lo bello artístico es más elevado que lo bello en la naturaleza. Pues la belleza artística es la belleza nacida y como nacida dos veces en el espíritu . . ." definía al comienzo de su estética a ésta como "*la filosofía del arte o más precisamente la filosofía de las bellas artes . . .*, definición que excluye de la ciencia de lo bello lo bello en la naturaleza, para no considerar más que lo bello en el arte . . .". Muy por el contrario, es en la relación de estos dos fenómenos donde reside lo esencial de la estética, y la actividad de los artistas testimonia que ninguna estética puede ser válida si no tiene en cuenta esa relación.

Percibir los fenómenos de la realidad en sus formas específicas conduce necesariamente a la sensación, a la conciencia afectiva de su conexión, de su interdependencia, de su carácter dialéctico. El sentimiento estético es, en realidad, la conciencia de esta relación directamente por medio de la sensación. Así, el sentimiento estético experimentado ante un espectáculo natural —un paisaje— depende íntimamente de la sensación de la relación de necesidad

que une los diversos elementos: sombra, luz, tierra, agua, vegetación, viento, y que el conocimiento racional revela. Del mismo modo que el mundo sólo es inteligible porque existe tal relación objetiva entre los fenómenos de la realidad, a ésta al fin de cuentas se refiere el arte a través de las obras, las personalidades, las condiciones y circunstancias particulares, las experiencias afectivas individuales. Ni gratuidad en la naturaleza, ni gratuidad en nuestra percepción. La relación de necesidad en los objetos reales se reencuentra (o tiende a reencontrarse) en las imágenes sensibles en su especificidad —a causa de la relación de necesidad en la percepción misma— y en las obras por el condicionamiento del artista a la realidad, por su impresionabilidad frente a las formas naturales.

Porque traduce la relación de necesidad dialéctica universal —a la cual llega el conocimiento racional en su estadio filosófico de síntesis de las ciencias— el arte pertenece a una forma de conocimiento. De todas las reacciones afectivas, el sentimiento estético es la única que lo logra por la agudeza máxima de percepción que requiere.

Conocer una cosa es agotar su significación, o sea el efecto de su ser en nuestra conciencia. No es solamente tomar conciencia racional de sus características y de su relación constitutiva, sino además experimentarlas sensorialmente, afectivamente. ¿Podría acaso conocer una obra de arte quien conociera todas sus características e historia pero no hubiera jamás experimentado placer ante ella? Asimismo, no experimentar placer estético ante las formas naturales es permanecer más acá de las posibilidades de la conciencia.

Dos formas de conocimiento —una analógica, *racional*, por medio de sustitutos de las imágenes sensibles que son los conceptos y sus signos; la otra específica, *estética*, sobre la base de su singularidad— cuyas diferencias dan cuenta de que conceptos idénticos puedan aparecer simultáneamente mientras que la creación artística reviste un carácter único a causa del carácter de la experiencia afectiva. Y que, por la misma razón, la noción de progreso tenga un sentido, en lo que concierne al conocimiento racional pero no en el arte, pues la relación universal fundamental se encuentra lograda en la obra misma, en la relación de sus partes integrantes. Relación de necesidad —a imagen de la de las formas naturales— que es la razón del poder del arte y, por esto, de su utilización. ¿No es acaso profundamente significativo que

la danza, la pintura, la escultura, el teatro, tengan por circunstancias originales a los ritos mágicos primitivos, precisamente el gesto, el mimetismo de prefiguración que, aunque de concepción ingenua, proceden, a través de correspondencias y analogías, de la intuición de la interdependencia de los fenómenos universales?

Si se reconoce que la inteligencia es la facultad de establecer las relaciones, de reflejar las relaciones objetivas de la realidad, el sentimiento estético es la inteligencia afectiva, o la afectividad erigida en inteligencia. El arte es su expresión, su sistema de señalización, y la manera propia del artista corresponde en cierto modo al carácter limitado de la diferenciación de los signos. De otro modo, se puede decir que el arte es la actividad elaborada a partir del hecho de que no hay nada idéntico en el universo, de que la noción de identidad sólo existe al nivel de la percepción, y que por consiguiente no existe más que por analogía.

Estos dos modos opuestos de asociar las sensaciones permitirían comprender la autonomía y la desigualdad de desarrollo de cada proceso —que ciertos grandes artistas no hayan tenido sobre el arte juicios a la altura de la calidad estética de su obra— y sus relaciones y conversiones, como lo prueban las sensibilidades y concepciones cósmicas de los materialistas griegos, de los pintores chinos Song, de Leonardo da Vinci, el interés de Cézanne por la geología o las preocupaciones estéticas de ciertos científicos contemporáneos. Así, las divisiones entre los dominios científico, literario, filosófico y artístico aparecen más bien como separaciones recientes y superficiales debidas al desarrollo de las técnicas y a las condiciones sociales.

REALISMO Y REPRESENTACION

En su más íntima constitución, entonces, y no en los temas figurativos, como puede parecer a primera vista, reside *esencialmente* el vínculo del arte con la realidad. Si la palabra *realismo* implicara *representación* (o figuración), no calificaría más que el eventual empleo de éstas y no podría, en consecuencia, servir de criterio fundamental; y por añadidura, no podría aplicarse a todas las formas de arte (especialmente a la música y a la arquitectura).

En poesía, la significación de las palabras, por la imagen que sugiere, es una forma de figuración, indisoluble del contenido estético, del mismo modo que en el teatro. Así como toda forma no necesariamente representa, las palabras entrañan su significa-

ción, y entonces es absurdo reducirlas a su solo valor musical como en el caso de una lengua no conocida.

"Midi le juste y compose de feux

La mer, la mer toujours recommencée!..."

¿Quién pretendería hacer abstracción del espectáculo separando el sentido de las palabras? Asimismo una aguada de Claude Lorraine es a la vez una composición plástica y un paisaje de luz matinal, y no nos es indiferente que cierta forma sea árbol, roca, agua, nube, efecto de bruma. ¿Cuál es el papel de este elemento —la figuración o representación— que cuenta, puesto que es empleado, sin ser sin embargo esencial, sino *mediación*? *Mediación conceptual* en tanto que signo de la cosa representada, por lo tanto, del concepto de ésta.

La representación es el medio de invocar la fuente de las sensaciones. Ahora bien, éstas son de diversos órdenes: visual, auditivo, olfativo, etc. . . . y se producen en el tiempo, pero al artista le es necesario traducirlas por formas de *cierto orden* (o de ciertos órdenes en lo que concierne a las formas de arte complejas, como el cine sonoro por ejemplo) —entendiendo por tal orden los medios propios a la forma de arte que practica— y que se desarrollan en cierto tiempo (música, danza, cine, poesía) o instante (pintura, escultura). Ya el hecho de emplear materiales —aunque sean actores en el teatro o la pantomima— implica una transposición. De allí la necesidad de mediación para guiarla, inducirla, gracias a la correlación de nuestros sentidos.

La obra es necesariamente elíptica, alusiva, en relación con la complejidad de las formas naturales, pero en el plano estético la obra lo es realmente sólo en la medida en que traduce *lo esencial*, lo que ha sido percibido como tal por el artista. Es significativo que, entre los más grandes, la representación no sea sólo descripción o ilusión: formas, espacios, colores, materia están siempre estilizados, repensados. Así como en el teatro lo están los gestos y las palabras, lo cual confirma que no es la representación en sí lo que conmueve. Este *esencial*, este resorte último, sólo tendrá calidad estética si los elementos constitutivos de la obra restituyen en su vinculación la relación de necesidad dialéctica, orgánica, de las formas naturales. La representación no es suficiente y ni siquiera es necesaria para lograrlo, y en cambio lo es *esencialmente* la actitud más atenta, la más aguda para las formas naturales. También en esto el realismo es algo mucho más profundo e intrínseco al arte, es la condición misma de toda obra verdadera.

En este orden de ideas, se podrá convenir en que un arte no figurativo en pintura o escultura es viable en la medida en que, como en todo otro arte, resulte de una experiencia sensible. Dejando de lado la gratuidad y la especulación, queda claro que tal arte corresponde a la búsqueda de la expresión por los medios específicamente plásticos, al modo de la arquitectura donde sólo las formas arquitectónicas están en juego, sin que esto sin embargo deba ser interpretado como desvalorización de la representación.

De manera más general, la oposición entre armonía (o plástica) y expresión aparece incluso como un falso problema, pues la armonía no es un criterio fijo que la obra deba satisfacer por un lado, mientras que por el otro expresa, sino que es la conciencia afectiva de la necesidad.

GENEALOGÍA DE LA ELABORACIÓN ESTÉTICA

El hecho de que los cuadros hagan ver la naturaleza en términos de pintura atestigüa, no la existencia de un "mundo" del arte independiente de la realidad, sino, por su carácter de síntesis de sensaciones, el poder emotivo y el papel dialéctico de la obra en cuanto a la conciencia. A medida que a través de objetos con funciones utilitarias o ideológicas han aparecido formas que responden en su especificidad a necesidades estéticas inconscientes, éstas, por la densidad de las sensaciones que suscitan, han hecho tomar conciencia de la belleza de la realidad y de las posibilidades expresivas de la materia. Como la conciencia racional, tampoco la creación artística tiene un carácter inmediato, espontáneo, que resulte del solo contacto del hombre con la realidad, fuera de toda influencia, filiación y evolución.

ARTE Y FENÓMENOS SOCIALES

Las obras de arte son, a la vez, de un tiempo (y de un lugar) por sus condiciones mismas de elaboración y por su aspecto documental, y de todos los tiempos (y de todo lugar) por su poder emotivo. Los fenómenos económicos, sociales e ideológicos no influyen sino en el nivel de los temas (representativos o formales, a igual título que las razones de orden técnico) así como en el nivel de las circunstancias en que se efectúa el condicionamiento afectivo del artista y de la creación, en el sentido de que permiten a éste estar en contacto con tal o cual forma, de que favorecen o dificultan el desarrollo de su sensibilidad y su trabajo, a igual título, por otra parte, que los fenómenos físicos, biológicos y otros.

Si bien es cierto que los gustos o necesidades, carácter o temperamento que la obra testimonia están en relación con los de una colectividad —la formación económica y social a la cual pertenece el artista (tribu, ciudad, feudalidad, nación, etc. . .)—, no es menos cierto que la determinación de las formas se efectúa en última instancia a escala individual, en el nivel de la experiencia más personal del artista. El programa funcional o ideológico no llega a determinar más que una categoría de formas posibles, mientras que sólo la exigencia estética determina una sola forma única, de la que cualquier alteración compromete el contenido.

Lo mismo ocurre con el conocimiento racional, en que las condiciones económicas y sociales —en tanto que condiciones, y no eventualmente como objetos, claro está— no son más que componentes secundarios. Trabran o facilitan su avance, pero de ninguna manera el conocimiento racional depende directamente de ellas. Lo prueba el hecho de que la idea o la obra de arte aparezca como una exigencia para quien la elabora, que ella deba ir al encuentro de su interés. Está claro —y los artistas saben algo de esto— que la ley de la ganancia mercantil, de la especulación, que es la de la sociedad capitalista, crea las condiciones más hostiles para el arte, pues toda energía gastada sólo se justifica en términos de dinero. Ahora bien, la elaboración requiere un tiempo de meditación, de búsquedas, que es un tiempo muerto, una pérdida, para el beneficio mercantil. Más aún, las formas que están directamente al servicio de éste y que son su expresión —las de la publicidad— proceden exactamente a la inversa que el arte, o sea por traumatismo y no por la calidad de las relaciones. Del mismo modo, toda creación auténtica sólo puede hacerse contra estas condiciones, hostiles a la afectividad estética, como de modo más general, a la inteligencia. En efecto, ¿qué valor tiene esta inteligencia de la ganancia en la medida misma en que su campo de acción no es la totalidad?

UNILATERALIDAD DEL CONOCIMIENTO EN LA CONCEPCIÓN MARXISTA ACTUAL

Al considerar la obra de arte en su aspecto documental y no en su aspecto emotivo esencial, el análisis marxista sólo se ha dirigido hasta ahora a los temas y no a las formas mismas. De allí la concepción del arte como subordinado a la ideología, en tanto que medio de expresión de ésta y de lucha política, concepción análoga a aquella otra, ya pasada, respecto de la ciencia.

La razón profunda de esto reside en una concepción racionalista pero no dialéctica de la conciencia —cuyos elementos son fácilmente recontrables en la historia—, a saber, la subordinación de la totalidad de la afectividad a la razón. Por más minuciosa que sea, la descripción de una cosa no logra restituir la sensación correspondiente. A lo sumo, guía y estimula. El concepto designa pero no agota la significación de la sensación, pues, si no, se podría crear de manera normativa. Ahora bien, tanto las ideas como los números y las figuras geométricas proceden de la realidad sensible y no son jamás otra cosa que sus signos racionales. El número como principio universal, como criterio absoluto de armonía, es sólo un mito. Tampoco es norma, receta, de lo cual el Número de Oro ha sido la más célebre y tenaz ilusión; y si es una regla, y la única que puede ser enunciada, es por cierto la de la necesidad de la experiencia sensible, incesantemente renovada y replanteada a fin de alcanzar la unidad de las cosas y expresarla.

Si el arte no es una forma de la ideología, aunque fuera científica, por su parte el materialismo dialéctico —y sólo él como la única ideología científica universal y por esto, liberadora— puede revelar su naturaleza y su rol específico. El arte satisface necesidades sociales, y en esto la estética se reúne con la ética, no por la eventual expresión de una ideología —cosa que el lenguaje, la literatura en el sentido en que no es poesía, hacen mejor, de manera más compleja y completa— sino esencialmente por una conciencia *una*, cósmica, del mundo, complementaria y correlativa de la conciencia racional. En esto el arte, como todo hecho de conciencia y de modo más general, de comportamiento, es *adaptación*.

La afectividad y la razón constituyen una pareja de contrarios cuyo conflicto sólo encuentra solución dialécticamente, o sea cuando uno hace pasar al otro a un plano superior —lo enriquece mediante la lógica, la analogía y por selectividad. Todo nuestro comportamiento está fundado sobre estas conversiones constantes y recíprocas de un dominio al otro.

Por otra parte, si bien la afectividad es la actitud final, y por consiguiente fundamental, no sólo porque conduce a una forma de conocimiento, sino además porque el conocimiento racional —aunque modo indirecto, convencionalizado, de asociar las sensaciones y de obrar sobre ellas— no se efectúa en un clima de neutralidad afectiva: la aparición de un concepto nuevo es acompañada por una reacción de placer que, como toda reacción de

este orden, es relación de adecuación. Aquí, como en toda otra parte, se reencuentra una suerte de progresión en espiral.

Por sublimada que sea su forma, el placer aparece en última instancia como criterio del comportamiento —y por esto, de la voluntad— sobre la base de la síntesis de las operaciones de la conciencia, y, en consecuencia, transformando sus adecuaciones virtuales en adecuaciones reales, sobre la base de la adaptación —sea ésta real o ilusoria.

RELACION ARTE-IDEOLOGIA Y PERSPECTIVAS

En esta óptica, el hecho de distinguir contenido ideológico y contenido estético —y en consecuencia sus dominios respectivos: las dos formas, racional y estética del conocimiento— no se debe entender como la necesidad de disociarlos en adelante. Muy por el contrario, si nuestra conciencia superior es de tal modo bilateral, doble debe también ser nuestra adaptación. Vale decir que todos los productos de la actividad humana deberán tender a satisfacer los dos aspectos, estético y racional (sea este último ideológico o funcional), de manera que el arte no se acantonará ya, como tiende actualmente a hacerlo, en el género especializado de las obras de arte, sino que irá extendiéndose a todas las formas creadas —calificándolas estéticamente—, llevando así a la escala de la sociedad y a la de la totalidad del fenómeno lo que ya fue delineado por las grandes civilizaciones pasadas. Tampoco, por otra parte, esta conjugación de dos fenómenos en un mismo objeto, tal como nos lo muestran innumerables obras antiguas, debería apuntar, inversamente, a la desaparición de la obra de arte limitada a su rol propio —la aparición de ésta ha marcado un progreso decisivo en cuanto a la conciencia de este rol y, en consecuencia, del rol del fenómeno de arte, especialmente en relación con el de la ideología— sino al contrario, no hace sino atestiguar la necesidad del arte —en estado puro o compuesto— como necesidad vital y no como producto de lujo superfluo. Así, nuestra adaptación tendría a serlo hasta en el detalle, hasta en lo específico, en una sociedad donde el criterio social de selección de las actividades —y entre otras, la creación artística— no será ya la especulación, la ganancia mercantil, y donde el papel propio del arte —y de manera más general, de la conciencia estética— habrá sido reconocido.

CONCIENCIA DEL FENOMENO DEL ARTE EN RELACION CON LA CREACION

Tal vez se convenga en que es por lo menos extraño que, bajo

el pretexto de que los artistas no han sabido expresar racionalmente lo que sentían —como si, por su parte, todos los filósofos hubieran sido siempre perfectamente claros!—, las numerosas teorías estéticas apenas hayan prestado atención a sus reflexiones, cuando son precisamente ellos quienes han ejercido la práctica de la creación. Se podrá advertir que algunos —y entre ellos los más grandes— se han aproximado mucho más al fenómeno que numerosos filósofos, si bien a veces con concepciones generales idealistas, agnósticas o místicas: los pintores chinos de la época Song, King Hao y Kouo Hsi, Valéry, Poussin, Cézanne, Gauguin, Marcel Proust especialmente. Comprender el arte conduce a desmistificar la contemplación estética de la alienación religiosa o individualista, y a restituir su lugar en el comportamiento —siendo filosofía y arte las dos sumas de nuestra conciencia— así como, por otro lado, a considerar de manera nueva los fenómenos de éxtasis y de identificación y su relación con el sentimiento estético.

ARTE, CAUSALIDAD Y LIBERTAD

El hecho de que el arte, aparentemente el fenómeno más libre y diversificado, sea al fin de cuentas, como todo otro, el resultado de un proceso de causalidad, de que se explique como todo hecho de comportamiento por las nociones de efecto, de reflejo, puede parecer inquietante en cuanto a nuestra libertad. ¿No se ha escrito acaso que el misterio del arte era el precio del arte? Por el contrario, es necesario más bien ver allí, en el carácter gratuito de la elección que esa libertad sustenta, una concepción falsa de la libertad. Esta aparente arbitrariedad reside en realidad en el retraso de la conciencia respecto de los hechos, en la extrema complejidad de los componentes, en el carácter específico del condicionalismo de cada uno. Así como las nociones de percepción o de continuidad, por ejemplo, la noción de libertad implica una escala: la de la práctica humana. Si toda elección fuera gratuita, ¿qué valor tendría esta libertad del azar? ¿Elegir no es acaso esencialmente poder colmar una necesidad, y la libertad, la facultad de preferir a fin de adaptarse?

Jean Marie Girard

(Traducción de Alicia Pérez)

PRESENTACION DE SCHULZ

En el ghetto de la pequeña ciudad polaca Drohobicz, un oficial S. S., seguramente para desentumescerse los dedos, desenfundó el revólver e hizo puntería sobre un judío llamado Bruno Schulz. Un hecho banal en la Polonia ocupada de 1942, tanto que la crónica ni registró el nombre del oficial alemán; pero Polonia recuerda siempre la muerte de uno de sus más extraordinarios escritores.

Tanto en Polonia como en Francia se ha comparado muchas veces a Bruno Schulz con Kafka, e inclusive se le llamó el Kafka polaco. Coinciden los orígenes, la misma cultura alemana. Debe señalarse además que Schulz fue el introductor de Kafka en Polonia, y es el mismo Schulz quien precisa determinadas coincidencias en el prefacio que escribió en su traducción polaca de El Proceso.

Bruno Schulz vivió parte de su vida en Viena (donde estudió bellas artes), en Varsovia, y ya escritor consagrado viajó a París. Pero toda su obra se basa en los recuerdos de una calle del ghetto provinciano que colmó de delirio su creación literaria (la conocida y la pérdida para siempre, pues desaparecieron los originales de su novela El Mesías, que trabajaba cuando fue asesinado).

Al contrario del kafkiano, el mundo de Schulz es tan corpóreo como sensual. Es la vida cotidiana que de repente echa a volar en el delirio y la poesía, como los campesinos y las vacas de Chagall. Es mediocre vida del ghetto provinciano que se inflama en la magia, el erotismo y las condenaciones bíblicas de Bruno Schulz.

"Agosto" es un capítulo del Tratado de maniquies, publicado en francés por Julliard en su colección "Les lettres nouvelles" (1961), en la traducción del polaco realizada por Suzanne Arlet, Allan Kosko, Georges Lisowski y George Sidre, y un prefacio de Arthur Sandauer (que fue el amigo y apologista de Schulz). B. K.

por BRUNO SCHULZ

I

En Julio mi padre partía a las aguas termales, y nos dejaba —a mi madre, mi hermano mayor y yo— en los ardidos y enervantes días de verano. Aturdidos de luz, hojeábamos el gran libro de las vacaciones, donde cada página centelleaba al sol, conservando en el fondo, azucarada hasta el empalago, la pulpa de las peras doradas.

Igual a Pomona, en los días luminosos Adela volvía del fuego del día encendido y vaciaba su cesto de todas las bellezas coloreadas de sol. Al principio eran las cerezas brillantes, henchidas de agua bajo su piel fina y transparente, las misteriosas guindas oscuras, cuyo sabor no cumplía todas las promesas del aroma, y los duraznos en cuya pulpa de oro dormitaban largas y sofocantes siestas. Después de la poesía pura de las frutas, venían los enormes cuartos de carne, poderosos y nutritivos, con el cordaje musical del costillar de ternero, legumbres que parecían plantas acuáticas, medusas muertas o cefalópodos —todo ese material alimenticio de gusto aún no definido, ingredientes vegetales y telúricos del futuro almuerzo que esparcía una fragancia salvaje y campestre.

El sombrío departamento del primer piso de ese inmueble, que daba sobre la plaza del mercado, era atravesado diariamente de punta a cabo por el pleno verano: el silencioso temblor de los haces de luz, los rectángulos de luz devaneaban su sueño febril sobre el piso encerado, una melodía de órgano bárbaro arrancada a la más profunda vena del día, dos o tres estrofas tocadas al piano en algún lugar, repitiéndose sin cesar, desvaneciéndose en el sol sobre las blancas aceras, perdiéndose en el fuego profundo del día.

Terminado el arreglo de la casa, Adela se apresuraba a correr las cortinas de lino, sumergiendo el departamento en la penumbra. Entonces los colores descendían una octava, las habitaciones se ensombrecían como si repentinamente hubiesen sido sumergidas en la luz de las profundidades marinas, indefinidas en los verdes espejismos del agua, y el día exhalaba su aliento tórrido sobre el cortinado que se henchía ligeramente bajo los desvarios del mediodía.

Los sábados por la tarde, mi madre me llevaba de paseo. De la penumbra del corredor se pasaba sin transición al baño de sol del pleno día. Los transcúntes, que borbotaban en ese oro, semicerraban los párpados, que parecían embadurnados con miel, y con el bezo superior recogido dejaban ver dientes y encías. Llevaban esa mueca del calor en el rostro, como si el sol les impusiese una máscara de fraternidad solar, y todos aquellos que se cruzaban en las calles, jóvenes y viejos, mujeres y niños, se saludaban al paso de esa máscara bárbara, atributo de un culto báquico, pintarrajeado con gruesos trazos dorados en sus rostros.

La plaza del mercado estaba vacía, amarilla de fuego, barrida por vientos calientes como el desierto bíblico. Solamente las espinosas acacias desplegadas sus claros follajes, guedejas de filigranas verdes cuidadosamente recordadas, como en los viejos gobelinos. Pletóricos de bondad, esos árboles simulaban el viento, irguiendo sus coronas con gesto teatral, mostrando en patéticas poses la elegancia de sus abanicos, plateadas en el reverso como los nobles tapados de zorros. Los reflejos de la atmósfera jugueteaban sobre las viejas casas de muros patinados por los días de vientos: ecos, recuerdos de colores dispersados en el fondo de los tiempos coloridos. Parecía que generaciones enteras de días de verano, como esos pacientes estucadores que raspaban las costras embotecidas, habían venido a quitar el esmalte engañoso, para dejar al desnudo el verdadero rostro, la fisonomía que el destino le había esculpido, y también la vida que desde adentro de las casas las marcaba. Ahora las ventanas engeguécidas por la luz de la plaza dormían tranquilamente y los balcones confesaban al cielo su vacuidad.

Un pequeño grupo de niños harapientos, los únicos que en un rincón de la plaza habían escapado a la escoba tórrida del calor, asediaban un pedazo de pared, y la castigaban continuamente con golpes de palo y de monedas, como si el horóscopo de

esas redondelas de metal pudiese revelarles la verdadera naturaleza del muro, el sentido hieroglífico de sus fisuras y lagartijas. Aparte de ese pequeño grupo de niños, la plaza se veía vacía. En cualquier momento se esperaba ver avanzar a la sombra de las acacias, delante de la puerta del bodeguero lleno de barriles de vino, al asno del Samaritano llevado por el freno, y dos sirvientes precipitándose para bajar al enfermo del salón sofocante y llevarlo con mil precauciones por la fresca escalera hasta el piso que bordeaba el aquelarre.

Así íbamos, mi madre y yo, a lo largo de ambos lados aseoledos de la plaza, paseando nuestras sombras dislocadas sobre las paredes de las casas, como sobre un cordaje musical.

Bajo nuestros pies arrastrados desfilaban lentamente los adosquines, algunos en rosa claro, otros dorados o azules, todos chatos, calientes, afelpados como si fuesen rostros solares pisoteados por el paso de los transeúntes al punto de transformarse en irreconocibles, suavemente inexistentes.

Finalmente, en la esquina de la calle Stryj penetrábamos en la sombra de la farmacia. Un enorme bocal lleno de jarabe de fambuesa simbolizaba en el escaparate el frescor de los bálsamos bienhechores. Aún quedaban algunas casas, pero la calle no alcanzaba a conservar su decoro, igual a un campesino que al volver al terruño se va despojando por el camino de toda su elegancia ciudadana, para transformarse, a medida que se acerca a su aldea, en un miserable pata sucia.

Las casuchas del suburbio zozobraban en la verdura, hundidas las ventanas en la floración exhuberante y loca de los jardincillos. Olvidadas en el pleno día, las malas yerbas, los cardones y las flores crecían y se multiplicaban a montones, felices de esa pausa que ocupaban en soñar al margen del tiempo, en el límite del día infinito. Un inmenso girasol, erguido sobre su poderoso tallo, que sufría de elefantiasis, esperaba en su duelo amarillo el fin de sus días, doblegado bajo el peso de su monstruosa corpulencia. Pero las ingenuas campanillas del suburbio, las simples florecillas en percal, nada podían hacer, y se mantenían muy derechas en sus camisas rosas y blancas, insensibles al gran drama del tornasol.

2

El espeso enredo de hierbas locas y de cardones ardía crepitante en el fuego de la tarde. En la siesta perezosa del jardín zumbaba la bulla de las moscas. Los rastros dorados aullaban

al sol como un nudo de rojizas langostas, los grillos se desgañaban en la chorreante lluvia del fuego, las silicuas llenas de granos explotaban silenciosamente con un ruido de cigarras.

En dirección al seto, la espesa corteza de las hierbas parecía repujarse, como si el jardín se hubiese dado vuelta en su sueño, y como si sus robustos pectorales respirasen el silencio de la tierra. Allá, el mes de agosto, en su incontinencia de hembra desaliñada, había cavado enormes recipientes de paja, plantadas de inmensas hojas cabelludas, donde surgían horribles lenguas de carne verde. Esas exorbitadas madres conejas se hinchaban como globos, encucilladas tanto tiempo, medio devoradas por sus propios crios. Allí el jardín liquidaba su mercadería a vil precio y al primero que llegase: el saúco que olía a jabón, el alcohol salvaje de la menta, en pocas palabras toda la pacotilla de agosto. Pero del otro lado del seto, detrás de ese ombligo del verano donde la exhuberante bagatela de las hierbas locas se daba con todo esplendor, había un gran montón de basura donde solamente crecían los cardones. Nadie sabía que justamente allí, el verano había resuelto festejar su gran orgía. Sobre ese montón de basura, apoyada contra el seto y hundida en el follaje espeso del saúco, se encontraba la cama de una joven idiota, Tuia. Así la llamaban. Sobre un montón de residuos, pantuflas, viejas cacerolas agujereadas y trozos de madeja se levantaba su cama metálica pintada de verde. Dos ladrillos servían de patas.

Encima de ese montículo hormigueante, el aire vibraba de calor, estriado por el relampaguear de lustrosos tábanos irritados por el sol. Rechinante, como agitando invisibles matracas, el sol convocaba a la locura.

Tuia se mantenía acucillada entre sus sábanas amarillas y sus harapos. Su gruesa cabeza está erizada de cabellos negros. Su rostro es movedido como el soplo de un acordeón. A todo momento una mueca dolorosa la arruga en mil pliegues en diagonal; el asombro lo estira de nuevo, los distiende, descubriendo las pequeñas rendijas de los ojos y las encias húmedas, plantadas de dientes amarillentos bajo un labio carnudo en forma de hocico de cerdo. Durante las horas de aburrimiento y de calor, Tuia parlotea a media voz, dormita, refunfuña y gruñe. Las moscas cubren su forma inmóvil con una capa viscosa. Y de repente ese montón de harapos comienza a moverse como si cubriese una camada de ratas asustadas. Las moscas, ahuyentadas, vuelan

como una gran nube negra y zumbadora, llena de chispas y centellas. Y mientras los harapos caen al suelo y se desparraman sobre los residuos, como ratas que huyesen en todas direcciones, una forma se destaca lenta y trabajosamente, el mismo meollo de ese montón de basura: una joven idiota negra, que parece un dios pagano, se incorpora lentamente sobre sus cortas piernas de niño, y su cuello, hinchado por la cólera, su rostro ensombrecido por el furor, donde se dibujan, como pinturas bárbaras, los arabescos de las venas hinchadas, deja escapar un grito ronco, animal, arrancado a todos los bronquios, a todos los tubos de órgano de este pecho medio animal y medio divino. Los cardones aúllan al sol, los bardanos se inflan y exponen su carne impúdica, los llantenes salivan una baba venenosa, mientras la joven idiota, lanzando gritos ahogados, frota convulsivamente su flanco carnudo contra el tronco del saúco que cruje silenciosamente bajo los ataques de su débil concupiscencia, incitándola imperiosamente a una fecundidad desnaturalizada.

La madre de Tuia lava los pisos en las casas vecinas. Es una buena mujer, amarilla como el azafrán, y es con azafrán que ella frota los pisos, las mesas y los bancos de madera de abeto que lava en el transcurso de días enteros en casa de los pobres. Una vez acompañé a Adela a casa de María. Era temprano y entramos en una pequeña habitación pintada de azul. Sobre el suelo de tierra batida parecía arrellenarse el sol, herrillo claro en el silencio de esa mañana medida por el horrible chirriar del péndulo de un reloj campesino. María la loca estaba acostada sobre paja en un cajón de madera, blanca como una hostia y silenciosa como un guante abandonado por la mano. Y como para aprovechar de su sueño, el silencio era inextinguible, el amarillento silencio malvado y gritón no hacía otra cosa que charlar, epilógaba, expresaba en voz alta su soliloquio vulgar y maniaco. Y el tiempo de María, el tiempo aprisionado en su alma, había escapado y galopaba, horriblemente real, a través del cuarto, armando la gran batahola, desbordándose del molino del reloj como si fuese harina, la mala harina, la desmenuzable harina, la estúpida harina de los locos.

3

En una de esas casuchas, rodeada de una empalizada parduzca, hundida en una vegetación lujuriosa, vivía tía Agata. Al atravesar el jardín se pasaba al lado de grandes bolas de vidrio suspendidas en sus varas, rosas, verdes y violetas, donde universos

enteros de luces y colores se encontraban encerradas como esas alegres imágenes enclaustradas en la inaccesible perfección de las pompas de jabón.

En la penumbra del vestíbulo tapizado con figuras de Epinal, semirroidas por el emohocimiento y la vejez, nos salía al encuentro un olor familiar. Ese olor contenía, en una fórmula de sorprendente simplicidad, toda la vida de esa gente, el misterio de su raza, de su sangre, de su destino, confundidos, intrincados con el correr del tiempo. La vieja y sabia puerta, cuyos sombríos suspiros acompañaban las idas y venidas de esa gente, las entradas y salidas de la madre, los hijos y las hijas, se abría delante de nosotros sin ruido alguno, como la puerta de un armario, haciéndonos penetrar en la vida de sus moradores. Estaban sentados como a la sombra de sus destinos; la torpeza de sus primeros gestos traicionaba su secreto. ¿No éramos, por otra parte, sus parientes, ligados a ellos por los mismos lazos de sangre y destino?

Los pesados cortinados de terciopelo azul bordados con hilo de oro mantenían la habitación en la oscuridad, pero también aquí el eco del día llameante, aunque filtrado por la espesa vegetación del jardín, lanzaba reflejos de cobre en los marcos de los cuadros, en los cristales y en las empuñaduras de las puertas.

Tía Agata se incorporaba de su sillón, alta, exuberante, la carne blanca como comida por la herrumbre de las pecas. Nos sentábamos al lado de ella, haciendo alto un instante al borde de su destino, un poco confundidos por la pasividad con que se dedicaba a contemplarnos, y bebíamos un refresco de jarabe de rosa, bebida extraordinaria, que a mí parecer reunía en su aroma y sabor la exacta esencia de ese sábio tórrido.

Tía Agata refunfuñaba. Era ése el tono general de su conversación, la precisa voz de esa carne blanca y fértil que parecía desbordar de su cuerpo, y sufrir la mayor dificultad en mantenerse en los límites de una forma individual, lista en cualquier momento a destrozarse, a brotar, a multiplicarse.

Podía decirse que su femeneidad no necesitaba mayormente de la fecundidad, y que sólo le era necesario un aroma algo masculino, un vago olor de tabaco, una broma algo equívoca, para que ella se pusiese a proliferar lujuriosamente. Y en verdad sus continuas recriminaciones contra su marido, sus domésticas, los empalagosos cuidados que dedicaba a sus niños, todo eso no eran sino caprichos de esa coquetería insoportable, arisca y lacrimó-

gena, que dirigía a su marido. El tío, Marcos, pequeño, encogido, con el rostro perfectamente asexual parecía aceptar cómodamente su fracaso y se mantenía quieto en la sombra de un infinito desprecio que debía parecerle una condena bien leve. En sus ojos grises se incubaba el lejano ardor del jardín, tamizado por los vidrios de las ventanas. De vez en cuando trataba tímidamente de enfrentarla, de protestar, pero el oleaje de la omnipotencia femenina barría ese gesto insignificante y triunfalmente pasaba a la ofensiva, ahogando bajo un torrente impetuoso los débiles sobresaltos de su virilidad.

Había algo trágico en esa fecundidad desbocada: la miseria de una criatura debatiéndose entre la nada y la muerte, el admirable valor de la hembra triunfante sobre la insuficiencia del macho. Pero allá estaba la prole para probar el buen fundamento de ese pánico maternal, de esa furia de parir que se agotaba en productos mal hechos, en una generación efímera de fantasmas exagües.

Había entrado Lucía, con una cabeza prematuramente desarrollada sobre un cuerpo aún infantil de carne blanca y delicada. Me tendió su mano de muñeca y de inmediato se le empujó el rostro. Desdichada a causa de estos colores, que traicionaban, impúdicos, los secretos de sus reglas precoces, la niña pestañeaba y enrojecía a la más indiferente de las preguntas, pues cada una de ellas podía contener una alusión secreta a su virginidad ultra-sensible.

Emilio, el mayor de mis primos, el bigotillo rubio sobre el rostro desteñido, caminaba a lo largo de la habitación con las manos hundidas en los amplios bolsillos de su pantalón.

Su traje elegante y costoso denunciaba su origen exótico. Emilio terminaba de llegar del extranjero. En su rostro ambiguo y mustio, que cada día parecía confundirse más con una pared blanca, una pálida red de venas dejaban transparentar aún, en algunos lados, los rastros apagados de una vida tormentosa y fracasada. Era un erudito en mapas, fumaba largas pipas distinguidas y olía curiosamente a países lejanos. Recordando sus recuerdos con mirada ausente, contaba extrañas anécdotas en las que perdía bruscamente el hilo, dejando disipar los recuerdos en la bruma.

Yo lo devoraba con los ojos, esperando llamarle la atención, para que me hiciese escapar del aburrimiento de esa tarde. En efecto, me pareció observar que al retirarse de la habitación me ha-

bía hecho un guiño. Lo seguí al cuarto vecino. Estaba sentado sobre un taburete muy bajo, de modo que sus rodillas llegaban a la altura de su cabeza, calva como una bola de billar. Parecía no ser otra cosa que un traje, amplio y arrugado, arrojado negligentemente sobre una silla. Su rostro no era sino el aliento de un rostro, la estela que un transeúnte desconocido hubiese dejado en el aire. Con sus manos pálidas, llenas de venas azules, trabuscaba en su billetera.

De la bruma de su rostro emergió dificultosamente una mirada torva que me llamó con un signo de connivencia deshonestas. Me sentí invadido por una desbordante simpatía hacia ese hombre. Me puso sobre sus rodillas, y barajando algunas fotos con sus manos expertas, me hizo admirar imágenes de hombres y mujeres desnudas en extrañas posturas. Me mantenía apoyado contra él y miraba esos cuerpos humanos tan delicados con ojos que no veían nada, cuando repentinamente llegó hasta mí el fluido de una intensa alteración que había conmovido el aire, que me hizo temblar de inquietud, sumergiéndome en una repentina comprensión. Mientras tanto, la bruma de la sonrisa dibujada en un bigote fofo, el embrión del deseo que había hecho golpear más rápidamente una vena de su sien, la tensión que por un instante había cuajado los trazos sueltos de su rostro, todo eso desapareció, y su rostro cayó de nuevo en el vacío, desvaneciéndose en sí mismo.

Bruno Schulz

(Traducción de Bernardo Kordon)

por ROBERTO M. COSSA

PERSONAJES: Marta, Luis Morandi, Dagostino, Vacaro, Dobarro, Mozo. (Marta tiene veintiseis años. El Mozo pasa los cuarenta. Los demás están alrededor de los veintiocho años.)

Habitación modesta de una casa en un barrio de Buenos Aires. Luis Morandi está vistiéndose. Un instante después entra Marta, su mujer. Son aproximadamente las ocho de la noche de un día jueves.

MARTA. — Hola, Luis.

LUIS. — Hola...

(Marta deja la cartera y un abultado portafolio sobre una silla y se arroja pesadamente sobre la cama.)

MARTA. — Otra tarde casi perdida.

LUIS. — ¿No vendiste nada?

MARTA. — Una sola cerámica. En otro negocio quedaron interesados y me dijeron que pase la semana que viene. *(Pausa.)* En toda la tarde cien pesos de comisión. ¡Un negocio!

LUIS. — Es cuestión de insistir. Estas cosas son así. Hay que hacerse la clientela.

MARTA. — No, qué clientela. Esto no camina. ¿Quién compra objetos de arte en esta época? Y además son muy caros. *(Pausa.)* Mañana les voy a decir que no sigo más.

LUIS. — ¿Por qué no vas a seguir? Hace apenas un mes que estás vendiendo. Todavía no se puede saber...

MARTA. — No pienso seguir, Luis. No tiene sentido.

LUIS. — ¡No tiene sentido! Ya se sabe cómo son estos correajes. Requieren tiempo.

MARTA. — No es el problema del correaje, Luis.

LUIS. — ¿Y cuál es el problema?

MARTA. — Vos sabés a qué me refiero.

(Se hace una pausa. Luis ha entendido a qué se refiere su mujer, pero igual pregunta.)

LUIS. — ¿A qué?

MARTA. — A lo que hablamos, cuando yo me decidí a trabajar. *(Pausa.)* Que vos dejabas las horas extras así tenías tiempo para estudiar.

LUIS. — Y bueno, sí...

(Se hace una nueva pausa. Marta espera que su marido hable. Este la mira manteniendo una actitud de falsa ignorancia.)

MARTA. — ¿Y, Luis?

LUIS. — Sí... Eso es lo que hablamos. Ya dejé las horas extras, ¿no?

MARTA. — Sí. Pero no agarraste un libro.

LUIS. — ¡Marta, por favor! Cuánto hace que me decidí a estudiar de nuevo, ¿eh?

MARTA. — Dos meses...

LUIS. — No, no hace dos meses... Pero suponiendo... No es tan fácil. Hace ocho años que no veo un libro. Bueno...

MARTA. — ¡Vamos, Luis! Ni siquiera fuiste a la facultad a hacer los trámites de inscripción. Me vas a decir que en dos meses no tuviste tiempo de por lo menos pasar por la facultad; aunque más no sea una sola vez.

LUIS. — Pero eso es lo de menos. Es un trámite... nada más. Ya me voy a poner a estudiar. No sé... preciso un tiempo. Estoy un poco desorientado. Tengo que repasar algunas cosas... ¿Estamos?

(Luis sale de la escena con evidente violencia. Marta enciende un cigarrillo y se queda fumando en silencio, pensativa. Un momento después aparece Luis con una toalla sobre los hombros. Se para frente al espejo y comienza a peinarse. Marta lo mira. Se hace una pausa prolongada.)

MARTA. — ¿Vas a salir?

LUIS. — Esta noche es la cena con los muchachos.

MARTA. — ¿Qué cena?

LUIS. — La de los compañeros del colegio nacional. Te dije ayer.

(Marta hace un gesto de asentimiento. Luego, con agresividad.)

MARTA. — Y vos no podías faltar, claro...

LUIS. — *(Con tono cansado.)* Marta... ¿Qué tiene de malo que vaya a la cena?

MARTA. — Nada, por supuesto. Pero hace dos días era la despedida de un compañero de oficina . . . La semana pasada la salida con tu primo Felipe . . . Ahora la cena con los compañeritos de la escuela . . .

LUIS. — Esto es distinto. No podía negarme. Nos reunimos la barra que estuvimos juntos los cinco años. Desde que terminamos el nacional que no nos vemos. Vamos a comer juntos después de diez años. ¡Cómo me iba a negar!

(Luis vuelve a salir de la escena. Ahora, Marta, toma una revista y trata de leer. Luis vuelve un instante después con una corbata en la mano. Comienza a anudársela frente al espejo. Se hace una nueva pausa.)

MARTA. — ¿Dónde es la cena?

LUIS. — En una cantina del Abasto.

MARTA. — Vas a volver tarde . . .

LUIS. — (Con un gesto, como diciendo "se supone".) Eh . . . (Luis termina de hacerse la corbata. Se pone el saco y se acerca a Marta.)

LUIS. — Chau . . .

(Luis la besa en la mejilla. Marta lo toma por el cuello y lo retiene.)

MARTA. — ¿Estás enojado?

LUIS. — No, Marta, no.

MARTA. — Dame un beso bien, entonces.

(Luis la besa en los labios, rápidamente.)

MARTA. — ¿Qué te pasa, Luis?

LUIS. — Nada, ¿qué me va a pasar?

MARTA. — Luis, algo te pasa desde hace un tiempo. ¿Te creés que no me doy cuenta?

LUIS. — Empezamos otra vez, Marta. No me pasa nada.

MARTA. — ¿Por qué estás tan lejos, entonces?

LUIS. — No estoy lejos.

MARTA. — Pero si apenas me hablaste últimamente. Estás llegando tarde todas las noches. Siempre tenés una excusa para no estar conmigo. (Pausa.) ¿Algo no anda bien?

LUIS. — No . . . Es que . . . (Pausa prolongada.) Mañana voy a ir a la facultad, para averiguar . . . Y esta semana me voy a poner a estudiar. El asunto es empezar, ¿sabés?

MARTA. — Claro. Sé que es difícil, pero tenés que ponerle. (Se hace una pausa durante la cual ambos se miran.)

LUIS. — Bueno, me voy, sino voy a llegar tarde. Chau.

(Luis se dirige hacia la salida.)

MARTA. — ¡Luis!

(Luis se detiene y se vuelve hacia ella. La mira interrogativamente un instante.)

MARTA. — No vuelvas tarde.

(Luis sale. Marta se recuesta en la cama y queda en una actitud meditativa. Se produce un corte y la escena se abre sobre una cantina del Abasto. En un rincón una mesa grande con cinco cubiertos. Están sentados Pedro Vacaro y Enrique Dagostino. Cerca de la mesa un teléfono público. Son más de las nueve de la noche y de las mesas vecinas llegan, alternativamente, rumores y risas apagadas.)

DAGOSTINO. — Tuviste una buena idea; esto de volvernos a reunir. Yo siempre pensaba que deberíamos habernos visto por lo menos una vez por año. Después de andar tanto tiempo juntos . . .

VACARO. — Hace unos días le contaba cosas del nacional a mi mujer y le hablaba de lo unidos que éramos los cuatro. Y de pronto se me ocurrió que teníamos que volvernos a ver. Y bueno . . . los llamé. Al que más me costó ubicar fue al Gordo.

DAGOSTINO. — Viene, ¿no?

VACARO. — Me dijo que sí.

DAGOSTINO. — No nos puede fallar. Tenemos que reírnos un rato. ¿Y Morandi?

VACARO. — Me dijo que venía. Así que vamos a estar los cuatro.

DAGOSTINO. — (Luego de una pausa.) ¿Cómo pasó el tiempo!, ¿eh? Diez años . . . ¿Te acordás del día que nos recibimos?

VACARO. — ¿Te acordás? Fue la vez que terminamos en el cabaret ese.

DAGOSTINO. — (Riendo.) Qué noche, ¿eh? Me acuerdo lo que parecíamos nosotros charlando y tomando con esas viejas. (Ambos rien.)

VACARO. — Nos cargaron de lo lindo . . .

(Se hace una pausa durante la cual los dos sonríen con el recuerdo. Vacaro sirve vino.)

VACARO. — ¿Cómo van tus cosas?

DAGOSTINO. — Muy bien. Me recibí este año de abogado.

VACARO. — Ah, muy bien.

DAGOSTINO. — Sí, y me caso y me voy a vivir a Mendoza. Mi novia es de allá.

VACARO. — ¿Y te conviene?

DAGOSTINO. — Y sí . . . Mi suegro es bodeguero, ¿sabés?, y está muy vinculado. La verdad es que no voy a tener problemas.

(En ese instante entra Luis que se acerca alegremente.)

LUIS. — ¡Hola!

VACARO. — ¡Morandi! ¡Cómo te va! (Lo abraza.)

LUIS. — ¿Qué decis, hermano? (A Dagostino, con afectuosa sorna.) ¿Cómo te va, Alfredo Palacios?

DAGOSTINO. — ¿Qué tal, tanto tiempo?

LUIS. — (En tono de broma.) El mundo va hacia el socialismo, ¿eh? (Ríe. Se abraza a Dagostino.) ¿Te acordás cómo nos hinchabas? Y siempre terminábamos discutiendo.

DAGOSTINO. — Cómo no me voy a acordar...

(Luis se sienta y se sirve un vaso de vino.)

LUIS. — Qué época, ¿no? ¿Qué es de la vida de ustedes? ¿Vos, Vacaro?

VACARO. — Yo soy camisero, viejo.

LUIS. — Ah, te metiste en el negocio de tu viejo. Vos sí que no tenés problemas. ¿Te casaste?

VACARO. — Sí, y tengo una piba. ¿Y vos?

LUIS. — También.

DAGOSTINO. — ¿Te recibiste?

LUIS. — No, largué hace unos años. Estoy empleado. Pero ahora voy a empezar a estudiar... Tengo ganas, ¿sabés?

DAGOSTINO. — Claro...

(Se hace una pausa. Luis sirve vino para los tres.)

LUIS. — (A Dagostino.) Vos sos abogado...

DAGOSTINO. — Me faltan dos materias.

VACARO. — Se va a radicar en Mendoza. El futuro suegro es bodeguero, ¿qué me decis?

LUIS. — Ja. Eso sí que es pegarla. ¿Eh, Alfredo Palacios? Y nada menos que bodeguero. (Breve pausa.) ¿Y Dobarro?

VACARO. — No sé. Me extraña que no venga. Le dije a las nueve.

DAGOSTINO. — ¿No se habrá equivocado de lugar?

VACARO. — No creo. Se anotó la dirección.

LUIS. — El Gordo no puede fallar. Tengo unas ganas bárbaras de verlo y reírme un rato. ¡Qué tipo increíble! ¿Vos sabés que todavía me acuerdo de los chistes de él? Después de tanto tiempo.

VACARO. — Pero si donde yo voy cuento las anécdotas del Gordo. Medio Buenos Aires se las sabe. Mi familia se las sabe de memoria, pero cada vez que nos reunimos me piden que las repita.

DAGOSTINO. — Le tenemos que pedir que haga unas imitaciones.

VACARO. — ¡Seguro! ¿Te acordás cómo lo imitaba al rector?

DAGOSTINO. — Ah, era bárbaro. ¿Y a Sánchez, aquel celador de quinto?

LUIS. — Lo hacía igualito. (Ríen.) Che, ¿te acordás del día que lo pescó imitándolo? ¿La cara del Gordo cuando lo vio? (Ríen.)

VACARO. — Sí, hay que pedirle que lo haga... Tiene una facilidad bárbara para las imitaciones. Y además una gracia increíble. Yo nunca conocí a un tipo tan gracioso.

DAGOSTINO. — Pero si hasta los profesores se reían con él. La de historia, ¿te acordás? Lo miraba y se mataba de risa.

VACARO. — Pero la mejor del Gordo fue la que le hizo al viejo Irurzum, ¿se acuerdan?

LUIS. — ¿Cuál? ¿Esa que entraba y salía? ¡Fue genial!

DAGOSTINO. — Sí... Yo me la perdí.

LUIS. — Pero te enteraste... El viejo no veía ni medio y el Gordo entraba por la puerta de adelante de la clase y salía por la de atrás y volvía a entrar. El viejo creía que eran varios alumnos que entraban y era siempre el Gordo que entraba por la puerta de adelante: "Permiso, señor", y salía por la de atrás, sin que Irurzum lo viera. ¿Se acuerdan? Hasta que por fin el viejo medio se avivó y le preguntó: "¿Pero usted no es siempre el mismo que entra?" ¡Para qué! (Todos ríen ruidosamente.)

DAGOSTINO. — ¡Qué increíble! ¿Y cuando hizo desalojar la clase con el invento de que había que ir a revisión? Era la hora de inglés, ¿se acuerdan? El Gordo entraba y decía: "A ver, toda esta fila a revisión médica". Y nos fue sacando a todos de la clase. Y eran macanas. El inglés se quedó dando clase con cuatro o cinco...

(Todos ríen ruidosamente ante el recuerdo. Se hace una breve pausa.)

DAGOSTINO. — Bueno, yo creo que podemos empezar a picar algo. El Gordo debe estar por llegar.

VACARO. — Sí, va a ser lo mejor. ¡Mozo!

(Hay un corte. La misma escena una hora después. Los tres amigos han terminado de comer y beben café. Sobre la mesa hay varias botellas de vino vacías y una de ginebra a medio llenar. Aunque no están mareados, la bebida ha dado un clima general de excitación.)

DAGOSTINO. — (Habla especialmente a Vacaro.) ¿Y qué vas a hacer con la profesión? Te morís de hambre. Mirá, yo tengo varios casos en el estudio. Muchachos con seis y siete años de

recibidos y están viviendo de un sueldo. ¿Para qué te sirve? ¿Y para eso te rompiste el alma cinco años estudiando?

VACARO. — Eso es cierto.

DAGOSTINO. — Esta es una profesión así. Por ahí te pasás veinte años esperando un caso que te saque de la miseria. Si viene, está bien. ¿Pero antes? Si no estás vinculado... ¡Vamos, viejo! Finalmente sos abogado y tenés que estar viviendo como un empleado cualquiera.

VACARO. — ¿Y vos pensás ejercer en Mendoza?

DAGOSTINO. — Sí, entro como abogado de la bodega. Pero además pienso tomar otros casos. Mi suegro está muy metido en política, ¿sabés? Así que por ese lado...

LUIS. — Vas a ser gobernador de Mendoza, Alfredo Palacios. (Rien.)

VACARO. — (A Dagostino.) ¿Te casás y te vas en seguida?

DAGOSTINO. — Me caso allá.

LUIS. — ¿Vas a implantar el socialismo en Mendoza, Dago?

DAGOSTINO. — (Algo molesto.) Todavía te acordás de eso...

(Se hace un silencio embarazoso. Los tres amigos beben en silencio. Nadie ha notado la entrada de Esteban Dobarro. Es un muchacho gordo y con un rostro especialmente gracioso. Se acerca a la mesa, indeciso, y se para frente a ella. Los tres, al verlo, prorrumpen en exclamaciones de sincera alegría.)

VACARO. — ¡Gordo!

DAGOSTINO. — ¡Gordo! ¿Qué decís?

LUIS. — ¡Llegaste! Muy bien, viejo. (Se levanta y lo abraza.)

DOBARRO. — Hola, muchachos...

(Ha hecho este saludo en un tono neutro, pero con un gesto algo cómico. Los tres amigos prorrumpen en carcajadas como si Dobarro hubiese dicho algo muy gracioso.)

DOBARRO. — Se me hizo un poco tarde... (Inocentemente.) No me hubieran esperado...

(Todos vuelven a reír.)

LUIS. — ¡Qué atorrante!

DAGOSTINO. — Estuvo bárbaro, ¿eh?

VACARO. — "No me hubieran esperado..." (Ríe.) Esa es genial. Gordo, estás siempre igual.

DOBARRO. — No, en serio. Quise avisarles...

(Nuevas carcajadas. Dobarro parece desconcertado y apenas esboza una sonrisa. Se sienta junto a Luis, que lo abraza. Es evidente que la presencia de Dobarro crea un clima de alegría general.)

LUIS. — Ibas a mandar al mucamo, ¿eh? (Risas.) Gordo... sos genial. Sabés cómo te estábamos esperando... (Le sirve ginebra.) Tomate un trago...

DAGOSTINO. — (A Dobarro.) ¿Cenaste?

DOBARRO. — Comí algo...

LUIS. — (Termina de servirle.) Metele, Gordo.

VACARO. — Vas a comer algo, ¿no? (Llama.) ¡Mozo!

DOBARRO. — No... no tengo hambre. (Bebe la ginebra.)

LUIS. — Dale, que después te tenés que hacer unas imitaciones.

DAGOSTINO. — ¡Eso! Vas a hacer el rector, ¿eh?

VACARO. — Ah, ésa es bárbara. Y a Sánchez.

DOBARRO. — No... ya no me acuerdo más...

LUIS. — Vamos, Gordo. No te hagás el artista. ¿Cómo era el rector? (Imita groseramente.) "El alumno debe amar la cultura... ¿Me entienden, jóvenes?" (Sonrisas.) Así era, ¿te acordás? Lo hacías fenómeno.

DAGOSTINO. — Che, Gordo... ¿Te acordás cuando Sánchez te agarró imitándolo? (Todos rien.) ¿Cómo fue que le dijiste?

DOBARRO. — No sé... No me acuerdo...

VACARO. — Dale... ¿Cómo fue? Vos estabas en el frente hablando como hablaba él... ¿Te acordás? (Dobarro hace un gesto.)

LUIS. — (Vuelve a imitar groseramente.) "Dobarro... Ussted se está pasando de vivo..." (Todos rien.) Era una cosa así... Y él entró en ese momento... ¿Cómo fue que le dijiste? Él entró en ese momento, ¿te acordás? (El Gordo hace un gesto indeciso.) Pero sí... Vos no lo viste entrar y él te estuvo mirando un momento como lo imitabas... (A los demás.) Nosotros nos matábamos de risa.

VACARO. — Fue genial. (A Dobarro.) ¿Te acordás?

DOBARRO. — Sí... algo me acuerdo.

DAGOSTINO. — Bueno, pero cómo fue. Sánchez te gritó: "Dobarro" y vos le contestaste... Algo así como "Aquí estoy..."; no, no era eso. ¿No te acordás qué le contestaste?

DOBARRO. — Mirá... creo que eso... Como vos decís.

LUIS. — ¡Y la cara que pusiste! ¡Eso era lo grande! Tu cara. (Todos rien. Dobarro sonríe por complacerlos.) Me acuerdo que hasta Sánchez tuvo que reírse, ¿no es cierto? Y al final no te hizo nada, ¿no? No te amonestó...

(El Mozo se acerca a la mesa.)

MOZO. — ¡Llamaron...

VACARO. — Sí, mozo. ¿Qué vas a comer, Dobarro?

DOBARRO. — No sé... ¿Qué hay?

MOZO. — Quedan pastas... higado, milanesas, carne al horno, potaje de lentejas, arrollado, costillas de cerdo y parrilla.

DOBARRO. — ¿Hay chinchulines?

MOZO. — Cómo no. Y son muy buenos.

DOBARRO. — (*Dudando, en medio de un silencio.*) No, entonces no me traiga nada.

(*Ha dicho esto inocentemente, pero los tres estallan en carcajadas. Dobarro queda perplejo mientras el Mozo se pone tenso.*)

DOBARRO. — ¿Qué pasa?

MOZO. — (*A Dobarro.*) Oiga, joven, aquí no estamos para perder el tiempo. ¿Se va a servir algo?

DOBARRO. — No, mozo, yo no quise...

(*Las carcajadas se acentúan.*)

MOZO. — Si quiere hacer chistes no se la tome con nosotros, que estamos trabajando, ¿eh?

DOBARRO. — No, en serio...

LUIS. — Déjelo, mozo... Este Gordo fue siempre igual.

MOZO. — (*A Luis, con cierta complicidad.*) Bueno, viejo, pero no hay que pasarse de vivo. Ya sé, ustedes están de farra, pero yo estoy trabajando, ¿estamos?

DOBARRO. — Pero no, mozo... Lo que pasa es que no tengo ganas de comer.

(*Nuevas risas de los tres.*)

DAGOSTINO. — (*Reconviniéndolo.*) Dale, Gordo...

MOZO. — (*Al Gordo, violentamente.*) Oiga, joven, le dije que yo no estoy para chistes. ¿O no me entendió?

VACARO. — (*Al Mozo.*) Bueno, no se ponga así...

MOZO. — Se cree que porque soy un hombre de trabajo me va a llevar por delante.

DOBARRO. — No, maestro, yo no quise...

MOZO. — Sepa que yo seré un mozo, pero tengo tanto derecho como usted, ¿estamos?

DOBARRO. — Pero si yo no dije nada...

MOZO. — Estoy cansado de los graciosos como usted, que toman dos copas de más y se rien de todo el mundo.

LUIS. — Pero no, mozo... El Gordo es un amigo.

VACARO. — (*Aparte, al Mozo.*) No se ponga así. Le gusta hacer bromas, pero nada más... Sin mala intención...

(*Se hace una pausa en la que el Mozo parece más calmado.*)

MOZO. — Está bien. (*A Dobarro.*) ¿Se va a servir algo?

DOBARRO. — No, nada por ahora.

(*El Mozo sale y los tres amigos se cambian miradas y sonrisas cómplices.*)

LUIS. — Estuviste bárbaro. Gordo.

VACARO. — No le gustó nada la broma.

DAGOSTINO. — (*Riéndose, despacio.*) Fue genial. El tipo se largó la lista, vos le preguntaste si había chinchulines y después le dijiste "no quiero nada".

LUIS. — (*Corrigiéndolo.*) "Entonces no me traiga nada".

DAGOSTINO. — ¡Eso! "Entonces no me traiga nada". ¡Qué Gordo atorrante! (*Todos rien.*)

LUIS. — ¡Pero con la cara que se lo dijiste! (*Sirve el vaso de Dobarro.*) Tome una ginebra. (*Lo abraza.*) ¡Gordo! Sabés las ganas que tenía de verte... Siempre me acuerdo de vos. De tus chistes. (*Pausa.*)

DAGOSTINO. — Che, Gordo, ¿no tenés ningún cuento?

DOBARRO. — No... Nuevo, ninguno.

VACARO. — Contate aquel de los dos filósofos, que era tan bueno.

LUIS. — Ah, era bárbaro.

DOBARRO. — ¿Cuál? No me acuerdo...

VACARO. — Ese... Que hacían el duelo por señas. Yo siempre lo cuento, pero claro... No tengo la gracia que tenés vos.

DAGOSTINO. — Dale, Gordo. Contalo.

DOBARRO. — No me acuerdo, en serio.

LUIS. — Pero che, Gordo, ¿qué te pasa?

DAGOSTINO. — En serio, Gordo...

DOBARRO. — Nada... Es que...

LUIS. — No querés hacer imitaciones, no querés contar cuentos... Vamos, dejate de lios... Tome una ginebrita. (*Sirve los vasos.*) Y después vas a imitar al rector, ¿eh?

DAGOSTINO. — Sí, Gordo, dale.

DOBARRO. — Lo que pasa es que no me acuerdo...

VACARO. — Cómo no te vas a acordar. Si lo hiciste como dos mil veces...

LUIS. — Vamos, Gordo, dejate de lios. Dagostino, sentate aquí.

(*Los tres se disponen de manera de enfrentar todos al Gordo para verlo hacer las imitaciones. Se hace una pausa. Dobarro duda de lo que tiene que hacer.*)

DAGOSTINO. — Dale, Gordo.

DOBARRO. — No, en serio, muchachos, no tengo ganas.

LUIS. — Dale, Gordo. Tome otra ginebra para entonar.

(Le sirve.)

(Dobarro bebe el vaso de un trago. Mira a sus amigos y ve la expectativa en cada uno de ellos.)

DOBARRO. — No, muchachos, no me pidan que imite. Por qué no charlamos un rato, ¿eh?

DAGOSTINO. — Ya hablamos bastante. Ahora queremos ver las imitaciones. Dale.

DOBARRO. — No, es que... después de tantos años... Yo quería que hablemos... De nuestros problemas...

LUIS. — Dale, Gordo, vos no tenés problemas.

DOBARRO. — No, en serio... Mi vida es un problema...

(La frase de por sí y un gesto grotesco de Dobarro provoca una carcajada unánime. Los tres se ríen y Dobarro queda perplejo.)

LUIS. — ¡Qué Gordo atorrante! (Ríen.)

DAGOSTINO. — ¡Qué bárbaro! Yo por un momento creí que hablabas en serio... Gordo, sos un actorazo.

VACARO. — Sí, yo también lo pensé. Nos miraba con una cara... (Trata de componer la cara de Dobarro.)

LUIS. — (Riéndose, lo abraza a Dobarro y lo levanta de la silla.) Gordo... Sos un tipo bárbaro. (Le acerca el vaso con ginebra.) Tomá un trago y después te imitás al rector. (A los demás.) Cómo entramos todos, ¿eh?

(Dagostino y Vacaro asienten con un gesto. Luis vuelve a su asiento y ahora todos esperan que Dobarro "actúe". Se crea un silencio expectante. Dobarro se sirve más ginebra y la bebe rápidamente. Mira a sus amigos y comprende que ya no puede negarse. Se crea un silencio expectante.)

DOBARRO. — (Imitando.) "Bien, jóvenes..."

(Todos lanzan una carcajada.)

VACARO. — ¡Qué grande!

DAGOSTINO. — Pará, pará. Vacaro... Dale, Gordo.

DOBARRO. — (Sigue imitando.) "El alumno debe amar la cultura...? ¿Me entienden, jóvenes?"

(Las carcajadas se reanudan violentamente. Dobarro las oye y va adquiriendo confianza. Poco a poco va creciendo y se convierte en un actor ante un público. Su imitación, sus gestos, son verdaderamente cómicos. Realmente "es" un cómico.)

DOBARRO. — (Imitando.) "Eso es lo que nos separa de los animales... La cultura. (Las carcajadas suben de volumen.) Qué seríamos sin cultura, ¿eh, jóvenessss? (Arrastra las s, lo que provoca más carcajadas.) Viviríamos en los bosques".

(Los tres se retuercen de risa. Luis lo abraza a Dagostino.)

LUIS. — (Entre risas.) Ay, pará, Gordo... Qué grande.

DAGOSTINO. — Es genial... (Nuevas risas. Repite.) "Viviríamos en los bosques..." (Más carcajadas.)

VACARO. — (Riéndose.) Esa la dijo una vez el rector...

LUIS. — Pero sí... (Nuevas risas.) Seguí, Gordo, dale. (Dobarro se ha sentado.)

DAGOSTINO. — Dale, Gordo.

DOBARRO. — No... es eso, nada más. (Se hace una pausa en la que Dobarro piensa una nueva frase del rector. Mira a los tres.) "Seríamos como los monos, ¿eh, jóvenessss?"

(Nuevas carcajadas que se prolongan un rato. Cuando se apagan, Dagostino sirve ginebra.)

LUIS. — Dale a Sánchez, ahora.

VACARO. — Sí, Gordo... Sánchez.

(Se hace una pausa. Dobarro está ya en su elemento. Bebe otra copa de ginebra. Está bastante entonado por la bebida. Se para y comienza a componer, con ciertos gestos, a Sánchez, lo que desde ya provoca las carcajadas de los demás.)

DOBARRO. — (Imitando.) "Dagostino... (Risas.) Oiga, Dagostino... Mire que a mí no me gustan los vivos". (Carcajadas.) "Yo en mi casa tengo un baúl lleno de vivos".

(Esta expresión provoca el paroxismo. Todos se ríen a carcajadas, se ahogan y retuercen.)

VACARO. — Es cierto... (Entre risas.) No me acordaba de lo del baúl...

DAGOSTINO. — (Entre risas.) Pero sí... Me lo dijo a mí una vez... (Carcajadas.)

DOBARRO. — "Y usted, Morandi... (Hace una pausa. Acerca la cara a Luis y todos esperan la frase, sonrientes.) ¿Quiere que le haga la boletita? (Más carcajadas. Esto, Dobarro, lo ha dicho en voz baja. De pronto, siempre imitando a Sánchez, grita.) ¡Entonces, se calla!"

(Igual juego que el anterior.)

LUIS. — (Entre risas.) ¿Te acordás de ésa? (Nuevas carcajadas. Luis se levanta y besa y abraza a Dobarro.) Gordo, sos grande...

DAGOSTINO. — (Que no deja de reír.) ¡Es genial! ¡Genial!

VACARO. — (Imita a Dobarro.) "¿Quiere que le haga la boletita?" (Risas.)

(Dobarro se sienta junto a los demás, que no han dejado de reír. Vacaro lo abraza, mientras Dagostino le pega afectuosos

golpes en el brazo. Luis sirve los vasos con ginebra y todos beben, sonrientes, ensimismados con el recuerdo que produjeron las imitaciones de Dobarro. Se produce un corte y la escena se abre sobre el mismo lugar, una hora después. Dobarro está parado frente a los tres, que lo miran, pero ya las risas son cansadas, silenciosas.)

DOBARRO. — ¿Y se acuerdan de éste? (Pausa, compone, con una voz nasal.) "Ante estudiábamo la América toda junta... Ahora la estudiamo separada..."

(Todos rien en silencio.)

LUIS. — Vidal... el de geografía.

(Dobarro se sienta junto a los demás y bebe ginebra. Todos están bastante mareados por la bebida. Se hace una pausa prolongada. Los rostros se endurecen y cada uno queda ensimismado en sus propios problemas.)

DAGOSTINO. — Ese atorrante me mandó a examen. Me faltaba un siete para eximirme el último trimestre y me puso seis cincuenta...

VACARO. — Sí... era un maldito.

DOBARRO. — Che, ¿conocen el cuento del sordo que va a misa?

VACARO. — (A Dagostino.) Murió.

DAGOSTINO. — ¿Vidal? ¿Se murió? (Pausa.) Y bueno...

LUIS. — ¿Cómo era el cuento, Gordo?

DOBARRO. — Resulta que es un sordo, que iba a misa todos los domingos... ¿Lo conocen?

LUIS. — No, dale.

(Dagostino sirve los vasos. No ha prestado atención al cuento que comienza a contar Dobarro.)

VACARO. — No, yo no quiero más, viejo.

DAGOSTINO. — Metele. Tomamos el último traguito y nos vamos. ¿Qué hora es?

VACARO. — Las cuatro y cuarto...

DAGOSTINO. — ¡Las cuatro y cuarto! Bueno, yo levanto camamento. (Bebe el último trago.)

DOBARRO. — (Con pena.) ¿Ya se van?...

DAGOSTINO. — Yo sí, viejo. Mañana tengo un baqueteo bárraro en Tribunales.

LUIS. — ¡Dale, Alfredo Palacios! Quedate.

DAGOSTINO. — No, viejo, lo siento. ¿Alguien va para Palermo? Lo llevo con el coche.

VACARO. — ¿Me dejás en Canning y Córdoba?

DAGOSTINO. — Sí, vamos. (Se pone de pie.)

DOBARRO. — Che, ¿cómo se van a ir ahora? Tomate otra copa, ¿eh?

DAGOSTINO. — No, Gordo, no doy más. (A Vacaro.) ¿Vamos?

DOBARRO. — Pará que te cuento el del sordo...

DAGOSTINO. — Estoy palmado, Gordo. (A Dobarro.) Chau, hasta pronto. (Le tiende la mano.) Chau, Morandi.

LUIS. — Chau. (Dagostino se adelanta hacia la salida.)

VACARO. — Chau, Dobarro.

DOBARRO. — Vos quedate, Vacarito...

VACARO. — Me lleva... Aprovecho. De todas maneras es tarde. Chau, Morandi.

LUIS. — Chau, viejo.

DOBARRO. — (A Luis.) ¿Vos te quedás?

LUIS. — Un rato más.

VACARO. — Los llamo, así nos volvemos a ver. Chau, muchachos.

LUIS. — Chau...

(Vacaro sale. Dobarro y Luis quedan solos. Luis sirve las copas y beben en silencio. Se hace una larga pausa. Dobarro ha quedado "desinflado".)

LUIS. — (Lo abraza.) Gordo... Vos sí que sos un tipo piola, No sabés las ganas que tenía de verte. (Breve pausa.) Vos tendrías que dedicarte a esto de las imitaciones. Te podrías llenar de oro. (Lo abraza. Ríe.) ¿Cómo era lo de Sánchez? "¿Quiere que le haga la boletita?" Dale, imitalo.

DOBARRO. — No, Morandi.

LUIS. — Dale. Me hace mucha gracia.

DOBARRO. — (Violento.) Terminala, no quiero imitar a nadie.

(Se hace una pausa. Dobarro vuelve a beber. Tiene una expresión tragicómica.)

DOBARRO. — Por eso no quería venir. Sabía que me iban a pedir que imitara y contara cuentos. Otra vez lo mismo. Estoy cansado de eso, ¿me entendés?

LUIS. — ¿Qué te pasó, Gordo?

DOBARRO. — Decime, Morandi, ¿qué fui toda mi vida, al final? Un gracioso. No sé hacer otra cosa. Cada vez que quiero hablar en serio todos se rien. Entonces me tengo que poner a hacer chistes. Y dale, siempre así.

(Dobarro bebe ginebra, Luis está indiferente, con la cabeza entre las manos. Parece pensar en sus propios problemas.)

DOBARRO. — Me echaron de la facultad, ¿sabías? Yo quería estudiar en serio, ser médico. Me gustaba la carrera, en serio. Me gustaba de alma. Pero en la facultad lo mismo, Macaneaba y todos se reían. *(Breve pausa.)* En el examen final de primer año tenía que dar anatomía. Estudié como un bestia, Sabía, pero sabía en serio. Más que ninguno. Cuando me tocó pasar a mí, vi las caras de los compañeros, sonrientes... Esperaban que me mandara un chiste. Pero yo tenía que aprobar, ¿me entendés? Cuando me acerqué a la mesa sentí el murmullo de los muchachos... Esperaban que yo me superara. El profesor era un viejo medio sordo. Pensé que no me iba a oír. Cuando estuve frente al cadáver me di vuelta hacia los muchachos... para que el profesor no me oyera, ¿sabés?, y dije: "Ay, qué miedo. Un muerto". Todos se empezaron a reír a carcajadas. El profesor me había oído y me echaron. A la semana fui por la facultad. Ya no se acordaban del chiste y apenas si me saludaron. Uno de los muchachos, el más amigo, me dijo: "Qué taradez hiciste, Dobarro". Y lo había hecho por ellos. Pero era una taradez.

LUIS. — *(Luego de una pausa.)* Gordo... Tengo que ponerme a estudiar. Pero en serio. ¿Viste a Dagostino? Está parado. Se casa con la hija de un bodeguero. Es abogado, viejo, no hay nada que hacerle. Sin un título no vas a ninguna parte. Trabajando, la carrera la podés hacer en siete años... *(Calcula.)* Veintiocho y siete, treinta y cinco... A los treinta y cinco años puedo ser abogado. ¿Qué te parece, Gordo? Es una buena edad. Le tengo un poco de miedo a agarrar los libros otra vez... Pero me voy, a poner. *(Se da fuerzas.)* Eso es, Gordo, mañana me inscribo en la facultad. Y esta vez va en serio. *(Luis apura el último trago de ginebra. Hasta ambos comienza a llegar la claridad del amanecer.)* Eh... Está amaneciendo. ¿Vamos, Gordo?

DOBARRO. — Yo me quedo a terminar la ginebra.

LUIS. — Te dejo, entonces. A ver si puedo dormir unas horas. *(Lo toma a Dobarro.)* Sos un gran tipo, Gordo. Y pensé lo que te dije. Tendrías que dedicarte en serio a eso de las imitaciones. Te podrías llenar de oro. Chau, Gordo. A ver cuándo nos vemos.

DOBARRO. — Chau...

(Luis sale. Dobarro queda solo en la mesa, pensativo. Luego de un instante se acerca el Mozo.)

MOZO. — Tenemos que hacer la limpieza, maestro.

DOBARRO. — ¿Eh? Ah... sí, sí. ¿Debo algo?

MOZO. — No, ya pagaron los otros tres muchachos.

DOBARRO. — Bueno, está bien... Buenas noches.

(Dobarro sale tambaleante. El Mozo lo mira salir con complacencia hacia un borracho. Comienza a levantar la mesa. La escena se corta y se abre sobre la pieza de Luis. Marta está durmiendo. Un instante después entra Luis. Por la ventana llega la claridad de la mañana. Luis comienza a desvestirse silenciosamente. Produce un ruido y Marta se despierta.)

MARTA. — Hmmm... ¿Sos vos, Luis?

LUIS. — Sí. Dormite.

MARTA. — ¿Qué hora es?

LUIS. — Las seis.

MARTA. — ¿Las seis? ¿Por qué tan tarde?

LUIS. — Nos quedamos charlando.

MARTA. — ¿Charlando hasta esta hora?

LUIS. — Y... sí.

MARTA. — ¿Qué dicen tus amigos?

LUIS. — Nada, qué van a decir...

MARTA. — ¿Qué hacen?

LUIS. — Dagostino se recibe de abogado pronto y se casa con la hija de un bodeguero, Vacaro trabaja en la camisería del padre. El Gordo Dobarro no sé, no le pregunté. *(Pausa.)* Es fenómeno el Gordo. *(Luis se ha colocado el pijama y se acuesta junto a Marta. Le da la espalda y se acomoda para dormir.)* Qué pegada la de Dagostino, ¿no? *(Se hace una nueva pausa. Marta ha comenzado a dormirse. Luis no puede conciliar el sueño.)* Marta...

MARTA. — *(Casi un murido.)* Qué...

LUIS. — Mañana, cuando te levantés, avisá a la oficina que no voy a ir. Que me sientó mal. ¿Me oíste?

MARTA. — Sí...

(Los dos cuerpos quedan inmóviles, arropados. La escena se desvanece lentamente.)

Roberto M. Cossa

Por siempre alegre: Libreto para la primera transmisión (5/1/1965) de "Historias de jóvenes", en su cuarta etapa, por el canal 7. El programa, que pertenece al productor Marcelo Simonetti, fue conducido en la ocasión por Jorge Palaz y entre sus intérpretes se contaron Alberto Argibay, Héctor Pellegrini, José María Frá y Javier Portales.

por JAIME REST

La aparición del teatro norteamericano es un acontecimiento de fecha reciente. Resistida por el predominante espíritu puritano adverso a las manifestaciones festivas, la actividad escénica tuvo escasa o ninguna trascendencia durante los siglos XVIII y XIX, época en la que sólo surgieron esporádicas expresiones, por lo general precarias y trashumantes. En verdad, la notable irrupción que hace el drama norteamericano en nuestro tiempo puede considerarse un retoño ultramarino del moderno teatro europeo y su primer florecimiento debe fijarse hacia 1910, a través de la aparición de agrupaciones experimentales y no comerciales que reproducen en América los procedimientos de estímulo escénico que había instaurado André Antoine hacia 1890, al constituir lo que ha dado en llamarse el "teatro independiente". Por su naturaleza misma, este tipo de entidad ha revolucionado totalmente los métodos creativos, pues su propósito ha sido anuar los esfuerzos, anteriormente dispersos, de escritores, escenógrafos e intérpretes, a fin de lograr un lenguaje específicamente escénico. De ese modo, el teatro más moderno ha buscado un cauce novedoso y aun revolucionario en el intento de reintegrarse a la tradición más antigua y clásica del drama europeo: como en la época de Esquilo y Sófocles o en el período shakesperiano, se ha retornado a una labor armónica y cooperativa, destinada a convertir el teatro en una actividad creadora donde se evocan y viven situaciones esenciales del hombre que adquieren, en razón de su vigor y significado, una auténtica proyección mítica capaz de enfrentar al espectador de nuestro tiempo con su propia imagen, pero despojada de los disfraces cotidianos que habitualmente desvían su atención.

Como resultado de esa labor cooperativa que propicia el nuevo teatro, el dramaturgo ha dejado de ser un simple literato, inexperto en lo relativo a procedimientos escénicos, y ha supeditado su tarea configuradora a las exigencias interpretativas, al igual que el músico que modifica su partitura en el curso de los ensayos. El autor dramático actual ya no emplea solamente palabras, ya no es de manera exclusiva un escritor, como solía suceder a menudo en el siglo XIX. Es ante todo un hombre de teatro que concibe su obra como un instrumento que debe cooperar funcionalmente en un espectáculo complejo, donde no sólo cuenta el efecto verbal sino también otros recursos expresivos igualmente importantes: interpretación, escenografía, los innumerables aspectos de la dirección y puesta en escena. Concebir un drama y escribirlo no consiste en oír parlamentos sino en ver de ante mano una imagen estilizada de la vida, cuya depuración formal está llamada a producir un hondo impacto en el auditorio. Este tipo de imaginación eminentemente escénica es lo que ha caracterizado a los grandes dramaturgos norteamericanos surgidos de la revolución que vive el teatro moderno en nuestro siglo. El empleo de procedimientos estilizados o la introducción de máscaras que visualicen la multiplicidad anímica de los personajes ha sido característica significativa de O'Neill. Por su parte, Thornton Wilder ha acuñado la imaginación visual del espectador al ofrecer, en *Our Town*, una anécdota que constantemente fluye en el tiempo y en el espacio y que impone una novedosa y sorprendente utilización del recinto escénico. Inclusive un autor aún más reciente, Arthur Miller, ha tratado de evocar dramáticamente, en *Death of a Salesman*, las alucinaciones del protagonista, para lo cual deben quebrarse las convenciones expositivas del teatro tradicional. Sin embargo, todos estos procedimientos no son simplemente innovaciones técnicas; tienen un valor verdaderamente estético; es decir que entrañan un sentido poético, una dimensión creativa, una contribución encaminada a un esclarecimiento más hondo de la condición humana. En esta misma corriente puede ubicarse la producción de Edward Albee, dramaturgo norteamericano de la novísima generación, nacido el 12 de marzo de 1928. Su principal objetivo escénico —alcanzado mediante diversos procedimientos formales— ha sido desenmascarar ante sus compatriotas la actitud conformista, los prejuicios y el ingenuo optimismo chauvinista que habitualmente se atribuye de manero poco menos que mítica a *the American way of life*. Ello se advierte en las cinco piezas que hasta el presente consti-

tuyen el núcleo de su obra escénica: *The Death of Bessie Smith* evoca el trágico desenlace del accidente sufrido por una famosa cantante negra que no fue recibida por ningún hospital en razón de criterios racistas; *The American Dream*, a su vez, es un ataque frontal a las nociones sentimentales que fundamentan la convivencia familiar e inspiran una confianza ilimitada en el destino nacional; por su parte, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* es una despiadada exposición de los entretelones de la vida académica y una visivación de la conducta sexual en que ha desembocado un pueblo puritano; en *Tiny Alice*, pieza reciente de intrincada construcción simbólica, la protagonista —dama distinguida que vive en una fastuosa residencia totalmente importada de Inglaterra— trata de seducir al secretario de un cardenal hipócrita; pero desde un punto de vista estrictamente poético quizá su drama más logrado sigue siendo *The Zoo Story*, cuya fuerza —como en las moralidades escénicas medievales— reside en la compleja significación alegórica lograda con el auxilio de escuetos recursos que tienen la misión de presentar en forma descarnada la situación crucial del hombre, que en el presente caso enfrenta el doble problema de la comunicación y del compromiso.

La anécdota de esta última pieza, la primera que dio a conocer Albee hace ya algunos años, transcurre en el corazón de Nueva York, en un sector alejado y apacible del Central Park, esquemática y certeramente evocado mediante el exclusivo aditamento escenográfico que consiste en un banco de plaza. Es una tranquila tarde de domingo y Peter, como es habitual en tales circunstancias, se ha instalado en el mismo banco de siempre, que ya considera suyo, para disfrutar del sosiego y de las favorables condiciones meteorológicas; es un hombre de alta clase media, cuya existencia transcurre sin sobresaltos ni aprietos; su pasatiempo dominical consiste en tomar sol y leer alguna publicación ocasional, al parecer sin mucha atención o detenimiento. De pronto, hace su entrada Jerry, con su figura de aspecto "descuidado" pero no "menesteroso" —según las indicaciones escénicas—, quien busca entablar conversación y trata de suscitar el interés de su desprevenido interlocutor, para lo cual apela a la reiterada promesa de contarle lo que le ha sucedido en el zoológico. Una vez que el vínculo entre ambos hombres ha quedado establecido, ya está en funcionamiento el mecanismo inevitable que ha de conducir al tremendo desenlace. En este aspecto, la pieza adquiere desde el comienzo un clima ominoso, similar al que suele advertirse en las tragedias griegas, como si la

suerte estuviese echada y el destino hubiese determinado de antemano el curso de los acontecimientos en forma definitiva. El contraste de los dos personajes es notorio. Peter se muestra un tanto perplejo; está acostumbrado al orden y considera que cada individuo tiene un sitio bien definido y una ubicación jerárquica establecida; su posición es inmejorable y cómoda; su vida se reparte apaciblemente —pero sin lugar a dudas, en forma rutinaria— entre su trabajo, su familia (incluidos mujer, hijas, dos gatos y dos cotorras) y finalmente sus horas de ocio y esparcimiento: sentarse en el parque o contemplar los programas de televisión en uno de los dos receptores que hay en su casa. Este hombre no asume una actitud crítica o comprometida; ni le interesa ni se le ocurre; se limita a la mansa aceptación de un sistema que personalmente lo beneficia en su existencia material; lo demás poco le importa; se da por satisfecho con formar parte voluntariamente de un engranaje que lo exime de toda preocupación inmediata; es respetado y respetable. Jerry, en cambio, resulta muy difícil de encasillar; sabemos que vive en una infame casa de inquilinato; nos enteramos de la ignominiosa vida conyugal que llevaron sus padres; nos dice qué objetos tiene en su habitación; pero al mismo tiempo parece imposible imaginar el ámbito que circunda su existencia sin transportarlo a un clima de pesadilla y enajenación. Está instalado en un infierno: cada noche tiene que penetrar en su mundo de condenación, espanto y soledad, para lo cual debe vencer los obstáculos que le interponen una suerte de Cancerbero, convertido en escuálido y agresivo perro negro, y una especie de Sibila guardiana del acceso abismal, encarnada en una mujer envejecida, repugnante y lúbrica. Una vez dentro del infierno, éste se resuelve en una sucesión de apuestos donde los seres humanos sufren en aislamiento: una mujer —acaso Perséfone— llora tras una puerta; un negro exhibe sus inclinaciones equívocas; cuanto contemplamos es sórdido y asfixiante. Allí todos los esquemas se ven trastrócados por el padecimiento: la incomunicación se vuelve tan insoportable que el hombre busca a su enemigo con el deseo de unirse a él en un acto de amor o de odio absoluto que interrumpa el aislamiento; ésta es la historia que cuenta Jerry acerca de sus relaciones con el perro. Además, la ausencia de esperanza introduce una incontestable nostalgia de Dios y el infortunado recluso del infierno, en su absoluta privación, supone que la presencia divina puede manifestarse en la degradación de un homosexual, en el inexplicable sufrimiento de una mujer o acaso en un gesto de indiferencia

(que nos recuerda a Simone Weil con su noción de lo sagrado como vacío): "Hace rato que Dios le dio la espalda a todo esto", dice Jerry en cierto momento. No obstante, la soledad de este individuo no está desprovista de ciertas conexiones extrañas, inexplicables: en los últimos tiempos, ha recibido cartas que le ruegan y exigen algo, un acto cualquiera que quiebre la inercia en que parece haber quedado atrapado. Estimulado quizá por este reclamo, ha resuelto abandonar su aposento infernal y penetrar en el mundo cotidiano de esa tarde dominical; deambula por calles y parques y finalmente descubre su misión, el acto mediante el cual vencerá su inercia, quebrará la soledad propia e impondrá a otro ser humano un compromiso indeleble: ésta es la idea que se le ocurre en el zoológico, mientras observa a hombres y animales separados entre sí por rejas. Al fin y al cabo, el mundo cotidiano no difiere de esa situación: también los hombres se hallan separados entre sí por rejas de indiferencia y tedio. Lo que se le ha ocurrido a Jerry durante su visita al zoológico es la forma de vencer esa insularidad, de unirse a alguien en un acto compartido. Sin embargo, mientras se prepara para la difícil empresa de llevar a cabo la idea surgida en el zoológico, Jerry tiene tiempo todavía de explorar ese mundo habitual, tan diferente del infierno pero, no obstante, igualmente fastidioso e irremediable: es un ámbito hecho de películas cinematográficas adocenadas que uno ya ha visto o que se confunden con otras similares; es un ámbito de publicaciones periódicas y revistas de vasta circulación que crean una falsa impresión de solidez intelectual; es un ámbito donde la televisión ha regimentado la mentalidad hasta lograr que la vida entera se convierta en un lugar común con titulares que anuncian el comienzo y el final de los sucesos y con frases remanidas que han estragado no sólo el vocabulario sino también el pensamiento. El mundo se ha convertido en bostezo e inercia; es necesario vencer este clima. Jerry resuelve, para ello, superar la soledad e imponer a un hombre desconocido un indisoluble y trágico vínculo con su existencia; con la indiferencia o el cálculo que es propio de los dioses, escoge aparentemente al azar al destinatario de su acción y acude a Peter, a quien condena a un interminable horror, el horror del ignorante Edipo que descubre imprevisiblemente su culpa irreparable; pero de ese modo, quien sólo era parte de un cómodo engranaje se convierte en un ser comprometido, en un ser culpable y, por consiguiente, acaso en un ser redimible.

Fundamentalmente, Albee revela en este drama singular una

notoria economía de recursos que por momentos llega a un verdadero ascetismo escénico. De ese modo, construye con dos personajes y un banco de plaza una compleja tragedia donde ha desparecido todo lo superfluo y pintoresco. En el transcurso de un desarrollo que sólo comprende un acto y que apenas llega a la hora de duración, nos ofrece un cuadro pleno de interés y tensión donde contemplamos al desnudo y en una suerte de caleidoscópica sucesión ciertos aspectos críticos de la sociedad actual y del hombre contemporáneo. Como toda pieza que posee una auténtica riqueza de significación, present: una trama argumental ambigua que admite diversos niveles exegéticos. En primera instancia, *The Zoo Story* es un corrosivo ataque al conformismo engendrado por la vida rutinaria de una sociedad que cree haber eliminado riesgos e imprevistos y que no advierte su propia atmósfera de abulia; ni es posible haber eliminado totalmente lo inesperado ni es cierto que dentro de márgenes tan estrechos pueda sentirse a gusto un hombre de cierto vuelo imaginativo, como Jerry, que percibe la opresión y la soledad de una existencia sin aventura ni comunicación; es la imagen de esa misma "soledad en medio de la muchedumbre" que David Riesman destacó en un estudio sociológico ya clásico; pero el enfoque de Albee está impregnado por momentos de un humorismo amargo, de una hilaridad dolorosa, que quizá sólo pueda compararse adecuadamente con el clima que suele crear el genial dibujante Jules Feiffer en sus celebradas tiras cómicas de trazo sencillo y causticidad sin atenuantes. En segundo lugar, se trata de una obra plena de elementos simbólicos que presumiblemente aluden a la mitología clásica, como parece insinuarlo algún pasaje del diálogo en el que Jerry, de manera muy sugestiva, pregunta a su interlocutor qué conocimientos tiene en la materia; al respecto, la Sibila de Cumas que vigila el acceso al "ámbito inferior", el Cancerbero y Perséfone, según quedó señalado; son fáciles de reconocer en la descripción que Jerry hace de la casa de inquilinato; a su vez, este mismo personaje aplaca al perro infernal con dádivas, tal como se acostumbraba en algunas prácticas fúnebres de la Antigüedad; pero lo curioso es la circunstancia de que Jerry sea resistido en su ingreso al reino de los muertos y no a su salida, lo cual en cierto modo podría conectarlo con Palinuro y con los difuntos insepultos que no podían descender a la región estigia hasta que se los hubiese enterrado con las debidas honras, por cuyo motivo perseguían a los seres vivientes que los habían abandonado; ello nos permitiría sospechar que el protagonista de

The Zoo Story es un muerto sin sepultura que recorre las calles de la gran ciudad —como aquel espectro de *Les sept vieillards* de Baudelaire— a fin de hallar una persona que le facilite su incorporación definitiva al mundo de las tinieblas, tarea que está reservada a Peter. Finalmente, según opinión del crítico Martin Esslin en un exhaustivo estudio sobre la materia, *The Zoo Story* es quizá el principal exponente norteamericano del "teatro del absurdo" que Ionesco y Beckett han difundido en Europa.

En cuanto al mismo Albee, se considera un dramaturgo puramente intuitivo y, por consiguiente, se niega a ofrecer explicaciones acerca de sus obras, circunstancia que ha incitado a los críticos teatrales a abordarlo con el propósito de someterlo a largos y minuciosos interrogatorios. Al respecto, Digby Diehl ha mantenido una extensa conversación con Albee —publicada originariamente en la *Transatlantic Review* y reproducida en *Casa de las Américas* de La Habana—, en la que tuvo oportunidad de extraerle interesantes declaraciones. El autor de *The Zoo Story* considera que el centro de la actividad dramática actual está en París; Bertolt Brecht, a su juicio, es la máxima figura de la escena moderna, pero ha muerto y en los Estados Unidos lo representan mal; en cambio, según palabras textuales, "lo que está ocurriendo hoy en el teatro está expresado por autores que escriben en francés: el irlandés Beckett, el rumano Ionesco y el francés Genet". Con respecto a los dramaturgos latinoamericanos, que ha tenido ocasión de leer y de conocer personalmente, les parecen mucho más afines a los viejos moldes del teatro europeo de hace años que a las nuevas corrientes norteamericanas; inclusive, le resultan anticuados en exceso tanto en procedimientos cuanto en ideas. En otro aspecto, se declara especialmente interesado en llegar a la juventud universitaria porque allí encuentra un público nuevo que puede ser atraído hacia el nuevo teatro; su opinión consiste en que "a la gente hay que *corromperla desde joven*". En cuanto a la tarea del dramaturgo, la ha descrito en estos términos: "Lo que hace al creador es el hecho de crear, y nada más. Nadie puede preguntarle cómo ni por qué. Conozco el caso de un par de dramaturgos, por ejemplo, que nunca se habían puesto a pensar acerca de los estímulos que los inducían a escribir. Varios amigos bienintencionados los convencieron de que debían psicoanalizarse. Así lo hicieron y de ese modo llegaron a enterarse de los motivos de su producción; lástima que ya no pudieron seguir escribiendo. Se convirtieron en seres socialmente adaptados, pero dejaron de escribir. Supongo,

en consecuencia, que uno sólo escribe por desajuste social". Sin embargo, en definitiva, Albee prefiere no tratar de averiguarlo pues se corre el riesgo de que uno no escriba más, ya sea porque ha logrado plena cordura o porque ha enloquecido totalmente. A su juicio, si a Shakespeare le hubieran formulado tantas preguntas sobre cómo escribe y por qué escribe, quizá se hubiera pegado un tiro.

Sea como fuere, Albee posiblemente sea el más representativo de los jóvenes dramaturgos norteamericanos actuales; ha escrito un puñado de piezas, entre las cuales quizá la más ambiciosa, hasta el presente, sea *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, modelo de pesimismo mordaz destinado a enjuiciar los presupuestos de la vida burguesa, en la que pesa más la apariencia de dignidad o de prestigio social que el amor o la compasión humana. El hombre contemporáneo en la visión de Albee— ha reeditado el descenso a los infiernos que cumplieron Ulises y Eneas; pero su viaje no ha tenido regreso. Mediante procedimientos simbólicos o paralelismos sugestivos, Edward Albee se propone presentar en forma indirecta y aparentemente inocente un cuadro irremediable de la sociedad contemporánea, atrapada en el horror, en el vacío y en la perversidad a causa de que no quiere despojarse de su cómoda indiferencia y falta de compromiso. Para Albee, el hedonismo, el egoísmo y la irresponsabilidad han acabado por precipitar a los individuos en una absoluta perplejidad y en una desesperante insularidad. De tal manera, este autor ha venido a incorporarse a la reciente pero ilustre tradición dramática norteamericana que incluye los nombres de Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Arthur Miller y Tennessee Williams. Al igual que estos dramaturgos, Albee revela una actitud crítica, una técnica renovadora, un esfuerzo por superar los esquemas ingenuos del teatro comercial, a fin de descubrir una expresión más descarnada y esencial de la existencia humana y, por consiguiente, una formulación menos pintoresca y detallista pero fundamentalmente más fiel a la realidad de los problemas que afronta el hombre en un mundo de creciente complejidad y aislamiento, un mundo impersonal y deshumanizado que se ha tornado extraño, arbitrario y amenazador como una pesadilla.

TRES CUENTOS FANTASTICOS DE LA DINASTIA TANG

La dinastía Tang (618-907) fue la edad de oro de la poesía y del cuento. En el corto espacio (según los chinos) de doscientos ochenta años se manifestaron un número incalculable de poetas y escritores que legaron un portentoso caudal literario. Un actual inventario precisa que cinco mil poemas y más de cuatrocientos cuentos de la dinastía Tang escaparon del olvido y de la destrucción para llegar a nuestros días, como testimonios de los extraordinarios valores que se produjeron en el apogeo de la vieja civilización china.

Si bien el origen del cuento en China se pierde en los albores de su historia, alcanzó a adquirir características definidas en la época de las Seis Dinastías (222-589), basándose en historias mitológicas, hechos o dichos de hombres célebres, etc. Más tarde aparecería el cuento como género literario, con el rigor conceptual y formal que en occidente es historia contemporánea, pero en China es historia bien antigua. De tal modo, en la dinastía Ming, el crítico literario Hu Yin-ling (1551-1602) establecía las características del género: "El período de las Seis Dinastías es rico en cuentos extraños. La mayoría de ellos no fueron inventados deliberadamente, sino que se basaban en simples relatos deformados por la tradición oral. Es solamente durante la dinastía Tang que comenzaron a escribirse verdaderos cuentos creados por la imaginación de los escritores".

EL DERROCHADOR Y EL ALQUIMISTA

por LI FOU-YEN

Tu Tse-chuen vivió al final de la dinastía de los Tchues del Norte (557-581) y al comienzo de la dinastía de los Sues (581-617). En su juventud, derrochó sin medida, y nunca quiso preocuparse de sus intereses. Esencialmente extravagante, bebedor y libertino, en poco tiempo disipó toda su fortuna. Entonces se dirigió a sus familiares y conocidos, pero todos lo rechazaron por su conocida poltronería. Un día de invierno, cu-

Los cuentos que van a leerse fueron extraídos de la antología Contes de la Dynastie des Tangs, Edition en langues étrangères, Pekin, 1962, y vertidos al castellano por BERNARDO KORDON.

bierto de harapos y con el vientre vacío, vagabundeaba por la capital sin tener nada donde clavar el diente. El crepúsculo lo sorprendió sin saber qué hacer. Se detuvo en la puerta occidental del Mercado del Este, transido de frío y hambre. Elevó la vista al cielo y comenzó a lanzar suspiros de lamento.

Se le acercó un viejo, que se apoyaba en un bastón.

—¿Por qué se lamenta?

Entonces Tu le contó todo, echando pestes contra la indiferencia de sus familiares y amigos. Su rostro expresaba una gran cólera.

—¿Cuánto dinero necesita para solucionar su situación?

—preguntó el viejo.

—Podría arreglarme con treinta o cincuenta mil sapecas —dijo Tu.

—No es nada —replicó el viejo—. Pida otra cantidad.

—Cien mil.

—No me parece suficiente.

—Un millón.

—Es poco.

—Tres millones.

—Así está mejor —aprobó el viejo. Del interior de su manga retiró algo de dinero y le dijo:

—Aquí tiene para esta noche. Mañana a mediodía lo espero en el Hotel de las Perras. Sea puntual.

Al día siguiente, Tu cumplió la cita con la mayor exactitud. El viejo le entregó los tres millones y partió sin decir siquiera su nombre.

Frente a esta súbita riqueza, el gusto por el despilfarro volvió a encenderse en el corazón de Tu, quien se creyó asegurado para siempre de no caer en la miseria. Comenzó a comprar caballos soberbios y trajes suntuosos, dedicando todo el tiempo a beber en compañía de alegres bribones, a ofrecer conciertos, a cantar y danzar en el barrio de las cortesanas. Nunca se le cruzó la idea de que debía administrar su fortuna. Dos años después, su bolsa comenzó a agotarse poco a poco. Carroza, caballos, trajes, todo ese lujo fue cambiado por bienes cada vez más modestos. Pasó del caballo al asno, y del asno a la marcha a pie. Nuestro derrochador lo hizo tan bien que poco tiempo después se encontró otra vez en la calle.

De nuevo, sin saber qué hacer, se puso a gemir delante de la puerta del mercado. Inmediatamente apareció el viejo, quien lo

tomó de la mano y le dijo:

—¿Qué pasó? ¡Otra vez reducido a la última miseria! Pero yo lo ayudaré. ¿Cuánto le hace falta?

Tu sentíase demasiado avergonzado para atreverse a responder, pero el viejo lo apuró tanto que muy confuso terminó por aceptar el ofrecimiento de ayuda. Entonces el viejo le dijo:

—Mañana a mediodía vaya al mismo lugar para la otra vez.

Allí fue Tu. Lleno de vergüenza, y recibió diez millones. Antes de recibir esta suma, tomó la firme resolución de lanzarse de lleno en el mundo de los negocios y dejar atrás en riquezas a todos los Cresos del mundo. Pero una vez que tuvo el dinero en la mano, el corazón le habló de otro modo y Tu volvió a caer en la vida de placer. Al cabo de tres, o cuatro años a lo sumo, volvió a encontrarse más pobre que nunca. Una vez más, encontró al viejo en el mismo lugar. Abrumado de vergüenza, se volvió sobre sus pasos, tapándose el rostro con las manos. El viejo lo detuvo tomándolo del brazo:

—¡Oh! ¡Usted es desafortunado para los negocios!

Esta vez le entregó la suma de treinta millones y le dijo:

—Si esto no lo salva de su mala suerte, quiere decir que usted es realmente incurable.

Tu se dijo a sí mismo: "Llevé una vida de libertino y malgasté todas mis riquezas. Nadie entre mis ricos familiares me tendió alguna vez la mano: solamente este viejo me ofreció dinero tres veces. ¿Cómo demostrarle mi agradecimiento?".

Entonces propuso:

—Con esta suma podré hacer mucho bien en el mundo. Cuidaré que no le falte abrigo y comida a la viuda y al huérfano, y de tal modo espero ser abuelito ante la moral.

—Esto justamente esperaba de usted —respondió el viejo—. Una vez arreglados sus negocios, venga a verme el año próximo, el día quince de la séptima luna, a la sombra de los enebros gemelos, frente al templo taoísta.

Como la mayoría de las viudas y los huérfanos de sus deudos se encontraban al sud de la región Hué, Tu fundó su obra en Yangtcho. Allí compró cien hectáreas de buenos arrozales, edificó una gran casa en el poblado, y construyó más de cien asilos sobre los caminos principales, donde fueron acogidos las viudas y los huérfanos. Gestionó matrimonios para sus sobrinos y sobrinas, y reunió en el cementerio ancestral las cenizas de los miembros de su familia enterrados en otros lugares. De tal modo se

mostró reconocido hacia sus benefactores, como implacable con respecto a sus viejos enemigos. Una vez liquidados sus negocios, en el día fijado se dirigió al templo.

Encontró al viejo cantando a la sombra de los dos enebros, y juntos subieron hasta el pico Yunte de la montaña Huá. Después de haber recorrido una quincena de kilómetros, llegaron frente a un edificio imponente, que tenía algo de sobrenatural. Encima planeaban nubes color arco-iris y revoloteaban los fénix y las cigüeñas. En lo alto de la sala central había un horno de alquimista, de más de nueve pies de altura, de donde se escapaban llamas violetas, lanzando resplandores que atravesaban las ventanas. Nueve virgenes de jade rodeaban el horno, con un dragón apostado delante, y un tigre blanco detrás.

Era la hora de la caída del sol. El viejo se quitó su traje de profano y apareció con sus atributos de sacerdote taoísta, capa roja y sombrero amarillo. Le ofreció al novicio tres píldoras de guijarros blancos, un cubilete de vino, diciéndole que lo tragara rápidamente. Después lo hizo sentarse sobre una piel de tigre, extendida en el costado oeste y frente al oriente. Y entonces le hizo esta especial recomendación:

—Ni una sola palabra: aunque sean dioses, demonios, vampiros, bestias feroces, horrores del infierno, familiares encadenados y torturados con mil dolores, todo es ilusión. Es preciso no moverse, ni hablar. Permanecer tranquilo y firme. Recuerde en cualquier circunstancia lo que termino de decirle.

Después se retiró. Cuando Tu miró hacia el patio, sólo alcanzó a ver un gran cántaro lleno de agua.

Apenas desapareció el sacerdote, surgieron millares de caballos y carros de guerra, erizados de lanzas y banderas, llenando valles y montañas con un clamor que hacía temblar el cielo y la tierra. Su generalísimo, de más de diez pies de altura, estaba, igual que su cabalgadura, acorazado con una resplandeciente armadura dorada. A la cabeza de centenares de guardias con arcos tendidos y espadas desnudas, el gigante avanzó por la sala, vociferando:

—¿Quién eres? ¿Cómo te atreves a enfrentarme?

Y los guerreros rodearon a Tu, blandiendo sus armas, apremiándole a que dijera su nombre y la razón de su presencia. Pero Tu no dejó escapar una sola sílaba. Enfurecidos por su silencio se pusieron a gruñir y brincar como una tormenta:

—¿Qué esperamos? ¡A sacarle los ojos y cortarle la cabeza!

Como Tu no respondió nada, el jefe se enfureció hasta la locura, pero terminó por irse.

Repentinamente aparecieron tigres, dragones, grifones, leones, viboras, por millares, rugiendo, silbando abalanzándose sobre él buscando aplastarlo y devorarlo. Pero Tu permaneció imperturbable y todo eso se desvaneció.

De repente comenzó a caer una lluvia torrencial. Los rayos desgarraban las tinieblas, torbellinos de llamas se elevaban por doquier, y los relámpagos azotaban el cielo de tal modo que resultaba imposible abrir los ojos. El patio no tardó en encontrarse sumergido bajo más de diez pies de agua, y este volumen, con la rapidez del relámpago y el bramido del trueno, se volcó irresistiblemente como una montaña en erupción, como un río que desborda, y en un abrir y cerrar de ojos se desplomó a sus pies. Pero Tu permaneció sentado, impasible, y el diluvio de inmediato desapareció.

Después volvió el gigante con un carcelero con cabeza de toro y otros horribles demonios del infierno. Pusieron un gran caldero delante de Tu, mientras lo rodeaban amenazantes picas, cuchillos y tridentes.

—Si dices tu nombre te perdonamos la vida —exigió el jefe—. En caso contrario te atravesamos el corazón y después te echamos en el caldero.

Como siempre, no respondió nada.

Entonces trajeron a su mujer, la echaron al pie de la escalinata. Señalándola con el dedo, le dijeron a Tu:

—Si dices tu nombre, la dejamos libre.

Tampoco hubo una respuesta.

Inmediatamente se pusieron a flagelar a la mujer hasta dejarla cubierta de sangre, a clavarle flechas, arrancándole pedazos de carne, quemándola con carbones ardientes. Sin ya poder aguantar tanto sufrimiento, la mujer le suplicó, llorando y gritando:

—Aunque yo sea una mujer bien simple e indigna de vuestro amor, sin embargo os he servido más de diez años. Aquí estoy atrapada por los demonios y condenada a sufrir estos suplicios insoportables. No me atrevería a pedir que por mi vaya de rodilla a solicitar mi perdón. Pero una sola palabra que pronuncie es suficiente para que me concedan la vida. Todo ser tiene un corazón. ¿Será posible que me rechace la gracia de decir una sola palabra?

En el patio, inundada de lágrimas, ella continuó insultándolo

y maldiciéndole. Pero Tu no le prestó la menor atención.

—¿De modo que crees que no me atrevo a martirizarla? —dijo el jefe. Y ordenó a sus demonios que trajeran un cuchillo bien afilado, y la despedazaran centímetro por centímetro, empezando por los pies. Su mujer comenzó a lamentarse más fuerte que antes. Tu permaneció inmovible.

—Este bandido es un brujo avezado. ¡No hay que dejarlo salir con vida! —dijo el jefe. Y ordenó que lo decapitaran.

Con la cabeza separada del tronco, el alma de Tu fue conducida inmediatamente frente al Rey de los Infiernos.

—¿Es el brujo del pico Yunte? —preguntó el Rey—. ¡Arrojado al infierno!

Entonces le hicieron sufrir toda clase de suplicios: le vertieron bronce fundido en la garganta, fue golpeado con una barra de hierro, machacado en un mortero, triturado en un molino, arrojado en un foso en llamas, hervido en un caldero, obligado a trepar sobre una montaña de cuchillos, a atravesar un bosque de espadas. Pero, recordando siempre las palabras del sacerdote, tuvo el valor de soportar todos estos sufrimientos sin dejar escapar un solo suspiro. Cuando los carceleros anunciaron que las pruebas de torturas habían terminado, el Rey dijo:

—Este hombre es una canalla afeminado. En vez de reencarnarlo en forma de hombre, será mejor convertirlo en mujer, en la familia del subprefecto Wang Kin del distrito de Chanfu en Songchó.

De tal modo Tu renació en un cuerpo de mujer. En su infancia fue muy enfermiza. Siempre debió soportar los pinchazos de acupuntura y llenarse con amargas tizanas. Muchas veces se cayó de la cama o sobre la estufa. A pesar de todos los sufrimientos, la niña nunca dejó escapar el menor suspiro. Al crecer se convirtió en una muchacha bella y encantadora, pero jamás pronunció la menor palabra. Su familia la consideró muda de nacimiento. A menudo insultada y humillada por algunos de sus familiares, nunca replicó ante cualquier ofensa.

Lu Kuei, un joven laureado, conmovido por su belleza, la pidió en matrimonio por intermedio de un casamentero. Al principio la familia declinó la oferta a causa del mutismo de la doncella.

—No hay ninguna necesidad de que hable, siempre que sea una buena esposa —dijo Lu—. Así dará una excelente lección a aquellas que tienen la lengua demasiado larga.

Entonces la familia aceptó su pedido y Lu la esposó con gran pompa. Durante muchos años se amaron ardentemente. Tuvieron un hijo, y este niño ya tenía la edad de dos años y estaba dotado de una inteligencia extraordinaria.

Un día, Lu tomó al niño en sus brazos y habló a su mujer. Pero ella se mantuvo en silencio. El ensayó todos los medios para hacerla hablar, pero como siempre no obtuvo ninguna respuesta. De repente, loco de cólera, exclamó:

—Hace mucho tiempo, el ministro Kia fue despreciado por su mujer, quien jamás se dignó sonreír a su marido. Pero en la caza del faisán, él se reveló un excelente arquero, y ella entonces se arrepintió de haberlo menospreciado. En cuanto a mí, de ningún modo soy tan feo como Kia, y mi talento literario vale más que el arte de cazar faisanes. Y sin embargo desdenas responderme cuando te hablo. ¿Para qué conservar al niño, puesto que el marido es tan despreciado por su mujer?

Y dicho esto, tomó al niño por los pies, y golpeó la cabeza como si se tratase de una piedra. De un solo golpe la cabeza se estrelló en pedazos y la sangre salpicó toda la habitación. Tu, con el corazón dominado por el amor maternal, olvidó súbitamente su promesa y lanzó un grito de horror:

—¡Ay!

Aun con el grito en los labios, Tu se encontró de nuevo sentado en el mismo lugar, frente al sacerdote. Era antes del amanecer. Del horno del alquimista surgieron llamas purpúreas, que lamieron el techo y se elevaron hacia el cielo. Toda la casa fue pasto del fuego y reducida a cenizas.

—¡Usted es un estúpido! —gritó el sacerdote—. ¡He aquí toda mi obra destruida!

Mientras decía esto tomó a Tu por los cabellos y lo hundió en el cántaro lleno de agua. Entonces el fuego se apagó.

Mientras decía esto tomó a Tu por los cabellos y lo hundió seco, vuestro corazón supo ser dueño de sí mismo —dijo el sacerdote—. Solamente el amor fue la prueba que usted resultó incapaz de superar. Si no hubiese lanzado ese grito, mi elixir habría sido un éxito, y usted ya sería un inmortal. ¡Qué difícil es encontrar un hombre que pueda alcanzar la divinidad! Ciertamente que puedo rehacer una vez más mi elixir, pero en lo que a usted se refiere, ya cayó nuevamente en el mundo terrestre. ¡Adiós y buena suerte!

De tal modo le señaló el camino de retorno.

Tu quiso una vez más subir a la plataforma de la sala central para echar una última mirada. El horno estaba demolido. Dentro se veía una barra de hierro, del grosor de un brazo, y algunos pies de largo. El sacerdote se quitó su túnica y se puso a tallar esa barra con un cuchillo.

De vuelta al mundo, avergonzado de haber decepcionado al viejo, Tu juró que haría todo lo posible para reparar su falta. Pero cuando retornó, sobre el pico Yunte no encontró a nadie. Entonces volvió a su casa con el corazón pleno de remordimientos.

YEN, LA ZORRA ENCANTADA

por CHEN KI-TSI

Había un señor llamado Wei Yin, que era el noveno hijo de la hija del Príncipe de Si-an. En su juventud le gustó la vida fácil y fue aficionado a la bebida. El marido de su prima, de apellido Tcheng (cuyo nombre no se conoce), había estudiado desde muy joven el manejo de las armas y era también aficionado al vino y las mujeres. Pobre y sin casa, Tcheng vivía con la familia de su mujer. El y Wei se entendían muy bien y siempre se divertían juntos. En la sexta luna del noveno año del período de Tienpiao (en 750) se paseaban un día a través de Tchangan, la capital, cuando al llegar al sud del barrio del Siauping, con el pretexto de atender asuntos privados, Tcheng abandonó a Wei diciéndole que se reuniría más tarde con él en un lugar prefijado. Montado en su caballo blanco, Wei se dirigió hacia el este, mientras que Tcheng, sobre su asno, tomó la dirección del sur, pasando por la Puerta Norte del barrio de Chengping.

Tcheng encontró por azar tres muchachas en su camino. Una de ellas, que llevaba un vestido blanco, le pareció de una belleza sin par. Agradablemente sorprendido, lanzó su asno adelante, pasando a la belleza, o siguiéndola atrás, sin animarse a abordarla. De vez en cuando, la muchacha de vestido blanco le echaba miradas intencionadas. Entonces, con caballerosidad, Tcheng le preguntó:

—¿Cómo es posible que semejante belleza vaya a pie?

La muchacha le respondió sonriente:

—¿Cómo puedo ir de otro modo, si los que tienen una mon-

tura no saben cederla?

—Mi pobre borrico no es lo suficientemente bueno para servir de montura a una belleza como usted. Sin embargo le ruego lo acepte. Por mi parte me sentiré feliz de marchar detrás de usted.

Ella y él se miraron y rieron alegremente. Las otras dos muchachas no tardaron en imitarlos y pronto el grupo se hizo amistoso. Tcheng los acompañó en dirección al este, hasta el Parque Leyeu, y al llegar ya oscurecía. Se detuvieron delante de una casa magnífica, rodeada de un muro de adobe con una gran puerta. La belleza de vestido blanco, antes de entrar, se dio vuelta y le dijo:

—Espere un momento.

Una de las sirvientas se mantuvo cerca de la puerta y le preguntó su nombre. Tcheng se lo dio y de paso preguntó el nombre de la belleza. Entonces se enteró que se llamaba Yen y que pertenecía a una familia muy numerosa. Un momento después le pidieron que entrara en la casa. Tcheng ató su asno en el portón, dejando su sombrero en la montura. Primero vio a una mujer, de unos treinta años, que vino a recibirlo. Era la hermana mayor de la muchacha. Habían iluminado hileras de candelas y ya estaba servida la cena.

Terminaban de vaciar muchas copas de vino, cuando reapareció la joven belleza, vestida con ropa nueva, y todo el mundo continuó bebiendo alegremente. Ya muy avanzada la noche, Tcheng se acostó con la belleza. Sus encantos, su delicadeza, su modo de cantar, de reír y moverse, todo en ella resultaba exquisito y como extraño de este mundo. Un poco antes del amanecer, Yen le dijo:

—Llegó la hora en que debe retirarse. Mi hermano es miembro del conservatorio de música y sirve en la guardia real. Vuelve a casa con la aurora y es preciso que no lo encuentre aquí.

Cuando llegó al extremo de la calle, la puerta de la muralla del sector aún estaba cerrada. Cerca de la puerta había una pastelería. El dueño comenzó a suspender las linternas y avivar el fuego del horno. En espera del toque de diana de la mañana, Tcheng descansó en el alero del negocio y se puso a charlar con el patrón. Indicando el lugar donde pasó la noche, Tcheng le preguntó:

—Girando a la izquierda hay un portón. ¿A quién pertenece esa casa?

—Ahí no hay ninguna casa: solo un terreno baldío y algunas ruinas —le respondió el patrón.

—Pero yo vengo de allí —insistió Tcheng—. ¿Por qué me dice que no hay ninguna casa?

De repente, aclarándosele el problema, el patrón exclamó:

—¡Ah! Ahora comprendo. Allí suele haber una zorra que a menudo atrae a los hombres para pasar la noche con ella. Ya van tres veces que la encontré. ¿Quizás usted también la vio?

Avergonzado y confuso, Tcheng salió del paso diciendo que no. Al amanecer volvió al mismo lugar. Allí encontró el mismo muro y el mismo portón, pero adentro sólo halló un baldío donde no crecían más que matorrales salvajes.

Camino a su casa, Tcheng se encontró con Wein, quien le reprochó por haber faltado a la cita convenida. Tcheng se limitó a formular algunas excusas, cuidando de no traslucir nada de su secreto. Desde entonces, obsesionado por los encantos de esa belleza, trató de verla una vez más, guardando su imagen en el fondo del corazón.

Diez días después, en el curso de un paseo por el Mercado del Oeste, frente a una tienda de vestidos, la vio inesperadamente, siempre acompañada por sus sirvientas. Tcheng se puso a llamarla en voz alta, pero ella lo evitó y se perdió entre la multitud. Entonces Tcheng se lanzó en su persecución, sin dejar un solo instante de gritar su nombre. Finalmente ella se detuvo. Dándole la espalda y escondiendo el rostro detrás de su abanico, ella le preguntó:

—¿Por qué me busca, puesto que sabe quién soy?

—Aunque lo sepa —replicó Tcheng—. ¿Qué importancia tiene?

—¿Qué vergüenza! ¡Me confunde tanto estar frente a usted!

—¿Os amo tanto! —replicó Tcheng—. ¿No le da lástima abandonarme?

—¿Cómo puedo pensar en abandonaros? Lo que ocurre es que tengo miedo de que me tome horror.

Tcheng protestó, dando tal acento de sinceridad a sus juramentos, que ella terminó por bajar el abanico, y volviéndose hacia él, apareció con toda su resplandeciente belleza.

—Yo no soy la única de mi especie entre las mujeres del mundo humano. Pero ocurre que ustedes no saben reconocernos. ¡Lo mío, pues, no es nada extraño!

Y como Tcheng le suplicó que lo acompañase, ella advirtió:

—Si no se aprecian a las mujeres como yo, es porque se las considera fatales. Pero yo no lo soy de ningún modo. Si usted no me encuentra desagradable, estoy dispuesta a servirle toda mi vida.

Tcheng le propuso entonces vivir juntos. Yen le dijo:

—Continuando por esta calle hacia el este, encontrará un barrio tranquilo, y una casa en la cual un enorme árbol domina toda la techumbre. Esa casa se alquila. El otro día, cuando os encontré al sur del barrio de Siuaping, había allí un hombre montado sobre un caballo blanco que se dirigía hacia el este. ¿Acaso no es vuestro cuñado? En su casa hay muchos muebles, y usted bien puede pedirle que le preste algunos.

Justamente en esa época, los tíos de Wei debieron ausentarse al ser llamados para cumplir funciones oficiales, dejando sus muebles en depósito. Aprovechando el consejo de Yen, Tcheng fue a casa de Wei para pedirselos prestado. Interrogado sobre el uso que iba a dar a los muebles, Tcheng respondió:

—Ahora tengo una bella amante y alquilé una casa. Los muebles los necesito para ella.

Wei le respondió con una risotada:

—¿De qué belleza me hablas? Con una facha como la tuya, me imagino que valdrá poca cosa.

Wei le entregó cortinas, mosquiteros, camas y esteras. Le mandó también un sirviente astuto para espiar a la mujer. Instantes después, el sirviente volvió sin aliento e inundado de sudor.

—¿La vistes? —preguntó Wei—. ¿Cómo es?

—¡Maravillosa! ¡Jamás se vio una mujer como ella!

Wei tenía muchas relaciones, y en su vida aventurera tuvo oportunidad de conocer muchas mujeres bellas. Le preguntó a su sirviente si la amante de Tcheng era comparable a algunas de ellas.

—¡No se puede comparar con nadie! —exclamó el sirviente.

Wei pretendió compararla con las cuatro o cinco mujeres que conceptuaba las más hermosas, pero el otro insistió:

—¡No se puede comparar con nadie!

Wei tenía una cuñada, la sexta hija del Príncipe de Wou, cuya majestuosa belleza era considerada por sus primos como algo sin par.

—¿Será la amante de Tcheng comparable a la sexta hija del Príncipe de Wou?

Pero el sirviente declaró una vez más:

—¡No se puede comparar con nadie!

Estupefacto, Wei se frotó las manos y exclamó:

—¿Es posible que exista semejante mujer en este mundo?

Entonces, bruscamente, ordenó que le trajeran agua para lavarse el cuello, se hizo un nuevo peinado, se puso colorete en los labios, y se dirigió a la casa de Tcheng. Cuando llegó el dueño de casa estaba ausente. Al entrar, Wei vio a un pequeño criado que se encontraba barriendo, una sirvienta cuidando una puerta, y nadie más. Preguntó al criado, quien con una sonrisa le respondió que no había nadie en la casa. Pero recorriendo las habitaciones con la mirada, percibió la punta de un vestido rojo bajo una puerta, y al acercarse descubrió que allí se escondía la bella. Wei la hizo salir de la oscuridad para mirarla, y la encontró mucho más bella de lo que se había imaginado. Loco de pasión, la tomó entre sus brazos para poseerla, pero ella se resistió. El la apretó tan fuerte, que a punto de ser vencida ella le dijo:

—Me rindo, pero dejadme un instante para tomar aliento.

Pero cuando él volvió a la carga, la bella volvió a resistirse, y eso se repitió varias veces. Finalmente, con todas sus fuerzas Wei logró dominarla, y la bella, ya sin aliento, bañada en sudor, considerándose perdida se desplomó sin defensa y palideció como muerta.

—¿Por qué está tan triste? —le preguntó Wei.

Ella respondió con un largo suspiro:

—¡Mi pobre y desgraciado Tcheng!

—¿Qué quieres decir?

—Con su estatura de seis pies, no puede siquiera proteger a una mujer. ¿Puede él llamarse un hombre? A usted, que es joven y rico, y que tiene tantas bellas amantes, no le puede faltar una mujer como yo. Pero Tcheng es pobre, y solamente yo lo quiero. ¿Tiene usted el coraje de arrebatarle su único amor, usted que puede colmar todos sus deseos? ¡Cómo compadezco al pobre Tcheng! Cayó en la miseria, y al mismo tiempo perdió su independencia: lleva vuestra ropa y come vuestros alimentos. Por eso está a vuestra merced. Si él tuviese de qué comer, no tendríamos que pasar por todo esto.

Al escuchar estas palabras, Wei, que no dejaba de ser un hombre galante y magnánimo, desistió inmediatamente de sus intenciones, y con todo respeto se excusó a la dama.

Momento después Tcheng volvía a su casa. Se saludaron con Wei con sonrisas muy cordiales. Desde entonces Wei suministró

ampliamente todo lo que necesitó la pareja de enamorados.

Yen salía a menudo con Wei, ya sea en carroza o a pie, aceptando ir a cualquier parte. Todos los días Wei gozaba sin reticencia de su compañía, y en una intimidad que no admitía ningún límite. Ella tenía todas las complacencias, salvo la de entregarse, lo que a los ojos del joven caballero la hacía más adorable y digna de respeto. Por su parte él se mostraba pródigo. Ni el vino, ni las comidas deliciosas, apartaban a Yen de su pensamiento.

Un día, sabiendo que él la adoraba, se expresó en esta forma:

—Tantos favores me confunden. Sé que soy indigna de vuestra bondad. Pero no puedo traicionar a mi Tchong, ni satisfacer vuestros deseos, pero en cambio puedo testimoniarle mi agradecimiento. Nací en Chansi y fui educada en la capital. Los miembros de mi familia fueron gente de teatro, y la mayoría de mis parientes son favoritos o concubinas de hombres ricos. Por supuesto están relacionados con todos los libertinos. Si usted tiene el ojo puesto en alguna belleza, apeteceble pero difícil de conquistar, entonces puedo hacer que sea suya. De tal modo quiero mostrar mi reconocimiento.

—¡Oh, acepto muy feliz! —respondió Wei.

En el mercado había una costurera llamada Tchong la Décimoquinta, que gustaba a Wei por la pureza de sus formas. Le preguntó a Yen si la conocía.

—Es mi prima y será fácilmente suya —respondió Yen. Y diez días después se produjo esa conquista. Pasados algunos meses, cuando el joven se sació, Yen le dijo:

—La conquista de las mujeres del mercado es cosa demasiado fácil. De ningún modo está a la altura de los servicios que la puedo brindar. Dígame si le apetece alguna que sea tan hermosa como poco accesible, y haré lo posible por complacerlo.

—El otro día, cuando la fiesta de *Hanche*¹ —contó Wei— fui al templo Tsiénfú con algunos amigos, y vi al general Tiao Mien que ofrecía un concierto en la gran sala. Entre las músicas había una tocadora de *cheng*, de unos diez y seis años, con los rizos tapándole las orejas. ¡Estaba encantadora, adorable! ¿Usted la conoce?

—Es la favorita del general —respondió Yen—. Su madre es justamente mi hermana. Me ocuparé de su pedido.

Wei la saludó con toda deferencia, y Yen le prometió su ayuda. Ella comenzó a frecuentar la casa del general. Un mes des-

pués, Wei la apuró a cumplir su plan. Yen le pidió dos piezas de seda para regalo, y Wei se apresuró a entregárselas. Dos días después, cuando Yen y Wei se sentaban a cenar, el general les envió un valet con un caballo negro para rogarle a que fuera a su casa. Al anuncio de esta invitación, ella, sonriente, le dijo a Wei:

—¡Ya está!

Para comenzar, Yen había conseguido que la favorita del general fuese atacada por una enfermedad, contra la cual la medicina resultara impotente. La madre de la joven y el general, muy alarmados, resolvieron consultar a un adivino. Y Yen, a escondidas untó la mano del adivino, e indicando su dirección, le hizo decir que la joven enferma debía de ser alojada en esa casa para conjurar los espíritus malignos.

Llegado el momento de la consulta, el adivino le dijo al general:

—Esta casa es nefasta para ella. Es preciso que se vaya hacia el sudeste, a una casa donde volverá a encontrar su aire vital.

Al informarse del lugar designado, el general y la madre de la joven descubrieron que justamente se trataba de la casa de Yen. Entonces el general le pidió permiso para poder hospedar allí a su favorita. Al principio Yen se negó con el pretexto de que no podía ofrecer las necesarias comodidades, y sólo aceptó después de muchos ruegos. Entonces el general envió en una carroza a la joven y a su madre, con su menaje y embeleclos. Apenas llegó a la nueva casa, la enferma se sintió sana y salva. En contados días, Yen puso secretamente a Wei en relaciones íntimas con la joven, y un mes después ella se encontraba encinta. La madre tuvo mucho miedo, y con todo apuro volvió a llevar a su hija al general. Así terminó esta aventura.

Un día Yen le dijo a Tchong:

—Si usted puede encontrar cinco o seis mil sapecas, yo me encargo que le produzcan algún beneficio.

El general consintió y pidió prestado seis mil sapecas. Entonces ella le dijo:

—Vaya a la feria. Allí encontrará un caballo con una mancha en la grupa. Cómprelo y venga con él.

Tchong fue hasta la feria y vio a un hombre llevando a un caballo en venta, en cuya grupa se veía una mancha negra.

¹ Esta fiesta tenía lugar cada primavera. Ese día había que abstenerse de hacer fuego y debía comerse todo frío (*hanche*).

Lo compró y volvió a la casa. Sus cuñados lo abrumaron con sus burlas:

—¿Por qué compró un caballo que nadie quiere?

Poco tiempo después, Yen le dijo:

—Llegó el momento de vender el caballo. No pida menos que treinta mil sapeacas.

Tcheng lo puso en venta. Le ofrecieron veinte mil, pero no aceptó. En la feria todos se sorprendieron:

—¿Por qué ése se empecina en comprar tan caro y el otro no lo vende?

Tcheng volvió a su casa cabalgando el caballo, y el otro lo siguió hasta la puerta. Le ofreció veinticinco mil sapeacas. Tcheng las rechazó rotundamente, declarando que no lo vendería en menos de treinta mil. Pero como todos sus cuñados comenzaron a reprocharle su testarudez, Tcheng fue presionado a vender el caballo a un poco menos que treinta mil.

Más tarde terminó por descubrir la razón de la insistencia del comprador. Ese hombre era el cuidador de la caballería imperial del distrito de Tchaoying. Hacía tres años se le había muerto un caballo con una mancha en la grupa. A la víspera de abandonar sus funciones, se veía de tal modo obligado a reembolsar una suma de sesenta mil sapeacas por la pérdida del animal. Al comprar otro a mitad de precio, ganaba una buena suma. Por otra parte un caballo vivo aumentaba sus beneficios, pues le correspondía una paga de tres años de forraje no consumido. Y ésta fue la razón por la que insistió tanto para comprar ese caballo.

Una vez Yen le pidió vestidos a Wei, porque los que tenían estaban muy gastados. Wei le propuso comprarle una pieza de seda, pero ella no quiso, diciendo que prefería la ropa confeccionada. Entonces Wei hizo venir a un tendero llamado Tchang Ta, y la presentó a Yen para que pidiera lo que necesitaba. Tchang Ta la vio y quedó tan asombrado que le dijo a Wei:

—Esa que usted tiene en la casa no es una mujer corriente. Espero que la lleve de vuelta de donde la sacó, a fin de evitar desgracias.

Tal era la impresión de sobrenatural que provocaba su belleza. Sin embargo, nadie podía comprender por qué ella no cosía, contentándose con ropa de confección.

Un año después, Tcheng fue nombrado capitán de la pre-

fectura de Huaití, y su cuartel general estaba en el distrito de Kintcheng. Como en ese momento Tcheng tenía una mujer legítima en la casa, se veía obligado a salir de día y volver a casa para dormir, lamentándose siempre de no poder pasar la noche con Yen. De tal modo, antes de ocupar su cargo en la campaña, le rogó a su amante que lo acompañara. Pero ella no aceptó:

—Estar juntos en viaje, solamente por uno o dos meses, no nos brindará mucho placer. Será mejor que me entregue lo suficiente para vivir en ese tiempo y cuidaré la casa mientras es- pero vuestra vuelta.

Tcheng insistió, lo que no hizo sino afirmar su resistencia. Entonces Tcheng le pidió a Wei, una ayuda pecuniaria, y Wei se le unió para tratar de persuadir a Yen, preguntándole los motivos de su rechazo. Después de una larga vacilación, ella terminó por confesar:

—Un adivino me predijo que un viaje al oeste me sería fatal. Esta es la razón de no querer acompañarlo.

Pero Tcheng, demasiado enamorado para pensar en esas cosas, se echó a reír con Wei y opinó:

—¿Cómo una mujer inteligente puede ser tan supersticiosa? Y continuaron insistiendo para que efectuase el viaje.

—¿Y si las palabras del adivino resultaran ciertas? ¿Prefieren que muera por culpa de ustedes?

—¿Qué absurdo! —declararon los dos hombres, que continuaron insistiendo. Finalmente Yen fue obligada a partir, pese a sus lamentaciones.

Wei les prestó su caballo y les deseó feliz viaje, acompañándolos hasta Linkao. Al día siguiente llegaron a Mawei. Yen iba adelante, cabalgando el caballo: Tcheng la seguía sobre su asno, y la sirvienta y el resto de la comitiva venían atrás. Justamente desde hacía unos diez días, los maestros de la caballería de la Puerta del Oeste adiestraban los perros de caza de Lutchuan. Se cruzaron en el camino. De repente los perros saltaron de los matorrales, y Tcheng vio como Yen caía a tierra, y tomando la forma de un zorro se escapó hacia el sur, seguida por toda la jauría. Tcheng se puso a gritar desesperadamente, y corrió detrás de los perros, pero no los pudo retener. Después de correr algunos centenares de metros, ella fue atrapada por los perros. Llorando como un niño Tcheng sacó dinero de su bolsa para comprar los despojos, y los enterró allí mismo, plantando una vara para señalar el lugar. Cuando echó una mirada atrás, el

caballo de Yen pastaba en el borde del camino. Sus vestimentas permanecían sobre la silla de montar, y sus zapatos y medias aún colgaban de los estribos. Sólo los adornos de la cabeza se veían en el suelo; todo lo demás había desaparecido, lo mismo ocurría con la sirvienta. Era como si se hubiesen evaporado.

Diez días después, Tch'eng entró de vuelta en la capital. Wei, muy feliz de verlo, le preguntó:

—¿Cómo está Yen?

—¡Murió! —respondió Tch'eng entre sollozos.

Wei lo acompañó en su dolor. Se abrazaron en medio de la habitación y lloraron juntos con toda desesperación. Después Wei le preguntó que enfermedad la había arrebatada.

—La mataron los perros de caza —respondió Tch'eng.

—¡Por más feroces que sean los perros de caza no son capaces de matar a un ser humano! —protestó Wei.

—Pero ella no era un ser humano —dijo Tch'eng.

—¿Entonces quién era ella? —exclamó Wei muy azorado.

Cuando Tch'eng le contó toda la historia, Wei llegó a la culminación de su estupefacción, sin dejar de suspirar un solo instante. Al día siguiente tomaron un coche y fueron juntos a Mawei, y después de abrir la tumba para verla una vez más, retornaron llorando. Al recordar las cosas del pasado, encontraron que la sola cosa que les seguía pareciendo extraña era que ella nunca quiso coserse sus propias ropas.

Más tarde Tch'eng fue nombrado inspector general de la corte y se convirtió en un hombre sumamente rico, llegando a poseer más de doce caballos en su caballeriza. Murió a la edad de sesenta y cinco años.

Durante el período de Tali (766-779), en ocasión de vivir en Tchonglin, hice amistad con Wei, quien muchas veces me contó esta historia, de la que conocía los menores detalles. Tiempo después, Wei fue nombrado canciller de la corte imperial, al mismo tiempo que alcalde de Longtchó, donde murió mientras desempeñaba su cargo.

¡Oh! Todo esto quiere decir que inclusive un animal es capaz de abrigar sentimientos humanos, conservar su castidad frente a la violencia, y sacrificar su vida por un hombre. ¡Tantas cosas que una inmensa cantidad de mujeres no son capaces de sentir ni expresar! Lástima que el tal Tch'eng no fuese más inteligente, pues, había amado la belleza de Yen sin saber apreciar su corazón. Si él hubiese sido sabio, hubiese podido des-

cubrir las leyes de la metamorfosis, discernir los límites entre lo humano y lo divino, y de tal modo expresar con las artes de la literatura el misterio de los sentimientos de su bella, en vez de limitarse al simple goce de sus encantos. ¡Qué lástima todo esto!

En el segundo año del período de Kientchong, partí a Sutchow en calidad de Consejero a la Izquierda del Príncipe. Al mismo tiempo, el general Pei Ki, el alcalde de la capital Suen Tch'eng, el viceministro Tsuei Siu del ministerio de asuntos civiles, el consejero de derecha Lu Tchuen, se dirigieron todos hacia el sudeste, en el valle del río Azul. De la provincia de Chensi hasta Sutchow, viajamos juntos en tierra y en barco. Con nosotros se encontraba también el ex-consejero Tchu Fang, que realizaba un viaje de placer. Nuestro barco descendió los ríos Ying y Hué. Pasamos los días en una permanente fiesta, y de noche charlábamos, y cada cual contaba las leyendas más extrañas. Al escuchar la historia de Yen todo el mundo fue profundamente conmovido, y me pidieron que la redactara. Y así fue como se escribió el presente relato.

EL GOBERNADOR DEL ESTADO TRIBUTARIO DEL SUR

por LI KONG-TSUO

Tchuenyu Fen, nativo de Tongping, fue un hombre galante bien conocido en toda la región del río Azul. Gran bebedor y mejor peleador, no se cuidaba de las apariencias ni los formalismos. Habiendo amasado una gran fortuna se rodeó de jóvenes licenciados que vivían a su expensa. Su capacidad militar le valió el puesto de consejero militar en el ejército de Huenán. Pero en estado de ebriedad, ofendió a su jefe, quien lo destituyó. Caido en desgracia se dedicó por entero a la bebida y al libertinaje.

Su familia vivía a tres leguas al este de Yangtchó. Al sud de la casa había un Fresno secular, de ramas gigantes y su espeso follaje esparcía sombra sobre un acre de terreno.

Todos los días, Tchuenyu y sus compañeros de orgía se embriagaban bajo ese árbol. En el noveno mes del año diez del período de Tchenyuan (hacia 794), cayó enfermo de un exceso

de bebida. Dos de sus amigos lo llevaron en brazos hasta la casa, acostándolo en una pequeña habitación del este, y le recomendaron:

—Duerma bien. Nosotros vamos a darle forraje a los caballos y a lavarnos los pies. No partiremos de aquí hasta verlo restablecido.

Sacándose el capuchón, apoyó la cabeza en la almohada, y cayó en un estado de ebriedad, medio dormido y medio consciente. Entonces vio a dos mensajeros vestidos de púrpura, que se arrojaron a modo de saludo y le dijeron:

—Su Majestad el Rey del Fresno os invita a visitar su reino.

Sin saber cómo, Tchuenu se incorporó y bajó de su lecho. Se vistió y siguió a los dos mensajeros hasta la puerta. Allí vio una carroza pintada de verde, atalajada con cuatro caballos y escoltada con siete u ocho servidores que le ayudaron a montar. Al salir por el portón se dirigieron directamente hacia el agujero del viejo freno y allí se introdujeron. Tchuenu se extrañó mucho de eso, pero no se atrevió a formular preguntas. De pronto se encontró en un país donde todo, las montañas, los ríos, las plantas, los caminos y hasta el clima, era absolutamente distinto al mundo humano. Después de haber recorrido varias leguas percibió las almenas y murallas de una ciudad. Vehículos y peatones pasaban sin cesar por los caminos. Los lacayos que escoltaban la carroza de Tchenyu gritaban "¡cuidado, cuidado!" con gran rudeza, y los peatones se apresuraban a apartarse a derecha e izquierda. Entraron en una gran ciudad, pasando por una puerta roja coronada con una torre donde había un cartel con esta inscripción en letras doradas: "Gran Reino del Fresno". Los guardianes que cuidaban la puerta dejaron sus puestos para correr a saludarlo. Después apareció un caballero que anunció:

—Dado que su Alteza el yerno real viene de tan lejos, Su Majestad ha dado la orden de conducirlo al Hotel Oriental para que tome el debido reposo.

Después volvió a montar a la cabeza del cortejo para señalarle el camino.

No tardaron en llegar frente a una gran puerta abierta. Tchuenu descendió de la carroza y entró. Allí había balaustadas multicolores y pilastras esculpidas, y en el patio filas de árboles florecidos o cubiertos de frutas extraordinariamente raras. En el salón nada faltaba: mesas, veladores, almohadones, ricos tapices y biombos, y ya estaba servido un festín. Tchuenu se

sintió encantado de todo lo que veía. Después anunciaron la llegada del primer ministro, y Tchuenu descendió la escalinata para recibirlo con todo respeto. Un hombre vestido de púrpura, con un cetro de marfil en la mano, se le acercó e hicieron los saludos recíprocos entre huésped y anfitrión. El canciller le dijo:

—Aunque nuestro país está muy lejos del vuestro, nuestro rey os invitó a venir aquí con la esperanza de aliarse a usted por un matrimonio.

—¿Cómo puede atreverse un humilde servidor como yo a aspirar a un honor tan alto? —respondió el joven.

El ministro le rogó que lo acompañase hasta el palacio. A cien pasos entraron por una puerta roja. Lanzas, alabardas y hachas se erizaban de todos lados, y centenas de oficiales se apartaban para dejar libre el camino. En sus filas se encontraba un conocido borracho llamado Tcheu Pien, amigo del huésped. Tchuenu se alegró interiormente de este encuentro, pero no se atrevió a dirigirse la palabra. Después el ministro le hizo subir la escalinata que llevaba al gran salón, solemnemente rodeado de guardias como la plaza de armas imperial. Allí vio a un hombre de maciza solidez, majestuosamente sentado en el trono, vestido de seda blanca y coronado con una diadema escarlata. Tchuenu, intimidado y tembloroso, no se atrevió a mirarlo de frente. Por la advertencia de los cortesanos alineados a su lado, se arrojó. El rey le dijo:

—A pedido de vuestro padre, que concedió este honor a nuestro pequeño reino, os damos como esposa a nuestra segunda hija Yao-fang.

Y como Tchuenu permaneció con la cabeza inclinada, sin atreverse a decir nada, el rey concluyó:

—Tenga la bondad de volver al hotel de los huéspedes reales y esperar la ceremonia de la boda.

Mientras el canciller lo acompañaba al hotel, se puso a reflexionar seriamente, y cayó en la cuenta que su padre, como general de frontera había desaparecido en un encuentro con el enemigo sin dejar señales de vida. Enterado que su padre estaba en buenos términos con el Reino del Norte, pensó que bien pudo arreglar este matrimonio. Pero de cualquier modo estaba perplejo e incapaz de explicarse todo eso.

Con gran pompa esa noche le ofrecieron, a modo de regalo nupcial, corderos y ocas salvajes, dinero y seda. Músicos con instrumentos de cuerdas y de bambú, mesas servidas iluminadas con

candelabros y faroles, afluencia de carrozas y caballeros, espléndidos regalos de boda, nada faltaba en la ceremonia. Entre las señoritas de honor escuchó nombrar a las Ninfas de las Montañas Floridas, y a las Ninfas del Río Limpido, como también a las hadas de los Países Altos y de los Países Bajos. El cortejo comprendía millares de doncellas portadoras de sombreros de fénix verde, vestidas de gaza color de nube dorada, con joyas de oro y piedras preciosas que encandilaban la vista. Persiguiéndose a través de las puertas y retozando como diablitos, bromeaban con el novio sin cesar, con tanto encanto, gracia y agudeza de espíritu que él no sabía como replicarlas.

—En la última primavera, en la fiesta de la Purificación¹ —decía una de esas doncellas— fui con la señora Lingché al templo Tchanché para ver ejecutar a Yeuyén la danza brahmana en el Patio Hindú. Estaba sentada con otras jóvenes en un banco de piedra bajo la ventana del norte, cuando vuestros jóvenes amigos y usted llegaron, y saltaron de los caballos para ver el baile. Pero usted fue lo suficientemente atrevido para abordarnos sin el menor embarazo, riendo y bromeando con nosotros. ¿Recordáis como mi hermana Kiongying y yo atamos un pañuelo en la punta de un bambú? Y después el diez, y seis del séptimo mes acompañé a Chang Tchen-tse al monasterio de Hsiaokan para escuchar al bonzo Kihshuan que comentaba el sutra Avalokitezvara. Finalizado su discurso le obsequié dos alfileres de oro en forma de fénix, y por su parte Chang Tchen-tse le entregó una caja de cuerno de rinoceronte. Usted también se encontraba allí en esa oportunidad, y con el permiso del bonzo tomó los alfileres y la caja para observarlos de cerca. Después de haber admirado largamente esos trabajos, usted se volvió hacia nosotros y nos dijo: "Estas bellísimas cosas y sus propietarios no pueden pertenecer al mundo humano". Después usted me pidió mi nombre y mi dirección, pero yo no le quise contestar. ¿Qué gesto galante tenía usted mientras me clavaba la mirada! ¿No recuerda usted?

Tchuenyu le respondió con algunos versos de la canción:

*En el fondo del corazón la guardo
jamás, siempre jamás la olvidaré.*

Las doncellas exclamaron:

¹ En el curso de esta fiesta, que tenía lugar el tercer día de tercer mes del calendario lunar, la tradición imponía que se bañasen en los ríos para "purificarse" y preservarse de los males del curso del año.

—¿Quién hubiese pensado entonces que usted entraría en nuestra familia?

Justo en ese momento llegaron tres hombres suntuosamente vestidos que se acercaron y después de saludarlo le anunciaron:

—Por orden de su majestad somos los servidores de honor de Vuestra Alteza.

Uno de ellos le parecía un viejo amigo.

—¿No será usted Tien Tse-huá de Fonyi? —le preguntó Tchuenyu. Y cuando el otro le respondió que efectivamente era él mismo. Tchuenyu le estrechó la mano y conversó un buen momento con él.

—¿Cómo es que se encuentra aquí? —le preguntó.

—En el curso de mi viaje. —respondió Tien— monseñor Tuan, el canceller y marqués de Woutchéng, me recibió muy bien, y por eso aún me encuentro bajo su techo.

—¿Sabe usted que Tcheu Pien se encuentra aquí? —preguntó Tchuenyu.

—Tcheu es ahora un gran personaje. Es el comandante de la ciudad y goza de un gran prestigio —dijo Tien—. A menudo me acordó su protección.

Charlaron y rieron con todas las ganas, hasta que se anunció: —El yerno real puede entrar para la ceremonia.

Mientras los tres servidores de honor le presentaron sus espadas, y le ayudaban a arreglar el peinado, sus pendientes y su traje, Tien le dijo:

—Jamás pensé que os asistiría en una ceremonia tan importante. ¡Ojalá nunca olvidéis a tus amigos!

Decenas de hadas comenzaron a ejecutar una extraña música melódica y pura, con notas plañideras jamás oídas en el mundo humano. Y decenas de lacayos, portadores de candelabros encabezaron el cortejo. De un extremo al otro, sobre muchos li el camino estaba decorado a ambos lados por letreros de oro y esmeraldas, con tonos resplandecientes y delicadas esculturas. Sentado en su carroza, Tchuenyu no se sentía contento. Le invadían malos presentimientos. Su amigo Tien le bromeaba para distraerlo. Las doncellas con quienes terminaba de charlar circulaban cada una en una carroza de alas de fénix. Cuando llegó frente a la puerta del Palacio Siyoi, las primas hadas lo esperaban en gran número y lo invitaron a descender. Y la ceremonia transcurrió como en el mundo humano. Cuando corrieron el cortinado y levantaron el gran abanico de pluma, pudo finalmente ver a su

prometida, la princesa de la Raza de Oro. Bella como una diosa, contaba aproximadamente quince años. Y la ceremonia prosiguió en la mejor forma.

Después de la boda, Tchenyu y la princesa se amaron más y mejor cada día, y la gloria y el prestigio del joven creció con el tiempo. La magnificencia de su tren de vida, de sus festines y recepciones sólo podía compararse con los del rey. Un día, el rey lo invitó a tomar parte con sus oficiales y guardias en la gran cacería en el oeste del reino, en la Montaña de la Tortuga Divina. Allí se levantaban los picos sublimes en medio de inmensos terrenos pantanosos y lujuriosos bosques donde pululaban pájaros y bestias salvajes. Después de toda una noche de ojeo, los cazadores retornaron con el producto de una afortunada cacería. Y otro día, Tchenyu le dijo al rey:

—El día de mi casamiento, Vuestra Majestad me dijo que con ello cumplía los deseos de mi padre. Pues bien: como general de frontera, mi padre, después de una derrota, desapareció en un país extranjero, y hace unos diez y ocho años que no ha dado ninguna noticia de él. Puesto que Su Majestad sabe donde encontrarlo, quiero ir a verlo.

—Vuestro padre sirve siempre en la frontera del norte —replicó vivamente el rey— y él me escribe a menudo. Lo que usted debe hacer es mandarle una carta. No es necesario que vaya usted mismo en persona.

Entonces el Rey ordenó a la princesa que preparase regalos para el padre de Tchenyu, y que se los enviara junto con el mensaje. Algunos días después llegó la respuesta, en la que Tchenyu pudo comprobar que estaba escrita de puño y letra de su padre. En la carta expresaba sus preocupaciones y daba consejos a su hijo con la ternura de antes. Le pedía noticias de los parientes y amigos, y le rogaba que le informase sobre lo que sucedía en su país natal. "Estamos tan alejados uno del otro, que toda comunicación parece imposible por los obstáculos naturales". La carta estaba escrita en términos plenos de tristeza y lamentaciones. Le decía a Tchenyu de que no fuese a visitarlo, pero predecía que se verían tres años después. Tchenyu se puso a llorar tristemente con esa carta en la mano, incapaz de contener su emoción.

Un día la princesa le preguntó:

—¿Por qué no toma usted un puesto oficial?

—Siempre llevé la vida de un libertino, y no soy nada versado en los asuntos de Estado.

—Podría ensayar —insistió la princesa— y os ayudaré.

Fue ella quien habló al rey.

Días después el rey resolvió:

—En mi Estado Tributario del Sur nada marcha bien y el gobernador termina de ser destituido de sus funciones. Yo quisiera servirme de vuestro talento para poner orden. Vaya allí con mi hija.

Con el consentimiento de Tchenyu, el rey ordenó a su intendente preparar el equipaje: oro, jade, seda bordada, cofres, maletas, sirvientas y lacayos. Carrozas y caballos formaban una larga fila el día de la partida de Tchenyu, que como joven ocioso y vividor jamás había soñado con merecer un cargo tan alto. Demás está decir que sentíase con el corazón alegre.

Envió una nota al rey, diciéndole: "Hijo de una familia de militares, jamás aprendí el arte de gobernar. Ahora, con la responsabilidad de un puesto tan importante, me temo no solamente no cumplir con mi deber, sino también desprestigiar el buen nombre de la corte. Por eso quisiera buscar en la inmensidad del país los hombres de sabiduría e inteligencia que puedan secundarme. He podido observar que Tcheu de Yintchuan, comandante de la ciudad, es un oficial leal y honrado, que respetando siempre la integridad de la ley, podría convertirse en mi brazo derecho para bien de todos. También se puede contar con Tien Tse-huá, de Fongy, desprovisto aún de cargo oficial, quien pleno de clarividencia y de habilidad es muy entendedor en los principios de gobernar. A estos dos hombres los conozco desde hace diez años, y los considero dotados de talento y dignos de nuestra confianza para los asuntos políticos. Por estas razones quisiera pedir que Tcheu sea nombrado consejero general, y Tien ministro de finanzas de mi Estado. De tal modo mi gestión de gobierno podría ilustrarse con méritos notables en el perfecto mantenimiento de la ley". El rey aceptó estas sugerencias y esos dos hombres fueron nombrados para tales altos cargos.

—El Estado del Sur es nuestra gran provincia —dijo el rey—. Tierra fértil, población próspera y poderosa, no puede ser gobernada sino con una política de tolerancia. Con Tcheu y Tien como colaboradores, sed digno de la confianza del Reino.

Al mismo tiempo la reina decía a la princesa:

—Vuestro marido es impetuoso, un gran bebedor, y aún se encuentra en plena juventud. Una mujer debe mostrarse tierna y obediente. Servidlo como es preciso y no tendré ninguna preocu-

pación. Aunque el territorio del sur no se encuentre demasiado lejos no podrá venir a vernos de mañana y de noche. ¿Cómo evitar las lágrimas en el momento de la despedida?

Después Tchuenu y la princesa se despidieron, y en carroza escoltada por la caballería, se dirigieron hacia el sur, ambos sonrientes y charlando con toda alegría. Pocos días después llegaron a destino.

Los magistrados y funcionarios de la provincia, los bonzos y sacerdotes, ancianos de la región, músicos, oficiales y guardianes, todos se juntaron para darles la bienvenida. La muchedumbre inmensa cubría el camino. El sonar de los tambores y campanas, y el rumor de la multitud dominaba muchos kilómetros a la redonda. Súbitamente Tchuenu vio elevarse delante de él las almenas, las torres y los pabellones que anunciaban a una ciudad próspera. A la entrada de la gran ciudad, sobre la puerta se leía en grandes caracteres dorados: "Estado Tributario del Sur".

Al llegar a su residencia pudo ver las ventanas pintadas de rojo y las puertas laqueadas que se ordenaban en una perspectiva majestuosa. Una vez instalado se informó de usos y costumbres del país, y comenzó a ocuparse de los enfermos y miserables, cediendo a Tcheu y Tien las riendas de los asuntos políticos, y de tal modo el orden reinó perfectamente en el país. En el transcurso de los veinte años de su reino, impuso las buenas costumbres, y el pueblo entero cantaba sus elogios, le enviaba tabletas en memoria de sus méritos y edificaban templos en reconocimiento de las bondades de su gobernador. El rey lo tenía en alta estima, concediéndole altos honores y títulos, llegando a nombrarlo canceller. Al mismo tiempo Tcheu y Tien se vieron honrados por su buena administración, y muchas veces fueron ascendidos a más altos cargos.

Tchuenu tuvo cinco hijos y dos hijas. Mientras los hijos fueron dotados de cargos oficiales reservados a la nobleza, sus hijas se casaron dentro de la familia real. Su gloria y su renombre brillaron entonces con un resplandor sin par.

Ese año el reino de Sándaloviña atacó a la provincia. El rey ordenó a Tchuenu reunir un gran ejército para defenderla. Tchuenu nombró a Tcheu al frente de una tropa de treinta mil hombres para resistir a los invasores frente a la Ciudad de la Torre de Jade. Pero Tcheu, demasiado temerario, subestimó las fuerzas del enemigo. Todo su ejército fue puesto en derrota, y huyó completamente solo, despojado de sus armas, y a favor de la noche pudo penetrar en la capital de la provincia. Por su parte

los agresores recogieron el botín de armas y armaduras y se volvieron a sus tierras. Tchuenu hizo arrestar a Tcheu, y exigió su castigo, pero el rey les perdonó a ambos.

En el mismo mes Tcheu murió de un forúnculo en la espalda. Diez días después la princesa murió también de enfermedad. Tchuenu pidió permiso a fin de abandonar la provincia para acompañar al cortejo fúnebre hasta la capital. El rey consintió, y pidió a Tien, ministro de finanzas, que lo reemplazara como gobernador. Abrumado de pena, Tchuenu siguió al cortejo de gran pompa. A lo largo del camino, hombres y mujeres vertían lágrimas, funcionarios y altas personalidades ofrecían sus últimos homenajes, y el camino se veía repleto de una inmensa muchedumbre que apenas si dejaba avanzar la carroza fúnebre. Cuando llegaron al Reino del Fresno, el rey y la reina, en tristes vestidos de duelo y llorando desesperadamente, lo esperaban en las afueras de la capital. La princesa fue honrada con el título póstumo de Princesa de una Obediencia Ejemplar. Un cortejo compuesto de guardianes, músicos y portadores de doseses, la condujeron hasta la colina del Dragón Enroscado, a diez li al este de la ciudad, y allí la sepultaron. En el mismo mes, Jong-sin, hijo del difunto consejero general Tcheu, condujo también el ataúd de su padre a la capital.

Si bien durante tanto tiempo gobernó un Estado exterior, Tchuenu supo acrecentar sus relaciones con el interior del reino, y se encontraba en buenos términos con toda la nobleza y todos los grandes de la corte. Después de su vuelta a la capital no supo guardar la medida, rodeándose de un gran número de amigos y relaciones, y cada día se veía más poderoso y se hacía más sospechoso a ojos del rey. Fue entonces cuando se le informó al rey que un misterioso presagio anunciaba una gran catástrofe al reino, que provocaría la transferencia de la capital y la destrucción del templo ancestral. La catástrofe sería provocada por una familia extranjera muy próxima a la familia real. Entonces se formó la opinión en la corte que la desgracia sería provocada por Tchuenu a causa de su incontrolado lujo y presunción. De inmediato fue confinado en su casa y se le prohibió todo contacto con el exterior.

Estimando que en el transcurso de tantos años no había gobernado mal su provincia, y que ahora era víctima de calumnias, Tchuenu se enfermó de pena. Advertido de ello, el rey le dijo: —Usted es mi nuro desde hace más de veinte años; desgraciadamente mi hija ha muerto joven y no os ha podido acompa-

ñar hasta la vejez. ¡Es una gran desgracia!

Después la reina tomó a su cargo la educación de los hijos de Tchuenuy, y el rey le dijo:

—Hace mucho tiempo usted abandonó a sus parientes y es tiempo que vaya a visitarlos. Dejad vuestros hijos aquí sin ningún temor por ellos. Tres años después os recibiremos con alegría.

—Pero mi familia la tengo aquí —replicó Tchuenuy—. ¿Qué parientes quiere que vaya a ver?

—Usted ha venido del mundo humano —le dijo el rey con una sonrisa—. Vuestra familia no está aquí.

Bajo el golpe de estas palabras, Tchuenuy se perdió largamente en un estado de sueño. Finalmente despertó con el recuerdo de su pasado, y con lágrimas imploró al soberano el permiso de retornar a su mundo. El rey echó una mirada a los hombres de su cortejo, significándoles que lo dejaran partir, y Tchuenuy, se despidió con una profunda reverencia. Volvió a encontrarse con los dos viejos mensajeros que lo acompañaron hasta que pasaron la gran puerta. Allí vio un coche miserable que lo esperaba sin ninguna escolta, y se le apretó el corazón de pena. Montó en el coche, y al cabo de algunos li volvió a salir de la ciudad. Recorrió el mismo camino que la vez de su llegada, y pasó por las mismas montañas y llanuras. Pero los dos mensajeros que lo acompañaban tenían un gesto tan ruin que sintióse angustiado. Cuando les preguntó cuándo llegarían a Yangtchó, los mensajeros continuaron sus canturreos, y solo momentos después se dignaron contestarle:

—Llegaremos pronto.

De repente, saliendo de un agujero, volvió a ver su pueblo con las mismas callejuelas y casas de antes. Abramado por la emoción, dejó correr sus lágrimas. Los dos mensajeros lo ayudaron a descender del coche. Pasó la puerta, subió las escaleras, y repentinamente se vio a sí mismo acostado en la antecámara del este. Poseído de terror, no se atrevió a acercarse a sí mismo. En voz alta los dos mensajeros lo llamaron varias veces por su nombre, y entonces despertó como de costumbre.

Vio a sus dos sirvientes que barrían el patio, y a sus dos convidados que se lavaban los pies cerca del lecho. El sol poniente aún se demoraba sobre la muralla del oeste, y un resto de vino aún reverberaba la luz bajo la ventana del este; así comprendió que en el sueño de un instante había vivido toda una vida.

Profundamente emocionado, no cesaba de suspirar, hasta que

llamó a sus dos amigos para contarles su sueño. Vivamente sorprendidos, lo acompañaron para buscar el agujero en el tronco del Fresno. Tchuenuy lo señaló y dijo:

—Este es el lugar donde entré en mi sueño.

Sus dos amigos pensaron que podía ser la obra de zorros encantados o espíritus de los árboles. Los domésticos fueron llamados, y armados de hachas cortaron el tronco, rompiendo las ramas y raíces para buscar hasta el trasfondo del agujero. A diez pies encontraron un gran foso, al aire libre, suficientemente ancho para contener una cama. Adentro se amontonaban montículos de tierra cuyas formas recordaban las murallas de una ciudad, y palacios y pabellones. Allí pululaban enjambres de hormigas. En medio se encontraba una pequeña torre escarlata, habitada por dos hormigas gigantes de cabeza roja y alas blancas, de un largo de tres pulgadas. Decenas de gruesas hormigas montaban guardia alrededor de ellas, y las otras hormigas no se atrevían a aproximarse. Ahí estaban el rey y la reina en la capital del Reino del Fresno. Y aun descubrieron otro agujero, subiendo la rama del sud, a unos cuarenta pies de altura. En el tunel de la rama se encontraba una ciudad hecha de tierra, con torrecillas, también habitada por hormigas, y eso era el Estado Tributario del Sud que había gobernado Tchuenuy en persona. Otro agujero, a veinte pies hacia el oeste, que parecía de una profundidad fantástica, conteniendo un caparazón de tortuga ya podrida, del grosor de un caño de chimenea. La humedad de la lluvia hacía crecer menudas hierbas bien compactas, que producían un claro-oscuro en todo el caparazón: ésta era la Montaña de la Tortuga Divina donde Tchuenuy había cazado. Descubrieron además un agujero a más de diez pies hacia el este, en una vieja raíz tan sinuosa como un dragón. Allí se levantaba una pequeña loma, aproximadamente de un pie de altura; esto era la Colina del Dragón Enroscado con el mausoleo de la princesa, que fue mujer de Tchuenuy.

Recordando el pasado, Tchuenuy se entristecía más con cada descubrimiento, pues todo se revelaba igual a su sueño. Prohibió a sus amigos que destruyeran algo, y ordenó que tapanan de inmediato esos agujeros y que lo dejaran como lo encontraron. Esa noche se produjo una fuerte tormenta, y en la mañana, cuando fue a ver el agujero vio que todas las hormigas habían desaparecido. Esto confirmaba el augurio: "El reino será víctima de una catástrofe que provocará la transferencia de la capital". Recordó la guerra con el reino de Sándaloviña, y rogó a sus dos amigos que buscaran sus huellas. Quinientos metros al este de la casa, cerca del

lecho de un río seco desde hacía mucho tiempo, se elevaba un sándalo, tan bien cubierto por una vid salvaje que el sol no podía atravesar su follaje. Al costado del árbol se encontraba un pequeño agujero, donde se escondía una gran colonia de hormigas. ¿No era ese el Reino de Sándaloviña?

¡Ay! Si el misterio de las hormigas nos resulta insondable, ¿cómo podremos comprender las metamorfosis de los grandes animales que se esconden en las montañas y las selvas?

En ese tiempo, Tcheu y Tien, los compañeros de juega de Tchuenu, habitaban en el distrito de Liubo, y no los había visto hacía diez días. Ordenó al sirviente que corriera a traerle sus noticias. Tcheu había muerto de enfermedad repentina y Tien, presa de misterioso mal, no podía dejar el lecho. Entonces Tchuenu comprendió el vacío del sueño y la vanidad de la vida, se convirtió al taoísmo y renunció para siempre al vino y al libertinaje. Tres años después murió en su casa, a la edad de cuarenta y siete años, justamente en el término previsto en su sueño.

En el octavo mes del año once del período de Tchenyuan (hacia 795), en el transcurso de un viaje de Sutchó a Loyang, me detuve al borde del río Hué, donde por azar me encontré con Tchuenu. Me informé de sus palabras y fui a ver los vestigios de las hormigas en el lugar del hecho. Después de muchas verificaciones, finalmente me convencí de la autenticidad de esta historia que terminé de escribir para aquellos a quienes puede interesar. Bien que exista algo de sobrenatural y de poco normal, los ambiciosos podrán sacar una lección. Que la gente honesta que lea esta historia de sueño no vea en ella una simple cadena de coincidencias, sino que aprendan a no dejarse dominar por el orgullo de su fama ni de su posición en el mundo. Y Li Tchao, viejo consejero militar de Huatchó agregó este comentario:

*Llevado hasta las nubes,
Todopoderoso en el imperio;
pero el sabio se rie de él:
alborotadas hormigas y nada más.*

SUMARIO DEL Nº 1

Juan José Sebrelí: *Héctor Raurich, un pensador maldito.*

Héctor Raurich: *Defensa del arte.*

María Rosa Oliver: *La transformación.*

Tsuo Lin: *Teatro chino y teatro occidental.*

Héctor Miguel Angeli: *Tangos.*

Peter Kai: *Auschwitz: proceso al capitalismo alemán.*

Jorge Raúl Lafforgue: *Mario Vargas Llosa, moralista.*

Jean-Paul Sartre: *Sobre el realismo.*

CRONICAS DE BUENOS AIRES

JUAN JOSE SEBRELI

MANUEL MUJICA LAINEZ

MIGUEL BRASCO

GEORGES CLEMENCEAU

HORACIO QUIROGA

ROBERTO ARLT

ENRIQUE GONZALEZ TUÑON

BERNARDO KORDON

CESAR FERNANDEZ MORENO

LUCIO V. LOPEZ

CARLOS MARTINEZ MORENO

*Esta vez en Buenos Aires,
con fugaz e intencionada cabalgata literaria e histórica.*

*Escritores, viajeros, testigos,
imaginativos o realistas,
van contando la urbe que olvida,
apasiona o agobia.*

JORGE ALVAREZ - EDITOR

TALCAHUANO 485

BUENOS AIRES

PRECIO DEL
EJEMPLAR \$ 100.—

\$ 100