

BUENOS
AIRES
L I T E R A R I A

CeDInCI



11

BUENOS AIRES, AGOSTO 1953

BUENOS
AIRES
LITERARIA

★

DIRECTOR

Andrés Ramón Vázquez

REDACTORES

Enrique Anderson Imbert

Ana María Barrenechea

Julio Cortázar

Daniel Devoto

Roberto Di Pasquale

José Luis Romero

Pepita Sabor

Alberto Salas

Gregorio Santos Hernando

Oscar Uboldi

ASESOR GRÁFICO

Dino Grassi

ADMINISTRADOR

Paulino R. Vázquez

★

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Viamonte 427 T. E. 31-2793
Buenos Aires



'EL ATENEO'

PRESENTA

BIBLIOTECA "EL ATENEO"

Cada volumen va encuadernado, con lomo sobredorado y cubretapa a dos colores. El tomo \$ 60.—

JOSÉ INGENIEROS
La evolución de las ideas argentinas
(2 tomos)

ALFRED FOUILLÉE
Historia general de la filosofía

HENRI DELACROIX
Psicología del arte

ADOLFO SALDÍAS
Historia de la Confederación Argentina
(3 tomos)

DIMITRI MEREJKOVSKI
Novelas completas

PIERRE LOTI
Novelas selectas

PAUL DE SAINT-VICTOR
Las dos carátulas
(2 tomos)

STENDHAL
Obras selectas

ERNEST RENAN
Vida de Jesús
Estudios de historia religiosa

EMILIO CASTELAR
Discursos selectos

EDOUARD SCHURE
Los grandes iniciados



EL ATENEO EDITORIAL

LIBRERÍA EL ATENEO EDITORIAL

FLORINDA 111 • BUENOS AIRES • CORDOBA 1333

LIBRERÍA KRAFT

NOVEDADES

COLECCIÓN VÉRTICE

- EL CALIZ DE PLATA, de *Thomas B. Costain*. En medio de un emocionante romance histórico-religioso se narran las peripecias ocurridas con motivo de la Copa de la Última Cena. Las escenas en Antioquía, Jerusalén y Roma, bajo el reinado de Nerón. Es la novela más leída durante el año 1952 \$ 36.—
- EL DESPERTAR, de *Emma Napolitano de Sanz*. Novela de tipo psicológico que enfoca las inquietudes de la juventud \$ 20.—
- EL ESCOLLO, de *Celia de Diego*. Novela de índole psicológica, en la que alternan las miserias con los afanes de superación \$ 26.—
- EL PATIO DE LA NOCHE, de *Pablo Rojas Paz*. Cuentos del terruño, leyendas y consejos recogidos en el patio de la casa paterna \$ 22.—
- EL SOL SALE POR OCCIDENTE, de *Nicolás Feor*. Crónicas de un periodista expatriado sobre la vida en Rusia bajo el régimen comunista \$ 26.—
- LOS AMORES DE MELVILLE GOODWIN, de *John P. Marquand*. Relato del romance amoroso de un Mayor Gral. de los Est. Unidos, con divertidas incidencias. Novela interesantísima . \$ 36.—
- OZANAM, de *B. Romero Carranza*. Biografía del gran pensador católico y su influencia en la filosofía escolástica \$ 38.—
- UN MUNDO APARTE, de *Gustavo Herling*. Relato de un prisionero en campos de concentración soviéticos. Cuadros de dolor y padecimientos \$ 32.—
- UNA HISTORIA EN CHICAGO, de *Ira Morris*. Novela que tiene por personajes un inmigrante alemán y su descendencia, que hacen fortuna en la industria de los mataderos de Chicago ... \$ 32.—

FLORIDA 681

T. E. 31-4455

BUENOS AIRES

Artes Gráficas
BARTOLOME U. CHIESINO

AMEGHINO 838

AVELLANEDA



La edición
a la altura
del libro

MARQUESA
POMPADOUR
ANIS



LA VERDAD
y
LA BONDAD
NO TIENEN EDAD

Editorial Sudamericana S. A.

NOVEDADES DE SEPTIEMBRE

Thomas Man. EL ELEGIDO.

Un asunto legendario pintado en sus más vivos colores por el famoso autor de *Las cabezas trocadas* y *Doktor Faustus*.

"Colección Horizonte", 330 págs. \$ 24.—

Bernardo Verbitsky. LA ESQUINA.

Novela que ilumina con fuerte luz el escenario natural por el que atraviesa la juventud de la gran ciudad a su paso por la vida. 250 págs. \$ 18.—

Lin Yutang. BARBA RIZADA y otros famosos relatos chinos.

El famoso polígrafo chino desarrolla una labor de adaptación de la literatura de su país natal y fruto de ella son estos famosos relatos chinos para lectores occidentales.

"Ediciones Hermes", 380 págs. \$ 22.—

Christopher Dawson. RELIGIÓN Y CULTURA.

El tema de esta obra atrae a todos cuantos se interesan por la historia y la cultura, superando los límites de cualquier especialismo.

"Colección Oriente y Occidente" \$ 20.—

Giuseppe Faggin. MEISTER ECKHART y la mística medieval alemana.

Estudio magistral para todo el que quiera tener una imagen justa del desarrollo de la filosofía a través de sus más altas cumbres.

"Biblioteca de Filosofía", 320 págs. .. \$ 30.—

DIÓGENES Núm. 3.

Una reseña de la actividad intelectual del mundo. 160 págs. \$ 16.—

De venta en todas las buenas librerías

EDITORIAL SUDAMERICANA, S. A.

ALSINA 500

BUENOS AIRES

GULAB y ALDABAHOR

1937-1953

- EDUARDO JORGE BOSCO. *Obras*. 2 volúmenes \$ 40.-
- JULIO CORTÁZAR. *Los reyes* \$ 8.-
- DANIEL DEVOTO. *Las hojas* \$ 15.-
- Cancionero llamado Flor de la rosa*. Selección y notas de Daniel Devoto \$ 20.-
- OLGA OROZCO. *Las muertas* \$ 15.-
- ALBERTO SALAS. *El llamador* \$ 15.-

DISTRIBUIDORES

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1181

BUENOS AIRES

EDICIONES
HACHETTE
SIEMPRE NOTABLES

ht

PRESENTA

COLECCION "EL MIRADOR"

EL LIBRO DE LA GRAN EXTINCIÓN DE GOTAMA EL BUDDHA

Versión Española de RAÚL A. RUY
Vol. de XXVI + 222 págs. - Formato 14 x 20
Precio \$ 35

INDIA (1915 - 1943)

Por ROMAIN ROLLAND
Volumen de 496 págs. - Formato 14 x 20
Precio \$ 40

LOS NUEVOS ENIGMAS DEL UNIVERSO

Por RENÉ SUDRE
Volumen de 482 págs. - Formato 14 x 20
Precio \$ 40

PROXIMA APARICION
INTIMAS
POR ROSALÍA CASTRO

En venta en todas las librerías y en el

PALACIO DEL LIBRO
MAIPU 49 - 34/3131 CÓRDOBA 2015 - 83/8191
BUENOS AIRES



ÚLTIMAS PUBLICACIONES

- ETTORE BIGNONE, *Historia de la literatura latina* \$ 100.—
 Abarca desde la formación del espíritu romano hasta las últimas manifestaciones en lengua latina. Edición encuadrada. Con numerosos grabados.
- FRIEDRICH JODL, *Historia de la filosofía moderna* \$ 90.—
 El drama del pensamiento moderno está descrito en estas páginas con claridad de exposición y profundo conocimiento. Ilustrada y encuadrada.
- ELIO VITTORINI, *El Simplón guiña el ojo al Frejus* (novela) \$ 15.—
 Interesante narración en el estilo propio de uno de los novelistas más destacados y personales de la nueva generación italiana.
- ERNESTO L. CASTRO, *Campo arado* (novela) \$ 20.—
 Dos concepciones de la vida argentina expuestas mediante una trama argumental sugestiva en un escenario genuino.
- JEAN ANOUILH, *Teatro. Tomo II. Piezas rosas: El baile de los ladrones. La cita en Sentis. Leocadia* \$ 22.—
 Tres deliciosas comedias donde el humor, la poesía y la sátira se mezclan con extraordinaria originalidad.
- JEAN COCTEAU, *Teatro. Los padres terribles. Los monstruos sagrados. La máquina de escribir* \$ 25.—
 "El problema del teatro, dice Cocteau, consiste en que el autor no renuncie a ninguna de sus prerrogativas y alcance, sin embargo, a la masa misteriosa". El autor lo logra plenamente.

De venta en todas las buenas librerías o en:

EDITORIAL LOSADA, S. A.

Alsina 1131, Buenos Aires

URUGUAY

CHILE

PERÚ

COLOMBIA

**BUENOS
 AIRES**
 LITERARIA



REGISTRO NACIONAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL N° 395.560

AÑO I, NÚM. 11

AGOSTO DE 1953

NOTAS PARA LAS SÁTIRAS
 DE EVELYN WAUGH

EN la evolución de la novela inglesa, en esa marcha quebrada de continuación y reacción, la mayor influencia es la propia tradición novelística, rica y vigorosa. A pesar de ciertas incursiones en crudas formas de realismo (a semejanza de los grandes naturalistas de los Estados Unidos) los ingleses se mantienen en su propia tradición, pero tradición en evolución. Ahí, con su humorismo y su sátira, arraiga Evelyn Waugh, disidente, por su conversión al catolicismo, y también en eso perfectamente en la tradición, en la línea de Graham Greene, en la línea de Oxford,

iniciada por el Cardenal Newman. Su hogar y su formación primera son protestantes, pero el sentido de su obra habrá que referirlo siempre no a su formación, sino a su elección, en el marco de la Inglaterra total. Sigamos sus pasos a partir de *Decline and Fall* —'Declinación y caída'— (1928), primera novela y primer éxito. Allí el protagonista es una sombra, receptáculo y juguete de diversas circunstancias que, al cabo de un año, lo dejan nuevamente en el punto de partida de la novela. El lector, naturalmente, especulará sobre la experiencia humana que ese año de vida, borrado oficialmente de sus anales, traerá para Paul Pennyfeather, pero de ello nada nos dice el autor, a quien su personaje sólo le interesa como engarce de divertidas aventuras, para satirizar personas e instituciones, para llevar a término su farsa alegre. Este tipo de personaje vacío en quien va engranando la novela ya no aparecerá posteriormente. En *Scoop* —'Primicia'— aparece un personaje innominado, especie de 'deus-ex-machina' que facilita el desenlace, después de aparecer y reaparecer siempre rodeado de misterio. Pero su modalidad es diferente ya que sería F. W. Rickett que obtuvo una concesión en Abisinia al iniciarse la guerra (cf. *Waugh in Abyssinia*, 1935) y a pesar de su importancia en el desenlace, no es personaje esencial porque en *Scoop* la peripecia novelesca es menos importante que en otras novelas de nuestro autor.

En la nota que encabeza a *Decline and Fall* se ruega a los lectores que no olviden que "it is meant to be funny" —'de intención divertida'— y justamente ese protagonista-sombra consigue que se tomen en broma situaciones casi trágicas¹. Allí conocemos una aristócrata que se dice

¹ Paralela es la técnica de utilización del adjetivo *sad* —'triste'— en *Mr. Loveday little outing and other sad*

asesinó a su marido con vidrio molido, toma estupefacientes y continúa activamente con el negocio heredado de su padre, la trata de blancas en la América del Sur.

En las novelas de Waugh hay un tema central desarrollado, y luego alusiones satíricas aisladas, sobre otros tantos temas. Este tipo de construcción está ya en su primera novela, pero la visión satírica no tiene la originalidad de perspectiva y de expresión que adquirirá posteriormente: la absurda escuela de Llanaba; el arquitecto modernista Silenus, admirador de la máquina y denigrador del hombre como corruptor de la belleza y armonía del mundo; la vida de la aristocracia, la existencia de grupos sociales privilegiados (pero sin teoría social-política que lo respalde); el régimen carcelario. A que el lector acepte sin acritud ese mundo absurdo y negativo, contribuyen la gracia verbal, el diálogo fácil, el uso de nombres distorsionados y significativos de acuerdo con una vieja tradición del mejor humorismo. El nombre significativo es característico del cuento popular, aparece en la *Iliada*, y sobre todo en la *Odisea*, en la comedia latina, reaparece en los personajes cómicos del teatro religioso medieval (sostenidos por la alegoría), en Rabelais, en el Renacimiento, en el Barroco. A veces el humorismo deriva del hecho de que el nombre sea significativo ("Delgado" referido a un gordo, pero es más frecuente la deformación con intención cómica, quedando lo puramente significativo en segundo plano: ahora lo que interesa

stories: sad, funny, son calificativos irónicos, de doble filo. Objetivamente *sad* se aplica a la historia de Mr. Loveday, cuya única locura consiste en asesinar a mujeres que pasean en bicicleta, pero el modo de contarlo es regocijante, olvidados la locura y gozamos del arte fino y malicioso del narrador. Melancolía y travesura son las notas características de esos cuentos "tristes".

es la sonoridad, la agrupación de elementos que fonéticamente conllevan un efecto más bien grotesco que cómico (en Vélez de Guevara, don "Cleofás Pérez Zambullo", doña "Tomasa de Bitigudiño"). Hay también una posible vertiente de seriedad y poesía, aunque no es lo más frecuente. En nuestra literatura de base folklórica, Martín "Fierro", don Segundo "Sombra". En el encuentro del chiquillo pueblerino con el héroe: "Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser" (Cap. II). Y en la separación, con la riqueza del contenido de los años de vida juntos: "Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre. No sé qué extraña sugestión me proponía la presencia ilimitada de un alma. Sombra, me repetí". (Cap. XXVII). Evelyn Waugh prefiere las deformaciones de efecto cómico grotesco, a veces con un resto de significación, a veces, pura significación humorística sin deformación fonética, y lo cómico resulta de la relación del nombre con el carácter del personaje. Nombres como Lady Circumference, Prof. Silenus, Pastmaster, se perfeccionan y enriquecen en obras posteriores, y llegan a ser uno de los elementos en los que se apoya la dilución de la tragedia en sátira. Ese carácter es especialmente notable en *The Loved one* —'El ser querido'— donde el embalsamador se llama Joyboy, el protagonista —incapaz de orientar su vida entre el poeta inglés enamorado y cínico y el embalsamador calculador pequeño y frío— Aimée Thanatogenos, sobre un fondo de nombres ricamente cosmopolitas: Heinkel, Poski, Medici (el propio interesado lo pronuncia "Medisi"), Mavrocordato, Van Gluck, Baumbein, etc. El mismo procedimiento es sátira regocijante en *Scoop*: los dos grandes diarios rivales se llaman *The beast* —'La bestia'— y *The Brute* —'El bruto'—, sus dueños, Lord Copper

—cobre— y Lord Zinc, hay una confusión, base de la novela entre dos jóvenes "Boot" —'Bota'— (Alguien pregunta a uno de ellos: "¿Es usted Bota de *La Bestia*?") y la dama de sociedad que se interesa por el joven novelista Boot para conseguirle el cargo de corresponsal en África (el nombramiento recae sobre el otro Boot que no lo desea, pero no puede eludirlo) se llama Lady "Stich" —'puntada'— y se habla de sus buenos oficios como del "Stich Service" —'Servicio puntada'—. La comicidad apenas insinuada, como de paso, de los nombres significativos tiene un alto valor en la creación de la atmósfera peculiar de cada novela. Se utiliza la rica gama de posibilidades yacente en el recurso estético.

La sátira múltiple y dispersa, disparos y alfilerazos en todas direcciones se limita y ahonda en *Vile Bodies* —'Cuerpos viles'— (1930) cuadro de la vida de un sector de la juventud inglesa de postguerra. Ese grupo de jóvenes desocupados y despreocupados, es el sector de Evelyn Waugh, el medio más adecuado para la expresión literaria de su experiencia vital¹. La ansiedad y la desorientación de esa época son rica materia novelesca diversamente trabajada en Galsworthy (*The white monkey*, *The Silver Spoon*), en Huxley (*Antic Hay*). Huxley lo centra en un personaje y lo engloba en la frustración humana total, en Bumbrill y su padre, en danza —the antic hay— con todos los hombres y mujeres del mundo, un mundo viejo, demasiado lleno de cultura,

¹ No han faltado críticos del llamado "snobismo" de Evelyn Waugh. (HENRY REED, *The novel since 1939*, The British Council.) Una condición esencial del novelista es mantenerse en "sus" temas y en "sus" personajes, sin que le preocupe que se hable de su snobismo, o de su vulgarismo, o de limitaciones. Esa limitación implica sabiduría. Pero Waugh sabe salir de esos límites sin fracasar como lo prueban *Scott-King's Modern Europe* and *The Loved one*.

de reminiscencias, quintaesencia de alusiones y de arte. Galsworthy tiende a lo explícito, hace la novela de la generación que se busca, con plena conciencia de que algo extraño y enfermizo está ocurriendo, bajo la tradicional superficie de reuniones e intrigas sociales, luchas parlamentarias, arte nuevo que se admira sin comprender, todo seriamente, pero sin verdadera ansiedad interior. También los personajes de *Vile Bodies* tienen su tiempo materialmente ocupado, y tratan, casi siempre con éxito, de pasarlo bien, pero sus vidas están vacías. El tono dominante no es lúgubre, pues en estas primeras sátiras de Waugh no estamos ante seres tridimensionales, sino en un mundo de sombras, más o menos corpóreas. Esta calidad de los personajes, explícita en *Decline and Fall* (de Paul Pennyfeather, el protagonista, se dice "...esa sombra que se ha deslizado en el relato..."). "En realidad todo el libro es un informe de la misteriosa desaparición de Paul Pennyfeather, de tal modo que los lectores no deben quejarse si (la sombra...)" subsiste en *Vile Bodies* y en *Handful of Dust* —'Puñado de polvo' (1934).

En *Vile Bodies* los personajes y escenas se agrupan en un argumento sin trabazón cerrada: hay mayor destreza técnica, desaparece la rigidez, lo mecánicamente ensamblado y en círculo cerrado de la primera novela, típica del autor que se inicia, preocupado por no dejar cabos sueltos y cuidadoso de no introducir demasiados personajes, porque no sabría cómo manejarlos con ellos. Hay cierto desmaño, cierto desaliño técnico, el autor pone notas al pie de página, hace reflexiones enderezadas al lector. Quizá esta quiebra de aquellas leyes que hacen de la novela un mundo cerrado en el que no intervienen, penetrándola, ni el lector ni el autor, se explica por una necesidad de aproximación de éste a aquél,

se desea contar con su colaboración. En *Scott-King's*: "Enfoquemos la cámara de cerca y veámoslo en primer plano"; "Ustedes ya saben lo que se refiere a Scott-King, pero todavía no les ha sido presentado". (El subrayado es nuestro.) Pero *Scott-King's* no es una novela, es un relato. En algunas farsas hay muchos personajes, su número y carácter son necesarios para el efecto total (*Vile Bodies*, *Put out more flags*, *Scott-King's*); en *Handful of Dust*, en cambio, forman el clima y el escenario para los protagonistas; en *The loved one* los protagonistas de la farsa adquieren un relieve muy marcado en un fondo en el que los personajes secundarios quedan reducidos individualmente a nombres, pero destacados por un escenario muy peculiar.

En ese cuadro amplio, no constreñido, la sátira se enriquece, hay temas ocasionales, otros, ahora apuntados y desarrollados en obras posteriores (las aduanas, el periodismo, la política y los políticos, los militares, los religiosos, las relaciones humanas substituidas por las convenciones sociales y los intereses materiales, la naciente industria cinematográfica, etc., etc.). El diálogo adquiere más vivacidad, pasa por las cosas apenas rozándolas, sin apoyos, y aparecen personajes raros, extravagantes, excéntricos, que se originan en la visión satírica, pero que dan a la novela una nota pintoresca. Lottie Crump, dueña de un hotel dudoso y mundano, Mr. Outrage, primer ministro de opereta (obsérvense los nombres intencionados), un mayor borracho, sin nombre, especie de diosa de la fortuna, que siempre desaparece cuando sus dones están a punto de materializarse, Mrs. Melrose Ape, con su salvacionismo y sus ángeles, algunos de los cuáles prefiere incorporarse al personal de las casas de "entretenimiento" en Sud América. Los grotescos, los "esperpentos" están en primer plano en

Scoop que aúna los elementos más característicos de las novelas anteriores. Los "raros" se juntan en Boot Magna Hall, el hogar del protagonista: son sus parientes o los viejos criados de la familia, unos cuantos reclusos en sus habitaciones por estar privados del uso de sus piernas pero todos afectados de las más diversas manías consideradas por todos como hábitos normales y respetables; pero aparecen también en África, entre los europeos que el azar ha reunido en Ishmaelia.

El amor no es elemento de primer plano en las sátiras de Evelyn Waugh, pero se integra en el conjunto de los elementos novelescos. En *Scoop* el primer amor, ingenuo y avasallador del protagonista deriva su gracia del choque con las condiciones morales de la amada sabia, interesada y calculadora. En *Handful of Dust*, es elemento de primer plano y la sátira se ejerce sobre el amor, considerado en el ángulo social. En *Vile Bodies*, el amor tiene notas de fresca poesía y de intencionada malicia que no pueden mantenerse al correr la novela hacia su fin de frustración, la frustración de toda una generación, cuya salida está en una guerra imaginaria, tan absurda como todo lo que la precedió: alegres reuniones, suicidio, locura, muerte, separación de los que se aman, sacrificios a las convenciones sociales. Hay amargura, pero no desolación, ni resentimiento, ni desesperación: los jóvenes viven con franqueza, reconocen sus fracasos y se oponen en lo material y en lo moral a las personas respetables en quienes la hipocresía recubre todas las formas vitales. En el encabezamiento de este libro puso Waugh un párrafo de *Trough the looking glass*: "Espero que no piensen que éstas son lágrimas verdaderas". Las lágrimas verdaderas aparecen ya en las obras siguientes:

Handful of Dust y *Black Mischief* —'Diablura negra' (1932).

En *Handful of Dust* el hombre es juguete del destino, juguete de la maligna diosa de la Fortuna (como dice un personaje de *Decline and Fall* en un brindis, que, muy sugestivamente, otros retoman luego: "A la fortuna, dama muy malintencionada") arena que el mar deposita caprichosamente en la playa o arrastra a sus profundidades, pero cualquiera de esas posibilidades no altera en lo profundo el destino, la condición que hace que la arena sea tal.

Evelyn Waugh es ya católico en 1934, pero no es en *Handful of Dust* un novelista católico como Greene o Mauriac, o como lo será él mismo, más tarde, en *Brideshead Revisited* —'Retorno a Brideshead'— (1945). Pero, entre líneas está lo que el autor no dice, su individual visión del mundo. Todo es ateo en el libro: los personajes, en sí, lo que hacen de sus vidas, el aire mismo que respiran. Hay un sacerdote protestante, irónicamente delineado y que resulta divertidísimo, pero es sátira a flor de piel, ironía sin tesis. En cambio, cuando el protagonista Tony Last está perdido en las selvas del Amazonas, su huésped y carcelero, diabólico y espantoso mestizo, Mr. Tood (otra vez la alegoría y el símbolo en el nombre significativo, esta vez con su resonancia de muerte, tomada del alemán) a merced de quien queda de por vida, le pregunta: "¿Cree usted en Dios?", la contestación es: "Supongo que sí. A la verdad nunca lo pensé mucho". (Sabemos que asistía al servicio religioso todos los domingos.) Todos los personajes de esta novela llevan una vida tan superficial e intensa, vertiginosa a veces, que no tienen tiempo de pensar en Dios, ni meditar en el carácter y en el alcance de sus actos. En lo moral viven con espontaneidad infantil, con gracia ligera que los acerca a figuras de ballet. Y así

es cómo ciertas situaciones no resultan monstruosas y sus protagonistas pueden continuar viviendo sin sombra de locura y sin tragedia. Las circunstancias de la vida, las consecuencias de situaciones que ellos mismos han provocado los rozan, pero no los hieren, porque sentimos muchas veces que sólo en parte son humanos.

Técnicamente, *Handful of Dust* resulta especialmente atractiva por los dos posibles desenlaces que para ella escribió el autor, el que forma el final coherente —Tony Last relegado al Amazonas y sin posibilidad de volver a su mundo normal— y el que desnaturaliza el total de la novela al volver a unirse Tony con su mujer. El otro final es fuerte y amargo, éste, frío y trivial. Waugh es especialmente severo con el destino de este personaje, bueno y limitado, pero cuyo pecado está en el egoísmo de haber antepuesto los valores de la mampostería de la casa heredada a las relaciones vitales, porque como otros seres de ese mundo que pinta Evelyn Waugh, es un invertebrado. Otro egoísta castigado es Joyboy, en *The loved one*, pero no estamos en un mundo de buenos y malos, con castigos y recompensas repartidos equitativamente: junto a Joyboy, Barlow, otro egoísta, se salva, porque lleva en sí algo que dar. Los otros son egoístas vacíos.

Van apareciendo muertes que culminarán en “la muerte” de *The loved one*. En *Vile Bodies*, Agatha Runcible, muere a consecuencia de un accidente de automóvil, quintaesencia de su vida tonta, absurda y desquiciada; Simón Balcairn se suicida poniendo la cabeza en el horno de la cocina de gas ante su fracaso como cronista social del *Daily Excess*. En *Handful of Dust*, la muerte del pequeño John Last —la muerte de un niño— en un accidente de equitación es el eje del destino de sus padres. En *Black Mischief* en medio de la ironía, la travesura y la gracia, la nota

dramática se hace más sostenida, no sólo en destinos aislados, sino también en el choque de las formas materiales de la vida europea con las condiciones primitivas del África. Waugh conoció el África como viajero y como corresponsal de periódicos, y dejó sus impresiones en varios libros, cuyos capítulos más duraderos se reimprimieron bajo el título de *When the going was good* (1946) —es decir, cuando se podía viajar sin los inconvenientes que tuvo que soportar el protagonista de *Scott-King's Modern Europe*. El conocimiento directo de lugares y cosas le permitieron crear el Imperio de Azania y la República de Ishmaelia. Debra Lebanos, Debra Birham, nombres existentes en Etiopía, apadrinaron a Debra Dowra, capital de Azania, situada doscientas millas al interior del país, como Addis Abeba, capital real de Abisinia. Debra Lebanos, centro de la vida religiosa de Abisinia sirvió de inspiración para el monasterio de San Marcos Evangelista de *Black Mischief*, paralelismos que nos dicen algo de cómo trasmuta el novelista los materiales que le ofrece la realidad. La reacción del crítico de su propia civilización ante un mundo diferente y en ciertos aspectos, inferior, es casi obvia: nuestra llamada civilización occidental es inconciliable con la vida africana, no se trata de valorar ésta por encima de aquella, sino que son modos de vida inconciliables, de tal manera que querer transportar lo ya normal y aceptado en Occidente, es cuanto menos inútil y dañino, pero puede ser trágico.

Seth, emperador de Azania, quiere modernizar a su pueblo (en parte todavía antropófago) sin el menor discernimiento, ayudado por un condiscípulo de Oxford, el aristocrático aventurero sin escrúpulos Basil Seal, secundado, a su vez, por el almacenero, hotelero y tunante armenio Youkumian. Entre los aspectos cómicos de la moder-

nización están las botas que los soldados a quienes estaban destinadas se comen, porque no saben para qué otra cosa podrán servir y la forma en que los nativos interpretan los métodos anti-conceptivos aconsejados por el emperador, pero llegan a lo trágico al favorecer las intrigas diplomáticas y militares que acaban con el reciente emperador. La descripción de la vuelta del ejército que había servido para consolidar el poder de Seth, al frente las mujeres y el ganado (ejército primitivo que vuelve victorioso), atrás los guerreros con despertadores y "nondescript hardware looted in the bazaars; soldiers of progress and the new age homeward bound to the villages"¹ da la nota melancólica dentro de lo absurdo y prepara para la tragedia final: la muerte de Seth en cuyo banquete fúnebre es comida la hija del ministro inglés.

La sátira de los europeos que están por la civilización del África se diversifica en la de los medios diplomáticos (incapacidad, falta de interés, incompreensión y desprecio por el medio en que les toca actuar), en las inglesas incongruentes que recorren el mundo para suprimir la crueldad hacia los animales. (En el diario de una de ellas se lee: "Alimentan a los perros en el mercado. Niños que tratan de sacar la comida a los perros. Glotoncitos miserables"; "La condición de mulas y perros, espantosa; también la de los niños"), en las vidas de los aventureros civiles y militares, estables o de paso, que precipitan la terminación de la vida independiente de Azania, transformada en protectorado en manos de las potencias europeas con sus representantes, esta vez mediocres pero eficientes. La expresión de lo humorístico es rica y variada. En la proclama de

¹ 'Increíble quincalla del pillaje de los bazares; soldados del progreso y de la nueva era de vuelta camino de las aldeas.'

Seth: "We, Seth, Emperor of Azania, Chief of the Chiefs of Sakuyu, Lord of Wanda and Tyrant of the Seas, Bachelor of the Arts of Oxford University..." se emparejan los bárbaros títulos heredados, con lo que es valioso para Seth, lo que lo hace superior a su propio mundo, el título de bachiller en artes de la Universidad de Oxford. La disparidad de los elementos aparejados valorativa y expresivamente, logra un gran efecto cómico. Otro se obtiene al seguir un personaje su propio pensamiento sin tomar en cuenta objeciones que lo invalidan, como ocurre en la conversación de Seth con su secretario Ali al comienzo del libro. El Emperador le pregunta por qué no se fué con los otros dignatarios de Azania que lo abandonaron al creer perdida la guerra, pero pasa por alto la contestación de que no había lugar en la lancha y le anuncia que su lealtad será recompensada. La técnica del humorismo consiste en: 1) dar una respuesta que se hubiera omitido si mediara el temor o la reverencia esperables entre un emperador y su secretario; 2) no sólo se pasa por alto un motivo de ofensa (el interlocutor no habría vacilado en traicionarlo) sino que se le ofrece una recompensa, sin analizar las motivaciones de lo ocurrido.

También con fin humorístico se oponen métodos descriptivos: las grotescas condiciones del "enviado extraordinario" de Inglaterra y los caracteres del ministro americano se presentan con minuciosidad (casi una página para cada uno): del embajador francés una frase sin comentario: "El ministro francés, señor Ballon, era francmasón". Con frecuencia aparece la descripción nominal que lleva a primer plano lo exótico del escenario, destaca su valor de decoración, y es al mismo tiempo elemento estático — detenciones emotivas en la rápida marcha de la acción. Cuando hay acumulación de varias de estas ora-

ciones sin verbo predomina su valor descriptivo; otras veces, una sola sirve para crear una atmósfera de contenido emocional. Los elementos del rico arte expresivo de Evelyn Waugh tienen su paralelo en la materia novelesca. En las páginas finales de *Handful of Dust*, en el destierro amazónico el tempo de la novela y el ritmo de la prosa, vertiginosos antes en la vida londinense, ahora se aquietan y remansan. Así, también aquí, esas oraciones sin verbo, son pausas, formas estilísticas que corresponden a la marcha de la novela. África es sólo escenario de pura farsa en *Scoop* (1938), telón de fondo sobre el que se destaca la sátira del periodismo, en su organización y en la influencia enorme y ridícula, a veces divertida, a veces trágica que puede tener en la marcha de guerras y revoluciones, por la importancia desmedida que se da a cosas triviales y por el sesgo especial que, inesperada e involuntariamente otras adquieren. A la cabeza de esas organizaciones de enfermiza influencia están dos lores, Lord Zinc y Lord Copper, y la actitud de Waugh con ellos no es, precisamente, benévola: ellos y la sociedad aristocrática y noble (de reciente o antigua nobleza) que los rodea aparece agradable, risueña, feliz, con su vida fácil y envidiable. Pero el reverso es diferente: muchos hay corrompidos, degradados, tontos, y uno de sus especímenes más conspicuos es Basil Seal, que pasa de una novela a otra con su aureola de aventurero, de pícaro, de anti-héroe. En un cuento breve, *Winner takes All* —'El ganador se lo lleva todo'— se critica la institución del mayorazgo y cómo llega a socavar hasta el instinto maternal. Sátira de esos mismos grupos sociales y de los medios literarios, artísticos y burocráticos en el primer año de guerra es *Put our more flags* —'Más banderas...'— pero la vida adquiere una resonancia nueva, e inesperada en Evelyn Waugh, en el

ambiente del país en guerra. En realidad es una alegre pintura de los errores e incapacidad de Inglaterra en el primer año de la guerra y el surgir del nuevo espíritu que le permitió más tarde llegar a la victoria. La pintura sería desoladora, con la persecución de fascistas que no son tales, los problemas de los evacuados, los ineficientes preparativos militares, si no supiéramos que corresponde a una etapa de vida pasada. Al terminar la novela, un viejo pelele dice que en todas partes se ve un espíritu nuevo. Y el autor comenta: "And, poor booby, he was bang wright"¹. En las páginas finales, los personajes sienten, unos oscuramente, otros con toda conciencia, que empieza una era nueva, con nuevas obligaciones, hasta para Basil Seal, que poco antes se había dedicado a extorsionar a los vecinos de su hermana con unos niños terribles evacuados, entre otras diabluras regocijantes e inocuas. Sólo en Inglaterra, en plena guerra, se podrían decir cosas tan dolorosas como: "We can't go arresting people for what they say in a private conversation in a café. I've no doubt we shall come to that eventually, but at the present stage of our struggle for freedom, it just can't be done"

¹ No sería propio de un espíritu de sátira y crítica como el de Waugh entregarse al optimismo y a la visión "rosa" de la vida y en particular de la guerra, en su realización, no en su intención. Ese nuevo espíritu existió y llevó a Inglaterra a la prolongada resistencia y finalmente a la victoria... pero en *Work suspended* —'Obra suspendida'— se analiza esta guerra en lo íntimo de los que la soportaron: "No one of my close acquaintance was killed, but all our lives, as we have constructed them, quietly came to an end. Our story like my novel, remained unfinished — a heap of neglected foolscap at the back of a drawer". 'Nadie de mi círculo íntimo murió, pero nuestras vidas, tal como las habíamos construido, se acabaron tranquilamente. Nuestra historia, como mi novela, quedó sin concluir — un montón de papeles abandonados en el fondo de un cajón'.

(‘No podemos andar arrestando a la gente por lo que digan en una conversación privada en el café. No dudo de que eventualmente llegaremos a eso, pero en el estado actual de nuestra lucha por la libertad, sencillamente, no puede hacerse’). Es éste uno de los muchos ejemplos de la flexibilidad de matices significativos de la lengua de Evelyn Waugh, que cada vez va adquiriendo mayor sutileza para la expresión satírica, para la ironía rápida, deslizada, sin puntualizar, tan característica del total de su estética. Ya en esta etapa la riqueza puramente formal se humaniza, adquiere densidad: no estamos ante sombras o ante piezas que se mueven de acuerdo con cierto ritmo prefijado. Se sueña y se sufre. “It was for Malfrey [su casa] that she loved her prosaic and slightly absurd husband; for Malfrey, too, that she had abandoned Basil [su hermano] and with him the part of herself which, in the atrophy endemic to all fruitful marriages, she had let waste and die” (‘Por Malfrey amaba a su marido, prosaico y algo absurdo; por Malfrey también, había abandonado a Basil y con él esa parte de sí misma que, en la atrofia endémica de todos los matrimonios fructíferos, había dejado arruinarse y morir’). Ahí está ya presentado y juzgado el marido, el cariño por el hermano y luego la reflexión de tipo general. Obsérvense las parejas de sustantivos y adjetivos que se oponen: atrofia endémica, matrimonio fructífero, la primera con su connotación de censura y negación —la atrofia es pérdida, aunque se disminuye su alcance por no ser individual sino endémica— especie de barrera en la riqueza del matrimonio fructífero (pero en inglés “fruitful” es adjetivo más poético que “fructífero”; “fructífero” suena a valoración económica), y finalmente “she had let waste and die” remacha la limitación de lo fructífero: para lo que el matrimonio sea lo que de-

be ser, algo queda afuera y debe morir. Una especie de holocausto.

Desde *Decline and Fall* los temas de sátira, los personajes, la estructura novelesca, van ganando en sutileza, en humanidad y en hondura, y poco a poco la farsa pierde la gracia y la despreocupación juveniles, se hace más amarga. Es el paso de la juventud a la madurez subrayado por la guerra, por los cambios que la guerra llevó a la vida inglesa, por las dificultades que el hombre encuentra en el mundo de postguerra, pero, fundamentalmente, por la vida misma, tal como, eternamente, va variando ante los ojos del hombre que siente más de cerca la muerte, la muerte como su destino individual. Hay ahora menos jugueteo con el idioma (juegos de palabras, bromas verbales, etc.), menos complacencia juvenil en el juego por el juego mismo. En obras anteriores se nota el goce del artista en esa alegre facilidad, aunque el movimiento es a veces dramático, no hay verdadera angustia (salvo, tal vez, en el final de *Handful of Dust*). A la nueva línea de seriedad contribuye también el interés por la vida profunda que se revela en el análisis más detenido de los personajes y en la descripción. También en la técnica novelesca lo que antes era lineal es ahora volumen y densidad.

Lo que guerras, revoluciones y dictaduras han dejado tras sí en Europa es el tema de *Scott-King's Modern Europe* —‘La Europa moderna de Scott-King’— (1946), sátira política y social, drama del europeo para quien todo el mundo geográfico era accesible y que ahora encuentra por todos lados barreras a su afán del goce que estaba habituado a buscar más allá de sus fronteras. A partir de una invitación oficial hecha por las autoridades universitarias de la imaginaria República de Neutralia (sur de Europa, batiburri-

llo de nombres españoles e italianos, plantaciones de corcho) a un oscuro profesor de una escuela pública inglesa de segunda categoría, se va creando una sensación de absurdo y de pesadilla, pero sin abandonar las ataduras materiales y el mundo real en que vivimos (nada más lejos de Kafka) y que culminará en la vuelta de Scott-King a Inglaterra, ayudado por un movimiento clandestino y repatriado desde un campo de refugiados en Palestina. Lo regocijante y lo amargo se unen —¿en qué mundo horrible vivimos!—, pero el arte aún puede hacernos olvidar y gozar con el lado ridículo de las cosas más dolorosas, dejándonos un sabor áspero, y, cuanto menos, incómodos, ante el absurdo hecho vida cotidiana. Es el drama del mundo social y político en que el hombre no tiene más remedio que vivir. En cambio, *The Loved one* (1948), es la tragedia del ser humano en su destino individual, en lo específicamente humano, en lo que al hombre toca por ser hombre. El tono trágico, otras veces insinuado empapa esta nueva sátira, pero con predominio de lo macabro, ya que la acción se inicia con un suicidio, culmina en otro y se polariza en torno al cementerio californiano de Whispering Glades (que con música, jardines, estatuas, imitación de iglesias y castillos europeos trata de hacer olvidar la mueca de la muerte) y su humilde réplica, el crematorio para perros, gatos y otros favoritos domésticos.

Diez años antes que Evelyn Waugh, Aldous Huxley había ligado a la trama de *After many a summer* —“Viejo muere el cisne”— el Beverly Pantheon, “el cementerio diferente”, y los dos cementerios parecen responder a la misma realidad. (La música que por todas partes persigue al visitante, desnudos femeninos en mármol de Carrara, la réplica de *Le Baiser* de Rodin, el orgullo de los californianos por su cementerio.)

En Evelyn Waugh el cementerio es a la vez escenario y protagonista, mientras que en *After many a summer* se ofrece al inglés que llega de ultramar como la primera de una serie de escenas que chocan con su modalidad personal y su formación humana total, pero es también indudable su relación con el sentido último de la novela: sólo la prolongación de la vida consigue quitar importancia a la idea de la muerte, lo demás es mera decoración que no da en el blanco. En *The loved one* la sátira de las costumbres funerarias californianas, es, a pesar de su tono macabro, la vertiente exterior, el elemento de colorido: lo hondamente terrible y doloroso, son las vidas sin sentido que se mueven en la novela: Sir Francis Hinsley, cuya vida, vacía ya, se desmorona cuando Megalopolitan Pictures prescindan de sus servicios; Aimée Thanatogenos que trata de abrirse paso entre la maraña de sus sentimientos con la ayuda del consultorio sentimental de un periódico vespertino... Es la tragedia de los hombres sin Dios, de los hombres en soledad, y los cementerios que con elaborada perfección material y técnica tratan de hacer olvidar la muerte resultan así grotescas caricaturas inútiles. Ese cementerio es el antípoda moderno de la danza de la muerte, del memento mori medieval. Su organizador, “el soñador” como se lo llama en la alambicada terminología de Whispering Glades lo imaginó como el cementerio necesario para un mundo dedicado a la felicidad, es decir, un mundo del que se borrara la muerte tal como siempre la ha conocido el hombre; pero en el mismo Whispering Glades la muerte reaparece en toda su realidad, porque no está en el destino del hombre olvidar la muerte, y todo el aparato de la que se la quiere rodear resulta más grotesco y absurdo. Junto a esa artificialidad de que se rodea el gesto más espontáneo del hombre, morir, está la

sátira de la entrega a formas de vida no auténticas. (Los americanos han trasladado casas de campo inglesas, han imitado iglesias y monumentos, los ingleses que viven fuera de su país han llevado consigo su insularidad y sus pequeñeces con las que se sienten separados y superiores del ambiente que los rodea.) Es un vivir incoherente en planos superpuestos. Vida y cultura no se funden, y del mismo modo la lengua especializada y estilizada de Whispering Glades deja a veces paso, inconscientemente, a la lengua de la vida diaria¹. Esa inautenticidad se revela para el humorista inglés en la desmedida propaganda que se hace a un producto comercial y sus mediocres cualidades, en la extensión de la categoría universitaria a actividades pragmáticas, lo que da al total un carácter frívolo y vulgar. Esa degradación de los estudios universitarios o más bien ese encumbramiento de la artesanía a lo académico que puede resultar chocante para el sudamericano o el europeo, es, para bien o para mal, un elemento congruente del "modo americano de vida". Aimée, para obtener su bachillerato en las artes del embellecimiento tuvo que hacer su tesis sobre "Estilos de peinado en el Oriente" y el embalsamador jefe de Whispering Glades obtuvo su bachillerato como embalsamador en el Medio Oeste, y antes de llegar a California perteneció al cuerpo de profesores en pompas fúnebres de una histórica universidad del Este, etc., etc. (En *After many a summer*, se habla de una escuela para "drum-majorettes".) A pesar del rechazo intelectual, hay en el conjunto algo que fascina al poe-

¹ Antes de incorporarse al dignísimo embalsamador Joy-boy a Whispering Glades, otro de los embalsamadores habla de los muertos, que allí se designan como "the loved one" —"el ser querido"— llamándolos "the meat" —"la carne"—. (Cf. en el argot porteño, sobre todo entre los estudiantes de medicina, "el fiambre".)

ta, "joven de sensibilidad más que de sentimientos", y lo que Evelyn Waugh dice del protagonista el lector lo traslada al propio autor; algo que lo espolea y que no llega a desentrañar hay allí, algo que su destino literario olfatea, como lebrél de caza. Y el extranjero se vuelve a su "antigua e incómoda costa", se salva de ser tragado por Hollywood y trabajará larga y duramente sobre la experiencia humana adquirida. El párrafo final de la novela, luminoso, sin sentimentalismo pero sin dureza, ejemplifica la maravillosa prosa del humorista humanizado:

On the last evening in Los Angeles Dennis knew he was a favourite of Fortune. Others, better men than he, had founded here and perished. The strand was lettered with their bones. He was leaving it not only unravished but enriched. He was adding his bit to the wreckage; something that has long irked him, his young heart, and was carrying back instead the artist's load, a great, shapeless chunk of experience; bearing it home to his ancient and comfortless shore; to work on it hard and long, for God knew how long. For that moment of vision a lifetime is often too short¹.

Acassuso.

FRIDA WEBER DE KURLAT

¹ En su última noche en Los Ángeles Denis se supo favorito de la Fortuna. Otros, mejores que él, aquí se hundieron y perecieron. La playa estaba sembrada con sus huesos. El la dejaba no sólo inviolado sino enriquecido. Añadía su parte al naufragio, algo que largo tiempo lo había molestado, su joven corazón, y en cambio volvía a su costa antigua e incómoda con la carga del artista, un trozo de experiencia grande e informe, para trabajar en él, dura y largamente, Dios sabe cuánto tiempo. Para la visión de un momento, una vida es a veces demasiado breve.

VIAJE DENTRO DEL VIAJE

1

TREN EN DÓLARES

OMAR un tren, dormir de una manera distinta. Entrar en un ritmo otro con gente misma. Y un expreso de ventanas sucias (no hay tiempo de limpiar los dobles vidrios doblemente sucios) con camas que se descuelgan de sitios improbables, con pasajeros extraños nunca vistos, nunca imaginados y un olor y una alfombra de dibujos tercos en fondo rosado oscuro o marrón con rosas aplastadas (para que no se vea lo sucio). Obsesión de lo sucio en este país tan limpio... ¡Oh! Cómo explicar el juego que fué para mí estar acostado en una cama amplia a cien kilómetros por hora con una radio portátil y mi cortina convenientemente abrochada (¿dejaba los zapatos afuera o adentro? gran problema del pasajero nuevo en los trenes norteamericanos que sólo ha visto en películas de risa). Yo y mi radio que no hablaba, no podía hablar porque el vagón era de acero y cada vez más rápido, ya iba en la doble noche, triple noche de ser noche, estar sucios los vidrios y atravesar un país desconocido a toda velocidad de una máquina exacta, puntual, de esas que se destrozan terriblemente en los más grandes accidentes del mundo. País descomunal. Yo tenía —digo— mucha novedad con el camarero negro (¿cuánto de propina?) y con el salón de fumar para señores donde la gente se reúne mientras hacen, bajan, descuelgan las camas (¿cómo deberá decirse?) y yo no tenía de qué

hablar con nadie, ni nada que fumar porque no fumo y en esos momentos me arrepiento, Dios mío, cómo me arrepiento. A la mañana siguiente, yo inesperadamente estaba allí. Yo era yo, el yo de la víspera o al menos algo muy parecido a mí, tanto que decidí tomarme por bueno, aceptarme. Condescender a lavar una cara y unos dientes que quizá no eran los míos pero que al fin de cuentas eran los únicos dientes que tenía a mano para lavar en mi rutina. Yo entonces me levanté de mí, digo de mi cama y me fuí a ver a través de los vidrios sucios ¿quién los podrá limpiar en este país en que las cosas se hacen tan bien que a veces nunca? Entonces el tren fué más despacio cada vez como un elefante bien educado, despacio y yo vi enormes cartelones que marcaban no el nombre de la ciudad (eso no, eso no se veía aunque fuera Durham, North Carolina) pero sí CHESTERFIELD, C-H-E-S-T-E-R-F-I-E-L-D así, como pasan las letras muy grandes en tren que llega, enormes letras y yo limpio o sucio o cansado o dormido o nuevo o distinto, yo bajando una escalerita de película y no dándole por último ninguna propina a un negro mucho más rico que yo y que me ignoraba de sueldo en dólares.

2

NO ENCUENTRO

Salí a buscarlo, lo reconstruyo ahora. Y estaba cuidadosamente equivocado (lo sé ahora también, sólo ahora en ya muy tarde o nunca). Y no lo encontré en aquel Washington delicioso de ve-

rano provincial, inmensa urbe centro de un inmenso país en su flor de estados, de pétalos blancos y negros. Y yo lo iba gozando todo como un anticipo de gloria. Me iba llenando del rumor de ventanas en que una hermosa mujer negra aparecía y desaparecía en su títere humano. Me iba comiendo goloso esos colores redondos que se ponen maduros en las tardes estivales cuando todo sobra y no hay nada que hacer porque es fiesta en el cielo. Decretada fiesta de arcángeles en vacaciones. Y yo iba sumando aquellos violetas, aquellos indigos en casacas de basket-ball, maravillosos colores de negros. Colores de insectos resplandecientes y fuertes, mucho más desnudos que los blancos debajo de su ropa rica o pobre, grande o estrecha de gracia. Todo gracia de negros en Washington en aquellas admirables horas florecidas para mí, cansado de mucho andar, mucho nadar en aguas tibias y en penumbra. Yo estaba abierto enormemente como una flor que quiere recibir todo el rocío, todo el polen, todo el cielo de que es capaz, beberlo en su copa. Yo me iba rodando por los números equivocados de las calles y no llegaba —no quería nunca llegar— a esa imposible calle 16 de su dirección. Y muy feliz, muy ufano de cansancio pasaba sombreadas plazas huecas, llenas de aire y niños jugando casi en silencio. Iglesias severas y horribles con nacarados vitrales y ladrillos ocre como los refractarios (refractarios a la fe pienso ahora). Iglesias tan feas como las heredadas, mucho después lo comprendí en Holanda. Conmovedor país de estados que guardan cuidadosamente lo feo con lo hermoso de todos sus colonos. Lentas plazas con achiras rojas y algún hotel impecable con bronce demasiado pulidos. Y una luz de caramelo rosa descendiendo, gastando suavemente todo mientras yo exhausto dentro de mis zapatos viejos buscaba y buscaba un error,

un poeta enorme en una ciudad diferente. Un eco de andaluz en aquel gangoso hablar —no hablar— de negros. En su canción de pronto escapada como una viscera inevitable al medio de la calle. Y poco a poco los carbones del cielo se fueron juntando para dar la más gran fiesta de tormenta que he visto, que ha calado zapatos y extranjero. Suculenta horrenda lluvia que llovió después. No repicada o resbalada sino en desplome simultáneo como si todo fuera agua en el aire y un mar de ahogo y calor nos sofocara a todos. Y yo corría a lo largo de infinitos cercos de ligustro que limitaban cuidadosas universidades cerradas a esa hora del día y de la estación. Delicioso país temible de farmacias, de revistas de colores, de inútiles chocolates y naranjas de California envueltas en papeles y tan falsas como una droga más o un par de honrados huevos fritos comidos entre un tubo de aspirina, el último disco de moda y una casilla de teléfono químicamente pura. Delicioso, monstruoso país que añoro, quizá porque era más joven en el viaje y más joven en mí.

Salí a buscarlo y no lo encontré. Encontré la lluvia, su gran aliada, su gran amiga. Cuando después lo vi, al verdadero, al único y mío de carne y hueso sin barba, convaleciente entre ardiillas y enfermeras (pero es otro capítulo), comprendí la injusticia deslumbrante de perderme, de estar solo en una ciudad desconocida, de estar pobre y tener los zapatos llenos de agua y perderse hasta llegar a un cuartito simple bastante oscuro por la hora pero que olía a mí. Un cuarto donde había sido feliz.

Salí a buscarlo.

LO ENCUENTRO

Y otra vez, lo encontré. Después de titubeos por teléfono, de voces encanadas, de la suya —convaleciente— al fin, andaluzamente innegable en aquella atmósfera enrarecida del Museo de Washington tan artificial y perfecto para una humanidad futura. Desde allí, donde yo estaba me venía la voz suburbana del Andaluz Universal envuelta en algodones de clínica, invitante, cariñosa, reticente, humana, tan enormemente humana. Yo confundido de dicha, de miedo, de viaje pospuesto, de teléfono, de al fin. Diciendo sí, sí. O no, no. Cuando convenía. Automata de mí mismo en éxtasis. Sí, que lo iría a ver. Sí, que aquella tarde porque yo partía. No, que no sabía cómo llegar al sanatorio. Sí que encontraría. No que no tardaría. Sí que le llevaría un libro a firmar. No que no o que sí y que sí mil veces de la emoción. Un flotante viaje en autobús verde y perimetral, un maravilloso otoño en bosques particulares para enfermos finos. Una pregunta avanzada a un chico negro atónito (yo queriendo arreglar el problema racial sin quererlo). El chico me contestó con manos más que con voz y yo me derrumbé por barrancos con hojas y me llenaba los ojos previos a la imagen querida de colores pardos, de un pequeño arroyo también de sanatorio. Y de pronto, la puerta, el vestíbulo, la voz anónima que pregunta por quién. Jiménez dicho en inglés casi deletreado y esdrújulo: Yí-me-nez. Mister Yimenez ¿era el mismo? (perdón Platero). Yo desconfiaba de todo.

Y alfombras, gruesas alfombras capaces de ocultar un grito entre su lana hospitalicia, alfombras hechas para que no se oiga el dolor que camina. Y una espera. Una incontestable espera y ese momento de vacuidad previo: no sé nada, no tengo nada, no soy nadie. Él y yo. Qué absurdo que él exista y venga hacia mí. Yo esperaba ir a su cuarto. Una enfermera había ido a prevenirle. Y de pronto un señor mayor, delgado y de gris con un chaleco demasiado grande, en seguida le vi el chaleco como un traje de pierrot sobrado y patético. Y una voz y un par de ojos. ¿Y la barba? Se excusaba...: "Me ve usted sin barba". Y era tan bueno y yo lo conocía desde hacía tanto tiempo.

Entonces nos sentamos en un sofá, muy cerca, como dos amantes. Era un sofá pequeño y yo no podía retroceder bastante para abarcarlo. En el dulce crepúsculo, por la ventana de límpido cristal cerrado que no dejaba colar la menor brisa importuna, que cerraba el mundo de fuera con el mundo de dentro, se veía jugar y venir a pedir cosas a las ardillas, las más confianzudas que he visto en tanta Norteamérica. Y él me contaba todo: ardillas, negros, chicas límpisimas contra un Nueva York sucio y apasionante. La calle 92, el Parque. Todo lo entendía, todo lo había pasado por sus cauces de poesía, lo había limado como pacientes guijarros de perfección y me los iba amontonando y yo veía peligrosamente que era demasiado y que demasiado se me iba a caer de entre las manos. Y lo escuchaba y me distraía deliberadamente para verlo más. Y de pronto como en un juego lo tomaba a pura música y de pronto a puro sentido o a pura vista o a todo junto como una borrachera de otoño en sanatorio rico con alfombra y cofia almidonada de enfermera paciente por sueldo y piadosa por sistema. ¡Qué bien! En vez de en una marisma,

al pie de un chopo o en cualquiera de los telones que yo tenía preparados para un imposible encuentro con él, ahora estábamos juntos y él se animaba, vivía un momentito en mí, un minúsculo momento suyo, tan mayúsculo mío igual.

Entonces yo saqué su libro y él escribió en árabe, ese árabe maravilloso de su letra que va, que viene, que no va ni viene, que se retuerce como un humo de tinta, que se compensa que se equilibra. Letra en la que se ve el tiempo, no como la simultánea letra impresa o la de un hombre sin nada más que expresión súbita. Él me puso una frase con su letra y yo estaba allí con él, para él. Y su momento fué único para mí y yo lo cuento para envolverme otra vez en el recuerdo delicioso y palpable de aquella hora improbable en un crepúsculo que nunca más tendré en la ternura ni en lo inexorable de una madurez como un puerto sin riesgo y sin ola.

París.

DAMIÁN CARLOS BAYÓN

A UNA RAMA CORTADA, E N U N V A S O

A Guida Kágel.

AUNQUE no parece,
tan verde blancura
en su sepultura
vanamente crece,

e inmóvil la flor
aparentemente,
gira en la vehemente
marcha del calor.

Puede que la mano
no sepa del todo
por qué sutil modo
suelta su vilano,

y el arco que apunta
la corola mustia
no dice qué angustia
calla su pregunta,

mas su duro giro
la sombra voltea
para que la vea
cuando no la miro,

y mágicamente
su fuerza vital
hace del cristal
fuente permanente.

*La savia que sube
hasta su indefensa
gracia, se condensa
en súbita nube,*

*y así suspendida,
relámpago vano,
anuncia un verano
del que está perdida.*

*Oh contradicción —
maravilla cruel:
la flor del papel
crece en su canción,*

*pero el ramo vivo,
su sombra lejana,
muere en la mañana
misma en que la escribo,*

*mientras persevera
su sueño frustrado
de fruto granado
y flor venidera.*

*¿Qué fuerza escondida
alienta en la verde
máquina que pierde,
por ganar, su vida?*

*¿En su perfumado
fantasma de flor
perdura el ardor
de un vivo pasado,*

*y ya prisionera
del cristal escaso,
se hace el eco acaso
de la flor primera?*

*Como quien la nombra,
turbio centinela,
también cree que vela,
rodeada de sombra,*

*y ambos recorreremos
el camino incierto
de un verano muerto
a uno que no vemos.*

Paris, marzo de 1953.

D A N I E L D E V O T O

LA GRAN ROSA DE LOS MUERTOS

(de un grabado alemán)

GIRA la rosa con las horas que la visten,
Alimenta la flaca certidumbre
De unos pocos que la esperan.
Gira la rosa seca, sus pétalos despiertan,
Las aspas del molino suben arrastrando
Consigo al loco desterrado.
Giran y giran y suben y bajan
Las aspas en la luz rendida de memoria,
Dejan al caballero exhausto
Al pie de los tallos, con las manos armadas.
Revuéla la rosa
Entre nubarrones de papeles rotos,
Quemados tenazmente,
Uno a uno,
Uno,
Otro,
Ya ninguno,
Lanza a bailar sus pétalos, a bailar soplándolos,
A señalar los pies para la muerte en ese baile,
A marcar al que se muere con su silenciosa marca.

MANIFESTACIÓN NOCTURNA

LA noche está prohibida.
El árbol enciende sus sarcasmos.
Llueve pulcramente en los canteros.
Ya no existes:

Humo, trasluz, cristal alucinado,
Monotonía de las cuentas repetidas.
Han dejado de verse tus manos,
Tus ojos como peñas, tu andar
Hacia otros ojos, tu vuelta saturada.
Sueña un año en el revés
Del día. La noche quiebra
Hatos de voces con sus dedos.
Cruzan lunas. Un caballo,
En la rosa, desata cataclismos.
Estás colgado del próximo siglo,
La justicia escapa de tu ruedo.

EL mundo se desprende del sueño.
 Suenan duramente los huesos
 De dos manos que se juntan.
 El mundo empieza a divagar por dentro
 De su paz, sordo de nuevo a la mudanza.

La sombra calla en el hueco de la arena.
 Hay que romper el cerco de la estrella,
 Partir la piedra que al caer del viento
 Asoma entre dos ríos,
 Acuña un duelo para los meditabundos.

El mundo se desprende del sueño,
 Entra en otro sueño, ya despierto.

EDUARDO JONQUIÈRES

CONTARÉ el caso exactamente como ocurrió:
 para mí sigue siendo un verdadero enigma.

No agrego ni quito nada en esta relación, y juro que no estaba dormido. Prometo decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Repito que no se trata de un sueño: en último caso, un sueño despierto. No sé.

Comenzó una noche de principios del año 1951. Yo me encontraba acostado, en mi departamento de la ex Avenida Alem, y la habitación estaba a oscuras; no en completa oscuridad, sino en esa penumbra que permite distinguir contornos y bultos de muebles y objetos. Serían, aproximadamente, las doce. Permanecía despierto, boca arriba y con las manos bajo la nuca; yacía con placidez, en ese estado en que uno dice: no pensaba en nada. Parpadeaba, mirando cómo aparecían y desaparecían los perfiles de los objetos. Entrecerré los ojos por unos minutos. El sueño no venía.

De pronto tuve la sensación de que algo —no alguien, sino algo— estaba junto a mi cama. Inquieto, abrí los ojos, y, ahí a mi derecha, como a un metro del suelo, se veía un óvalo de luz brillantísima, de más o menos veinticinco centímetros de alto por veinte de ancho. En el centro de esa luz de forma ovalada había un rostro de hombre. El conjunto parecía un gran camafeo viviente, porque *aquello* estaba, según me pareció, animado de vida. Sin moverme en la cama

y sin quitar los ojos de aquel centro radiante (que sin embargo no molestaba a mi vista), yo observaba a ese rostro.

Para mí, se trataba de un desconocido. De balde procuré recordar, en un rápido desfile retrospectivo de figuras y fisonomías, algún rostro quizá olvidado de la infancia; acaso una cara vista en alguna parte, al paso del azar con que se anda por el mundo y grabada en el subconsciente siempre activo... Pero, no. Yo podía jurar, más o menos seguro, que jamás había visto ese rostro. Además, el *visitante* también me observaba con una expresión de curiosidad y sorpresa quizás mayores que las que yo experimentaba.

Era el semblante de un hombre de más o menos cincuenta años; tenía los ojos fijos en mí, con mirada, como digo, llena de marcado interés. Sus facciones eran toscas, como curtidas por el sol y la intemperie, y yo veía cómo en su cuello largo y delgado la nuez de Adán, muy abultada, subía y bajaba como si el hombre respirara profundamente. Ahora me parece extraño no haber sentido ningún temor.

De pronto, cuando mayor era *nuestra* atención, aquello se desvaneció, mejor dicho, se apagó de golpe. Yo permanecí algún tiempo, bastante largo, pensando, en la oscuridad, hasta que el sueño, el verdadero sueño, me rindió sin esfuerzo.

Recordé durante muchos días el suceso, después creo que lo olvidé. Pasaron meses. Circunstancias de mi internación en un hospital de Vicente López me distrajeran con otras cosas. Allí tuvo lugar la segunda parte de mi enigma.

Después de una intervención médica practicada por el doctor Ángel N. Bracco (ese cirujano inteligente y generoso que ya me pertenece y a quien pertenezco a través de tantos años), permanecía yo inmóvil en la cama, en una pieza pequeña, aislado de la sala general. Era la media

tarde, y en esos momentos experimentaba una suave tranquilidad, luego de varios días de fuertes sufrimientos. Ante mi puerta solían pasar de continuo los internados en la sala, cuyo interior no me era visible sino en un pequeño ángulo, vista aún más dificultada por mi permanente y forzosa posición boca arriba. Entre los enfermos sabía pasar un hombre alto y delgado, como de cincuenta años, al que yo veía casi siempre de espaldas y muy fugazmente.

La tarde que digo, meditaba yo con las manos bajo la nuca, cuando de pronto noté que alguien se detenía en la puerta de mi habitación. Levanté trabajosamente la cabeza, procurando ver de quien se trataba; una sonda de goma aplicada a mi costado derecho no me permitía muchos movimientos sin causarme fuertes dolores.

Era el hombre alto y delgado que yo había entrevistado en ocasiones. Pensé que desearía interesarse por mi estado, como de vez en cuando sabían hacerlo otros enfermos. No dejó de llamarme la atención su visita, porque había oído decir que se trataba de un hombre muy retraído, que no hablaba con nadie.

El visitante avanzó unos pasos hasta situarse junto a mi cama y se quedó mirándome con gran fijeza, con una expresión de curiosidad que me pareció extraordinaria. Tenía sus ojos clavados en mí y no decía palabra: me observaba con una especie de atención casi hipnotizante. Su rostro era tosco, como trabajado por el sol y la intemperie, *y yo veía cómo en su cuello largo y delgado la nuez de Adán subía y bajaba.*

Después, en silencio como había entrado, dió media vuelta y se retiró.

De golpe recordé. El rostro de ese hombre era el mismo de mi visión nocturna de meses atrás. Ni esta vez ni la otra se trataba de un sueño; puedo jurarlo. Nunca más vi al hombre: cuando

más tarde pregunté por él a uno de los enfermeros, se me dijo que había sido dado de alta ese mismo día.

¿Qué enigma es éste? ¿Existe un mundo anterior, olvidado por nuestros sentidos? ¿O es verdad aquello de que presente y futuro son simultáneos? ¿Algún encuentro en el vasto tiempo, que más tarde se repite ante nuestros ojos asombrados de no poder *recordar*?

Ocurrió así, y así lo cuento. ¿Alucinación? Sólo puedo decir: No sé.

V I C E N T E B A R B I E R I

“FICCIONES” DE JORGE LUIS BORGES Y “FICTIONS” DE PAUL VERDEVOYE

EL manoseado y lacerante tópico “traduttore è traditore” se cierne con las espinas de sus *t* italianas sobre la cabeza del consciente entusiasta que se dedica a la oscura y ardua tarea de “verter” un texto a otro idioma. Cabe subrayar, de paso, la gráfica y cruel metáfora entre comillas que, de modo tan sintético y cruel y como quien no quiere la cosa, evidencia el fenómeno de evaporación que sufre una frase, hasta una palabra, al cambiar de molde. Con el agravante de que un vocablo no es más que el símbolo de lo figurado y, por lo tanto, despierta distintas resonancias o asociaciones de ideas según las épocas, las naciones o los individuos. Acerca de las interpretaciones de la palabra “cosmopolita”, por ejemplo, el curioso lector podrá leer con fruición y provecho cierta carta apócrifa que divierte el artículo dedicado por Etienne a Jorge Luis Borges en *Les temps modernes*¹.

Desde luego yo no era ajeno a esas preocupaciones y me sabía de memoria la acerada cláusula de marras (por poco “memorioso” que sea uno aquellas tres fatídicas palabras se le graban en seguida en la mente) cuando Roger Caillois me dijo poco más o menos esto: “Lea usted este libro, vea si le gusta y si se atreve a traducirlo”. En la tapa celeste del libro deletreé “Ficciones” y “Jorge Luis Borges”. Intuí que Jorge Luis Borges era el autor. Me explicó Caillois que Néstor Ibarra había traducido tres de estas ficciones y redactado una introducción, pero que, agobiado por no

¹ *Les temps modernes*, núm. 83, septiembre de 1952, pág. 512 y siguientes.

sé que trabajos, no podía "verter" las once restantes. De lo dicho poco antes el lector inferirá que yo no conocía a Borges. Fuera de Caillóis y de Ibarra me consta que muy pocos lo conocían en París. Creo también que el único ejemplar visible en Francia del libro lo tenía Caillóis. Por lo menos así lo entendí cuando me pidió que lo cuidara como la niña de mis ojos y se lo devolviera cuanto antes. Preferí devolvérselo cuanto después.

Un día de los trecientos sesenta y cinco que integraron el año 46 ó 47 entregué mi versión a Caillóis. Siento no poder dar más precisión acerca de la fecha, pero no tuve trato con *Funes el memorioso* que murió en 1889, escribió Borges (entonces ni mis padres me prevenían) y que no sabía acordarse del porvenir. Poco después (de veras es una lástima no tener a mano un *Funes* portátil e inmortal o en su defecto un número de la lujosa revista que voy a nombrar), *La licorne* publicó mi *Fiction* titulada originalmente *Les ruines circulaires*, "libretto" del escritor argentino Jorge Luis Borges. Mientras tanto, los cajistas de la editorial Gallimard se encargaban de traducir en caracteres de imprenta los signos caprichosos con los cuales mi vieja y asmática máquina de escribir había ennegrecido y arado unas cuartillas verdes con pretensiones de copias limpias de un borrador inmejorablemente borroso. Lo de los cajistas es puro cuento porque, durante algún tiempo —¿semanas o meses?—, me fué imposible averiguar el paradero de las susodichas copias dejadas en poder de Caillóis, que solía contestar mis ansiosas preguntas con enigmática sonrisa y hablando de *Filosofía y poesía*, el libro de María Zambrano cuya traducción él mismo me encargara.

Por fin, un día fasto, Caillóis me participó que proyectaba la publicación de una serie de obras hispanoamericanas y que las *Fictions* habían de encabezar la colección. Pero quien dice cabeza sobreentiende tronco y miembros, y además para

completar la Cruz del Sur —Croix du Sud fué el nombre adoptado para amparar a la futura recién nacida— faltaban unas cuantas estrellas. Mientras éstas se naturalizaban francesas, se imprimieron las *Fictions* y corregí las pruebas. Y el libro se quedó unos años en un lugar misterioso esperando —o temiendo— salir a la luz del día, de las vidrieras y de las miradas.

El 30 de abril de 1950, a la amanecida, el *Campana* arribó a Buenos Aires y yo con él. Pero de haber existido, como en el siglo xvii, un real decreto prohibiendo la importación de libros de ficción, los aduaneros hubieran registrado mi equipaje sin dar con *Fictions*. No por viveza mía, sino sencillamente porque yo no podía exportar un libro que no tenía ser fuera de mi incontrolable y deficiente memoria y del lugar al que me referí antes.

Conocí a Borges. Me preguntó negativamente por el libro. Negativamente porque su delicada manera de no interrogarme era una evidente pregunta. Le contesté con esa clase de aspavientos que sabe interpretar sin dificultad cualquier autor que tuvo alguna obra en trance de publicación. Gracias a esta demora la calle Gaona, Adrogué, Bloy Casares pasaron de las ficciones a la realidad. Supe que aquí la "vereda" es una acera y aprendí unas cuantas cosas más. Me enteré, verbigracia, que un "rastreador" no es "un hombre que vende la carne en el rastro por mayor", según lo perversamente insinuado por un diccionario malévolos; que la "caña" argentina es otra cosa que la "caña" andaluza. Lo malo es que salvo el caso de "vereda", que elucidé por casualidad en París, el sentido peninsular que yo atribuía a los vocablos mencionados no parecía injuriar al texto de Borges. En efecto *Funes (Ficciones*, pág. 133) podía ser hijo de un carnicero o de un rastreador. Y el vino podía ser "fogoso" lo mismo que la "caña", y también emborrachar (*Ficciones*, pág. 34). Pero, gracias a Borges, es-

casean en este libro los vocablos cuya especial significación pudo engañar al desprevenido intérprete que acababa de publicar un estudio y una traducción de las poesías completas del toledano Garcilaso de la Vega.

Mientras hacía estas averiguaciones, el libro —que se quedó maliciosamente intacto y secreto durante cuatro años— salió sin esperar las emendas. Y recibí unos ejemplares a fines del 51.

Siempre es una prueba leer uno mismo lo que escribió muchos años antes. Con más razón tratándose de un texto traducido que, claro está, no es sino una aproximación más o menos lograda. Se puede argumentar que un libro en sí es también una aproximación de lo que ha querido expresar el escritor. Por eso él mismo propone a veces variaciones o notas que aclaran o modifican la propia interpretación de su pensamiento. Así Borges, por ejemplo, en *El milagro secreto*, publicado en 1951¹, suprime debajo del título, una frase inglesa de Newman que encabeza la misma ficción publicada en 1944² y la sustituye por un diálogo en castellano sacado del Alcorán. No me corresponde analizar en estas lucubraciones las consecuencias de esta substitución.

En estas condiciones un traductor perfectamente identificado con el autor —pero sin confundirse con él— podría “recrear” la obra original en un libro más logrado en el cual el primer creador se vería mejor interpretado que por sí mismo; y hasta intuir futuras variaciones.

No soy este traductor, ni sé si existe. No he previsto la substitución anteriormente mencionada; y al cotejar las *Ficciones* de Paul Verdevoye y las *Ficciones* de Jorge Luis Borges, dudo que algunos errores cometidos por mi yo pretérito sean aceptados algún día por el autor como variaciones adecuadas. Lo cual no quiere decir que mi versión me parece del todo mal. Pero me concedo el dere-

¹ *La muerte y la brújula*, Emecé.

² *Ficciones*, Sur.

cho de ser más severo que Etienneble —que, no es inútil decirlo, sabe castellano— a quien le pareció “más bien buena, con muy buenos momentos”. Otros la juzgaron excelente. Eso significa que no la compararon con el original con la misma mala intención que yo y que el texto francés suena bien. El éxito del libro suaviza este mi acto de contricción.

Fuera de los errores confesados y de algunas erratas de imprenta, que por pudor no voy a reseñar y que espero corregir en numerosas ediciones sucesivas, quedan algunas dificultades.

“En todas las ficciones —escribe Borges— cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras”¹. Lo mismo puede decirse escribiendo “traducciones” en lugar de “ficciones”. Y este optar es arduo si se quiere respetar el estilo conciso y sugestivo de Borges. El francés se presta a la concisión pero es muy difícil que a una expresión concisa corresponda otra igual en un idioma extranjero.

Sin embargo no quiero desmenuzar nuestras *Ficciones-Fictions* porque me atormenta la obsesión de un perfeccionamiento continuo de mi texto provisorio hasta conseguir que sea el mismo de Borges, pero en francés. Pensarlo me da vértigo. Y prefiero imaginar el siguiente consuelo que me sugiere *Pierre Ménard, autor del Quijote*: se dió en Buenos Aires un caso estupendo y único en los anales de la traducción. Después de verter al castellano una de las verdevoyanas versiones de las célebres *Ficciones* de nuestro distinguido compatriota, el Sr. Fulano —que no conocía el texto del porteoño— tuvo la ocurrencia de comparar su versión con la obra fuente y comprobó con asombro y júbilo que su traducción repetía exactamente, hasta en los puntos y comas, el libro de Borges.

P A U L V E R D E V O Y E

¹ *El jardín de senderos que se bifurcan*.

UN venerable gramático griego definió el ritmo algo así como la repetición regular de un fenómeno a intervalos fijos del tiempo. Pensaba en la música y en la poesía, donde el fenómeno que se repite es una cualidad acústica especial. En nuestros días, el término "ritmo" ha extendido su significación hasta convertirse en una de las categorías primordiales de la valoración estética. Hacemos uso de él con una audacia traslativa que no siempre es garantía de penetración intuitiva y conceptual. Sucede esto especialmente al hablar de obras esencialmente estáticas, como son las plásticas, y que por consiguiente sólo por analogía pueden admitir una calificación dinámica. Pero aun en el caso de obras tan eminentemente dinámicas como las dramáticas se lo puede emplear inconscientemente.

En una representación teatral hay que distinguir cuidadosamente dos ritmos: el escénico y el dramático: El "ritmo escénico" está dado por la sucesión de los desplazamientos de los actores, sus entradas y salidas, los cambios de decorados y escenas, los juegos de luces, etc. En este sentido se puede decir que *Los Maestros Cantores* es una obra escénicamente rápida o ágil, mientras que *La Bohème* es escénicamente lenta.

Algo completamente distinto y, "de por sí" independiente, es el ritmo dramático. Lo integra la sucesión de los acontecimientos ficticios que mueven la acción, enredando el nudo y llevándola al desenlace. El *Edipo Rey* de Sófocles, aun hieráticamente representado a pleno sol en un escenario inmóvil, es de un ritmo dramático implacable. Y téngase en cuenta que los dos sucesos escénicamente más "movidos", el suicidio de Yocasta y

la mutilación de Edipo, no tienen lugar sobre el escenario, sino que son referidos por un mensajero.

El descuidar esta distinción tan obvia acarrea graves extravíos en la valoración y en la ejecución de las obras teatrales. ¿Puede ser esto una causa de los escasos resultados que obtienen algunos autores, directores y escenógrafos jóvenes que luchan por "agilizar" el teatro mediante injertos de técnicas cinematográficas?

Me parece que sí, aunque no es sin duda la única. Si se quiere teatro ágil, hay que imponerle un ritmo dramático rápido, en lugar de buscar la rapidez en el ritmo escénico. Y si se busca la solución en la mise en scène de tipo cinematográfico, hay que cuidar que no resulte incompatible con las condiciones materiales del teatro, tan radicalmente distintas.

Lo peligroso está en que teatro y cine tienen esencialmente una finalidad común, pero la persiguen con medios muy diferentes. Ambos suministran imágenes sensibles a la conciencia imaginante del espectador para que éste las sintetice con las imágenes estéticas estructuradas que constituyen la obra dramática o el libreto. Cuando leemos una obra dramática estamos sintetizando las imágenes estéticas con las imágenes sensibles que nos aporta, mediante la memoria, nuestra experiencia vivida. Al asistir a una representación teatral o a una exhibición cinematográfica, estamos recibiendo las imágenes sensibles desde el exterior. En ambos casos, la imagen sensible es necesaria para que la imagen estética, sólo virtualmente dinámica, pase a serlo actualmente.

Platonizando un poco podemos decir que las imágenes del teatro son imágenes de primer grado y las que recogemos en el cine lo son de segundo. En el teatro recibo la imagen de Maurice Chevalier; en el cine la imagen de la imagen visual de Maurice Chevalier proyectada en la pantalla. Pero ambos tipos de imágenes están sometidas a una condición genérica común: perder

para la conciencia su condición de imágenes concretas y actuales para encarnar sin residuos la imagen estética, atemporal y abstracta que las trasciende a ellas y a todas las otras posibles.

Efecto de esto es que no nos podamos enajenar cuando vemos una película demasiado vieja. Estamos acostumbrados a una técnica mucho más perfecta, y se nos entra por los ojos de lo que estamos viendo no es, por ejemplo, Naná, sino una fotografía bastante ridícula de una actriz. Lo mismo en el teatro cuando algún incidente (estornudo de la actriz o réplicas desde el paraíso) nos retrae de pronto al *hic et nunc* desde el universo imaginario al que nos habíamos trasladado.

El mismo efecto negativo puede resultar de querer embutir una obra teatral en un ritmo escénico cinematográfico en desacuerdo con su ritmo dramático. El ritmo escénico del cine cuenta con las infinitas posibilidades de su espacio irreal admitido como tal por el espectador. En él se pueden alterar con una libertad prácticamente ilimitada las relaciones de permanencia, sucesión y translación de las imágenes. Es, además, un espacio elástico, que a voluntad del director y del cameraman, se aproxima, se aleja, se contrae o expande. Decorados, maquillaje y música de fondo aparecen fundidos sin resquicio con la imagen. Por último, los exteriores son tan reales como las personas.

En el teatro sucede todo lo contrario. El espacio se siente como real, y los actores, decorados y demás elementos escénicos están presentes con su desnuda materialidad. El espectador necesita un esfuerzo del que el cine le dispensa para que su evocación imaginaria no sea sofocada por tanta realidad. Recuérdese, si no, las representaciones vistas desde un palco "avant scène" o desde un ala de las primeras filas de plateas.

Subdividir el escenario en varios escenarios menores alternantes, introducir la música de fondo, las luces negras, las escenas relámpago de con-

tenido muy diverso y otras técnicas cinematográficas, son armas de doble filo que pueden ser fatales si no están al servicio de un ritmo dramático exigido intrínsecamente por la obra.

Porque a esto se reduce en definitiva el problema, como todos los de la técnica artística. No hay técnicas inaceptables en principio. Resultan tales cuando carecen de funcionalidad, cuando desarticulan la estructura unitaria de sentido que es la obra artística o cuando se sublevan contra las limitaciones físicas del material.

No es la audacia de las nuevas técnicas escenográficas lo que escandaliza. ¿Qué puede superar en audacia al hecho mismo de la existencia del teatro o a sus técnicas más primitivas? Lo que ofende es la hipertrofia parasitaria de los recursos escénicos a expensas de la obra o su carencia de justificación íntima. Escenógrafos, directores y actores deben ser austeros y leales para con la obra y para con el público. Para con la obra, porque es su propio ser, lo que los constituye en la función de intérpretes. Fuera de ella caen en el no-sentido. Para con el público, que debe ser educado para buscar en el teatro lo espiritual y no el letargo de la sensibilidad. Examinen por su parte los autores si tras la búsqueda de la novedad escénica no se esconde alguna compensación de la pobreza creativa.

R A M Ó N A L C A L D E

...os ibais en pos de los ídolos mudos, según erais conducidos.

S. PABLO. Corintios.

¿Qué sentido tiene abrir y cerrar tantas puertas? ¿Cuál es de esperar cada día la aurora? ¿Por qué subir escalones y escalones? ¿Qué impide renunciar a la duda y abrir de una vez la entrada a los desvanes abandonados donde duermen fingidas figuras de cera, y reverenciar los grotescos ídolos que esperan todas las noches el humo del sacrificio? Todos los días agregando una puntada más a la larga esperanza de no ser olvidados, de que alguna vez los opacos espejos nos devuelvan el reflejo y cruja por fin la arena en este infinito viaje por las playas solitarias.

Hombres hay que hurgan en los desvanes donde mora Onán, donde los ángeles gimen, donde lo gris es eterno y lo amarillo no existe. Y hojean el polvoriento álbum de estampas de Sodoma. Hombres hay que nos muestran los invertibrados ídolos. Ídolos negros, sucios, carcomidos por la lepra de los impuros seres que habitan los estrechos corredores. Hombres hay que nos dan *Los ídolos*¹, nos los tiran así, perversos y gastados, para que tengamos la imagen de nuestra propia irredención.

Porque está detrás de ellos lo no-explicable, la ambigua sombra del misterio, el equivoco signo de la condenación del hombre. Nos los entregan así, grotescos, redondeados por el manoseo, pulidos por la insistencia del deseo secreto. Prohibidos.

¹ MANUEL MUJICA LÁINEZ, *Los ídolos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1953.

Mujica Láinez se ha complacido siempre en frecuentar los angustiosos salones donde las pesadas cortinas, los retratos de los antepasados y los apollados muebles conocen el secreto de los seres invadidos por la carcama. Seres enfermos sin remedio, marcados y señalados por la definitiva muerte. Muerte de muerte. Muerte ante-muerte, pre-muerte. Muerte sin muerte.

Gustavo, criatura central de la novela, niño enfermizo y mimado, pasa con un libro de tapas rojas apretado contra el pecho, callado y abstraído. El mal ha invadido su sangre y sube por las venas, golpeando hacia el corazón. El mal ya está en él y baja y sube y late, desde los pies a los ojos, desde las manos a la boca y ambula en él. Ha empezado a abrir las puertas y está ya convencido de que llegará a alguna parte. Cree haber hallado el propósito, el que todos tienen y los impulsa y alienta a abrir y cerrar puertas detrás de las cuales hay un fragmento del todo esperado. Hasta llegar a la última, donde está escrito *nada*.

En las siestas creará ir descubriendo la imagen del hombre que busca, del hombre que ansía. En las ojeras de su adolescencia está presente el espectro, y en las horas calientes está vivo y tangible el sujeto de su obsesión. Hasta encontrarlo. Gustavo viene desde el fondo de una descolorida fotografía y le aguarda el hombre transfigurado, el señor Sansilvestre, el amado fantasma de la revelación, el predestinado a enseñarle el significado que todos deben conocer de que nada se ama sin castigo.

Y los ríos oscuros y pesados fluyen por desiertos silenciosos y fríos hacia un mar inmóvil, que los devuelve a sus fuentes. Así siempre.

Duma —la tía de Gustavo— ¿a quién ama?
Ama a ese ser helado y flaco de los espejos.

Besar sus labios sería el goce, el espasmo. Nadie puede besar sus propios labios. Entonces busca los labios, otros labios, y no encuentra la reproducción exacta de su amor introvertido. Destruye a quienes la engañan en el desdoblamiento imposible.

Duma es el ídolo desgastado por el beso de los fieles. Su estructura hermosa se alza solitaria en el templo cerrado. Si entra algún adorador se deja prender el incienso y permite la posesión, acepta la ofrenda pero no baja. Ella está arriba donde sola se complace. Caerá alguna vez, debilitado su pedestal por tanta adoración inútil. Intocada y virgen. Virgen de la virginidad de los solitarios amantes de sí mismos, arrastrando hasta su frustración culminante a todas y a la última víctima propiciatoria.

Otro personaje que consume su existencia en una inútil gestación es Santiago. Minuciosa, lenta y pacientemente construye una obra completamente vacua. Entre las paredes de su habitación trabaja como un hombre que crea, pero entrando la luz a esa sala donde languideció en su lucha con la nada completa, la obra se corrompe, cede y se descascara.

Parece que un destino común encadena a todos los seres de este ámbito. Un destino presente en ese inacabable tapiz de Bayeux que bordan Estefanía y Leonor. Entre los guerreros, los perros, las esfinges, los pájaros y los dragones van y vienen los hilos cerrando, cifando a los miembros de esa familia decadente. Y cuando el larguísimo tapiz está acabado, junto con sus seres quiméricos, junto con los morbosos habitantes de la casa, van a parar al rincón de los trastos, al polvo acumulándose lentamente, a las arañas tenaces, a la sombra y el silencio.

Y éstos son los seres de los mudos ídolos, éstos los que arrastrándose sin adherirse, pasan y deambulan por estrechas galerías sin luz, dejándonos al paso ese olor a polvillo, a moho y a húmedo de

los desdichadamente humanos. Hastiadas, aburridas y secas criaturas sin Dios. ¡Pobre Gustavo destruyéndose con su ídolo, desdichada Duma nauaseada de ofrendas, infeliz Santiago marcado por el incesto, opacas mujeres sin cielo! Polutos y sin remordimiento han abierto la última puerta y han retornado con los ojos vacíos a confesarnos que después de los límites está el desierto.

D A V I D A L M I R Ó N

★

UN NUEVO CONFABULADOR

EN la apretada estructura de las narraciones de Arreola¹ es posible destacar valores abandonados con frecuencia por los escritores contemporáneos. Porque Arreola es el escritor ingenioso pero no oscuro. Nos dice lo que quiere expresar sin presumir de esotérico ni de complicado. Y lo dice bien, con limpieza, llevándonos sin esfuerzo aparente al centro esencial. Pero como buen ingenioso, deja que el lector intervenga y no lo dice todo. En medio de la precisión de su prosa —tan ceñida que muchas veces parece desnuda— hay siempre un elemento inquietante. Hasta él nos conduce el autor; el descubrimiento nos corresponde. Y el ámbito de búsqueda es amplio, porque es amplia la inquietud de Arreola.

¹ JUAN JOSÉ ARREOLA, *Varia invención*, México, Tezontle, 1949. *Confabulario*, México, Fdo. de Cultura, 1952.

Arreola mira el trasmundo, habla con Dios y Dios le responde con prudente voz muy clase media o ahoga su esperanza con la de los condenados que escucharon a Alonso de Cedillo. Mira el mundo y ve que hombre y bestia no tienen límites precisos. Observa a Dios, mira la obra de Dios y la obra de la obra de Dios, y sonríe. Suponemos que ha encontrado imagen y semejanza. Pero cuando se llega a tales planos de convencimiento el buen humor es amargo. El Padre Brown nos diría que su sonrisa nos lleva hacia el vacío. Y tendría razón. La sonrisa de Arreola es irónica y su ironía proviene de haber tropezado con la desilusión encerrada en la nada.

Pero seríamos injustos si nos negáramos a hallar de vez en cuando un poco de luz. La encontramos en tres evocaciones medievales: los amores de Peronelle d'Armentières y Maître Guillaume de Machaut, la figura de Garci Sánchez de Badajoz, la vida de François Villon. Para ellos, por fin, Arreola es *euer d'amour espris*. Ha trabajado esas prosas con tal delicadeza que sospechamos intenta darnos algo más que un acercamiento comprensivo. Su simpatía por el malhadado poeta que "como un mercader de feria, exhibió en la plaza joyas y baratijas de su alma" nos recuerda que ese mismo poeta contradictorio, angustiado y angustiante, rió entre lágrimas y esperó sin esperanza. Como acaso lo hace Arreola, quien también puede pensar que ha nacido en un tiempo malo. Para estos amores y simpatías, clara y limpiamente dichos, quizá formule el voto de la doncella de Armentières: "Et qu'on parle de nos amours jusques à cent ans cy après, et tout bien et en toute honneur". Y bien merece que se le cumpla.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO

BERNÁRDEZ, TRADUCTOR

CÓRDOBA se mira en el cielo. Parece —día azul, noche joyante— estar más cerca y más lejos de él que ninguna de nuestras ciudades. De allí, Capdevila alzó hace tiempo el vuelo de sus versos para sondear el misterio astronómico de Urania ("¡Abismo, dí por qué!"), y volvió trayendo entre las manos estrellas grandes y pequeñas para enhebrar *El libro de la noche*.

Ahora, Bernárdez inicia una ascensión de hierática rectitud, en busca de un cielo menos "material" (no nos pareció justo inscribir "pagano"). Abandonando las dulces ligerezas amorosas del *Florilegio del Cancionero Vaticano*, entra en el decoro formal (y espiritual) que requiere la traducción de los *Himnos del Breviario Romano*¹.

No es tarea liviana, ni raptó beatífico, ni ejercicio filológico. A la intención devocional va unido un antiguo sentido de lo estético que permite a Bernárdez soslayar toda sospecha de santulonería. El poeta y el estudioso apasionado marcan el rumbo lírico de los cincuenta y un himnos, traducidos con toda la libertad del que sabe modelar la dura pasta latina con inspirados dedos de artista.

Y es que Bernárdez, con la minuciosidad a que nos tiene acostumbrados en sus ejercicios de traductor, traza un detenido *curriculum* histórico, sitúa, desmenuza, radiografía el material latino, y luego se olvida de todo eso para dar paso a la pícaro inspiración que le sopla en el oído la metáfora que el austero *pater* imaginó y no se atrevió a escribir.

Alfonso Reyes, en un capítulo de su colorido libro *La experiencia literaria*, denominado precisa-

¹ FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, *Himnos del Breviario Romano*, Buenos Aires, Losada, 1952.

mente "De la traducción", dice: "Todo está en el balancín del gusto. Y si este elemento de creación, incommunicable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores" (le perdonamos a Reyes, traductor egregio, esta embozada falta de modestia, porque, a fin de cuentas, es la verdad). Bernárdez vive actualmente bajo el influjo de esta gran tentación. Lo palpamos de continuo en las páginas dominicales de *La Nación* o en las revistas literarias, además de sus dos últimos libros. Y, verdaderamente, es grato para aquel que incurSIONA en una lengua extraña, sentir el sabor personal que pueden tomar las palabras ajenas en la boca propia.

Reyes menciona en el mismo capítulo el dilema de Schleiermacher: "O ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la lengua propia". Para nuestro traductor el dilema no existe; decididamente alza su propia voz, su voz íntima, para expresar con nueva resonancia las catedrales que San Ambrosio, San Agustín o Prudencio van erigiendo en su conciencia de artista. Allí, la voz del órgano adquiere tonos distintos. Veamos cómo crece en su palabra el himno ambrosiano *Veni Creator Spiritus*, como creció ya en el siglo xvii en la de John Dryden al comenzar: "Creator Spirit, by whose aid..." El original latino dice en sus dos primeras estrofas:

Veni Creator Spiritus,
Mentes tuorum visita:
Imple superna gratia
Quae tu creasti pectora.

Qui diceres Paraclitus,
Altissimi donum Dei,
Fons vivus, ignis, caritas,
Et spiritalis unctio.

Literalmente: "Ven Espíritu Creador, / Visita las mentes de los tuyos: / Llena con gracia excelsa / Los pechos que tú creaste. // [Tú] Que eres il-

mado Paráclito, / Don del altísimo Dios, / Fuente viva, fuego, caridad, / Y unción espiritual".

A través del mágico cristal de Bernárdez, he aquí el coloreado espectro del himno ambrosiano:

Ven del seno de Dios, oh Santo Espíritu,
A visitar las mentes de tus fieles,
Y haz que los corazones que creaste
Se llenen con tus dádivas celestes,

Tú que eres, con el nombre de Paráclito,
El altísimo don de Dios altísimo,
Y caridad y fuego y viva fuente
Y espiritual unción para tus hijos.

Algo distorsionado, es verdad, pero más rico en matices. La ascética desnudez ha sido ornada con un fuego más humano. Sin embargo, la fidelidad es uno de los méritos más destacables de la traducción de Bernárdez; fidelidad dentro de la cual realiza prodigios de ductilidad al traducir de diez maneras distintas la doxología que, al final de otros tantos himnos, glorifica la Santísima Trinidad.

No se le puede, pues, imputar infidelidad. Quizá la mayor objeción sea el mayor mérito de la traducción: la simpleza y la ingenuidad que reproducen fielmente el vuelo rasante y pesado de los versos latinos, agobiados de dogmatismo.

Sin embargo, aún alienta bajo su pesada lápida el mismo fuego sagrado de *El buque* o *La ciudad sin Laura*. El poeta es, sin duda, el mismo, y la trayectoria que va del lírico al traductor es, para decirlo con dos versos de Bernárdez,

breve como la ruta
que va desde la flor hasta la fruta.

JUAN CARLOS PELLEGRINI

La notable frecuencia con que los investigadores de la historia americana se ocupan de la figura y de la obra del P. Bartolomé de las Casas está denunciando, ya de por sí, que se trata de un personaje y de un tema que tiene amplia proyección sobre nuestro tiempo. Y aunque el argumento de toda la obra de Las Casas pueda parecer a los desapercibidos un asunto meramente americano o español, radicado en el siglo xvi, se puede decir de él que tiene la universalidad y la amplitud temporal que le otorga su enunciado final: la libertad del hombre y la dignidad humana.

La lucha fervorosa de Las Casas, el sentido de sus muy numerosos escritos, su apasionada terquedad, sus exageraciones numéricas incluso, pudieron, tal vez, engañar a muchos de sus contemporáneos, que llegaron a creer que detrás de todo aquello y de aquella arriscada afirmación de la total humanidad del indio no había otra cosa que un enemigo más de la gloria de España, una negación a los títulos de su dominio sobre las Indias, y la demostración malintencionada de la barbarie con que se realizó la Conquista, generalizando algunos hechos singulares. Conquistadores, encomenderos y licenciados levantaron una voz airada, como dólida por el agravio, algo así como sorprendida por el intento de disminuir una empresa superior a todas las leyendas y majaderías de los griegos —algo parecido dice Oviedo—. Todo esto pudo haber engañado a Fernández de Oviedo, precipitado las doctrinas racistas de Sepúlveda, engañado a Gómara, a Vargas Machuca, puede seguir engañando a muchos españoles que todavía sienten las críticas como una injuria a la patria, y que siguen considerando la Conquista y los primeros años de la colonización como una resultante en-

cauzada por las Leyes de Indias, sin llegar a comprender que las Reales Cédulas del comienzo de la experiencia americana tenían una esperanza normativa, frecuentemente defraudada por la acción incontrolable del hombre de la Conquista. Pero ahora, Las Casas, veraz o falsario —como Caribia pretendió demostrar— es un actor moderno, actual, de la lucha por la libertad y por la justicia, es el adversario del sometimiento por la violencia. Nutrido en las fuentes más puras de la doctrina cristiana, es el campeón de la igualdad humana, negador de discriminaciones raciales, el antecesor del P. Vitoria en cuanto al derecho de gentes y más avanzado y absoluto que él.

Mucho ha costado a España perdonar a este crítico implacable, que sólo deseó para su patria la salvación espiritual. Los esfuerzos de hombres como Quintana, Fabié y Llorente no lograron modificar el concepto tan generalizado que se poseía sobre Las Casas, enemigo declarado de las glorias épicas. La verdad, sin embargo, parece ahora dispuesta a abrirse un amplio cauce en España misma, merced al aporte de un investigador de la talla de Giménez Fernández, cuyos muchos años de tarea comienzan a proporcionar sus frutos. Pero queremos destacar, además, en estrecha coincidencia de las publicaciones que realiza el investigador sevillano que acabamos de mencionar —que son y se prometen exhaustivas, eruditas, hondas y valientes—, el aporte colorido, vivaz, y por todo ello literario, que ahora nos ofrece Sor María Rosa Miranda en su reciente obra sobre Las Casas¹.

Española y misionera dominica, Sor María Rosa afronta con soltura, con entusiasmo que reconoce un fondo trasparente de objetividad, esta ardorosa figura de Las Casas. Se ha propuesto, no un trabajo erudito, con muchas notas a pie de pági-

¹ SOR MARÍA ROSA MIRANDA, *El libertador de las Indias*, Madrid, Aguilar, 1953.

na, sino simplemente una biografía, género cabalmente interpretado en su irrenunciable estirpe literaria, y la ha logrado con éxito, con amplitud y riqueza. Los fines del siglo xv, las últimas luchas con los moros, Sevilla, el Descubrimiento, las Islas, las andanzas de Las Casas en una diversidad tan grande de ambientes, sus obras, sus polémicas, su apasionada y férvida defensa del indio hallan una expresión cálida, vivaz y documentada en la pluma fluyente de la autora. El libro está armoniosamente construido, favorecido por la brevedad de sus capítulos, a veces breves medallones en los que predominan las imágenes y las descripciones. El tono lírico, a veces excesivamente sostenido, ha supuesto riesgos que la autora parece desvanecer con una adjetivación providencialmente ingenua o candorosa. Y así se hace hasta perdonable y congruente un notorio exceso en las calificaciones.

Podemos señalar errores en la información histórica utilizada por Sor María Rosa, que ha seguido a las autoridades clásicas, principalmente a Remesal y a Fabié, y las obras del propio Las Casas. Pero ninguna de las rectificaciones que podríamos hacer —por ejemplo la estirpe del sevillano y su pretendido viaje al Perú—, afectan al fondo de la obra y a su verdad. De mayor importancia son, en cambio, las observaciones que se pueden hacer a la autora acerca de sus apreciaciones etnográficas (pág. 221-223) derivadas de Oviedo; sobre las diferencias psíquicas que mediarían entre europeos e indígenas, que son, simplemente, diferencias culturales (pág. 224); que era precisamente pedir mucho que los indios abandonaran su cultura y en el término de pocos años adoptaran la cultura europea, sus categorías y juegos de valores, como pretende la autora (pág. 225), asunto que Las Casas planteó, precisamente y con toda claridad en su *De Unico Vocationis Modo*. Tampoco estamos de acuerdo con el párrafo contenido en la última página citada, referente a la dignifica-

ción que lograrían los indios al aceptar la cultura europea. En la página 226 insiste la autora acerca de la inapetencia de los indios por adquirir las pautas occidentales, abandonando su "ideal supremo: la plenitud de descanso basada en una indolencia inalterable", como si esto, la tan mentada pereza y ociosidad de los indios, que tiene una versión moderna en "los criollos haraganes" por contraste con la afanosa actividad anglosajona, fuera un pecado. Tampoco podemos aceptar la diferencia de receptividad que la autora establece entre el negro y el indio (pág. 363), con respecto de las reglas de urbanidad, europea, naturalmente. Objetiva y ortodoxamente no podemos tampoco aceptar la explicación de la matanza en el pueblo de Caonao, a la manera de Fabié y de Serrano y Sanz, tal vez debido a un sentimiento de españolismo que no enjuiciamos. A nuestro juicio, deben discriminarse con todo cuidado las hazañas cumplidas por el conquistador, indudables, del concepto moral que sus hechos singulares y personales con respecto de indio merecen. Son vencedores del mapa de América, de toda su geografía, de poblaciones indígenas numerosísimas, pero no se han logrado sin una crueldad que no podemos paliar por su esfuerzo ni por su heroísmo (pág. 218, 665). Todo o la mayor parte de lo épico, insistimos, desde Aquiles, tiene esta parte de sombra que no podemos disculpar.

Las Casas, que conoció bien de cerca esas penumbras, que se negó a las novelas de caballería, tiene ahora para nosotros un valor normativo, ya que formula una conducta ante la violencia, las injusticias y las aculturaciones impuestas.

A L B E R T O S A L A S

no confunde el arte, su destino ilimitado, con aquel carácter que particularmente queremos que tenga. Esta posición firmemente sustentada exime a la obra de Brughetti de pedantería y mezquindad.

La Asociación Dante Alighieri acaba de publicar un nuevo libro de este crítico, *Italia y el arte argentino*¹, donde busca de establecer las relaciones que evidentemente existen entre nuestros artistas, fundamentalmente entre los más característicos de este medio siglo de arte, con el gran arte italiano de todos los tiempos, haciendo además historia de los artistas italianos llegados a la Argentina en distintas épocas. Busca a través de estas páginas aquellas uniones parciales que se vinieron destacando en el arte argentino y en el que actuaban aquellos imponderables surgidos de un linaje común, del resultado de un largo aprendizaje en el medio italiano o por las influencias surgidas del contacto con la obra de tal o cual gran artista. En cuanto se refiere al arte contemporáneo de ese país, realiza una síntesis que permite al lector esparcir su visión en la frondosidad de escuelas e individualidades que lo caracterizan, encontrando el vínculo adecuado con el desarrollo artístico nacional. Pintores y escultores actuales de los dos países se entroncan a través de influencias y posiciones teóricas que les son comunes. Discierne lo que en Italia y Argentina los artistas vienen creando, estableciendo en algún caso paralelismo en el tiempo y en las inquietudes estéticas de sus autores. Como expresamos antes, ningún capricho partidario, ningún fanatismo esteticista, hacen posible que Brughetti, que posee como condición destacada el querer entender y el desear aclarar la obra de arte, excluya a aquellos que tienen posiciones contradictorias, avanzadas o reaccionarias, según cada cual quiera ca-

¹ ROMUALDO BRUGHETTI, *Italia y el arte argentino*. Cuaderno de la Dante, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1952.

ROMUALDO Brughetti es uno de los pocos prestigiosos críticos argentinos que no confunden el arte, el significado hondo de su finalidad, con el propio gusto o con las ideas estéticas que por convencimiento sustenta. Trata en cada nuevo libro, referido a temas de arte en general, o en cada una de sus crónicas destinadas al comentario de exposiciones o de la obra de un artista, de establecer su relación con la realidad cultural argentina. Extiende el horizonte de su juicio sobre la obra de arte hasta encontrar, en el razonamiento, aquella línea de coincidencia con el resultado de otras manifestaciones del pensamiento, que pueda dar lugar a una característica propia, nacional, en el sentido elevado de esta palabra. Cree en la función social del arte y también en la relativa independencia del artista, relativa a mi juicio, aunque esté seguro de encontrar por encima o por debajo de esa libertad, según se crea, ese denominador común que irá con el tiempo, sólo con el tiempo, caracterizando el arte argentino. No trata de deformar la finalidad que el artista creador imprime a su obra, el carácter con que viene desarrollándola y no trata de alejarlo o de acercarlo a sí mismo por meras razones de proselitismo estético. Brughetti sabe bien que las teorías estéticas pasan, se renuevan y oscilan a través de la historia, de un extremo a otro, y, que sólo queda para el futuro la obra de arte que tiene calidad como tal, independientemente de que hubiese servido o no en su momento, como demostración teórica o como ensayo para flamear una teoría aún más nueva. Respetar el modo de sentir del artista expresado en su modo de ver, esto es, a mi entender de pintor, un mérito extraordinario en un crítico, pues

lificarlas en el orden formal. Señala también los factores que van influyendo en el arte argentino desde sus comienzos, analizando el medio histórico en que se desenvuelve y éste es otro de los aspectos destacables del libro. Guillermo de Torre en su presentación, hace el elogio de la obra literaria de Brughetti, haciendo notar su acierto crítico, la excelente información de que se vale y su simpatía comunicativa,

La Asociación Dante Alighieri ofrece con su publicación un buen ejemplo de interés por el país, haciendo posible aquel conocimiento que acerca a los pueblos y los hace estimarse.

Juan Antonio Gaya Nuño es autor de una monografía publicada en Barcelona¹, dedicada a los cincuenta años pasados de la pintura española, y en la que el notable crítico, del cual leímos en alguna publicación madrileña artículos que nos llamaron la atención por su imparcialidad, parece haber olvidado esta cualidad en el libro que nos ocupa. Los que conocen la fecundidad y hondura del arte español, en los años que vienen desde 1900, representado por figuras extraordinarias en el ámbito universal como Picasso, Juan Gris, Solana, Julio González, Gargallo, Miró, etc., esperaban desde hace mucho tiempo el estudio de carácter panorámico que destacase el puesto que muchos críticos europeos y americanos señalaron para España en el desarrollo del arte actual. Algunos de los nombres que citamos vienen precisamente encabezándolo legítimamente desde hace medio siglo, aunque la divulgación de su obra y su consagración no correspondan en general a España, parca en la publicidad debida a su país, a sus artistas y a sus hombres de pensamiento. Gaya Nuño pudo haber cumplido esa labor, pues es seguro que no le faltan dotes y porque debía suponerse

¹ JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *La pintura española del medio siglo*. Ediciones Omega, Barcelona, 1952.

en él esa información e imparcialidad de que dió muestras en aquellos artículos, en alguno de los cuales se refirió justicieramente a artistas contrarios al régimen político español, atendiendo únicamente a la calidad de su obra. Pero no pudo, o no quiso hacerlo en este libro, a pesar de que en la lista de pintores citados cuentan alrededor de doscientos y aunque muchos de los omitidos contribuyen por el mundo, y aun dentro de España, al prestigio del arte de su país.

Gaya Nuño hizo un batiburrillo de nombres y escuelas donde pueden campar por igual Alvarez de Sotomayor y Pablo Picasso, Luis Mosquera y Benjamín Palencia, o López Mezquita o Elías Salaverría y Juan Miró. Igual mezcla que la producida en la desastrosa exposición de arte español contemporáneo que se celebró hace algunos años en Buenos Aires y que dejó perplejo al público de esta ciudad, mereciendo el repudio de críticos y aficionados, sobresaliendo en ese rechazo el artículo que hizo entonces Julio J. Payró sobre ella. Se olvidan en la monografía a casi todos aquellos que desarrollan su arte fuera de España y a otros que aun viviendo en España no son conocidos, o muy conocidos, en las tertulias de Madrid, cuya miopía hacia la periferia peninsular es un rasgo que viene históricamente señalándolas. Entre los pintores olvidados con una labor efectiva que los destaca entre los Santa María, Moisés y Chicharro, olvida el comentarista al asturiano Evaristo Valle, y, con éste, a Cristóbal Ruiz y a Miguel Vialdrich. Entre las escuelas caracterizadas o en formación en las distintas regiones naturales de España olvida a Galicia y con ella los nombres que trascendieron su país de Castela, Maside, Souto, Colmeiro y Laxeiro. De los que residen en México y en América en general, silencio a Rodríguez Luna, Ramón Gaya, Miguel Prieto, Clement, Renau, Moreno Villa, García Narezo, Manuela Ballester, Balbuena, Elvira Gascón, Rodríguez Orgaz, Pontones, García Lesmes, Durbán,

Arturo Lorenzo, etc. Entre los que viven en París y pertenecen al grupo español de esa ciudad, a Peinado, Angeles Ortiz, Domínguez, Parra, Esteban Francés, Flores, Luis Fernández, Palmeiro, etc. También omite a Alberto Sánchez, cuya obra primera de escultor y pintor abstracto, anterior a 1938, original y profundamente castellana, no creemos se hubiese superado por muchos de los que él cita. Casi todos ellos son suficientemente conocidos del público aficionado de muchos países americanos y europeos y a ese público nos remitimos para que juzgue en definitiva la parcialidad o imparcialidad del libro a que nos referimos y sobre la justicia de esta breve nota. Bastantes de los artistas que recordamos son fundamentales por la calidad de su obra al establecerse un balance, aun somero, del arte contemporáneo español y mucho más importantes, desde luego, que muchos, casi más de un centenar de los doscientos, de los que Gaya Nuño elogia y de los que reproduce fotografías de cuadros en las páginas de su libro. Algunos de ellos, Souto, Climent, Flores, Rodríguez Luna, Angeles Ortiz, etc., contribuyeron al prestigio del arte español en Europa, desde el grupo de los Ibéricos, hace aproximadamente unos veinte años.

L U I S S E O A N E

La tarasca la remonta

ALCIDES GAMBERTI

AÑO I, NÚM. 11

AGOSTO DE 1953

✻ EN SAN ANTONIO DE ARECO, los pagos de Güiraldes y de Don Segundo, acaba de morir don Francisco A. Colombo. No en vano asociamos el recuerdo de Güiraldes al de Colombo: las primeras ediciones de *Rosaura* y de *Don Segundo Sombra* llevan el pie de imprenta: "Establecimientos Gráficos Colón, de F. A. Colombo, San Antonio de Areco". Y no es secreto la gran amistad que unía a Güiraldes y a don Francisco. En los talleres de San Antonio y en los de Buenos Aires se imprimieron los libros y plaquetas de una generación de escritores argentinos. De sus manos de artesanos salieron las hermosas ediciones de Amigos del Arte y de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos. Si las artes gráficas de la Argentina tienen una gran deuda con don Francisco A. Colombo, no menor es la deuda que tienen nuestras letras: su consejo alentó muchas inseguras vocaciones.

✻ EN LOS PRIMEROS DÍAS DE SEPTIEMBRE aparecerá el primer número de *Imago Mundi*, revista de historia de la cultura, dirigida por José Luis Romero, quien, en el artículo inicial, delimita su campo y método. Se anuncian ensayos de Rodolfo Mondolfo, José Babini, José Juan Bruera, Jorge Romero Brest y Victor Massuh. Sabemos

que la revista dedicará un especial esfuerzo a hacer de su sección bibliográfica un instrumento, lo más perfecto posible, de información y trabajo.

✚ LECTORES Y ESCRITORES DE LA ARGENTINA, unidos en el propósito de editar y difundir las obras de nuestros escritores, acaban de fundar el Instituto del Libro Argentino.

✚ EN MEMORIA DE DON PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid ha instituido un premio de 5.000 pesetas, que será otorgado al mejor ensayo inédito sobre la obra de alguna figura de las letras hispánicas.

✚ OTRA VEZ EL TANGO. Tema de sabor hondamente popular, el tango va siendo incorporado como valor de sentido distinto. Hace un par de años fué Roberto Aulés el que se ocupó de ascenderlo de categoría empleándolo para ilustrar —a veces con escenas de baile— unos bien recitados versos de Carriego. Ya de frac, escuchamos casi treinta tangos en un concierto que le dedicó su admirable intérprete Juancito Díaz; en esta ocasión se agregó el recitado de Silvana Bullrich que dijo: *Tango*, de Ricardo Güiraldes; *El tango*, de Fernán Silva Valdés; y *Bailarines de tango*, de Marcelino del Mazo. Mucho antes, en 1941, la compañía de Pérez Fernández había estrenado en el Teatro Odeón un cuadro titulado *En lo de Hansen*. Llevaba música de Saborido y Villoldo (*El Choclo*, *El Esquinazo*, *La Morocha* y *El Porteñito*). En la representación que la misma compañía hace ahora en una sala de la calle Corrientes, incluye nuevamente el cuadro referido, alcanzando el éxito que corona todas las interpretaciones del conjunto. Fueron tres intentos plausibles convertidos en legítima captación de lo popular.

Pero no han sido éstos los únicos o esporádicos esfuerzos para lograr una ascensión de categoría del tango. Hace ya un tiempo que los músicos —especialmente los compositores y ejecutantes de tangos— están gravemente empeñados en "sinfonizarlo", en darle una categoría

desvirtuada a la que el tango renunció desde su mismo nacimiento. Hay una excepción que merece ser anotada: las *Tres Milongas*, de Castro, estrenadas con gran éxito en un concierto del Cine Ópera. Salvada la omisión en que estábamos incurriendo, no merece citarse obra o ensayo de orquestación alguno que alcance relieve y jerarquía artística. Todo autoriza a pensar que a los maestros de la *Sinfonía del Tango* les falta legitimidad en la realización, jerarquía en la concepción.

El Carriego que recitaba Aulés estaba profundamente impregnado de la música del organito que le servía de fondo; cada estrofa tenía una "sentada", una "quebrada" del bailarín. Juancito Díaz dió expresión genuina —en forma estilizada— a los grandes tangos: *Malevaje*, *El Monito*, *Tiempos Viejos*, *La Mariposa*, *Julián*, etc. Y Pérez Fernández, aun desbordante de personalidad y creación tan artística como original, no es sino el resumen de las "tabas" del Cachafaz y los "cortes" de Tito Lusiardo.

El tango —todo lo popular, diríamos— presta un rico material a la inspiración de los creadores, pero es condición sine qua non conservar lo intrínseco, lo legítimo de su contenido. Matando lo que el tango tenga de tango, mal puede ofrecerse una obra de arte verdadero.

LIBROS DE HOY

- Books of To-Day
- Livres d'Aujourd'hui
- Libri d'Oggi
- Buecher von Heute

Publicación especializada de información literaria y bibliográfica, que ofrece en su conjunto una certera visión panorámica sobre las actividades editoriales en la Argentina y en el exterior. Precio del ejemplar con un mínimo de 80 páginas: \$ 5.— m/n.

Dirección postal: Casilla Correo 699 — Bs. Aires

✻ "MI VALLE AZUL" SE TITULA EL LIBRO DE POEMAS que acaba de terminar, en su lejano pueblito de Concarán, San Luis, Pablo Godoy. Godoy divide su actividad intelectual entre la literatura y el magisterio.

✻ A LA EXTENSA LISTA DE TRADUCCIONES DE "DON SEGUNDO SOMBRERA" publicada en el número 2 de BAL, debemos agregar ahora la que acaba de editar el Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil. Firma esta traducción al portugués el poeta brasileño Augusto Meyer.

✻ LEÓNIDAS DE VEDIA ESTÁ TERMINANDO UN PROFUNDO ESTUDIO sobre la vida y la obra de *Stéphan Mallarmé*. La obra, sin título aún, será publicada en el curso del presente año.

✻ A NUESTRO COLABORADOR EL POETA ESPAÑOL EUGENIO DE NORA, le ha sido conferido el premio Boscán por su libro inédito *España, pasión de vida*. Obtuvieron acésits María Beneyto y Leopoldo de Luis.

✻ EN TORNO A UNA POLÉMICA. Muy ojalarta debe estar quien atrape el dato útil o la huella reveladora entre las asperezas de una polémica. Con todo, la sostenida por José Pereira Rodríguez y Guillermo de Torre en *La Gaceta uruguaya* (2 de junio, 22 de julio y 5 de agosto de 1953) —a la que se suman las opiniones de alguien que se firma Abecé (1º de julio)— nos ha proporcionado informes interesantes acerca de Horacio Quiroga, cuentista y cultor no-cultor del idioma que manejaba. Para beneficio de las letras rioplatenses, la bilis no se ha derramado en vano.

✻ HABLAR DE CHASCOMÚS es recordar su laguna, sus pejerreyes o el paso, un día de verano, camino a Mar del Plata. Pero Chascomús es y ha sido algo más. Así lo entiende la Sociedad de Fomento y Turismo de la localidad que premiará con 5.000 pesos el trabajo literario —poema, novela, drama— que refleje más artísticamente el pasado o el presente de Chascomús. Los trabajos deben presentarse antes del 31 de diciembre del corriente año.

✻ UNA INTERESANTE CONTRIBUCIÓN para el conocimiento de nuestro vocabulario "lunfardo": José Gobello acaba de entregar a la *Editorial Argos* su libro *Lunfardía*.

✻ EN LA ASOCIACIÓN CULTURAL IBEROAMERICANA DE MADRID, el escritor Hernando Valencia Goelkel habló sobre el cuento hispanoamericano a través de sus tres cultores contemporáneos más destacados: el mexicano Juan José Arreola, el colombiano Ramiro Cárdenas y el argentino Julio Cortázar.

✻ EL POETA Y ESCRITOR BAHIENSE ANTONIO PUGA SABATÉ publicará en breve su libro *El derecho de la soledad* y otros ensayos mínimos.

✻ PARA CONOCER A UN PUEBLO a través de las páginas de sus periódicos no basta con leer los artículos series sobre los problemas del momento o las noticias diarias. Muchas veces los avisos, sin proponérselo, nos dicen más

Emirrecta

SUR

REVISTA BIMESTRAL



FILOSOFIA
LITERATURA
ARTES

DIRECTOR:

Victoria Ocampo

Castilla de Correo 4800
Buenos Aires

Redacción y Administración
SAN MARTÍN 639
BUENOS AIRES

DIRECTOR:

Conrado Eggers Lan

del alma de un pueblo que los más sesudos artículos de fondo. ¿Quién no se sorprende, con una conmovedora sorpresa, al ver la ingenuidad de nuestros abuelos que creían en las panaceas universales, en los tónicos para detener la calvicie — ¡ojalá pudiéramos creer aún en ellos! —, en los cinturones eléctricos para devolver perdidas fuerzas y en otros mil descubrimientos que la ciencia de comienzos de siglo ofrecía a sus ojos asombrados? Retrocediendo aún más en el tiempo nos encontramos con anuncios como éstos, que nos hablan de inquietudes intelectuales de hace un siglo:

SUBSCRIPCION

LA INOCENCIA EN EL ASILO DE LAS VIRTUDES

Segundo drama sentimental de Henriquez

Se reciben suscripciones en la tienda de Ochagavia en la vereda ancha. 4 rs.

Parece que será una lectura tan útil como deliciosa, correspondiendo á su epígrafe, que será:

Da al hombre y á los pueblos en su infancia
ejemplos de prudencia y de costumbres.

Está dedicado á los ciudadanos de Estados Unidos y á los señores ingleses. Muchos extranjeros nos han favorecido con sus suscripciones, pero ni era justo dexar de invitar a los patriotas, ni sin su auxilio es posible emprender impresion alguna por que esta clase de obras no se vende; cuyo asunto es mejor no desenvolver por no ser decoroso al pais, aunque esperamos que dexé de ser así á proporcion que se vayan aumentando las luces.

(De *El Censor*, núm. 114, jueves 20 de noviembre de 1817.)

CONCIERTO DE VIOLIN

Que el profesor Bassini tiene el honor de ofrecer a este respetable público el Viernes 31 del corriente en la sala del Sr. Beech, calle de la Catedral N° 36.

Entre las varias piezas que se ejecutarán, tocará Bassini unas variaciones sacadas del triste *Ven á mis brazos*, compuestas por él mismo; y un gran *Capricho de Paganini*, imitando una *tempestad*.

Los billetes se venden en la misma casa de Beech y en el almacén de música del Sr. Stodart N° 48 calle de la Catedral.

A las 8 y media de la noche.

(De *La Gaceta mercantil*, núm. 4142, sábado 25 de marzo de 1837.)

✚ GERMÁN BEERDIALES HA REUNIDO EN UN LIBRO que publicará próximamente 250 poemas y canciones tradicionales de todos los países americanos. El título del libro será: *Cantan los pueblos de América. Creemos que ésta es la mejor manera de hacer panamericanismo.*

✚ DICE EDUARDO MEYER en su *Historia de la Antigüedad*, tomo I, pág. 110, que "la primera fecha segura que registra la historia universal fué el 19 de julio del año 4241 antes de Jesucristo. En ella fué establecido, en el Bajo Egipto, el calendario de trescientos sesenta y cinco días".

OESTE

VOLANTE LITERARIO

NOTAS Y ESTUDIOS
DE FILOSOFIA

TRIMESTRAL

DIRECCIÓN:

Nicolás Cócara
Carlos F. Criebeen
Horacio Armani
Javier Fernández

DIRECTOR.

Juan Adolfo Vázquez

AVENIDA SARMIENTO 925

San Miguel de Tucumán
Argentina

CORRESPONDENCIA, LIBROS, CANJE:

TACUARI 1896, 1° E
BUENOS AIRES

✻ JOSÉ EDUARDO SIRI, POETA ENTERRRIANO, autor de La hiedra y el muro y Elegía purísima, trabaja en su nuevo libro de poemas Cifra y destino.

✻ LIBROS Y AUTÓGRAFOS. La librería Verbum implantará una simpática novedad: venderá libros autografiados. Los lectores de libros de autores argentinos tendrán la oportunidad de poseer el autógrafo del escritor preferido.

✻ LEWIS HANKE, que acaba de visitar esta ciudad, ha publicado recientemente en el Núm. 2 del corriente año, de Cuadernos Americanos, un artículo con título muy llamativo: ¿Bartolomé de Las Casas, existencialista? Y si bien es cierto que como título nos parece excesivo, su contenido, de tono polémico y enderezado contra Edmundo O'Gormann, nos parece acertado y justo. Es imposible, a esta altura del siglo, por mucho que se retuerzan argumentos y se sutilice oscura y bizantinamente, sostener como hace O'Gormann, entre otras cosas, que Las Casas era aristotélico, racionalista a la manera de Descartes, y lo que es el colmo, partidario o, por lo menos, no enemigo de la guerra.

✻ EL 23 DE AGOSTO se cumplen cincuenta años de la muerte de Agustín S. Álvarez, Fray Mocho. Estos cincuenta años no han hecho más que aumentar los valores del gran escritor y periodista argentino. Fundador de Caras y Caretas, publicó allí sus característicos cuadros de costumbres. Del número 256 —29 de agosto de 1903— extraemos las siguientes líneas firmadas por Miguel Cané: "...va a faltarnos, en esta monotonía sería y en esta expectativa casi angustiosa en que vivimos, la alegre nota semanal de Fray Mocho, en la que poniendo en relieve uno de los aspectos de nuestro ridículo, nos hacía gozar por la admirable penetración del artista y por la verdad del tipo estudiado".

PRINTED IN ARGENTINE - IMPRESO EN LA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Fellegrial, Impresores - Álvarez Joste 2315, Buenos Aires

BUENOS AIRES LITERARIA

SUMARIO DEL NÚMERO 10

Américo Castro: *Séneca y los españoles*

Emma Susana Speratti Pifero: *Génesis del esperanto*

Poesías:

Juan Ramón Jiménez
Eugenio de Nora
Nicolás Cócara

Cuentos de:

Gregorio Santos Hernando
Oscar Ernesto Tacca

Notas de:

Luis Seoane
León Ostrov
Julio César González
Oscar Uboldi
Aída A. Barbagelata
Jorge Vocos Lescano
Juan Jacobo Bajaría
Mauricio Kágel

★

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA

Países de lengua española:
Número suelto .. \$ 4 m/arg.
Suscripción anual \$ 40 m/arg.

Otros países:
Número suelto .. 0.50 dólar
Suscripción anual 5.00 dólares

★

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Viamonte 427 T. E. 31-2793
Buenos Aires

S U M A R I O

FRIDA WEBER DE KURLAT: *Notas para las sátiras de Evelyn Waugh* ★ DAMIÁN CARLOS BAYÓN: *Viaje dentro del viaje* ★ DANIEL DEVOTO: *A una rama cortada, en un vaso* ★ EDUARDO JONQUIERES: *La gran rosa de los muertos, Manifestación nocturna y Alba* ★ VICENTE BARBIERI: *Dos veces el mismo rostro* ★ PAUL VERDEVOYE: "Ficciones" de Jorge Luis Borges y "Fictions" de Paul Verdevoye ★ RAMÓN ALCALDE: *Ritmo escénico y ritmo dramático* ★ DAVID ALMIRÓN: *La reiterada frustración* ★ EMMA SUSANA SPERATTI PINERO: *Un nuevo confabulador* ★ JUAN CARLOS PELLEGRINI: *Bernárdez, traductor* ★ ALBERTO SALAS: *Una biografía del P. Las Casas* ★ LUIS SEOANE: *Dos libros de arte.*

LA TARASCA