número

COLABORAN: Edward Albee, Fernando Alegría, Carlos Barral, Mario Benedetti, Manuel A. Claps, César di Candia, César Fernández Moreno, José Santos González Vera, Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno, Benito Milla, Juan Antonio Oddone, Alberto Paganini, Emir Rodríguez Monegal, Celina Rolleri López, Clara Silva e Idea Vilariño.

3
4

número

2ª época Año 2 Nº 3-4

Montevideo, mayo 1964

SUMARIO

	Pág.
JOSE S. GONZALEZ VERA: *Conversación paralela*	3
CARLOS BARRAL: *Prueba de estado*	20
IDEA VILARIÑO: *Los tres lenguajes del tango*	23
EDWARD ALBEE: *El cajón de arena*	43
FERNANDO ALEGRIA: *Ponerle y no ponerle*	52
CARLOS MARTINEZ MORENO: *Las dos mitades de Delmira*	54
CARLOS MAGGI: *Un motivo*	67
CLARA SILVA: *Sólo el revólver*	81
CESAR FERNANDEZ MORENO: *Ambages*	88
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: *Sexo y poesía en el Novecientos*	90
ALBERTO PAGANINI: *Tumbleweed*	109
MANUEL ARTURO CLAPS: *Situación actual de la filosofía uruguaya*	128
CELINA ROLLERI LOPEZ: *El diseño en nuestro tiempo*	138
CESAR DI CANDIA: *La salita*	148

NOTAS

JUAN ANTONIO ODDONE: *Ensayística y espíritu científico* 152

CARLOS MARTINEZ MORENO: *Un viajero falsamente distraído* 159

CARLOS MARTINEZ MORENO: *Silencio antes de tiempo* 172

TESTIMONIOS

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: *Diálogo en el Museo* 181

BENITO MILLA: *Un premio para Octavio Paz* 183

RESEÑAS

MARIO BENEDETTI: *El tambor de hojalata*, de Günter Grass 186

INVENTARIO 191

Publicación trimestral. Consejo de redacción: MARIO BENEDETTI, MANUEL ARTURO CLAPS, CARLOS MARTINEZ MORENO, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Redactor responsable, Avda. Brasil 2377, Montevideo).

Editor: BENITO MILLA. Distribución exclusiva: LIBRERIA Y EDITORIAL ALFA, Ciudadela 1389, (tel. 981244), Montevideo.

Impreso en los Talleres Gráficos EMECE, Gonzalo Ramírez 1806

Suscripción a 4 números: $ 50.00 m/urug. Para el Exterior: USS 6.00. Giros y cheques a nombre del editor.

JOSE SANTOS GONZALEZ VERA

CONVERSACION PARALELA

JUAN CARREÑO era todavía joven, de ojos expresivos y de porte común. Sus comisuras, más distendidas que en otros mortales, hacían pensar en que permanentemente sonreía. No era así.

Una idea moral o política apoderábase de él, igual que tifus invisible, y lo sumergía en preocupaciones. Entonces dialogaba con quien estuviera, insatisfecho, trémulo, con creciente angustia por no vislumbrar la salida. Hasta perdía el apetito. Al llegar a la más alta tensión, la idea obsesora se enfriaba. De no suceder habría muerto porque toda visión trágica, que se fijase en su mente, envenenábale. La desesperación lo inducía a preguntarse tras mucho buscar: "¿soy culpable del nacismo? ¿Podré aniquilarlo con mi solo esfuerzo?".

Con lentitud, dolorosamente, comprendía que su deber era combatirlo, mas, si aquél demoraba en desaparecer, no era benéfico arrancarse los cabellos. Una parte de su alma era del mundo; la otra, esclava suya, debía mostrarle lo placentero.

A ratos se creía muy inteligente, pero las más de las horas teníase por desacertado. Emparedaba sus emociones temeroso de caer en actos ridículos.

Si una mujer, hambrienta de certeza, le preguntaba: "¿me quieres, me amas?" sentíase anonadado. Tenía horror a esas palabras tan grandes. Hubiera querido decirlas para siempre, pero ¿qué sentiría mañana? Cuando era irremediable acudía a versos conocidos. Su respuesta cobraba sabor anónimo y ella no sabía si creer o no.

Carreño empezó narrando escenas populares y amores sin destino. Vislumbró que debía expresar

su propio matiz. No era fácil. El trato con pintores llevóle a la crítica de arte y le fue fiel.

En ese instante fumaba fuera de la sala de exposiciones.

—Juan, una señora desea conocerlo —díjole Abelardo, peninsular reflexivo, risueño, seguro de sí, su oyente favorito, con quien caminaba cada tarde.

Juan fue al encuentro de la desconocida, no sin ordenar el nudo de su corbata y cerciorarse de si sus ojales cumplían su oficio.

Declaró ella cuánto le gustaba la pintura y que lo invitaría a conversar.

Tenía ojos color violeta, iguales a uva mojada. Mirando su rostro, su cuello y sus manos, no se perdía tiempo. Era natural y contenida. Con una de estas cualidades otra sentiríase oronda hasta el último minuto.

Junto a la señora un caballero formal, vestido con buena ropa, alto, rojo, quizás si poderoso comerciante, que apenas habló, aguardaba.

Cuando Juan Carreño estuvo a solas con Abelardo, en vez de echarle los brazos al cuello por la presentación de la dama, se distrajo pensando que bienes semejantes correspondían a su manera de ser.

Gozaba, a los pocos días, al hallarse solitario, en esculpirla; seguidamente la pintaba y, como si él fuera un pequeño dios privado, le infundía aliento. Dando un toque aquí y otro más leve dotábala de nuevas hermosuras.

Otrora más de una le produjo parecido encanto. Inevitablemente aquélla se convertía en humo, en algo vago. El sentimiento que lo moviera a ponerla por encima de todas ¿qué se había hecho?

Debió madurar a través de lentos años para que ante una fémina atractiva, se preguntase: "¿qué maña tendrá?" y resistir o evitar la atracción. No lo conseguía siempre. A pesar de sus dudas, solía aligerarse su ánimo; su organismo llenábase de ese poderío con que se lucha, se salta un abismo y se enfrenta todo. Y él decía a su conciencia, a modo de excusa: "sentirse así vale más que ser razonable".

Cuando le llegó el convite de la dama empezaba el otoño. Encontróse ante su puerta un tanto trémulo, porque su impaciente imaginación le anticipó raptos dichosos. Veíala echarse en sus brazos en el momento de verlo. "Esto es absurdo" pensó, aunque comprendía que ciertas mujeres suscitan tamaños anhelos.

La criada, que seguramente no lo fue de corte alguna, limitóse a indicarle por dónde se llegaba al jardín. Caminando por un ancho pasillo en penumbra lo detuvo una onda de perfume denso. Luego lo rebuscó con avidez, queriendo renovar su placer. Supuso que ella había atravesado hasta su pieza de vestir tal vez en ese minuto. La fragancia habíase desvanecido.

A veces, cuando al anochecer iba por una callecita después del riego de los jardines, llegábale el perfume de una planta. Era inútil que oliera nuevamente. El resorte sutil de su olfato funcionaba poco y a capricho. ¿Qué hubiera sido de él, si percibiese hasta los aromas más suaves, cuando sus demás sentidos eran no sólo sensuales, sino golosos?

En un rincón del jardín había una mesa redonda, de metal, con dos sillas. Un nogal proyectaba generosa sombra. Más allá de la verja una callejuela de puertas cerradas, con hileras de árboles, servía de muro silenciador.

Se desentendió del paisaje. Gustábale la charla y, aunque con algún sacrificio, oía religiosamente un buen relato personal, sobre todo si escapaba a lo dicho en libros o a lo que sabía.

La comparación de los seres por su apariencia, actitud o temperamento excitaba su fantasía. Los gestos nobles, unos ojos hermosos, el dejo, eran para él manantiales de sugerencia. Acaso lo hechizara más el oculto imán de cada rostro femenino.

Surgió la señora. El habló, ¿de qué no hablo? Apenas se daba tiempo para respirar. Tomaron el té. Juan Carreño cogía del aire los asuntos y los desarrollaba brevemente, con exclamaciones, gestos y sonrisas. La señora, según él, estaba conmovida. Dijo ella, con sabor a verdad, que vivió en una pequeña ciudad europea. Su padre era jefe de algo; antes del matrimonio su madre figuró entre las buenas actrices. Poseían una gran casa con huerto. Ella terminaba sus estudios cuando conoció al que es su marido. A los pocos años emigraron a este país donde su hijo ha crecido. Opinó sensatamente acerca de libros, cuadros y

constantes de la existencia. Hubo tanta delicadeza en sus palabras que Juan Carreño lamentó que fuera desacostumbrado, a guisa de homenaje, tomar a una señora, en instantes parecidos, y besarla hasta los pies.

El habló con arrebato del impresionismo, con el amor que no podía verter en ella. En seguida lo hizo ella con el donaire que era su atributo. Transcurrieron dos horas largas. Todo fue sencillo, afectuoso, y por parte de él lleno de intenciones apasionadas. Cuando se despidió sentíase como nunca feliz.

Al cabo de unos días su piel, sus ojos y su corazón, seguían impregnados de ese algo tan grato que fluía de ella, pero su mente, más templada, dióse a regustar sus propias palabras y cuantas pudo recordar de las dichas por la señora, por esa criatura tan bien dotada, de cuyo cuerpo, con la sal y el calor, salían tiernos destellos.

Lo angustió que entre su casa y el hogar de ella mediaran kilómetros. Cuánto mejor sería que ambos formaran parte de un paisaje de Corot, con árboles frondosos; que yacieran en la grama olorosa y se oyese distante el agua. ¡Qué no se dirían! Acaso no hubiera necesidad de hablar, sino de mirarse, y tal vez valiera más permanecer con los párpados cerrados, pero unidos de la cintura a los dientes.

Lo enrabió que algo tan vital fuera sólo ensoñación, y más aún la entrada de un pintor joven, de mirar inquisitivo y recia voz. Con seguridad que a éste se le habían ocurrido dos o tres ideas geniales y quería confiárselas en el curso de la tarde.

Paladeaba la entrevista con la dama sin saber por qué. ¿Faltó algo? El dijo esto; ella lo otro. Habló él; en seguida ella. Eso fue todo. Sin embargo, ahora comenzó a entreverlo: la señora no contradijo, ni agregó, ni varió, ni alabó, ni comentó, ni preguntó, ni opuso palabra a sus aseveraciones. ¿Pudo pesar en la dama el temor a interrumpirlo o la timidez?

Ella lo impuso de sus predilecciones y recuerdos con voz que tocaba su piel, lo que debió engañarlo porque si no, dado lo preguntón que era, le habría pedido aclaraciones y pormenores. Aunque rebuscara en su memoria no recordaba haberle hecho pregunta ninguna. ¿Entonces la conversación fue paralela?

Al expresarse, él estuvo envuelto en ese nirvana que ella producía. Cuando ésta habló, él tampoco adujo una frase por hallarse fuera de lo temporal, consumiendo avaramente esa partícula de fascinación que trascendía de la señora. Por eso también las horas parecieron minutos.

Causábale extrañeza, a pesar de la afinidad que se produjo entre ambos, que la dama no tuviera una exclamación mientras él monologaba. Ordinariamente no ocurre en una charla. Tal vez no se pidan detalles, pero el oyente agrega una excepción o narra un episodio relacionado con lo que se dice. No podía reputarla de indiferente, pues no se distrajo un segundo ni cesó de mirarlo con simpatía.

Fue doloroso cuando, después de tanto inquirir, descubrió en su recuerdo que la señora mirábale con la vista fija, pero más particularmente a sus labios. Dado que su boca es bien proporcionada, le halagó que reparase en ese pequeño mérito de su naturaleza. Mas no debía ser así. En el hombre se busca su temple o su pensamiento, y la señora sobrestimaba el movimiento labial.

Abelardo pudo enterarlo. Es verdad que él ocultó la impresión que la dama le causara. Deseaba conservarla tal como la sentía, aunque fuese ella la mujer de su prójimo, el comerciante rico y alto, pero la imagen que él se había formado, revestida de tanta gracia y recato, es seguro que no la tenía el marido; era solamente suya. Hasta podía ir donde el esposo y probárselo y si éste no comenzaba por agredirlo, y era comprensivo, tendría que reconocerlo.

"No puedo negar que su imagen es hermosa — le diría aquél— pero yo la tengo a ella y, para serle sincero, no bien la conocí deseé su cuerpo ¡no se escandalice! Era muy joven entonces. A fuerza de desearla fue penetrando en mí algo que siento y se escapa de mis palabras. Ustedes los poetas lo definen mejor. Cuando se convirtió en mi esposa gocé con sus virtudes y he padecido con sus caprichos, pues los tiene. Ya nos entendemos con un gesto. Usted me aventaja en que puede conversar con ella largamente (y sonrió). A veces parecemos extraños, pero sufro un sinsabor y me conforto sintiendo su cuerpo junto al mío.

Sin embargo, la mujer no es todo. En los buenos momentos cultivo ciertas aficiones. ¿Usted no es coleccionista? Yo reuno pipas. Tengo una que fue de un rey de Holanda. ¡Si pudiera contarle la historia de cada pipa! Diviso desgraciadamente a un mayorista. ¡Son muy quisquillosos! Tendré que atenderlo. No se pierda de la casa, mire que a mi mujer los cuadros la enloquecen".

Juan Carreño se dijo: "¿qué tendré?". Le ardía la frente.

A Abelarlo es seguro que la señora lo entendía. Por ser profesor hablaba fuerte, mas la voz suya era baja, hasta caía en el susurro. Los que lo conocían apenas ¡cuántas veces no lo hicieron repetir!

Su memoria le trajo un detalle que no pudo apreciar en la presentación: la fugitiva sonrisa del marido cuando ella dijo que lo invitaría a conversar.

Ella, de seguro, le oyó unas palabras y otras no, también pudo escucharle tal o cual frase. No era suficiente. El pudor acaso le impidiera aventurar comentarios. ¿Quién, si no media una razón poderosa, propala, por ejemplo, que ve sólo con un ojo, que le transpira el vientre? Nadie. ¡Tengan la seguridad!

No obstante, ella quiso conocerlo. Tal vez leyó sus artículos y le gustaron. Una vez presentado es evidente que le hizo buena impresión, puesto que lo invitó a tomar el té. Ella, aunque no captara más que unas de las tantas frases dichas por él, le demostró preferencia al pedirle la llevase a la exposición anual.

Fue aceptado sin preámbulos, empero desconsolábale que no lo oyera. Si hay que alzar la voz, el lenguaje pierde su intimidad, se empobrece mortalmente, pues se reduce a fórmulas: "¡Buenos días! Estoy contento. ¡Qué hermosa es usted! Me voy".

¿A dónde van a dar entonces las expresiones tiernas, las sugerencias y las medias palabras que suscita una mujer? No hay conversación. Quedarían sólo los ademanes, que sin la palabra resultan absurdos, la mirada y lo que trasmite una mano que acaricia a otra. Coger una mano, por más que responda a un impulso profundo, sin mares de palabras previas, sabe a demasía.

Toda relación se construye con frases y confesiones prolijas que llenan horas, meses y años también.

Apenas conocía a la dama. Era contenida y sensible. Su alma en ebullición quería comunicarse con él. ¿Lo querría sólo de oyente? Dolíale figurarse hablando con la señora, sin que ésta pudiera hacerse cargo de lo que él dijese. La escucharía fijamente, pero su aporte o discrepancia ¿qué iban a significarle a ella? Fuera de frases sueltas que percibiera en su sentido directo, la dama recibiría supuestos, retazos de verdad.

Desilusionado, sin decirse "probemos", decisión que lo habría llevado a casa de la señora a corroborar si el coloquio era realmente estéril, se dejó invadir por la cortedad, no se atrevió a tomar el teléfono. Y la fecha de la exposición encontrábase encima. ¡Cuánto le pesaba la promesa de acompañarla! Al asomar ese día, entorpecido por sus dudas y su egoísmo, lo dejó irse.

A los pocos meses la dama, sin menoscabo de su encanto, fue a guarecerse a una celdilla oscura de su memoria. ¡Quién va a decir que eso estuviera bien! La señora merecía ser evocada y vista. Otro no se le habría separado. No obstante, la dama, injustamente, por error del corazón, por ofuscamiento, quizás si hasta por falta de humildad de Juan Carreño, quedó en esa tiniebla.

En los diez años siguientes, a las perdidas, tal vez sea exageración, no tan a las perdidas, una mujer lo emocionaba. Su voz, su mirada, sus donosos movimientos elevábanle su aliento vital. Empero, el molejón del tiempo, ineludiblemente privaba a la joven de figura, de voz, de hechizo.

Volvía a caminar solo, a comer solo, a distraerse solo.

Al ver una pareja de personas maduras, embebida una en otra, conversando, ajena a lo que la rodea, que se mira con ternura, que sugiere haber sido así desde el primer día y que lo será hasta el postrero, le dolía no darse, no poder darse a su compañera eventual, pues, a pesar suyo, era desconfiado. En el instante de las palabras cariñosas sentíase vacilante, igual que si entrara de noche en lugar desconocido y resbalase a lo ridículo.

En su conciencia hallábase el horror al compromiso y el respeto al compromiso. Pretendía que

cada acto suyo fuera eslabón de una cadena en perpetuo aumento, aunque supiese que varía el sentir, no menos que la veleta, y que el individuo apenas puede responder de la hora en que se encuentra.

Nacía su amor ¿por qué no decir embeleso? y su fantasía lo desarrollaba en un círculo de delectación casi celestial. ¿Lo inspiraba, inconcientemente, el desdén religioso por lo sensual? El otro amor exigía la hembra, acusada en un rasgo, en la actitud anhelante de espera, en un flúido ígneo que más que definir adivinaba. También era amor sin porvenir, porque tras la fusión ambos se convertían en ceniza, aunque lenta y dolorosamente él volviera a reintegrarse.

Y como no se concertaban estos dos polos de su personalidad, jamás conseguía la conexión del manantial interior de su amada con el suyo. ¡Qué viaje tan largo para tropezar en la puerta cerrada!

Es verdad que solitario leía con método, frecuentaba talleres, escribía más y repasaba su concepto del mundo, con lo cual se enriquecía en tolerancia pero no en adivinación sentimental.

Días hubo en que a él ni a sus contertulios se le revelaba una idea o parecer novedoso, aunque tuvieran la noción de que el orbe, de la noche a la mañana, había mudado. Ni siquiera surgía un chiste, risueña alteración de lo real. Entonces, cansado de sí, de ver las mismas calles y lo requeteconocido, íbase al campo o la playa.

El azar hízole congraciarse con Blanca, cuya voz de adolescente se emparejaba con su risa fresca. Buena lectora, amistosa, con surgiente humor, veía las flaquezas del mito peregrino que la atrajo —religiones asiáticas— y sonriendo, sin desdeñarlo, sitúabase más lejos hasta que otra novedad la exaltaba.

Quizás le sucedía igual con los varones. Necesitaba acompañamiento, pues sólo en la conversación daba de sí cuanto poseía, que no era poco.

Habitaba con su padre que, en las tardes, tosía desde su cuarto; una hermana viuda con su hijo, empleada en un ministerio, y la sirvienta morena enamorada de su escobillón. Acaso manejarlo fuese para ella un rudimento de danza.

A Blanca apasionábale descubrir el sentido de los hechos.

—¿No encuentra que los muchachos son muy raros? Quieren ser hombres a los quince. ¿No los halla insolentes y prosaicos? Tutean a sus padres y parecería que se levantan enojados.

—El muchacho es absoluto, puro y badulaque. ¡No me mire con esos ojos! Los adultos son a menudo solamente badulaques. Aquél, sin matices en su conducta ni en su criterio, por no ver el matiz acribilla con críticas a sus mayores. Estos cristalizaron a los treinta, a los cuarenta y a través de esa mira ven el mundo.

La guerra, la aparición de un gran apóstol o un invento asombroso, alteran los valores. Este cambio que el joven percibe sin atraso, nosotros tardamos en descubrirlo o se nos escapa. Para el joven somos carcamales, seres equivocados, a la deriva. Cuando por fin el joven actúa, hace de manera algo distinta lo que se hacía, agregando, naturalmente, una cosilla de lo nuevo, pero ya los de más atrás, sus hijos, sus sobrinos, están maldiciéndolos y a nosotros deben tenernos, no ya por carcamales, sino por figuras escapadas de algún museo. ¡No, envejecer es casi un delito!

La viuda, menudita de estatura, empecinada tejedora de chaquetas de lana, intervenía con lo suyo:

—Blanca ¿recuerdas a Ismael Araos? Ese flaco que me rondaba tanto... Ahora es riquísimo. Y yo, buena tonta, terminé casándome con un militar. ¿Cuál ha sido mi vida? Embromarme en ciudades sin gracia, economizar porque el sueldo de mi marido si permitía comprar zapatos, nos dejaba sin abrigo. ¿Ha sido eso vivir? ¡No! Con Ismael conocería más de veinte países, me habría rozado con personajes ¿lo oyes? Tendría una casa aquí, otra en la playa y automóvil. ¡Si hasta de llorar me dan ganas! ¿Cómo hallas esta manga, no estará corta?

El chicuelo de la viuda, de unos ochos años, afanábase en armar aviones, ya de papel, ya de cartulina, pero repentinamente reclamaba:

—¡Tía, quiero postre!

—¿No acabas de tomar agua? —respondía Blanca, desde la cabecera de la mesa, con falsa seriedad.

Ernestito quedábase pensativo y al fin se le aclaraba el sofisma:

—¿Y eso qué tiene que ver? preguntaba enojadísimo.

Si Juan Carreño desaparecía una semana, Blanca por teléfono musitaba: "No lo veo desde el domingo. ¿Acaso lo han embrujado? ¡Véngase, lo espero, sé remedios contra la brujería!"

Esa voz infantil y afectuosa le quitaba interés a todo lo demás.

Aguardaba en el salón. Varias jóvenes, en un cuadro, iban en ameno paseo por el campo. Distraído vio en el espejo una imagen quizás conocida. Al comprobar que ese semblante era el suyo, miró a la calle con disgusto. Era dable contemplar el verdor naciente de los árboles. Entraban los olores de la primavera y él, por segundos, los sentía. En el piso superior alguien daba pasos contradictorios. Mermaba la luz. En seguida bajó Blanca con un traje azul y el salón se inundó de perfume. Juan Carreño lo absorbía hasta con su piel y como súbitamente se le esfumara, le rogó:

—¡Por favor, déjeme olerla! —y con osadía hundió su rostro en la cabellera olorosa. Se habría quedado así, pero ella se alejó riendo.

Antes del llamado de Blanca, Juan Carreño supo que para alguien sus críticas eran literarias y superficiales. Quería probarse que valían, sin conseguirlo. Pensó que no cabe fijar valores en abstracto, y sí en obras materiales destinadas al uso. La opinión acaso fuera errada, pero no dejaba de hacerle mella.

Al oir la voz distante de Blanca, abstracta también, creyó en ella y asimismo en el perfume, que él tenía por milagroso, debido a su olfato nulo. Experimentó un deseo vivo, doloroso, de apoderarse de Blanca. Su impulso creció tanto que hubo de echarse los brazos a la espalda. Entró el padre, de tan agudo mirar, y Juan Carreño, en su corazón, no pudo expresarle ardiente simpatía. ¡Y el anciano se asomó para irse al punto!

Derrotado, adivinaba que en la risa de Blanca había una pizca de perversidad, y que con sus frases lo estaba acercando y alejando. No podía sino admirar su serenidad, de seguro superpuesta, porque el origen de tal juego debía tener su raíz en lo pasional. Tal vez lograra ella ese equilibrio por la chispa que circulaba en sus palabras, ninguna directa, sino intencionada. En la unión de sus oraciones un vocablo cómico advertía al oyente que su promesa o negación podía ser retirada o transformada en no se sabe qué. No cabía agraviarla porque de su rostro no se iba la niña.

Sofocada entró la pequeña viuda conduciendo a Ernestito.

—¿Lo creerás? Por un número no me gano millones, es decir, tuve la llave de una casita en la playa. ¿No es cierto que al papá le haría bien? Algo me habría sobrado para ir a Europa; me detengo en Italia y voy por los museos, Señor, y lo que se gana en salud en un viaje por mar.

Llegaron, un abogado que asentía sin fe y obsequiaba cigarrillos, y un señor maduro, imagen de la resignación, que fuera corredor de la Bolsa antes de dar con sus huesos en la cárcel, por breves días, y de la que salió con su honor inmaculado y sin qué comprar un pan. Ahora era simple comisionista.

—¿Qué se puede adquirir, don Raimundo? —preguntó Blanca.

—Hay acciones en alza ¿hasta cuándo? Sólo el diablo lo sabe. Si le sobra dinero, si le sobra, elija de productos nobles, de gran consumo, y déjelas como algo muerto en un cajón.

—Fuera de la tierra —agregó el abogado en tono pesimista— que sube porque la población aumenta, ningún otro valor es estable. Lo que se diga es mera suposición, cábalas, que inevitablemente llevan a la ruina.

Durante la comida contó don Raimundo que un agiotista solía echar al mercado paquetes de acciones. Los corredores cavilaban: "si éste, con lo astuto que es, las vende, es que se vendrán al suelo" y, presurosos, deshacíanse de las suyas. A la semana, depreciadas, el agiotista las recogía. A esto llamábalo "probar la fuerza de las acciones".

—De lo que me libré —suspiró la viuda.

Con qué alborozo cantaban los pájaros cuando se retiraron.

Al mes de ser acogido por Blanca, Juan Carreño vio surgir a esa agradable dama, a quién él debió acompañar a la exposición de pintura. Conservaba el pudor y la expresión subyugadora que él apreció en las dos únicas veces que la viera. Era extraño, después de tan largo olvido, que apareciese.

Quedó en deuda con ella. Pudo llamarla, excusarse o enviarle un embeleco. ¿Con qué cara presentarse pasado un decenio? ¿Lo reconocería? Hay personas que olvidan fácilmente a los sujetos desagradables o ingratos.

No siguió viéndola por vanidad. Quería ser escuchado. Ella vivía aislada y por eso era grande su deseo de comunicación, no con cualquiera, sino con quien pudiese comprenderla. Si lo prefirió debía sentirse honrado. ¿Cuándo la amistad de una mujer no es un regalo? Es presumible que su marido, por no alzar la voz, la hablara sólo lo indispensable, y que varias de sus amigas le escatimaran los encuentros. El se portó como un mentecato.

Se había perdido de casa de Blanca y cuando asomó, al oscurecer, leía. Ella con misterio, le dijo:

—Acérquese.

El sonriendo le puso la oreja.

—Usted es un ingrato redomado.

Juan Carreño aspiró profundamente su aliento tibio. Con éste asomó la señora, no en son de reproche, sino recogida, tranquila, dulce.

"Tendré que verla. ¿Reclamará así mi promesa?"

Mientras regresaba a su cuarto descubrió que no recordaba el nombre de la señora, ni el apellido del esposo. Después de estar con ella, sólo una vez la vio en una esquina céntrica. Seguramente, cerca de allí estaría el negocio del marido. El se propuso entrar a las tiendas inmediatas. Reconocería al esposo, pues no se le había despintado su figura. Fue en balde. No descubrió ni rastro del caballero.

Durante días y días espió las figuras femeninas: ésta la igualaba en porte, ésa tenía un rasgo, otra su mirada plácida.

¡Qué memoria la suya! Tampoco dio con el nombre de la calle. Sabía, sí, que antes y después había varias arboladas con especies semejantes, con

Buscó a su amigo Abelardo. La conoció antes y tuvo a su hijo como discípulo. Abelardo levantó iguales casas silenciosas. ¿Cómo descubrirlas?

la cabeza, persiguió por el aire alguna remembranza. Nada bajó del cielo. También se le habían borrado. Mas, le prometió ver el registro de alumnos. Cuando se vieron le anunció que la mayoría de los nombres eran franceses; seguían los alemanes, los eslavos, luego los árabes y los sefarditas. De los franceses unos se repetían quince veces. Había revisado doce años.

Juan Carreño tenía la certeza de que no era francés. Ella se lo dijo. La familia procedía de otro país, pero ¿cuál?

No. Tendría que dar con ella y, si en verdad era tarda de cído, hablaríale con énfasis. Asusta más la figuración que el acto mismo. ¿Y si la señora oyese y ansiara decir lo suyo, apasionadamente, durante horas? Solitaria, pensando en sus momentos de quietud, y volviendo a pensar, sin amigos gratos para el diálogo, debería estar colmada de observaciones agudas. No pudo confiárselas esa primera vez porque la conversación fue torrencial. Además, él aprendió bastante con las mujeres, por ejemplo, cómo ven a los hombres, un estilo de conversación lleno de sutileza y el arte de los rodeos para provocar la revelación de una verdad que anhelan.

Un conocido preguntó a Juan Carreño por alguien que pudiera venderle parcelas de bosque. Una súbita iluminación lo indujo a ofrecerse. Era el medio de ir de casa en casa y descubrir a la señora.

Primero fue a conocer el bosque. En un mes se hizo teórico en crecimiento, beneficio y transporte de cada árbol.

Apenas regresó fue a visitar a Blanca.

¿Le parece bien irse, dejándole a una la convicción de que se aleja un amigo y que éste no escriba dos líneas? ¡Usted merece castigo! Déjeme prepararle un trago. Además, se quedará a comer, pues vendrán amigos que le gustará conocer. Mientras, medito mi venganza.

—Pero si anduve por bosques, bordeando un río, a veces atravesándolo. Dormí en una garita. He vivido como salvaje, pues así les ocurre a madereros y plantadores. Estos no tienen otro halago, a los tres meses, que bajar al caserío cercano. En la víspera, con ojos encandilados, exclaman: "¡Dormiré con pierna suave!" y perma-

necen junto a la pierna suave y al vino hasta que nuevamente suben a la montaña.

—¡Ahí tiene su trago! Sepa, señor maderero, que es mi cumpleaños. De haberse portado bien le daría un abrazo, pero no lo recibirá hasta que lo merezca. ¿Ve cómo me vengo? ¡Papá: volvió el prófugo!

—Llega muy tostado. En mis buenos años anduve por serranías pavorosas en busca de minas. Hace bien cuando es sólo por un tiempo. Con qué felicidad se vuelve. No hay nada comparable a la cama de uno, la comida que nos gusta, los amigos y los traguitos y la mujer. De soltero no demoré en enterarme que Dios estuvo en su día al inventar a la mujer.

—Pero no sólo de soltero gozó usted de ese invento —arguyó la viuda, que venía llegando.

—Habladurías, hija.

—Y usted, señor maderero ¿disfruta del invento? —preguntó, con sorna, Blanca.

—Querría, pero mis merecimientos no...

—¡Qué modestito el señor! ¿Acaba de hacer la primera comunión?

—Ay, Blanca, siéntate. Si no te caerás. Figúrate: la casa que mi marido vendió en una friolera ¿sabes en cuánto se ha traspasado? En dieciocho millones. Estuve amargada la tarde entera. Sólo a mí me pasan estas cosas.

—Señor, con su permiso me retiro. Ya se habrá enterado de que, no bien anochece, mi oficio es toser. ¡No se lo recomiendo! expresó melancólico el anciano.

—Blanca, voy a echarle una mano a la cocinera —avisó la pequeña viuda, incansable hacedora de esto y aquello.

—Comienza mi venganza: ponga la mano.

Juan Carreño obedeció y recibía palmada tras palmada, cada vez más benignas. Iba a besarla cuando, por el aire, vino la señora, jovial, graciosa, con tal evidencia que él sintióse igual que si hubieran caído las paredes y quedase ante testigos. El impulso necesario que lo inclinara hacia Blanca murió sin transición.

Ella, más lúcida, con sus emociones encajonadas, percibió en éste algún raro gesto porque, al momento, un si es no es sarcástica, sin alterar su acento infantil, subrayó:

—Señor maderero ¿qué visión está viendo?

En seguida llegaron invitados y, por más que cambiaran otras frases, y la velada concluyese de amanecida, una sospecha de trizadura quedó latente.

Apenas abandonó su lecho, Juan Carreño fuese a la callecita que tal vez albergara a la señora. Las mucamas, desapacibles, armadas con sus traperos, farfullaban: "La señora está en cama", "no recibe a desconocidos". "¿Por qué no ve al caballero en su oficina", "la señora está enferma", "la señora está en su negocio". Otras, mímicas de nacimiento, entreabrían la puerta, escuchaban recelosas y, rápidamente, respondían con un portazo.

Ganas tuvo de finalizar ahí su búsqueda, pero resolvió probar en las tardes.

Sus andanzas por bosques y montañas, sin otro contacto humano que unos cuantos trabajadores, obligábanle a regustar lo nuevo. Desde el amanecer gozaba de una constante sensación de frescura, del crujimiento leve y misterioso del suelo, de colores, de aromas sin nombre. No dejaba de sorprenderlo el avivamiento de su olfato.

La selva se extendía por laderas y montículos. Los rumores confusos, con instantes de silencio, y el canto de pájaros que jamás oyera, más la fuga o el deslizamiento de animalejos, a través de las hojas, lo mantenían volcado hacia afuera. Sólo en la noche pensaba vagamente en lo inmediato.

Por instantes anhelaba quedarse, pero pronto la naturaleza dejaba de apasionarlo, y el hábito hacíalo añorar ese pequeño mundo de la ciudad, del que era número. Lo curioso fue que mientras estuvo en medio de la fronda no recordó a la señora.

Al regreso, el ruido de la ciudad se le hizo insufrible.

Una tarde prosiguió su investigación por las callecitas. Unos lo desalentaron. Cierto señor le compró dos hectáreas para su hijo, pero de la señora, ni sombra.

Dejó la mañana para sus artículos y después del mediodía continuaba el visiteo. De cada diez, uno le compraba; la conversación también había que anotarla al haber. Relatábanle entre los hechos algunos asombrosos, únicos. Le fue tomando

interés a esta aventura que lo ponía en relación con una humanidad ni siquiera supuesta.

Con Blanca solía hablar por teléfono. Hubo un florecimiento de exposiciones que le obligó a duplicarse, pues los exponentes querían juicios. No estaban seguros de haber pintado obras maestras, pero se lo temían.

Juan Carreño debió reemplazar a su patrón junto al aserradero y despachar la madera.

Recorría en tren largas distancias, subía a viejos automóviles y, finalmente, a caballo llegaba a la faena. Todo esto fue enfriando sus compromisos con la ciudad. De un pueblo veía sólo a la muchacha rubia que, varilla en mano, guiaba una comunidad de ganzos; de otro, una calle de madera. Más allá, al detenerse el tren, oía el parloteo simultáneo de veinte o más mapuches y, por arriba, sol, nubes, lluvia persistente, y en el horizonte cerros, bosques y pequeños llanos verdes, y nuevamente sol o viento.

Ausente por meses, Juan Carreño retornaba al hogar de Blanca. Se le acogía, pero nuevos visitantes polarizaban el primor de la amistad. Conversando con Blanca advertía, aunque ésta se mostrara obsequiosa, que buscaba algo más allá de él. Pretextando ignorar su paradero ya ella no lo llamaba por teléfono.

La viuda al terminar un suéter comenzaba otro y solía lanzarle una larga mirada.

—Cambia el mundo, cambian las personas ¿qué no cambia? Me olvidaba: mi tos —decía el caballero.

Juan Carreño comprendió que se dirigía a él, a juzgar por la picaresca expresión de sus ojos, por el endurecimiento de las facciones de Blanca y por otra mirada de la viuda, tal vez de excusa por lo que al parecer ocurría.

Sus idas al sur, la captación de nuevos ambientes, el trato fortuito con tantos desconocidos, su holgura económica, esa especie de embriaguez que todo esto le deparaba, contribuían a libertarlo de su rincón en la ciudad, y hacían más tenues sus relaciones con Blanca y los demás, aunque ella lo retuviera haciéndolo narrar su último viaje. El impulso imponderable que los unió había desaparecido, y como él, seguramente por timidez recóndita y orgullo, al menos así lo creía, no forzara ninguna voluntad en lo emotivo, sólo aguardaba que el rescoldo se enfriase para no irse tan de repente.

Su desdén por cualquier artificio sentimental, no impedía sus celos ni que cayera en la ruindad de disminuir las virtudes de ella y del ignorado aquél.

Trájole otra sorpresa su nueva vida. La señora se había esfumado. Su aparición y su ausencia eran incomprensibles. Rememoró el perfume que la señora dejara a su paso, mientras él se encaminaba al jardín, tan intenso como para desasosegarlo. Y saltó veloz a otro instante, más próximo, aquél en que Blanca entró al saloncito perfumada hasta lo indecible. Tal vez la percepción de su fragancia removió ciegamente, entre las sensaciones escondidas, el aroma singular de la señora, para no abandonarla durante meses.

Ahora ella no acudía espontáneamente. Tuvo que ser evocada, al igual que un dolor físico, pospuesto por imperiosa preocupación, se recuerda para comprobar que dejó de sentirse.

Comprendía que la ausencia de la señora era temporal. Con gracia, con gentileza, como en un juego iba a surgir apenas él fuera embargado por otra mujer de perfume igual o perfumada, haciendo ilusorio cuanto hubiera más allá de éste y condenándole a una soltería de hecho, a una fidelidad forzosa.

CARLOS BARRAL

PRUEBA DE ESTADO

"Comme dans ces films italiens ou les personages marchent interminablement".

Como si la luna del café dejase
de ser muro,
líquida lente pública, y vertiera
un chorro espeso de luz indignada
sobre el cuerpo embebido,
y esa lumbre
fría como un insecto del farol
se pusiera al acecho,
y hasta el rampante juego luminoso
en la pared del cine
y las linternas de los autobuses
confluyesen ahora
como ojos o antorchas de una gente enemiga.

Como si se quebrase alrededor el ruido
y empezara más alto, y esas voces,
neutras hace un instante, preguntasen
en una lengua extraña,
gritasen preguntando
desde las caras vueltas, casuales,
de los encuentros o las despedidas
en la boca del metro,
y un hiriente
silbido por la piedra le apuntara
a la cabeza desde todas partes.

Porque le han escogido y le designan
todas las circunstancias
y ahora debe empezar, hacer un gesto
mimándose a sí mismo lo que pasa.

Levantar la cabeza, por ejemplo,
para que caigan hacia atrás las lágrimas
o arrancar la otra mano con soltura
de su cuna de mármol. Dar un paso
firme en cualquier sentido, pedir fuego
sin voz, que no se enteren,
o rendirse
y dejarse caer en esa espuma
del pecho jadeante. Y arrancar la cara
del retrato consciente.
Larga calle
de implacables espejos, sinuosa
y apresurada y torpe. Larga acera
de dramática danza, en que los ojos
escupen
(tal vez una pareja, por sorpresa,
mirando sin querer desde lo oscuro)
y el marfil oxidado de los anticuarios
gira sobre la mesa como una empuñadura...

Hay sin duda un error de perspectiva:
hombre tan en relieve sobre una luz tan plana.
(Ni caballos ni lanzas cumplen sus proporciones
ni la calle se fuga lo bastante

ni lo bastante aprisa)
Si él pudiera

andar despacio ahora, si subiese
por el montón de escombros al pretil,
en vilo
sobre el río doméstico, se haría
justicia a su tamaño
(por supuesto
más pequeño que un árbol
con corazón que cabe en una mano)

Y así será de nuevo como antes
paralelo a la piel de las fachadas

y justo en su lugar, correcto bulto
a los ojos del orden que deciden
su posición imaginaria.
Y gris

cada vez más, según la noche
se reblandece y él piensa con más calma
y frío en los cabellos.
Y amanezca

con soñolientas nubes inflamadas
y en los ojos del amor ingresen
los primeros gusanos.

IDEA VILARIÑO

Los Tres Lenguajes del Tango

Todas las afirmaciones que se han hecho y se hacen sobre el lenguaje del tango son falsas en la medida en que lo supongan uno solo, ignorando sus formas varias y distintas. Tal pluralidad resulta, quizá en primer término, de las diferencias a veces enormes que separan a los letristas por sus distintos grados de cultura, de dominio del idioma, de felicidad verbal, de capacidad creadora. Hay entre ellos —atendiendo sólo a los mejores— desde los que no conocen su gramática y tienen un vocabulario mínimo hasta poetas prestigiosos que conquistaron en el tango el privilegio de la difusión universal y casi anónima de sus versos.

Pero aun aquellos desprovistos poetas muestran disparidad en cuanto a la actitud que adoptan frente al lenguaje, actitud que no se limita a éste sino que comprende toda la composición. La musa ingenua y primaria de Angel Villoldo se expresa de otro modo que la también primaria e ingenua de Pascual Contursi. Dicen aquél y éste:

Yo soy la morocha,
la más agraciada,
la más renombrada
de esta población.

Esas minas veteranas
que siempre se conformaban,
que nunca la protestaban
aunque faltara el buyón.

También hay distancia entre los lenguajes de escritores más evolucionados; entre el de E. S.

Discépolo, que busca incorporar el vocabulario y la dicción de la calle:

Cuando la suerte qu'es grela,
fayando y fayando,
te largue parao

y el de José Ma. Contursi, que busca siempre eludirlos:

Como un fantasma gris
llegó el hastío
hasta tu corazón
que aún era mío

A esta distinción entre los individuos, los autores y sus actitudes se suman otras: por ejemplo, las que hay que hacer entre las diferentes etapas del siglo y del tango. Conviene, además, tener presente que, aunque aunemos tango con milonga, vals y algún otro ritmo por elementos y circunstancias comunes, el uso especial que se hace del vals criollo, siguiendo su propia tradición, para asuntos más delicados tiende a que su lenguaje, salvo excepciones, también lo sea y eluda, las más de las veces, las formas vulgares o "incorrectas".

Pero aparte de las diferencias entre autores, épocas y ritmos, hay otras más calificadas y que obedecen a una clara intención artística. Creo que no se ha destacado bastante el hecho de que estos autores abordaran sus asuntos en el lenguaje que la acción, el escenario o los personajes exigían. Es cierto que cualesquiera sean la acción y el ambiente pueden ser cantados en plausible castellano. Así se dicen en *Zorro gris* la angustia y el dolor que encubre la vida brillante de una bailarina de cabaret. Así, pese a traducirse en elementos camperos, se plantea la anécdota, no necesariamente campera, de *Clavel del aire*. Pero son excepciones; lo corriente es que haya correspondencia entre el asunto y su expresión verbal.

TRES GRANDES GRUPOS

Por su lenguaje el tango se separa en tres grandes grupos que no son homogéneos sino que están

integrados por materiales que abarcan diversos matices y grados de aproximación a las formas habladas: el lunfardo, término que empleamos aquí en el sentido amplio que le da el *Breve diccionario lunfardo* (1); el gaucho, también tomado en su acepción más amplia; un lenguaje depurado de toda deformación vulgar —tanto o más alejado del habla real, en casos, que los anteriores—. Si bien en muy diferente medida, cualquiera de los tres había sido usado por el cancionero popular antes del tango.

Cuando éste surge, ya se había planteado para aquél, en más de una oportunidad el conflicto entre el habla corriente y el habla literaria. Primero se trató de la del gaucho. Este buscó, por lo menos en sus composiciones serias, el mejor nivel, la mayor corrección y elevación de su lenguaje. Recuérdense las ambiciosas payadas, los estilos delicados y a veces muy elaborados, las composiciones "a lo divino" o "con misterio", como ésta que citan con variantes Ayestarán (2) y Aretz - Thiele (3):

Al mismo Dios conocí
antes de que hubiera Dios.
No lloro culpas atroz
ni doy informes de mí.
A los cielos escribí
antes de que cielo hubiera
y soy Eclicial Tibera
el Fundador de la Fe.
Con los ángeles hablé
y no supieron quién era.

Las deformaciones que aquellos cantores hayan hecho provendrían, en muchos casos, más bien de sus ignorancias que de la voluntad de trasladar al verso su hablar cotidiano. Aun formas más rústicas de expresión, como las cuartetas que atribuye Concolorcorvo (4) a los gauderios de fines del XVIII, son totalmente correctas en su español. Pero finalmente aquel traslado se hace; aparece el gauchesco, el intento de usar literariamente el habla del gaucho, y ese traslado, a pesar de sus exageraciones e infidelidades, significó un acto creador que iba a tener amplias consecuencias.

También se llevó al canto, y también de modo artificioso y convencional, la media lengua de los

negros; así como los gauchos no crearon el gauchesco, tampoco parece haber correspondido esta iniciativa a los negros que ni siquiera tuvieron la exclusividad de su práctica posterior. Soler Cañas (5) recoge unos *Diálogos* de negros de carácter político que se publicaron por 1830; de ellos tomamos esta cuarteta:

Y así no venga moliendo,
dejati de disputá
y vamonó á é Candombe
eta toma á fetejá.

En el último tercio del siglo parece haber una producción abundante —sobre todo carnavalesca— de canciones concebidas en esta habla. Sin embargo ella no trasciende ni perdura como sucedió con el gauchesco que tuvo en Uruguay y Argentina un ámbito nacional, que se hizo un sitio en la literatura y que, aunque su auge se da a lo largo de todo el siglo pasado, se sostuvo, modificándose pero vivo y fecundo, en la literatura del actual.

Pero si atendemos a lo que pasa a comienzos del siglo con nuestros cantos populares vemos lo siguiente: todo el mundo leía u oía versos camperos; los payadores no andaban sólo por la campaña y las lejanas pulperías sino que se acercaban a las ciudades; los payadores urbanos —improvisadores llegado el caso, cantores de sus propias letras— tienen en sus repertorios canciones gauchescas.

Sin embargo, no todo lo que se oía en los locales de diversión de Montevideo, Buenos Aires y otras ciudades, más precisamente en sus orillas, eran cantos camperos. Resulta sorprendente enterarse de lo que oían cantar aquellos hombres de agallas, y de avería, en las noches bravas de los arrabales: canciones, tonadas, zambas, estilos de Arturo de Navas, Gabino Ezeiza, Alcides de María, Elías Regules:

Entre los pastos tirada
como una prenda perdida,
entre el silencio escondida
como caricia robada...

Estilos y valses de Betinotti, el autor de *Pobre mi madre querida, Como quiere la madre a sus hijos, Tu diagnóstico:*

Tu diagnóstico es sencillo,
sé que no tengo remedio
y sé que estoy desahuciado
por tu esperanza y mi anhelo.

Hay un abismo entre los oyentes —no cuando se cantaba en medios familiares— y las canciones, y entre los lenguajes respectivos.

Es muy ilustrativo de esa separación entre el canto y su medio —en cuanto a asuntos, sentimientos, expresión— el caso de Saúl Salinas, apodado El víbora, sujeto de avería, dicen, que murió peleando a cuchillo, dicen, y que escribió los más delicados valses, canciones, tonadas: *Mi estrellita, La pastora, Mirala cómo se va:*

Mirala cómo se va,
ay de mí,
y dijo que me quería...

La madrugada:

No te duermas, mi querida,
no te duermas, mi adorada,
que viene aclarando el día
la madrugada.

Casi todos estos cantores, dijimos, tenían en sus repertorios versos "gauchescos", aunque tal vez se inclinasen más que por el gauchesco convencional, por lo provinciano más auténtico, con aires, modismos y pronunciación locales. Pero lo más serio y ambicioso de sus obras respectivas trasluce el deseo de escribir o expresarse correcta y "literariamente". De tal modo que podemos señalarlos, junto con una parte del cancionero criollo, como el punto de partida de esa línea de decir depurado que perdura, vigente siempre, en el tango.

Algunos de estos autores hacen el entronque con la milonga arrabalera y con el tango. Por ejemplo, Martino, autor de la cifra *Para quererte he nacido,* del estilo *El sueño:*

Anoche, mientras dormía
de cansancio fatigado,
no sé que sueño adorado
pasó por la mente mía.
Soñé de que te veía
y tú me estabas mirando
y yo te estaba contando
mi vida triste, muy triste,
y que desapareciste
al despertarme llorando.

es el autor de *Soy una fiera*. Las décimas dejan paso a las cuartetas, el sueño delicado a la vulgar realidad, el lenguaje cuidado, al lenguaje ciudadano común con inclusión de algunas voces lunfardas. Del estilo se ha pasado a la milonga:

Los domingos me levanto
de apoliyar mal dormido
y a veces hasta me olvido
de morfar, por las carreras;
me cacho los embrocantes,
mi correspondiente habano
y me piyo un automóvil
para llegar bien temprano.

Martino no hace sino engranar en un proceso comenzado el siglo anterior y que por entonces culminaba. Unos años antes Villoldo no se había animado a decirlo en su lengua de todos los días; ni en serio —*Cantar eterno*— ni en broma —*Cuidado con los cincuenta*—, a pesar de la que parecía fácil rampa de sus letras humorísticas.

Se estima que tal proceso comienza a tomar fuerza alrededor del ochenta. De nuevo se plantea el conflicto entre la lengua hablada y la cantada o escrita, pero ahora se trata del habla de la ciudad o, más bien, para empezar, de sus arrabales donde se mezclan el español, sus arcaísmos, diversos dialectos y lenguas europeos y americanos, incluídos caló, germanía, argot y lunfardo.

Los cielitos habían incorporado deformaciones, neologismos, etc., del campo pero también de la ciudad. Hay una extensa zona en que estos dos coinciden, pero tal vez sea la ciudad la que se afirma en estos versos que, según Gesualdo (6), se cantaban alrededor del 62:

Tomá mate, che,
tomá mate
que en la tierra del pampero
no se estila el chocolate.

O éstos, del 80:

Andate a la Recoleta,
decile al recoletero
que prepare una boveda
para este pobre cochero.

Y, en cambio, hacia el fin del siglo Pepino el 88 matizaba su papel —siempre según Gesualdo— con "canciones sobre temas de actualidad" que eran orilleras por su asunto pero castizas por su enunciación:

Somos los criollos mentados
de los pagos de las orillas
que nos ponemos golillas
de pañuelitos floreados.

Somos los bravos muchachos
de melenita pareja
que escondemos una oreja
bajo el ala de los gachos.

Somos los quiebra cantores
que hemos sacado patente
de peleadores valientes
y bailarines pintores.

Gobello y Cañas (7) consideran que el lunfardo en las dos últimos décadas del siglo va ganando no sólo la calle sino la literatura popular, el periodismo, el teatro. Estos últimos, dicen, lo lanzan a la circulación. Pero el habla que ahora se tiende a llamar lunfardo y que entonces lo contaba apenas como uno de sus ingredientes sólo asomaba en algunas de las efímeras letras que se cantaban sobre tangos conocidos, y en canciones y coplitas aisladas. No está incorporado todavía oficialmente, digamos, a las letras del cancionero popular ríoplatense. Tanto es así que el estreno público de *Mi noche triste* en 1917 es un acontecimiento y es considerado como una audacia y como un punto de partida. Hacía entonces unos diez años que *La morocha* andaba de boca en boca, pero a pesar de su éxito no causó tal conmoción, pues propia u ocasional no era ya raro

que un tango llevase letra y, por sobre todo, Villoldo no había llegado a lo que hace Contursi, a cantar tales asuntos en su propia lengua.

No hay que pensar que el tango iniciaba esta etapa con un vocabulario cerrado, grosero, que buscara halagar lo peor de su público. Eso vendría después.

Dice Tallon (8) que *Mi noche triste* inauguraba "el tema repelente del canfinflero que llora abandonado por su querida prostituta". Nada más injusto. Puede que la realidad haya sido repetidamente ésa, pero lo que inaugura Contursi para el tango es el tema del amor desdichado, y lo dice con ternura, delicadeza, emoción. No se trata de defender una obra sino de aclarar que estos hombres tenían un propósito artístico y que, si bien no la ocultaban, trasmutaban la pobre realidad. Algo de lo que Tallon indica aparece más tarde en alguna pieza pero, de nuevo, con delicadeza y con respetable emoción:

Yo sé que anda
la pobrecita
por esas calles
fingiendo amor;
igual que muchas
tendrá en su almita
intenso frío
y hondo dolor.
Te amé de veras,
flor de pecado,
como a ninguna
mujer amé...

Cuando se dio la versión sórdida, los versos no perduraron, lo que es un síntoma, como pasó con éstos que recuerda Fernán Silva Valdés:

Llega el lunes y a la mina
no le alcanza pal lavao,
entonce el taita encabreao
bronca con la percantina.
. . . . . .
que es puro mistongelaje
el sport que da una mina.

Volviendo a *Mi noche triste,* es evidente que aquella misma actitud se adopta frente al lenguaje, que no es el que se hablaba. El cambio se realiza sin énfasis, con naturalidad, pero con una intención "literaria":

Percanta que me amurastes
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa olvidarme de tu amor.

En su largo texto, aparte del voseo y de algún *pa,* hay una media docena de palabras que podemos llamar lunfardas y que están usadas de un modo que las exime de toda connotación burda; especialmente ese "*campaneando* tu retrato" que se desliga de su pasado delincuente para servir a la poesía del texto. Es el mejor uso, la mejor forma en que un dialecto o un vocabulario de grupo —despreciado, en este caso— puede incorporarse al idioma mayor: mesuradamente y sin oscurecer su contexto; por el contrario, éste hace aquí comprensibles los vocablos que pudieran ser oscuros. Indica, pues, una voluntad de hablar, de hacer valer su lenguaje, no de lucirlo atosigando su texto a riesgo de volverlo hermético.

Comparando el uso del lunfardo que se hace en esta pieza —y a partir de ella en el mejor tango— con el que se venía haciendo en el sainete, se comprueba a favor de ella otro hecho importante que señalan los ya citados Gobello y Cañas: "salvó al lunfardo del destino caricaturesco a que parecía haberlo condenado el sainete". Salvó al tango, también. Y hay más, porque no sólo evitará éste lo caricaturesco posible sino que sorteará, como norma, ciertos errores y deformaciones más gruesos, torpezas, idiotismos que el sainete no siempre inventa sino que los recoge de la calle: *si se coláramo, vámose;* o voces o giros que parecieron —no siempre se sabe por qué— burdos, que sonaban mal. Gobello anota (9) que el hombre del tango está *borracho, escabio* o *en curda,* hasta *ebrio;* rara vez, *mamado.* No *se macha* ni *se agarra un peludo* o *una tranca;*

jamás *está en pedo,* dice, voz que a pesar de su origen castizo (embebdarse), suena mal.

Pueden compararse también los del tango con textos de quienes han buscado recoger en su prosa el habla real de la calle, lo que se oye y tal cual se oye. Fray Mocho repite: *cha digo, juna gran siete;* escribe *dejemelón, que le dijiese;* o *El hombre juga de la vida asigún está de comida* o, aun, *Vez pasada dentré a trabajar en el rejuardo y conocí en la fonda ande almorzaba a un muchacho lavaplatos que era la roña andando.*

Hubo una doble preocupación que veló por estas letras y que se refleja en su lenguaje: primero, la que podemos llamar artística, que trata de poner sus productos a cierto nivel; segundo, el cuidado de no ofender al público común. Es un cuidado que conocen ya las primeras orquestas que no llevaban al público general, familiar, lo que tocaban en prostíbulos, cabarets, etc., y que ni soñaban en incorporar las letras no siempre santas que andaban por ahí. Se dice que Gardel vaciló en llevar *Mi noche triste* al público, por su lenguaje, un lenguaje que él hablaba. Y prácticamente todo el buen tango posterior es una muestra de esa especial forma de respeto que no ahorra crímenes, violencias y miserias diversos pero que en cambio es recatada en cuanto a lo sexual, al físico femenino, a todo lo que sea escabroso o grosero, y delicado en lo que se refiere a los sentimientos familiares, religiosos, etc. Todo eso se refleja en el lenguaje.

Es cierto que ha habido groserías y torpezas, pero ha sido casi invariablemente en productos espúreos o comerciales, no entre los letristas mejores a cuyo nivel hay que hacer el juicio. Ha habido también excesos de lunfardismos hasta el punto de oscurecer el texto; los casos extremos fueron obra, muy posiblemente, de quienes no estaban usando un lenguaje en el que estaban inmersos sino uno que veían con novelería, con el que estaban jugando.

Hay que volver a los autores representativos para encontrar el uso más mesurado y loable. El asunto puede ser arrabalero, carcelario, criminal, pero los términos lunfardos están dosificados como las mejores reglas lo aconsejan. *La gayola* es un buen ejemplo: el que por ella mató, fue a la cárcel, pasó después miseria, viene a despedirse:

No te aflijas ni me huyas,
no he venido pa vengarme,
si mañana, justamente,
ya me voy pa no volver;
he venido a despedirme
y el gustazo quiero darme
de mirarte frente a frente
y en tus ojos campanearme
silenciosa, largamente,
como me miraba ayer...

Sólo el corriente apócope *pa* y el *campanearme* bellamente usado; en otras estrofas, *laburarla* y *atorrando en un umbral;* eso es todo. Podría mencionarse el título, arcaísmo de nuestra lengua que, como *taita,* como *guita,* es tomado como voz lunfarda.

ALGUNOS EJEMPLOS

Dijimos antes que los letristas casi siempre usan el lenguaje que conviene a sus personajes y asuntos, inscribiéndose sus obras, salvo excepciones —habla de italianos y negros, por ejemplo,— en alguno de aquellos tres grandes grupos que separamos: campero, lunfardo y un castellano lo más correcto posible. Veamos algunos ejemplos.

En muchos autores se dan las tres formas. En Alberto Vacarezza:

Araca, corazón,
callate un poco
y escuchá, por favor,
este chamuyo
(Araca, corazón)

Tengo pilchas pa empeñar
y desde el lazo a las riendas
hasta mis últimas priendas
por la caña le he de dar.
(Eche otra caña, pulpero)

Padre nuestro,
que estás en los cielos,
que todo lo sabes,
que todo lo ves,
por qué me abandonas

en esta agonía,
por qué no te acuerdas
de hacerlo volver.

(Padre nuestro)

En Enrique Cadícamo:

Si habrá crisis, bronca y hambre,
que el que compra diez de fiambre
hoy se morfa hasta el piolín.

(Al mundo le falta un tornillo)

Y es por eso
en las noche'e tormenta
se escucha patente
la voz del finao

(Olvidao)

A veces repaso
mis horas aquellas
cuando era estudiante
y tú eras la amada

(La novia ausente)

Es difícil que no aparezcan en un autor por lo menos dos de dichas formas. En las obras de Eduardo Escaris Méndez aparece aun una distinción dentro de lo que llamamos lunfardo. En *Barajando* el lenguaje es propio de jugadores:

Con las cartas de la vida
por mitad bien maquilladas
como grillan los malandras
carpeteros de cartel,
mi experiencia timbalera
y las treinta bien fajadas,
me largué por esos barrios
a encarnar el espinel.

En *En su ley,* de ladrones:

Tomá este zarzo,
tomá este lengue
y el bobo de oro
que ella me dio
cuando en el centro
cazó un otario
y de cadete
se lo afanó.

En *Así canto yo,* que canta un amor imborrable, la figura parece tomada de la vida del arrabal pero el vocabulario, no:

Como una herida sangrienta
de una feroz puñalada
y que en mi ser se alimenta
para que siempre la sienta
y nunca quede cerrada,
así el recuerdo querido
de nuestro amor me quedó,
y si me echaste al olvido
no sé si te habrán querido
como te he querido yo.

En Manuel Romero:

Maldito seas, Palermo,
me tenés seco y enfermo,
mal vestido y sin morfar

(Palermo)

Siempre esperas al viajero
que pasó
un lejano, inolvidable
atardecer

(Muchachita del campo)

Es posible que en lo que se refiere a la diversidad de lenguaje hayan tenido una importancia decisiva los discos de la primera época de Gardel, por el lugar que éste ocupó casi desde el comienzo y por la enorme y permanente difusión que tuvieron. Los primeros discos registraron los éxitos del dúo Gardel - Razzano: valses, estilos, huellas, tonadas, cifras, etc., cuyo lenguaje oscilaba entre dos de aquellas formas. En seguida comienza Gardel a grabar los tangos de Pascual Contursi incorporando así la tercera: el lunfardo. Pero a lo largo de muchos discos no graba solamente tangos; éstos ocupan una cara, y la otra, en dúos o solos, se dedica a aquel repertorio anterior. Tal vez de todos modos se hubieran dado las cosas como se dieron, pero parece muy probable que haya sido la figura tan admirada y querida de Gardel lo que las condicionó. En él llegan a la fama al mismo tiempo el cantor de tangos y el otro, el émulo de Betinotti, Salinas, Navas, con la diferencia esencial de que no cantaba sus propias letras, pero

con una personalidad y una riqueza vocal y expresiva por las cuales aquéllos no son hoy meros nombres de un nebuloso pasado sino que siguen, aún, vivos. De ahí, pues, por un lado, la supervivencia de aquellos cantos criollos junto al tango, y por otro, quizá, a causa de tan estrecho vínculo, la incorporación inmediata de las otras dos hablas al tango.

LA ESCRITURA

El hecho de que los autores de estas letras en su mayoría no escribieran como hablaban es la causa, o una de las causas, de cierta vacilación que en algún grado se da también en el habla cotidiana de quienes aprenden su castellano en la escuela y en la mayor parte de la literatura a que acceden, y otra cosa en la calle.

En *Mi noche triste* Contursi usa *cotorro, bulín* y *cuarto*. Muchas veces la medida o la rima propician el uso de una de las formas. En *Muñeca de carne* se dice:

> *pero no, no* vuelvas
> *que él ya no perdona;*
> *mejor no* volvás.

porque debe hacer asonancia en *a* y *vuelvas* no le serviría. A veces se trata sólo de evitar la repetición:

> *y pa* decir *araca*
> bate *mon diu.*

Tal vez lo más grave que deba reprocharse a estos textos, al tango, sea que, habiéndose animado a tanto, no se haya animado a escribir según su fonética, como lo hizo el gauchesco. Es posible que éste haya llegado a esa mayor fidelidad, a la expresión verbal por obra de los hombres de letras que tan numerosamente lo trabajaron. Los letristas de tango, pese a ese ejemplo, pese a usarlo cuando el asunto lo requería, escribieron su español lo más correctamente que supieron. El resultado, cuando se mezcla con expresiones lunfardas, es bastante incoherente. No se trata de los casos en que en un texto escrito con toda corrección se intercalen palabras de alguien que habla sin ella, como las del peoncito de *Bajo Belgrano*, sino de aquéllas en que hay una evidente falta de consecuencia entre la incorporación de formas vulgares escritas como se pronuncian y el mantenimiento de la escritura correcta del contexto que, si se pronunciara como está escrito, resultaría casi siempre afectado o ridículo.

Recurro a dos ejemplos de obras cuyas piezas impresas tengo a la vista porque, sin ser seguras, dan la mayor aproximación al texto que haya escrito el autor: *Flor de fango* y *El taita del arrabal*. Se escribe en el primero:

> *Mina*
> *que te manyo de hace rato,*
> *perdoname si te bato*
> *de que yo te vi nacer.*

y enseguida:

> *tu cuna fue un* conventillo

En el segundo:

> *atorraba en una esquina*
> *campaniao por el botón*

pero

> *usó corbatita y cuello*

Como es natural, los cantores dicen *conbentiyo* y *cueyo*. Es casi unánime el respeto por las distinciones en el papel entre *b* y *v* y entre *s, c* y *z*, que en nuestro hablar se reducen a *b* y *s*, cuando cuando no falta esta última.

Hasta sucede que se escriba correctamente cuando es incómodo o imposible decirlo así. En *Ché, Bartolo*:

> *es la sociedad indicada*

debe cantarse *es la sociedá indicada*, para cumplir con la música y con el octosílabo. En *Machete* el cantor dice *la gente cre que ella* pero se escribe *cree*. En *Con toda la voz que tengo* hay un Sud en el mismo caso; imposible decirlo sin estorbar la medida:

al tango, pero con corte,
que se va quebrando un poco
y que lo hace volver loco
al mozo del Sud y del Norte.

Fiorentino canta *del Su y del Norte,* y es la única manera posible de cantarlo. Pero nunca se sabe si la corrección se debe al autor o a los correctos imprenteros. Un viejo tango del mismo autor —Dizeo—, titulado *Copen la banca,* trae la misma palabra escrita así:

por el Norte y por el Su,
porque vales un Perú.

Algunos autores consiguen una aproximación mejor al habla común. Por ejemplo, en materia de acentos. En *Mandria* se usan *creamé, digalé.* También el *usted* sin esa *d* que sólo la gente muy culta, a veces, hace sonar:

cíteme en la cancha
que usté *elija*

Con lo que no se hace sino aprovechar la experiencia del gauchesco que el autor, Brancatti, cultiva en casi todas sus piezas.

En algunos tangos de Enrique Santos Discépolo se da tal vez una de las formas mejor integradas de la escritura y el uso del lenguaje popular. Como su hermano en el teatro, él incorpora modismos, peculiaridades de la pronunciación, modificaciones de las formas verbales, *vesrre,* apócopes, etc., llegando hasta a indicar las normales sinalefas: *qu'es grela, de maldá insolente, nos vamo a encontrar, qué sapa, Señor, qué vachaché, cuando rajés los tamangos; y yorar, fayar, gayo.* En cambio, también distingue sus sibilantes. Consigue, de todos modos, una escritura que no se contradice casi con lo cantado y que rescata muy fielmente lo hablado.

Los letristas modernos buscan renovar, a la vez que la temática y su tratamiento, la expresión literaria del tango. Aunque excepcional y sobriamente los emplean, depuran su lenguaje de términos lunfardos y camperos adscribiéndose a esa otra línea que viene de los payadores y del vals, de Villoldo y Betinotti, de Cepeda y Coria Peñaloza. Las ventajas e inconvenientes están en la

mejor cultura, por lo menos literaria, en el contacto con la poesía moderna. Porque el vocabulario se hace más rico y complejo y las figuras, más atrevidas, pero como no siempre son los que posibilita el habla popular, yerran a menudo su destino natural, su único destino. No tienen otra alternativa que la excelencia o el fracaso; no hay términos medios.

OTROS CARACTERES

Merece un párrafo aparte el uso de diminutivos. Estos iluminan una zona de ternura por cosas, seres, lugares, que aflora en el tango desde los comienzos y que insiste siempre, y aun se detalla, sin resultar nunca ridícula. En *Amurado*:

Una tarde más tristona
que la pena que me aqueja
arregló su bagayito
y amurado me dejó.
No le dije una palabra
ni un reproche ni una queja;
la miré que se alejaba
y pensé: todo acabó.

En realidad alcanza con citar títulos donde los diminutivos aparecen con harta frecuencia: *La cartita, Caminito, El pañuelito, La cieguita, Galleguita, Milonguita, El carrerito, Caminito del taller, Noviecita mía, El matecito,* etc.

El *vesrre* (esa *es* ya su designación entre nosotros; para qué llamarlo *metátesis*) es considerado una práctica lunfarda —aunque no se aplique necesariamente a lunfardismos— y como tal ingresa en el tango. Dice Gobello que es una travesura; es una travesura vieja como el mundo, o como el lenguaje. Pero en el tango rara vez tiene ese carácter.

Se le usa con parquedad, sin enfatizarlo ni lucirlo. Casi siempre se echa mano a formas de uso corriente:

El gotán se te entró al corazón

Tenés un camba
que te hace gustos

un goruta flaco y alto
que trabajaba en La Boca

a aquellas voces que permanecen en uso por ser las más convincentes y que son casi como otro nombre de la cosa; tan familiares que pueden pasar inadvertidas. Por eso mismo caben en versos doloridos o graves en que no hay lugar para juegos:

Los recuerdos más fuleros
me destrozan la zabeca:
una infancia sin juguetes,
un pasado sin honor,
el dolor de unas cadenas
que aún me queman las muñecas
y una mina que arrodilla
mis arrestos de varón.

En éste como en otros casos la inversión puede ser provocada por las necesidades de la rima; esa posición a fin de versos y esa servidumbre le dan un poco más de relieve y pueden exigir combinaciones nuevas o menos transitadas:

Paica fayuta
que me amurastes,
vos me jurastes
quererme bien;
mas me batieron
que estando en cana
eras bacana
por el sotrén.

Este sotrén —por centro— es además ejemplo de cómo no siempre se trata sólo de invertir el orden de las sílabas; no hay una regla y se busca en general, intuitivamente, que la palabra resulte fácil y viable.

Uno de los méritos innegables del lenguaje tanguístico es su naturalidad, su manera de llenar el verso, de seguir la música con la apariencia de lo coloquial. A ocasiones se dan cierta retórica, cierto lenguaje que suena a falso, que es falso:

regresaba a mi morada
con deseos de descansar.
Al llegar vi luz prendida
en el cuarto de mi amada...

Pero al nivel del buen tango lo corriente es lo otro:

Me da su permiso,
señor Comisario,

Por favor, lárgueme, agente,
no me haga pasar verguenza,

Recibí tu última carta
en la cual tú me decías

Hoy, después de tanto tiempo
de no verte, de no hablarte,

Esa tesitura coloquial, esa naturalidad, esa manera de instalarse en el verso y en la música son propias de toda poesía popular. Es su carácter casi siempre dramático, a veces narrativo, y en general su condición de poesía de argumento lo que hace en este caso más difíciles y más notables aquellas virtudes (10).

(1) José Gobello y Luciano Payet, *Breve diccionario lunfardo,* Buenos Aires, A-P-L, *Colección La siringa,* 1959.
(2) Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay* Tomo I, Montevideo, 1953.
(3) Isabel Aretz, *Música tradicional argentina* Buenos Aires, 1946.
(4) Concolorcorvo, *Lazarillo de ciegos caminantes,* Lima 1773.
(5) Luis Soler Cañas, *Negros, gauchos y compadres en el Cancionero de la Federación,* Buenos Aires, *Ed. Theoría,* 1958.
(6) Vicente Gesualdo, *Historia de la música argentina.* Buenos Aires, 1944.
(7) José Gobello y Luis Soler Cañas, *Primera antología lunfarda,* Buenos Aires, *Ed. Las orillas,* 1961.
(8) José Sebastián Tallon, *El tango en su época de música prohibida,* Buenos Aires, 1959 IADLA.
(9) José Gobello, *Lunfardía,* Bs. Aires *Argos,* 1953.
(10) Conviene aclarar que nos hemos limitado a algunas zonas del problema del lenguaje,

considerando qu las tareas básicas ya están hechas. Damos por sentados los trabajos precedentes sobre el punto, en especial los de Gobello, Clemente y Carella. Estas páginas pertenecen a un libro que publicará próximamente la Editorial Universitaria de Buenos Aires.

EDWARD ALBEE

EL CAJON DE ARENA

Personajes:

EL JOVEN. (25 años) Un muchacho buen mozo, en traje de baño.

MAMA. (55 años) Una mujer bien vestida,

PAPA. (60 años) Un hombre pequeño, delgado e incoloro.

ABUELA. (86 años) Una vieja arrugada y diminuta, de mirada penetrante.

MUSICO. (Cualquier edad; si es joven, mejor)

Nota:

Cuando en el transcurso de la obra Papá y Mamá se llaman mutuamente de tal modo y no por nombre propio, sólo lo hacen como muestra de gastado afecto, lo cual subraya la naturaleza vacía y rayana en la senilidad de su carácter.

El escenario está vacío, salvo la siguiente utilería: cerca de las candilejas, a la derecha, dos sillas sencillas, una junto a otra, de frente al público. También cerca de las candilejas, a la izquierda, otra silla, de perfil hacia la derecha y un atril delante de ella. Más atrás, en el centro, ligeramente más alto y fuera de nivel, un cajón grande, lleno de arena (como los que usan los niños para jugar), con un balde y una pala de juguete. El telón de fondo es el cielo, que pasa de pleno día a plena noche.

Al iniciarse la acción es pleno día. El JOVEN está solo en escena, a la izquierda del cajón. Hace calistenia, cosa que continúa hasta el fin de la obra. Esta gimnasia, en la que sólo emplea los brazos, debe sugerir un golpeteo de alas. El JOVEN resulta ser, después de todo, el Angel de la Muerte.

Entran MAMA y PAPA por la izquierda, MAMA primero.

MAMA: *(Gesticulando)* Bueno, aquí estamos. Esta es la playa.

PAPA: *(Gime)* Tengo frío.

MAMA: *(Sin hacerle caso, se ríe)* No seas tonto, está de lo más agradable. Mira ese muchacho simpático, él no tiene frío. *(Saluda al JOVEN con la mano)* ¡Hola!

JOVEN: *(Con una sonrisa radiante)* ¡Hola!

MAMA: *(Mira en derredor)* Este sitio nos vendría bien... ¿No te parece, Papá? Aquí tenemos arena... y estamos cerca del agua. ¿Qué opinas, Papá?

PAPA: *(Sin convicción)* Lo que tú digas, Mamá.

MAMA: *(Con la misma risita)* Claro, por supuesto... lo que yo diga. ¿Está decidido, entonces?

PAPA: *(Se encoge de hombros)* Después de todo, es tu madre, no la mía.

MAMA: Ya sé que es mi madre, ¿por qué me has tomado? *(Pausa)* Muy bien. Empecemos. *(Grita hacia las bambalinas, a la izquierda)* ..¡Eh! ¡Vd.! ¡Ahora ya puede entrar!
(Entra el MUSICO, se sienta en la silla de la izquierda, coloca la partitura en el atril, se apronta para tocar. MAMA hace gestos de aprobación)

MAMA: Muy bien, muy bien. ¿Estás listo, Papá? Vamos a buscar a la Abuela.

PAPA: Como tú digas, Mamá.

MAMA: *(Va hacia la izquierda)* Claro, como yo diga. *(Al MUSICO)* Empiece a tocar.

(El MUSICO comienza a tocar. MAMA y PAPA salen. El MUSICO, mientras toca, saluda al JOVEN con la cabeza.)

JOVEN: *(Con la misma sonrisa)* ¡Hola!
(Luego de unos instantes vuelven a entrar MAMA y PAPA; traen a la ABUELA. La traen en vilo, sosteniéndola por las axilas; ella está rígida y tiene las piernas encogidas de modo que sus pies no tocan el suelo. Su viejo rostro expresa miedo y confusión)

PAPA: ¿Dónde la ponemos?

MAMA: *(Con la misma risita)* Donde yo diga, por supuesto. Vamos a ver... Allí... en el cajón de arena. *(Pausa)* Bueno, ¿qué estás esperando? ¡En el cajón de arena!
(Juntos llevan a la ABUELA hasta el cajón de arena y prácticamente la tiran allí)

ABUELA: *(Se endereza hasta quedar sentada. Su voz es una mezcla de la risa y el llanto de un bebé)* ¡Ahhhhh! ¡Graaaaa!

PAPA: *(Sacudiéndose el polvo)* ¿Y ahora qué hacemos?

MAMA: *(Al MUSICO)* Deje de tocar.
(El MUSICO deja de tocar)
(A PAPA) ¿Cómo, ahora qué hacemos? Vamos y nos sentamos, naturalmente. *(Al JOVEN)* Hola, ¿qué tal?

JOVEN: *(Sonriente)* ¡Hola!
(MAMA y PAPA van hasta las sillas de la derecha y se sientan. Pausa)

ABUELA: ¡Ahhhhh! ¡Ah... haaaaa! ¡Graaaaa!

PAPA: ¿Te parece que... crees que... está cómoda?

MAMA: *(Impaciente)* ¿Cómo quieres que lo sepa?

PAPA: ¿Y ahora qué hacemos?

MAMA: *(Como si estuviera recordando)* Ahora... esperamos... nos quedamos aquí sentados... y esperamos... éso es lo que hacemos.

PAPA: ¿Charlamos un poco?

MAMA: *(Se ríe, quitándose una basurita del vestido)* Bueno, tú puedes charlar, si quieres... si se te ocurre algo que decir... si se te ocurre algo novedoso.

PAPA: *(Piensa)* No, creo que no.

MAMA: *(Con una carcajada triunfal)* ¡Claro que no!

ABUELA: *(Golpea la pala de juguete contra el balde)* ¡Haaa! ¡Ah! ¡Haaaaa!

MAMA: *(Mirando hacia el infinito, por encima de las cabezas del público)* Silencio, Abuela. No hables... y espera.
(La ABUELA le arroja una palada de arena a MAMA)

MAMA: *(Al público)* ¡Me está tirando arena! ¡Basta Abuela! ¡No le tires arena a Mamá! *(A PAPA)* Me está tirando arena.
(PAPA se vuelve hacia la ABUELA para mirarla: ella le contesta con un gran chillido)

ABUELA: ¡GRAAAAAA!

MAMA: No la mires. Estate quieto... no te muevas... y espera. *(Al MUSICO)* ¡Vd.! Siga tocando... éso que estaba tocando.
(El MUSICO toca)
(MAMA y PAPA quedan inmóviles, mirando al infinito. La ABUELA los mira, mira al MUSICO, luego al cajón de arena, tira la pala al suelo)

ABUELA: ¡Ah haaaa! ¡Graaa! *(Espera una reacción; no se produce ninguna. Se dirige entonces al público)*
¡Qué les parece! ¡Qué manera de tratar a una vieja! La sacan de la casa a la rastra... la meten en el auto... la traen aquí... y la tiran en una pila de arena. ¡Ya tengo ochenta y seis años! Me casé a los diecisiete. Con un agricultor. Mi marido murió cuando yo tenía treinta años. *(Al MUSICO)* ¿Me hace el favor de parar ese ruido?
(El MUSICO SE DETIENE)
Soy una mujer vieja y débil... ¿Cómo quiere que la gente me oiga con ese ¡pip! ¡pip! ¡pip! *(Para sí)* Aquí no respetan a nadie.

(Al JOVEN) ¡Digo que aquí no respetan a nadie!

JOVEN: *(Con la misma sonrisa)* ¡Hola!

ABUELA: *(Luego de una pausa, continúa dirigiéndose al público)* Sí. Enviudé a los treinta años, *(señala a MAMA)* y tuve que arreglármelas sola para criar a esa grandísima vaca que Vds. ven ahí. Imagínense. ¡Mi Dios!
(Al JOVEN) ¿Y a Vd. de dónde lo sacaron?

JOVEN: ¿Yo?... Yo... hace un tiempo que ando por aquí.

ABUELA: Así parece, ¿no? Je, je, je. ¡Mírenlo al jovencito!

JOVEN: *(Flexiona los brazos, exhibiendo bíceps)* No estoy del todo mal, ¿verdad?
(Continúa con la gimnasia)

ABUELA: ¡Caramba, caramba! Yo diría que está muy bien.

JOVEN: *(Irradia simpatía)* Gracias.

ABUELA: ¿De dónde es Vd.?

JOVEN: Del sur de California.

ABUELA: *(Asiente con la cabeza)* ¡Ajá! Ya veo. ¿Y cómo se llama, m'hijito?

JOVEN: No sé...

ABUELA: *(Al público)* ¡Qué despierto que es!

JOVEN: Es que... en el estudio cinematográfico... todavía no decidieron cómo me voy a llamar...

ABUELA: *(Lo mira de arriba a abajo)* No me diga... no me diga. Bueno... tengo que hablar un poco más... no se vaya.

JOVEN: Oh, no.

ABUELA: *(Vuelve a dirigirse al público)* Muy bien. *(Al JOVEN)* Así que el joven es... actor, ¿no?

JOVEN: *(Radiante)* Sí...

ABUELA: *(Al público. Se encoge de hombros).*

Adiviné. Bueno, como les decía, tuve que arreglármelas sola para criar a esa... cosa, ese objeto. Y el otro objeto que está al lado de ella es el marido. ¿Si son ricos? La gente sólo piensa en el dinero. Me sacaron de la granja donde yo vivía... muy generoso de su parte, por cierto... y me llevaron a la gran residencia de ellos en la ciudad... Me dieron un rincón en el altillo... una frazada mora... y un plato para mí sola... ¡Para mí sola, figúrense! No me quejo. *(Mira hacia el cielo y le grita a alguien entre bastidores)* ¡Eh! ¿No es hora ya de que oscurezca, querido?

(Las luces se atenúan; oscurece. El MUSICO comienza a tocar; cae la noche. Los personajes quedan iluminados por sendos reflectores, sin olvidar al JOVEN, que continúa con su gimnasia)

PAPA: *(Se mueve)* Es de noche.

MAMA: Shhh... No te muevas... espera.

PAPA: *(Se queja)* Hace tanto calor.

MAMA: Shhhh... Espera.

ABUELA: *(Para sí)* Ahora está mejor. Es de noche. *(Al MUSICO)* Querido, ¿aquí también va música de fondo?
(El MUSICO asiente con la cabeza)
Bueno, toque despacito entonces, ¿eh? Gracias.
(El MUSICO asiente otra vez, toca suavemente)
Qué lindo.
(Se oye ruido de truenos entre bastidores)

PAPA: *(Sobresalto)* ¿Qué fue eso?

MAMA: *(Comienza a llorar)* No fue nada.

PAPA: Fue... como un trueno... o una ola en la playa... o algo así.

MAMA: *(Susurra entre lágrimas)* Fue ruido de truenos entre bastidores... y ya sabes lo que eso significa.

PAPA: No me acuerdo...

MAMA: *(Apenas puede hablar)* Significa que ha llegado la hora en que la pobre Abuela...

¡y yo no lo puedo soportar!

PAPA: *(Con aire ausente)* Creo que debes afrontarlo con valor, Mamá.

MAMA: *(Remedándolo)* Afrontarlo con valor, eso es. Ya pasará... todo pasa en este mundo...
(Nuevo ruido de truenos entre bastidores, esta vez más fuerte)

MAMA: ¡Aaaaay... pobre Abuela... pobre Abuela...

ABUELA: *(A MAMA)* ¡Yo estoy perfectamente! ¡Todavía no me ocurrió nada!
(Trueno violento entre bastidores. Se apagan todas las luces, excepto el reflector que ilumina al JOVEN. El MUSICO cesa de tocar)

MAMA: ¡Aaaaay ¡Aaaaay!...
(Silencio)

ABUELA: No prendan las luces todavía... No estoy pronta... *(Silencio)* Muy bien, querido, ahora sí ya casi terminé.

(Las luces se encienden nuevamente a pleno día; el MUSICO empieza a tocar. Se ve a la ABUELA aún en el cajón de arena: yace de costado, apoyada en un codo, semicubierta de arena, tratando afanosamente de enterrarse por completo con la palita de juguete)

ABUELA: *(Masculla)* No sé cómo diablos quieren que haga esto con esta maldita pala de juguete...

PAPA: ¡Mamá! ¡Es de día!

MAMA: *(Despejada)* ¡Así es! Nuestra larga vigilia ha terminado. Hay que secarse las lágrimas, quitarse los crespones de luto... y dar la cara al futuro. Es nuestro deber.

ABUELA: *(Echándose arena con la pala; la remeda)* ¡Quitarnos los crespones... ¡Dar la cara al futuro!... ¡Mi Dios!

(MAMA y PAPA se ponen de pie, se desperezan. MAMA saluda al JOVEN con la mano)

JOVEN: *(Sonriente)* ¡Hola!
(La ABUELA se hace la muerta. MAMA y PA-

PA van hasta el cajón a mirarla; está semienterrada en la arena, sostiene la pala de juguete entre las manos, cruzadas sobre el pecho)

MAMA: *(Ante el cajón de arena, sacudiendo la cabeza)* ¡Parece que estuviera durmiendo! Resulta... resulta difícil entristecerse al verla así... tan tranquila... tan feliz *(Con orgullo y convicción)* Siempre dije que las cosas hay que hacerlas bien. *(Al MUSICO)* Bueno, ahora deje de tocar, si quiere. Quédese un rato más, si le parece y vaya a dar una vuelta o a bañarse en la playa; a nosotros nos es igual. *(Suspira profundamente)* Bueno Papá... nos vamos.

PAPA: Eres muy valiente, Mamá.

MAMA: Tú también eres valiente, Papá. *(Salen por la izquierda)*

ABUELA: *(Después que han salido, pero sin moverse)* ¡Siempre dije que las cosas hay que hacerlas bien! Que te crees tú eso... *(Trata de incorporarse)* Bueno, queridos míos, ahora... *(pero no puede hacerlo)* No... no puedo levantarme... no puedo moverme...

(El JOVEN interrumpe su gimnasia, hace una seña con la cabeza al MUSICO, va hasta la ABUELA y se arrodilla junto al cajón)

ABUELA: No puedo... moverme...

JOVEN: Shhh... Quédese quietita...

ABUELA: No puedo... moverme...

JOVEN: Este... señora... ahora me toca un parlamento a mí...

ABUELA: Perdone, m'hijito. Dígalo no más.

JOVEN: Yo... este...

ABUELA: No se apure, querido. No se ponga nervioso.

JOVEN: *(Se prepara; por fin dice su parlamento como un aficionado muy malo)*
Yo soy el Angel de la Muerte. He... he venido a llevarla.

ABUELA: ¿Qué? ¿Cómo? *(Con resignación)* Ohhhhh... Ahhhhh... Ya veo.

(El JOVEN se inclina y besa a la ABUELA en la frente)

ABUELA: *(Los ojos cerrados, una sonrisa dulce y las manos nuevamente cruzadas sobre el pecho con la pala de juguete)*
Bueno... estuvo muy bien, querido...

JOVEN: *(Aún de rodillas)* Shhhh... Silencio...

ABUELA: Lo que quiero decirle es que... lo hizo todo perfecto.

JOVEN: *(Se ruboriza)* Oh...

ABUELA: No, de veras. Vd. tiene... calidad.

JOVEN: *(Con su sonrisa radiante)* Oh, gracias... muchas gracias... señora.

ABUELA: *(Lenta y suavemente, mientras el JOVEN apoya sus manos sobre las de ella)*
De nada... de nada... querido.
(Quedan inmóviles. El MUSICO continúa tocando, mientras el telón cae lentamente)

(Traducción por Raúl Boero)

FERNANDO ALEGRIA

Ponerle y no Ponerle

Entre ponerle y no ponerle, más vale ponerle, digo yo.

¿Ponerle vino? ¿Ponerle el hombro? Ponerle, pues, ponerle.

Así fue el chileno siempre y así ha de ser ahora.

Pero, ¿y si no hay ya qué ponerle?

¿Ha de ponerle el alma al frío, la vergüenza a su miseria?

¿Qué va a ponerle?

¿La familia al terremoto?

¡Vaya, vaya! Vaya mi tren por los campos de Loncoche, vaya quebrando el hielo sobre el anca de las yeguas.

Que corra al pie de los volcanes entre la cordillera y el mar.

De la noche, entre alambres de púa, saldrán los huasos de luto arreando la vaca colorada que ha de parir la mañana.

Que cumpla el sol su rodeo de gala y salga el rancho de sus quinchas como un tejo de piedra a morder la helada.

Allí estarán los niños que peinó el invierno, tiesos como estacas para marcar la muerte.

Entre ponerle y no ponerle, dirán, ponerle niños al invierno.

Que el viejo se carbonice en el brasero y la madre destete a la loba del frío.

Pongamos niños a la ruta, dirán.

Llegará la primavera al Valle Central.

Valdivia sacará las patas del barro.

Caerán un escombro y una estrella en Concepción, tantas estrellas como temblores, o tantos temblores como veranos.

Correrán potentes los ríos y con ellos correrán los puentes.

Correrá el lodo lustroso sobre un potro negro.

Toserá un niño, morirá un anciano, parirá una mujer.

Echarán su humo las chimeneas de Santiago.

Así será: envuelto en la bruma, con mi abrigo y mi bufanda, mi sombrero negro y mi aguardiente, estaré también en la elipse del parque.

Pelada como cabeza de reo.

A pequeños martillazos crecerán las fondas en la niebla nocturna.

Se encenderá un brasero: y una cantora y una guirnalda tricolor y una gallina blanca y un chuico de chicha y un arpa de plata.

Clavarán el cielo con tachuelas, pegarán las nubes rojas con engrudo, taparán el hambre con ramas de sauce y la soledad y la vergüenza con albahaca.

Se acostará el niño junto a la guitarra y la abuela junto a su rosario.

Dejará el minero su sarcófago de piedra y vendrá marchando para matar el hambre.

Vendrá el caballo ciego y la mujer preñada.

Vendrá el niño con su tarro y en su tarro flotará una estrella.

Se acercará en la noche el ferroviario de gorra oscura.

¡Al Parque! ¡Al Parque!

Con la fogata de cijo y el costillar ardiendo.

Se traerá en el bigote la niebla de los puentes y la cansada lluvia de Arauco.

¿Ponerle jolgorio al finado? Ponerle tiempo a la muerte.

Eso digo yo.

Cortemos ancla y sacudamos la Cruz del Sur:

¿Ponerle? Ponerle el pecho al agiotista, el hombro al terremoto, el puño a la traición.

Llegará el día de setiembre para el hombre de todo el año.

La vid para sus sienes, el trigo para su manos, la esmeralda y el carbón para sus hijos.

Cantará en el Parque y brotará del sauce el verano.

Saldrán jinetes de su guitarra y la cordillera seguirá dando sus soles como uvas.

¿Ponerle? ¿No ponerle?

Pongámosle chicha al cacho, alegría a la sementera, luz al carbón, justicia al cobre.

Pongámosle libertad a la patria, sonrisa al niño, dignidad al atardecer, y amor, amor a la vida.

Porque entre ponerle y no ponerle, más vale ponerle, digo yo.

CARLOS MARTINEZ MORENO

LAS DOS MITADES DE DELMIRA

ACABO de escribir Delmira, así a secas. Detesto esta familiaridad confianzuda de profesores, críticos, esnobs y lectores, que consiste en llamar a los escritores tan sólo por su nombre de pila, como una forma oblicua de tuteo con la creación o con la fama. Es un hábito que se ha cebado especialmente con los poetas —Juan Ramón, Federico— y más aun con las poetisas: Delmira, María Eugenia, Gabriela, Alfonsina, Juana. Pero he dicho Delmira porque de algún modo ha sido su aventura humana, ilustrada no tan indirectamente por su poesía y mucho más a las claras por sus cartas íntimas, lo que ha estado proponiéndoseme estas noches: el caso de la joven montevideana de la primera década del siglo, a un tiempo misteriosa y doméstica, genial y truculenta, hermosa y gorda, virgen y rabiosa, que tiene sueños fálicos y escribe versos abotagada o luminosamente eróticos, que sólo se sustrae por unas horas a la guardia materna para ir en verano a sus clases de pintura —porque recibe en casa las de Francés y Piano, esas otras dos disciplinas del *trivium* burgués de una joven acomodada en el Montevideo de 1900— y sólo puede conocer poetas melancólicos, innocuos o andróginos, que viven persuadiéndola con el gesto y la palabra de que lo espiritual es angélico y asexuado y lo viril grosero y ordinario; y ella intercambia con esos seres frígidos y exquisitos, poemas y versos sueltos, en las veladas hogareñas o en el palco familiar, durante los entreactos de la ópera o el drama. Desde el escenario puede haber estado vociferando un hombre como Verdi o como Ibsen,

como Hugo o Rostand; en el antepalco, los jóvenes *dandies* de traje de trencilla le habrán de recitar versos pálidos o falsamente arrebolados, le habrán de sugerir camafeos para su belleza de cráter, la habrán de convencer de que el más alto afecto entre una mujer y un hombre se llama fraternidad. Y ella, rodeada de sus padres pequeños y solícitos, pomposos y solemnes, cuidadosos de aquella criatura a quien no entienden, acabará por rendirse y escribirá que aquel muchacho homosexual es un "magnífico hermano en nuestra dulce madre Poesía", dirá que "produce, todo él, la inefable impresión de una lágrima engarzada en una sonrisa" o le fechará y dedicará un retrato "en la isla azul de la ternura fraternal".

Con ese mismo André Giot hablan de arte, de poesía y del alma en el ferrocarril suburbano que los trae a Montevideo, al joven desde Colón, sus parques y sus arboledas, a ella desde el más cercano Sayago en que veranea, con sus quintas y sus granjas y sus gallineros que asoman a las vías, con sus reveses de guardapatios en las casas que dan la espalda al tren, con las palmeras y las glicinas, con los bebederos en que se inmovilizan las aves que ya saben de locomotoras y de viajes lo bastante para no mirarlos, con el sol sobre los verdes declives jugosos, con las camisas blancas infladas de viento en los tendederos, con los cómicos camisones que lloran lejía y hacen gestos patéticos al pasajero de cada mañana, con los palomares abullonados de amor, con las escaleras de palo que duermen arrimadas al musgo de las techumbres. Ella ha trepado al vagón una estación después que él, dando el angosto paso que la falda apenas le permite, para subir aquel estribo empinado y lustroso. Veo ahora uno de sus retratos, tomados en Colón, seguramente en los mismos domingos de André Giot, en 1913: una sombrilla restallante, cuyos contornos deslumbrados se incendian sobre un tramo oscuro de corredor y contagian de estrías solares a un cerco vivo. Y luego, sobre el fondo de una veranda de madera, contra el labrado circular e historiado de una balconada, la cepelina floral de la poetisa, su blusa blanca de galones en calado y un cuello, presumiblemente azul, que llega hasta los hombros; la pollera oscura baja hacia los tobillos, orlada de pasadores, de moñas y de intermitentes trenza-

dos de cinta clara, vanamente destinados a apaciguar ese otro fulgor sin orillas, el de los resplandecientes y angostos zapatos pintados de albayalde. Su cara carnosa, su cabellera leonada y sus ojos azules casi no existen, porque lo que predomina es la actitud de la figura: el brazo derecho flexionado teniendo la sombrilla y el brazo izquierdo caído del que cuelgan unos guantes de mano y antebrazo. O en otra foto, la pierna cruzada y las moñas de la pollera enfiladas como mariposas sobre la tibia de la pierna derecha que monta a la izquierda, mientras ella lee un libro (acaso uno de sus libros de poemas), sentada en el banco de varillas blancas, bajo una pérgola, también en Colón y en 1913. Es ya en mayo, es un otoño opulento y tranquilo, tres meses antes de que Giot se vaya a Francia y ella se case con Enrique Job Reyes; catorce meses antes de que el marido la mate y se mate.

No debe haber vestido tan suntuosamente para sus viajes ferroviarios a Montevideo, hacia las clases de pintura del maestro Laporte, donde ella y Giot harán acuarelas, donde ella compondrá aquel fondo de borra de vino esmaltado con lilas, amapolas, cartuchos y margaritas, con un lazo recapitulatorio más abajo, ese cuadro al que Reyes agregará la quemadura circular del balazo que la atraviese; o el perro terranova con paisaje marino o la garza sobre una sola pata, sumergida en un estanque cubierto de lotos; o la orquídea en cuyo centro Reyes pegará el pequeño retrato que atesora. No debe haber vestido tan suntuosa ni impeditivamente al venir de Sayago a Montevideo, para las clases de pintura.

Debe haber subido, eso sí, al viejo vagón forzando lo angosto de la pollera y debe haberse dirigido hacia él, que ya habrá ocupado el sitio de la ventanilla, calculando que de ese modo ella podrá adorar mejor el perfil que discurre sobre el fondo de cristal por donde corren los setos, las chimeneas, las empalizadas, las campánulas, los belfos del ganado, los corrales, las jardineras de los pasos a nivel y los veloces cuadros de hortalizas. El ya habrá ocupado el sitio de la ventanilla donde su cuño de efebo pueda incrustarse más adorablemente sobre el paisaje, para el enamoramiento culpable e inservible que quiere soliviantar en ella, para la pasión confusa en que se regodea cuando aquella joven genial y provinciana escribe *tu mirada me viste | de terciopelo y fuego,* y para la mentira crepuscular que dirá después, a cuarenta y tantos años de aquella muerte.

Se habrá sentado allí aun cuando tenga que reservar a Delmira el otro asiento de cuero con los muelles vencidos y el pasadizo a un extremo, los resortes rotos porque los trenes locales son los que piden menos comodidad y el pasillo más activo, ya que allí la gente discurre, sube y baja por detrás del aura restricta de conversación, sentencias, donaires, poemas, frases en francés con que él la envuelve y embriaga. Así, cuando ella haya muerto y él coquetee emolientemente con un crimen que su impotencia sueña (de algún modo horrible y femenino) con haber provocado, le bastará evocar aquella cara de embeleso cándido y podrá exaltar de ella *le teint chaud d'abricot mûr, l'âme frémissante, le sang impétueux qu'ont les filles au flanc du Vésuve; le front pur, la droiture du coeur, la clarté de pensée qui caractérisent celles de chez nous; les yeux bleus où se reflète la nostalgie sentimentale des allemandes; le charme des argentines, la noblesse des uruguayennes.*

Sobre el traqueteo de la vieja caja, él seguirá hablándole de Chopin, de Edmond Rostand, de Maeterlinck, sentirá resbalar sus propias palabras sobre aquellos *cheveux d'un or roux très foncé.* O le hará recitar los poemas que ella escribe en Sayago por las noches, borroneando y tachando interminablemente sus cuartillas apasionadas. Entonces dirá que ella escribe versos como quien respira, que no ha tenido verdaderamente infancia y que todo, en su persona, parece consagrado a un destino inflexiblemente trágico.

La animará a que hable en francés, la ayudará alguna vez a que componga en ese idioma.

Y ahora, mientras el tren rueda hacia Montevideo, sólo se ocupará de desplegar su don vacante y ocioso para embaucar a un talento solo y sin amigos, para catequizar a una hambrienta. *De mon wagon, vous ayant cherché des yeux sur le quai de la gare, je vous faisais signe et vous veniez me rejoindre dans le compartiment que j'occupais. Devenus fraternellement camarades nous réalisions de la sorte le voyage d'allée et de retour, parlant théâtre et poésie, nous faisant mutuelle-*

ment connaître nos auteurs preférés, échangeant leurs livres.

Sí, ya la niña va transformándose en mujer. Es todavía la cara de labios finos, la frente con su diadema de perlas en 1907, en los días de "El libro blanco". Pero a los veinticinco, fotografiada por su padre sobre el semicírculo listado de un abanico japonés, sus hombros tendrán morbideces de hembra bajo la flor de raso de uno de los breteles, la garganta se alzará desnuda, el labio inferior caerá desdeñoso y cansado hacia una barbilla más voluptuosa y redonda, los ojos azules se entornarán con una suerte de malhumor dormido, espeso, sensual, o se abrirán saltones, como si quisieran rasgar el estrecho vestido en que ya está convirtiéndosele la piel, a un tiempo con algo de la elevación blanquecina y desasida de una mirada de virgen en un vitral y con ese otro algo acechante y dispuesto, con el deseo de lanzarse posesivamente sobre el mundo, el mundo que late sin salida en su cóncavo sexo.

Y a pesar de que ya es una mujer, se supondrá que pasan los días sin que conozca el lance amoroso, sin que nadie recoja cabalmente ese reto entero que es su persona, la provocación inocente y lujuriosa que brota de su cuerpo.

¿Es que están confabulándose, es que quieren condenarla a que siga siendo siempre la niñita de su mamá, a que sólo salga de paseo a cuenta de dar limosna a los pobres? *Elle vit ses hivers à Montévideo et —dans cette ville qui a conservé toutes les vieilles coutumes ibériennes— ne sort que rarement et toujours accompagnée de la mère qui l'idolâtre. Ces promenades n'ont qu'un but, toujours le même; faire l'aumône aux malheureux, donner des bonbons aux enfants qu'elle rencontrera, jeter du pain aux petits moineaux éffrontés criant famine dans le mois où le pampero disperse les grains.*

Pero, ¿hubo jamás un ser menos naturalmente dotado para la caridad, si ella consiste en dar bombones a los niños y migajas a los gorriones?

Esa (la de las fotos, la de los paseos con Mamá) es la niña que habría desembocado en la matrona, la de la sala familiar, aquélla de quien alguien se extraña "que invente desengaños para llorarlos, porque ellos sólo vienen después que se ha empezado a vivir", sin entender que los desengaños apócrifos, que las falsas decepciones no son más que la trasposición poética y púdica de las calenturas, de los agostamientos y de las frustraciones físicas en que bulle su cuerpo, del yermo que para ella significa esa soledad custodiada de padres en que la hacen vivir. "Es la vieja y eterna historia de la mujer: empieza soñando y acaba... tejiendo medias para sus hijos", escribirá Daniel Muñoz en el album que la niña prodigio agencia a los mayores, en busca de un comedimiento, de un deslumbramiento, de una profecía que ya entonces empieza a parecer muy fácil. Es la joven que podría haber seguido viviendo hacia la obesidad y la descendencia —o hacia la obesidad y la soltería— escribiéndose con Rubén Darío y con Manuel Ugarte, "ingresando al Parnaso".

Pero estaba al lado, acezaba al lado la otra, la que murió asesinada a los veintisiete años, *yo la estatua de mármol con cabeza de fuego,* la que estaba más allá del mal gusto, del rococó y de la cachivachería, la que no se dedicaba a firmar Joujou al pie de los medallones de señoras distinguidas, en las páginas de La Alborada, pero escribía y sobreescribía y tachaba en su pieza y por la noche, la cabellera suelta y los ojos brillantes, versos y poemas enteros que Vaz Fererira declaró prodigioso no ya que compusiera sino tan sólo que pudiese entender. Y es que seguramente no los entendía, pero los segregaba y los expelía como una planta, con una oscura dehiscencia de su sér abierto en canal. Porque toda ella se rendía a ese sentido himeneal como a un mandato del mundo, como a la sensación de algo que se rasga, referido a la tierra, a la noche, a la flora, a su propio sexo.

Esa —*ascendió mi deseo como fulmínea hiedra, Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones*— era la emplazada a morir del propio exceso que suscitaba en sí y quería provocar a otros. Las noches afiebradas y en blanco en que escribía y tachaba eran sus poluciones, eran sus orgasmos; y cuando su padre le servía luego de copista menudo, prolijo, caligráfico, o cuando su madre le guardaba la puerta para preservarle los sueños matinales tras esas orgías, no entendían lo que copiaban ni lo que guardaban, la eyaculación poé-

tica anterior al sueño, el cubil que volvía a ser ahora dormitorio de virgen.

Y al lado de esa muchacha que prefería tachar "gloria" para poner "embriaguez", porque le parecía más verdadero, estaba la señorita montevideana que subía a la azotea de su casa, a prima tarde, la hermosa cabellera rubia recién lavada extendida hacia atrás y derramada por los hombros contra una toalla puesta a modo de golilla, y cayendo en guedejas luminosas sobre el busto, a la manera de la Magdalena del Tiziano. Caminaba al sol para secarse y su madre, servilmente, la seguía a pocos pasos. La otra, esa suerte de walkyria perdida en el Montevideo de 1910, podría haber subido de noche a la azotea y bailado desnuda a la luz de la luna, la cabellera suelta y voltejeante; pero de todos modos la madre, pequeña y semidormida, habría estado unos metros más atrás, los brazos abiertos en el ademán de interceptar el paso a través de una puerta, velándole el sueño, la creación y la muerte.

Hubo quienes *vieron* en ella lo que iba a morir, lo insostenible, el precario y aleteante aplazamiento de la muerte sobre su persona. "Y espero que siga usted viviendo", le dice Unamuno desde España, al despedirse tras una larga carta. Y el desaforado Roberto de las Carreras lo sentirá, lo olfateará con su mal gusto y sus nervios de enfermo: "Llamáis al cuerpo tenebroso ya Buitre, ya Serpiente caída de vuestra estrella sombría... Dicha composición es toda ella de tal modo un ripio, que hace pensar en un ripio de esquina, en un novio. Recuerdo precisamente que al ir yo a vuestra casa a rendiros mi homenaje verbal, tropecé con un ripio de esta última naturaleza, el cual ha sido a todas luces el inspirador de vuestro Buitre; debéis casaros con él en recompensa... Con todo, el Buitre que me fue presentado por vos en esa misma noche era un superior y dramático Señor Buitre: trágicamente manchado de sangre y de lodo, comparecía ante una alba virgen".

El tajo estaba tan bien dado, dado por eso que no habría más remedio que llamar la astucia del deseo, que el homosexual Giot de Badet no supo —hasta que todo hubo pasado— que tal ripio existía, que a los ojos de un loco (como a los de Lady Macbeth) eran ciertas las manchas de sangre.

Pourquoi se marie-t-elle, si elle n'est pas sûre d'aimer?

Pero ella escribe a Reyes billetitos comatosamente pueriles en medialengua, espasmos en forma de esquelas, que le remite en tubos de vidrio ("Tengo hambre de verte"), mimoserías y zalemas eróticas así hablen del encuentro furtivo de esa noche o del resfrío que la obliga a diferirlo, parrafitos que firma Nena, N, Tu nena, Yo y en los que él aparece siendo Quique, Potonguito, Totito, Papito, todo lo que el candor devorado y furioso de esa ardentía sexual se anima a balbucear. Esa es la que va a hacerse matar sobre el fondo de sus propias acuarelas, en el instante mismo en que —tras la cópula— ha ganado el borde de la cama y ha empezado a calzarse los zapatos. Esa es la que dice al fraternal marica "Siento que mi vida acabará en una tragedia", la que le asegura su silencio en el asesinato, como si el asesinato fuera otra forma de la cópula, como si el ripio vuelto Buitre y Marido, que entrevió el obsedido Roberto de las Carreras, hubiera estado desde el principio para eso: "Sería incapaz de dar un grito; me dejaría matar sin decir nada".

Car vous étouffiez, Delmira, dans la contrainte de "ce qui ne devait pas se faire", dans le Montévideo de cette époque lointaine. Ainsi me disiez vous: "Si j'étais en Europe, j'aurais le droit, sans que la moitié de la ville crie l'scandale, d'aller m'installer seule à la terrasse d'un café". Vos ambitions n'étaient donc pas bien grandes.

Dar limosnas a los pobres, bombones a los niños, migas a los gorriones; instalarse en la terraza de un café. ¿Qué otra cosa decirle al joven pederasta de quien se había enamorado inútilmente, al hermoso perfil cuajado sobre la ventanilla desde Sayago a Central, al propulsor de aquel angélico concierto de almas?

Pero ella, apenas el delicado poeta haya tomado el barco, se casará, con ese mismo aire de leona campal, la melena insurgiéndose bajo la corona de novia, el pobre corredor de comercio como inventado para la ceremonia, la madre crasa, melancólica y vacuna, el padre pequeño y tieso oprimiendo su par de guantes inservibles, la niñita que llevará la cola, los solemnes y cómicos circunstantes —damas con cintas y tiaras en el pelo, caballeros de plastrones—, se casará porque

su cuerpo en Montevideo y en 1910 no encuentra otra manera y lo precisa; se casará y acaso sea cierto (como cuenta Giot) que esté a punto de retroceder en mitad de la boda.

Hizo señas, sí. Tengo la sensación abismal de que nadie ha querido empeñarse en descubrir los misterios de ese sexo, ni antes de que estallase ni luego de que expirara. No el sexo de la poetisa genial que quizás haya sido, sino el sexo de una muchacha montevideana de los años diez, como ahora se dice; sus urgencias reprimidas y, en todo caso, experimentadas al nivel de lo prohibido y de la vergüenza o, partir de esas mismas condiciones, sublimadas hacia un panteísmo tosco, hacia una suerte de cosmogonía sexual que la disolviera y absolviera en el mundo, que la relevara de ser responsable de ese sexo como de algo suyo, desde que lo transfiriese al orden universal, a una nueva condición de La Mujer, a cualquier fondo de deseo sin nombre. Su caso era el de una joven que no sabía bastante, que no tenía dónde leerlo, que no podía preguntarlo, que no encontraba con quién hablarlo, que se sentía llena de confusión y estremecimiento al inclinarse sobre sí y que por egotismo o por redención, quería convencerse de que era algo así como la portadora del útero del mundo, en la medida en que para sí ese útero de nada servía. Nadie ha querido indagar esa vivencia insatisfecha del sexo —un sexo fraccionario, si pudiera decirse— semidevanado en poesía y semidesfogado en el único hombre a quien por último fatalizó su sola verosimilitud viril, contra todo espesor, contra toda mediocridad.

Va-t-elle aimer?... Aime-t-elle? Mes souvenirs répondent: non! Ainsi, elle n'aime personne et pourtant, au lendemain du départ d'un de mes voyages annuels vers la France, elle se fiance brusquement et épouse en quelques jours un homme dont elle n'a jamais parlé à ses parents, pas plus qu'à moi même, qu'elle traite pourtant comm' un frère.

Pourquoi se marie-t-elle si elle n'est pas sûre d'aimer? Elle hésite certainement et le jour de son mariage, quand elle est déjà parée de sa toilette d'épouse, que tous les invités et témoins sont là, elle refuse de signer l'acte qui va la lier pour la vie.

Esa esquizofrenia explica que a Reyes le haya escrito —totalmente desinteresada de su juicio literario, totalmente vulgar e impúdica, como una forma de ir entregándosele a cuenta del todo en que ya había decidido pertenecerle— esos billetitos atroces en medialengua, que sólo querían contagiar una gana corporal, propagar una calentura. Esa esquizofrenia explica también que no haya podido sufrir la domesticidad mediocre del hombre —porque la vida eran asimismo los poemas, los palcos, las voces laudatorias, los ritos literarios— y que, decretado sin embargo el divorcio, roto un vínculo que en el país ya no era indisoluble, haya tenido que seguir buscándolo, desafiándolo, injuriándolo como forma de excitarlo, citándose a escondidas con él, dándole la espalda para la muerte.

Cet homme, qu'elle vient d'écarter légalement de sa vie, elle ne l'écartera pas de sa route. Il sonne à la porte, frappe à ses fenêtres, sanglote qu'il l'aime et passe chaque jour des supplications aux menaces envers la mère de Delmira que —dans son égarement— il rend en partie responsable de l'éloignement de celle qui est tout pour lui.

L'existence n'est plus supportable dans ces conditions! Le 5 juillet il revient encore, mais pour faire ses adieux: puisqu'il ne saurait vivre si près de celle qu'il continue à adorer, il s'expatriera. Il partira le lendemain pour l'Argentine, il le promet: ses affaires sont réglées, ses billets de voyage sont pris, mais qu'une dernière fois il puisse revoir pendant quelques heures —seul à seule— celle qu'il considère toujours comme sa femme, sinon il ne peut répondre d'avoir le courage de disparaître.

Los psicólogos de hoy sabrían llamarle "fijación sexual" o algo por el estilo. Ella estaba *fijada* en su ex marido, *fijada* en el ínfimo caballero y pequeño comerciante Enrique Job Reyes (*Para mi vida hambrienta | Eres la presa única*). No podía sustituírlo, no podía apartarlo de sí, no quería dejarlo en paz, no se resignaba a soportarlo. La única forma inocente y suicida que discurrió para que esa necesidad erótica no la redujera a la servidumbre, fue la de mezclar a todo aquello un poco de diabolismo, un diabolismo que era a un tiempo literario e intuitivo, porque ésas eran las

dos escalas de valores en las que sabía algo, en las que no se engañaba.

Seul à seule. Pero el pobre Enrique Job Reyes era tan vulgar como para proyectar las culpas clásicas sobre la suegra y el triste Giot de Badet tan castrado como para suponer —con muchos otros, a partir de él— que Reyes la amó sin comprenderla y la mató de despecho, cuando la historia auténtica seguramente es muy otra y el verdadero motor fue en esa historia el demonismo semiangélico y semicarnal de la niña montevideana. Ella fue el centro de su drama, no el amor ni los celos ni el despecho ni el honor de un pobre aprendiz de corretajes, que le escribía prometiéndole lavar en sangre las manchas de su honra, manchas que ante la historia no cuentan, porque no cuentan allí lo bueno y lo sólito, porque no puede contar el pundonor pequeñoburgués delante del genio y de la gloria, porque no cuentan las desventuras del zángano aunque la abeja real, en esta extraña historia, también muera. Ella provocó el encuentro, ella provocó su muerte, ella fue la empresaria.

Le lendemain —à peine Delmira l'eut-elle rejoint— qu'il l'abbattait d'une balle dans la tempe et se faisait inmédiatement justice.

Me gusta Sayago, me gusta Colón: el silbato de las locomotoras irrumpiendo como una barreta entre los cantos de los gallos, el humo del ferrocarril dejando su cendal entre los ciruelos en flor, la fuerza con que allí se declara la primavera sobre los campos aun quemados por la escarcha. Pero no será ése, jamás, el paisaje sobre el que pueda verla. Me es forzoso pensar en una jungla adormecida y espesa, cándida y abotagada, hecha de una ferocidad decorativa de abalorios tranquilos y de ingenuos, equívocos símbolos fálicos, como si hubiera sido pintada por el primitivismo de otro Aduanero Rousseau. Y a ella misma la veo así, con cierta grosería fresca y a medio concluir en los rasgos, con una ampulosidad de deseo sin otro posible recibo que el del crimen.

"Una tarde de julio de 1914 —dice Zum Felde— cundió por la ciudad la noticia de que Delmira Agustini había sido hallada en una ajena alcoba, muerta de un balazo en el corazón, junto al cadáver de su marido, que aun apretaba en su mano rígida el arma con que la había ultimado.

Los diarios llenaron sus páginas con las crónicas de aquel suceso, sin respeto ni piedad para la poetisa, en una puja de sensacionalismo realista, en el que cupo a la fotografía la parte más odiosa. La torpe vulgaridad de un desborde informativo fue el último regalo que hizo la vida a esta criatura extraordinaria, creadora de uno de los mitos poéticos más originales que existen".

Pero desde entonces el pudor volvió a rodearla, cerrando sus aguas sobre aquel cuerpo hermoso, hasta hoy mismo. Palabras que los deudos fuerzan a que Ofelia Machado suprima en la publicación de las cartitas bobaliconas y eróticas, quejas de Zum Felde, académicas circunspecciones de Montero Bustamante. "Delmira Agustini murió en Montevideo —es todo lo que se atreve a decir cuando cierra el prólogo de la edición oficial de los poemas— el 6 de julio de 1914".

Murió... A peine Delmira l'eut-elle rejoint...

Pero ella no habría querido seguramente que se mintiera sobre su muerte ni sobre sus impulsos si sobre la misma escena sórdida del altillo en que fue ultimada a medio vestir.

Encontrándose sentada sobre el lecho —se anima al menos a escribir Ofelia Machado— *calzándose y de espaldas a Enrique Reyes, que yacía acostado, éste descerrajóle dos balazos, uno en el pabellón de la oreja izquierda y otro en la región témporo-parietal izquierda. Ella cayó boca abajo en el suelo, falleciendo inmediatamente. En seguida Reyes dirigió el arma contra sí mismo, dejando de existir dos horas más tarde en el Hospital Maciel.*

Y este aborrecible estilo de crónica policial quizá no descubre que allí, en aquel cuartucho de Andes y Canelones, moría también con ella el único probable acento montevideano de *la belle époque.*

...calzándose y de espaldas a Enrique Reyes.

Pero Giot de Badet querrá todavía, años después, contarnos una suerte de historieta del Baron de Charlus, un episodio en el estilo de Proust. "Longtemps après la tragédie, le Comte de Manvel, que ma mère avait épousé en secondes noces, me confia avoir eu une entrevue avec lui et à sa demande entrevue au cours de laquelle il se serait exprimé en termes menaçants à mon sujet, m'accusant d'être la cause, même involontaire, de vo-

tre attitude à son égard. Mais le Comte de Manvel ne m'en fît part que postérieurement, m'ayant simplement conseillé, lorsque cela avait eu lieu, de vous voir moins fréquemment tant que votre divorce ne serait pas prononcé".

...que yacía acostado, éste descerrajóle dos balazos...

Y al mismo tiempo que el pudor consiente en que un vejete homosexual pueda decir a Clara Silva, cuando lo visite, cuarenta y tantos años más tarde, en el crepúsculo de su departamentito atiborrado de potiches, de recuerdos, de libros en la Rue de Rivoli: "A pesar de que mis sentimientos para con ella eran puramente fraternales y nunca habíamos hablado de amor, si yo hubiera sabido *eso* me hubiese casado con ella"; al mismo tiempo que la hermana de Reyes guarda los objetos que compusieron la decoración de aquella muerte, el mundo sigue salteándosela, sigue ignorando quién era, qué quería, a qué puertas golpeaba y quiénes desoyeron a Delmira. ¿Es ése el último regalo de la vida que pedía para ella Zum Felde?

Esa cuñada "conserva aun los muebles de esta habitación —Ofelia Machado los ha visto— y los cuadros, uno de los cuales presenta la quemadura producida por el balazo que mató a Delmira, cuadro hecho por ella misma, con un fondo de color borra de vino y con flores, lilas, amapolas, cartuchos, margaritas, con un lazo debajo".

Ella cayó boca abajo en el suelo, falleciendo inmediatamente...

"Conserva otro que presenta un perro terranova con un fondo marino; otro que trae una orquídea, también pintado por ella y en el centro de la orquídea aparece pegado un minúsculo retrato de Delmira; hay otro cuadro con garzas..."

Y están también, revueltos sobre mi mesa, con las esquinas de sus hojas dobladas, sus libros de poemas, con tapas y medallones cursis, con versos que suelen ser cursis. Porque, ¿quién habría sido Delmira Agustini a los setenta y tantos años que hoy tendría, cuál habría sido su camino, cuál de las dos mitades de su naturaleza habría prevalecido?

(Fragmento de **La otra mitad,** novela inédita que publicará Seix - Barral.)

CARLOS MAGGI

UN MOTIVO

(Fondín a medianoche. Hay sólo dos mesas ocupadas, por cuatro o cinco parroquianos. Y están además: el dueño y un viejo bandoneonista.)

Suena un fraseo de bandoneón que se interrumpe. (El Motivo de Troilo y Grela). Cae una moneda en el platito del músico; se oye otro fragmento del mismo tango.

PARROQUIANO 1: Mendoza: traiga más vino *(ante la impasibilidad del dueño)* El último vaso y nos vamos; esté tranquilo, Don Pedro.

(Ahora suenan dos o tres frases del bandoneón —La Cachila por Troilo y Grela— y sobre esa música, que se continúa en segundo plano, habla el Viejo, sin dirigirse a nadie)

VIEJO

Cuando no presto atención
Y acaricio el instrumento
Algo se hace sentimiento
Adentro del bandoneón
Y si lo dejo sonar
Obedeciendo al teclado
Repite un tango olvidado
que no consigo olvidar

(Se interrumpe la música)

VIEJO

Pero dejo de tocar
Cada vez que me sucede
Porque tocarlo no debe
Quien no lo supo guapear

(Pausa breve)

PARROQUIANO 2: Muy bien viejo. Siga con otro. Nos vamos yendo, Linares?

VIEJO

Años de años escuché
una sola melodía
y la callé día a día
sin confesarme por qué

De sobra sé, eso sí,
Que cuando este tango suena
Hay algo que se hace pena
Y se pierde para mí.
Pero esta noche después
De tantos años vividos
Como nunca he decidido
Tocar mi tango otra vez,
Tocarlo sabiendo bien
Que esta noche ha de pasar
Lo que una vida esperé
Y porque pasa y lo sé
Es que me pongo a tocar

PARROQUIANO 2: Muy bien *(aplaude dos o tres veces)* Sírvale un vino, Mendoza. *(Suenan varios compases de La Cachila pero se interrumpe.)*

VIEJO

Pero no, a qué seguir
Si todo está en mi memoria
Y no sabiendo la historia
Nadie la puede sentir
Mejor contarles primero
Para que entiendan después.

PARROQUIANO 1: Hasta mañana. *(Se va).*

PARROQUIANO 2: Chau.

VIEJO

Fue en el año veintitrés
En París, un mes de enero
Lo siento tan verdadero
Que lo estoy viendo otra vez.

(Empieza a verse lo que el Viejo describe como una estampa inmóvil)

Café concert de la Place
Hoy, el cuarteto Furtado
Tocaba yo, Maldonado
Y los hermanos Morás

(empieza a oírse el cuarteto)

Recuerdo el compás cortado
De este tango ligerito
Se marcaba compadrito
Casi casi milongueado
Lo tocamos aquel día
Que nunca podré olvidar
Cuando me supe negar
A tener lo que quería
¡Qué lujo me dí ese día!
Si lo volviera a vivir
Igualito lo querría
Porque hoy aquí repetía
Lo que le dije en París.

(Empieza a bajar la luz del fondín y se anima el café concert. Después de unos instantes el cuarteto termina su interpretación y los hermanos Morás y Maldonado bajan del palco de la orquesta y se dirigen hacia el fondo, a una mesa poco visible en la penumbra. Allí saludan a los dos hombres que la ocupan. Diego Furtado sigue en el palco. El diálogo siguiente está grabado aunque se ve a los actores.)

JUAN MORAS

Este es Maldonado, un oriental muy persona.

HOMBRE 1

Mucho gusto *(se saludan)*

HOMBRE 2

Se oye bien ese cuarteto

MARTIN MORAS

Cosa de un mes que venimos, así que todavía....

FRANCES
(Hablando en primer plano) Garçon eh garçon!

MOZO
Monsieur?...

FRANCES
Dites moi: la bàs, celui du chapeau gris, c'est le chanteur du tango, n'est pas?

FRANCESA
Tout le monde le connais... Comment s'appelle?

MOZO
Pardon, monsieur. Ce sont des argentins, mais je ne sais pas, l'orchestre, fait du bruit seulement. Pas de paroles.

MARTIN MORAS
(Segundo plano, grabado) Claro que sí. No nos puede negar ese favor. Traé la guitarra, Juan.

(Juan Morás va hasta el palco, donde Diego Furtado se ha quedado revisando partituras, haciendo tiempo)

JUAN
(Hablando en primer plano) ¿No venís? Creo que va a cantar.

DIEGO
De aquí se oye.

(Juan vuelve al grupo y el hombre 2 comienza a templar. Tanto este sonido como el diálogo que sigue, están grabados)

MALDONADO
Mañana se sabe esto y se llena el café.

HOMBRE 1
Ojalá.

HOMBRE 2
Les hago un tango nuevo que acá no camina, pero que a mí me gusta.

JUAN MORAS
Siendo Ud. cualquier...

MARTIN MORAS
Calláte Juan

HOMBRE 2
Escuchen... (Grabación de Gardel: *Como abrazao a un rencor,* suprimiendo la introducción de guitarra)

(Aplausos generales)

FRANCESA
Bravó *(sentándose)* Tu vois, c'est lui. J'étais bien sur.

FRANCES
Et alors... quoi?

FRANCESA
C'est une merveille. Pendant qu'il chante, on a l'envie d'être malheureuse.

FRANCES
Tu sais, avec moi,... il reussit.

(Maldonado se acerca al palco donde sigue Diego Furtado)

MALDONADO
(Hablando en primer plano) Diego: dijo que oye tu tango.

DIEGO
No vale la pena

MALDONADO
Dice que si le gusta lo canta

DIEGO
No vale la pena; es sin letra

MALDONADO
Pero qué tiene que ver. La letra se hace. Si le gusta...

DIEGO
Además... no puede cantarse

MALDONADO
Pero hermano! No comprendés que si él lo hace estás puesto? Es la fama y tener billetes. Es todo. Si éste lo canta quedás colocado, estás hecho para siempre.

DIEGO
No quiero y además es inútil

MALDONADO
Pero viejo...

DIEGO
No insistas, Maldonado. No es mío ese tango, tu lo sabés mejor que nadie. No es mío y no puedo darlo. Dejáme tranquilo.

MALDONADO
Sacá patente de loco, Diego Furtado

DIEGO
Déjame en paz, te dije. *(La estampa se inmoviliza un instante y cuando su luz comienza a borrarse se oye la voz del Viejo en el primer plano)*

VIEJO
Si lo volviera a vivir,
así quisiera ese día
porque hoy mismo repetía
lo que le dije en París.
Mi tango salió de adentro
Y no se puede cantar
Lo va haciendo el instrumento
Cuando siento que algo nuestro
Se tuvo y ya no está más

(Bandoneón. Canta.)

Yo tuve si, yo tenía
Tenía y hoy lo perdí

El tiempo no vuelve en sí
Ni puede volverse atrás
Cuando canto lo perdido
Sé que igual se perderá

Yo tuve sí, yo tenía
Tenía y hoy lo perdí
Mis amigos mi alegría
Mi tiempo de chiquilín
La muchacha a quien quería
Mi amor que tuve y tenía

Tenía y hoy lo perdí
Tenía y hoy lo perdí

(recitando)
Tenía y hoy lo perdí
Repite el tango sin fin
Porque ya no siento amor
Por el amor que viví
Porque ya no vuelvo yo
A ser el mismo que fuí

(pausita)
¡Si sabré cómo he cambiado
Desde mi tiempo feliz!
Antes de andar por París
Tocamos con Maldonado
En un recreo llamado
La enramada de Don Luis
Quedaba por Agraciada
Para aquí de Yaguarón
Y era punto de atracción
Para flor de muchachada
Que venía de la Aguada
Del Reducto y del Cordón
Allí sí que di mi tango
Lo di por última vez
Nunca permití después
Que lo anduvieran bailando
Porque ella lo fue pisando
Cuando lo puse a sus pies

(Ahora bruscamente desaparece el Viejo y se ve un recreo en 1910. Frente a la pista una espe-

cie de pérgola para la orquesta, donde Diego Furtado, con su bandoneón, y Maldonado y Quiroga, con guitarra componen el trío que anima el baile. Están descansando. Maldonado bebe un chop. Entra un hombre con dos mujeres y ocupan una mesa; hay además varias parejas).

DIEGO
Mirála, Es ésa.

MALDONADO
¿Cuál?

DIEGO
La de azul. ¡Es ella!

MALDONADO
No está mal *(bebe).*

DIEGO
Es un ángel. Quiroga: tratá de seguirme en esto. No lo conocés, pero acompañá.

MALDONADO
Vas a tocar... tu tango. *(Se sonríe sobrándolo)*

DIEGO
Dejáme en paz, Maldonado. Vale más que me dejes tranquilo. Andáte.

MALDONADO
Pero muchacho qué genio! *(Se desentiende)*

DIEGO
(Para sí) Si hasta ahora lo estuve escondiendo habrá sido, sin darme cuenta, para tener algo que ofrecerle a ella. *(Se pone de pie)* Señores: un tango nuevo dedicado a la señorita Estela.

(Aplausos. Diego se aplica el bandoneón y se oye el tango entero "La Cachila" tocado en bandoneón y guitarra por Troilo y Grela) Después de los primeros compases Maldonado mira a

Diego Furtado y se sonríe. Cruza la pequeña pista y saca a bailar a Estela. Se abren las otras parejas y los miran bailar. (Antes de que termine la pieza, Maldonado y Estela ríen estruendosamente y desaparecen juntos por el fondo. El recreo se borra bruscamente y se ve el fondo, donde ahora hay un único parroquiano dormido en su mesa)

VIEJO
Así fue que di mi tango
Allá por el año diez
Nunca permití después
Que lo anduvieran bailando
Porque ella lo fue pisando
Cuando lo puse a sus pies

Me quedé como ya estaba:
maldiciendo, sin hablar;
Con la rabia de aguantar
Una nueva felonía
Porque una ya me debía
El que me quiso humillar
Con ella no quise más
Ni la vi más en mi vida
Sentí que estaba perdida
Cuando él la sacó a bailar
Y otra vez volví a callar
Embuchándome la herida
Mi tango fue el responsable
De esta segunda trastada
Al tocarlo en la enramada
Supongo que él recordó
Como recordaba yo,
La muerte de Juan Almada

Fue cinco o seis años antes
Pasó por un encontrón
Pero yo estuve en la acción
De esa noche y Maldonado
Aunque salió bien parado
Sabe que vi su traición
Entonces yo era un muchacho
Y el miedo me hizo callar
Así fue que vine a atar
Mi destino a Maldonado
Con el rencor embuchado
Que mi tango hace brotar

(Se ilumina otra escena: una esquina de la Aguada, hacia el 900 y poco. Diego Furtado, joven; Juan Almada y después Maldonado harán y dirán según describe el viejo, que sigue durante todo este episodio en penumbra)

VIEJO

Iba de paso esa noche
Cuando Almada me llamó
Y con gestos me pidió
Que lo siguiera un momento
Puso en la esquina su asiento
Y sin mirarme, me habló

ALMADA

Tenés que hacerme un favor
Ya que somos tan amigos

DIEGO

Almada, cuente conmigo
siempre que guste mandar

ALMADA

Vení. Ponéte a tocar...
¡Sentáte y tocá, te digo!

DIEGO

Tendría que practicar
Se lo juro don Almada
No me enseñó casi nada
No sé ni como empezar

VIEJO

Pero por no contrariar
me largué casi en seguida
Con una escala corrida
Porque él me volvió a gritar

ALMADA

Tenés que poder tocar
En eso me va la vida

(Almada acomoda a Diego para que quede de media espalda a la esquina, le pone su sombrero y se embosca contra una puerta, en la sombra)

VIEJO

Yo estaba tan asombrado
Que no sabía que hacer
Y en mi afán de complacer
A quien me estaba enseñando
Traté de ir improvisando
con acordes, al barrer.

(Mientras suenan algunos acordes torpemente ensayados hay una breve pausa de expectación. De pronto Maldonado salta dando vuelta la esquina, mientras echa mano a la cintura, como para herir a Diego desde atrás. Pero en ese instante Almada se le abalanza con el arma en la mano)

VIEJO

De pronto vi como Almada
Saltaba por detrás mío
Y me corrió como un frío
Porque el puñal le brilló
Y temblándole la voz
Imprecaba un desafío

ALMADA

Defendéte Maldonado
No busqués de ventajear
Si me querés encontrar
Encontráme frente a frente
Como se encuentra la gente
Cuando se quiere matar

(Los dos hombres quedan inmóviles y luego, como sin apuro comienzan a medirse, vigilando sus movimientos, amagándose de pronto. Cuando los puñales trazan los primeros cortes en el aire, el bandoneón del muchacho comienza a hilvanar, a tirones, las frases del tango y hacia el fin, los hombres parecen ir bailando a su compás el duelo que termina con la muerte de Almada)

VIEJO

Cuando Almada vio la suerte
que le tocaba en el duelo
Buscó su sitio en el suelo
Para acostarse en la muerte

También a mí su instrumento
se me aquietó de repente
Y en el silencio siguiente
Maldonado me miró
Miró su puñal, sonrió
Y se fue tranquilamente.

Me quedó el fuelle de herencia
Y el tango como una herida.
A cada cosa perdida
Hace que piense y recuerde
Que todo al final se pierde
Cuando se pierde la vida
Por eso en mi distracción
Suena solo el instrumento
Y algo se hace sentimiento
Adentro del bandoneón
Porque al dejarlo sonar
Obedeciendo al teclado
Repito el tango olvidado
Que no consigo olvidar.

(Suena el bandoneón y se hace fondo a las siguientes estrofas:)

Yo tuve sí, yo tenía
Tenía y hoy lo perdí
La tenaz melancolía
Del tango me dice así
Mientras va rastreando en mi
Las pisadas de los días
Yo tuve sí, yo tenía
Tenía y hoy lo perdí
Perdí lo que más quería
Lo que era yo para mí
Yo tuve si ya no tengo
Tenía y hoy lo perdí
El tango repite así
su verso meditabundo
Y grita en su son profundo
La entraña del corazón
Porque de un solo tirón
La muerte se lleva el mundo

(Sobreviene una corta pausa, el patrón se acerca al Viejo, trayéndole un vaso de vino)

PATRON
Ya no hay nadie don Furtado

(El Viejo lo mira, bebe un poco de vino y deja el vaso en el suelo)

VIEJO
Demoró toda mi vida
La noche de hoy en llegar
Pero hoy si puedo tocar
El tango que me he guardado
Hoy se muere Maldonado
Y al morir lo va a escuchar

PATRON
Viejo: tocó demasiado

VIEJO
Hoy se muere ya no hay duda
Y al morir lo va a escuchar
Porque hoy le toca bailar
Mi tango con la huesuda

(Se oye nuevamente la Cachila, ahora por orquesta, cuando bruscamente se apaga el fondín y aparece el patio de un conventillo bajo la luna)

Una vieja sale abriendo una de las puertas y en la temblorosa luz amarilla que se proyecta hacia fuera de la pieza, se la ve hacerse la señal de la cruz. Por unos instantes la escena queda vacía, pero de pronto aparece una Mujer en la puerta de entrada y sobreviene un silencio; cruza el patio y entra en la piecita. Comienza a oirse ahora por última vez la Cachila, en piano solo. La Mujer reaparece trayendo a Maldonado. Baila en torno a él —que está casi inmóvil, y que es un anciano—. Ahora la mujer le arranca su máscara de viejo, su peluca, el saco harapiento que lo cubre. Reaparece su figura de siempre. Ahora bailan los dos, pero separados y recuerdan los movimientos del duelo con Almada... Por fin él es vencido y poseído y al dar la primera vuelta después de haber bailado juntos ella muestra su cara triunfal, donde está pintada la sonrisa inmóvil de las calaveras.

Ahora completan su danza bailando en pareja y tras la fea risa de ella, salen, por el fondo, como en la otra ocasión él saliera con Estela).

TELON

CLARA SILVA

SOLO EL REVOLVER

Se interna en un basural, perdido el rumbo. Sus pies se entierran en una masa áspera, blanda, espesa. Camina con dificultad, removiéndola, levantando un tufo hediondo y quieto que se le mete en la nariz, en la garganta, haciéndolo estornudar. Pasan entre sus piernas huesos, latas, maderas, montones tumefactos que se deshacen bajo sus pies. Siente un roer, un chupetear sordo, un jadear, un pulular de cosas misteriosas, luchando, deslizándose sobre las inmundicias. Mareado por este vértigo turbio, que sube de esa masa de polvo húmedo, hinchado como una vejiga pronta a reventar, se detiene un momento. Levanta la cabeza buscando un poco de aire para respirar, sujetándose el estómago entre violentas arcadas. Retrocede levantando un pie, después otro, pesados, llenos de adherencias, tropezando, a punto de caer, agarrándose a cosas fofas que se le escurren por los dedos. Deshecho, enloquecido, sale de ese infierno. Sus ojos se hunden en la oscuridad. No ven más allá de un metro de distancia. Sin embargo, miran y miran en un esfuerzo punzante para ver. La misma oscuridad. Apretada. Densa. Un círculo de sombras, en el que puede entrar y salir, en una vaga e incomprensible ilusión de libertad. Sigue andando. El viento le trae el gruñido de los perros. El rumor de la noche golpea sus oídos. Lo sigue hasta en sus más finos acordes. Se agranda. Se bifurca en dos ramales. De acechanza. De miedo. Tiene la noche en sus oídos. Sus oídos son los ojos que perforan la noche. La auscultan. La interpretan. La noche avanza implacable. La Cruz del Sur des-

ciende lentamente, los brazos extendidos, abiertos, en el límite del mar y de la tierra, palpitantes. Mientras el puñal de Orión brilla intermitente, en la negrura del cielo.

Apresura el paso, casi rítmico, sobre un suelo más firme, el pecho adelante, la cabeza alta entre los hombros, las manos metidas en los bolsillos del pantalón, una, empuñando el revólver. La campera a cuadros cerrada hasta el cuello. Sin furor, sin odio, oteando la noche, hurgándola en sus posibilidades de ocultarse, alerta, para tirar en caso necesario, contra nadie, contra todos. Se levanta un viento frío. Le traspasa las mejillas, el pecho, las piernas. Le acosan el hambre, el sueño, la sed. El esfuerzo de estar despierto, la tensión de sus nervios, dispuestos a jugarle una mala pasada, al menor aflojamiento de la voluntad, que cedería, volteándolo, lo llevan en un impulso ciego, obstinado, hacia adelante. No debe cerrar los ojos. Tiene que tenerlos abiertos, agrandados de atención, ensombrecidos de fatiga. Los sostiene abiertos, entre los párpados hinchados, amoratados, como dos agujas perforando las sombras, entre una confusión de imágenes, de caras que aparecen y desaparecen, de luces que se encienden y se apagan entre las mismas sombras. Ahora atraviesa un camino vecinal, una cinta de tierra zigzagueante, gris, seca, aplastada entre altos y tupidos yuyos y tamarindos. Cada vez más urgente la necesidad de orinar. Saca una mano del bolsillo, mientras la otra aprieta con fuerza el revólver; se detiene, y sobre los yuyos, con un suspiro de satisfacción, se alivia, mientras le sube el vaho caliente de sus propias aguas. No sabe dónde está. No conoce la dirección del viento. Mira el cielo. Pasea sus ojos por la inmensidad del cielo. No conoce la posición de los astros. Confunde Oriente con Occidente. En la "barra", el "Mulato", ese sí que sabía; contaba que el gaucho, para orientarse en la noche, coloca su rebenque en el suelo en la dirección que lleva. De qué le serviría esto? Aunque tuviera un rebenque. A menos que el revólver... Y, de qué le serviría, si él sólo gira en su centro de gravedad? ¿Oriente? ¿Occidente? Lo mismo para él. Nada de eso le importa. Sólo quiere encontrar un refugio, una guarida. Una hondonada, para desaparecer, como el zorro en la madriguera, antes que

venga el día. Y dormir. Dormir sin sueños. Echar su propio cuerpo como un fardo sobre la tierra, sobre la piedra, sobre cualquier cosa. Pero dormir. Caer en un olvido total, sin tiempo, sin distancias. Dormir sin día, sin noche. Dormir.

De pronto, sus oídos atentos, obstinados, recogen a la distancia, todavía finísima, tenue, imperceptible, del grosor de un cabello, la bocina de un auto. No sabe de dónde viene. ¿A sus espaldas? ¿Atrás? ¿Adelante? ¿A los costados? La oscuridad es una red, es un círculo de presagios con estrellas, con sapos, luces malas. Y él está en el centro de ese círculo, esgrimiendo un revólver. Dueño y prisionero del revólver. El rumor va creciendo (o crece su ansiedad) en proporciones angustiosas, alarmantes, por instantes, por grados, por segundos, por milésimas fracciones de distancias, a través del círculo de sombras. Es casi un alarido reventando en sus oídos. Empieza a correr hacia adelante, abriéndose paso entre las sombras. Ciego. Sin rumbo. Jadeante en medio de la soledad. A correr hacia adelante, sin pararse, en el círculo de las sombras. La ansiedad le corta la respiración. Tropieza con las piedras, removiendo las hojas secas que crujen bajo sus pies. La boca entreabierta deja pasar agitadamente el aire a sus pulmones, con un resoplido animal, saltándole el corazón. Su palpitación es tan fuerte que pierde la noción de los rumores. No sabe bien de dónde vienen, a dónde van esos rumores que la noche agranda y alimenta. Si de su corazón o de las hojas, o de las piedras, o de las bocinas distantes. Lanzado así, con la fuerza incontrolable de su cuerpo, atraviesa el campo, hundiéndose a cada zambullida en el mar negro de las sombras. Tropieza. Y va rodando en un revolcón, enloquecido, puteando, por un talud entre tunas, espinos y lagartijas. Las ortigas le pinchan la boca, las mejillas, una mano. Porque la otra mano, en la caída, no abandona el revólver sujeto en el bolsillo. Los dedos acalambrados apenas lo sostienen. No siente casi su frío metálico. Está consustanciado con él. Es su vida. Un apéndice de su cuerpo. Una fiebre de su alma. Con él se abre paso a través de las sombras. De las paredes. De los hombres. Es su estatura de hombre. Su tajante libertad. Su fuerza. Su derecho. Su derrota. Su libertad y su prisión. Con el revólver ordena su mundo. La

injusticia brutal de ese mundo. Preguntas y respuestas. La rabia. La venganza. Los golpes. Las patadas. Los vejámenes. La razón y la sin razón de su existencia se formulan solas, en el abrazo de muerte, en el fulgor, en el estampido seco, el humo, la pólvora quemándole los dedos.

Se expresa con el revólver. Es un proceso rápido, magnético, de voluptuosa, morbosa pasión viril. Es un instante de orgasmo brutal. El desahogo, la eyaculación violenta en el acoplamiento súbito, impaciente, de su cuerpo y el revólver. El ojo entrecerrado, el brazo se extiende y la mano apunta; ¿a qué?, a todo; porque todo, hasta el aire que respira, que le roza la cara, es su enemigo; y aprieta el gatillo. Y en el estampido seco, la pólvora dilatándole la nariz, la cabeza atravesada de relámpagos, se siente vivir en la furia que desencadena, afirmarse sobre la tierra. Dominarla. Todos retroceden. Tiemblan ante este poder que estalla en sus manos. Todos hablan de él. ¿Un héroe? ¿Un resentido? ¿Un monstruo? ¿Un paria social? Su cara sale en las grandes planas de los diarios. De frente. De perfil. Los noticiosos trasmiten su nombre. Su familia. Sus vicios. Su ambiente. Sus taras. Se hacen mesas redondas sobre la delincuencia infantil. Se discuten los códigos penales. Interpelan a los ministros. Las madres tiemblan. Los niños lo admiran. Lo imitan en sus juegos. Su revólver es la huída, el desahogo. La oscura regresión hacia la sangre, hacia el desquite. Hacia el encuentro con su hombría. Mezcla de celo y rabia. Desmayo y crueldad en el riesgo de su mano apuntando, los dedos ennegrecidos de pólvora. Idéntico desmayo. Idéntica crueldad, mezcla de celo y rabia. Su cuerpo apuntando la carne de la mujer, de una mujer. Derribándola, sus dedos temblando de deseo. Apretando. Entre sangre, orgasmo y extravío. Su caída. Su desmoronamiento, arrastrándolo entre su furor aplacado y su desdén creciente.

De pronto se encuentra en un camino. Siente bajo sus pies el duro pavimento de hormigón. Está bordeado de árboles frondosos, que forman sobre su cabeza una bóveda densa y sombría. No pasa a través de ella ni el fulgor de una estrella. Se recobra. Apoya la espalda en el tronco frío y áspero, reposando inmóvil, apenas consciente de sí mismo. La cabeza levantada hacia el cielo de

hojas. No sabe dónde está. El tiempo se ha reducido a un silencio que tapia sus oídos, destruyendo toda realidad, toda contingencia. Una sensación de descanso lo invade. La tensión baja. Un relajamiento total de sus nervios, una docilidad mansa, casi una entrega de niño o de mujer, desamparado. Todo parece en un instante, en la mínima fracción de un instante, fundirse en una lágrima, en un suspiro. Una ternura que sube, tal vez del agotamiento, tal vez del desamparo, tal vez de la fatiga, tal vez de la sed, de la soledad, del abandono. Una supervivencia de la niñez, buscando en la oscuridad algo cálido, impreciso, sin forma, pero extraordinariamente vivo, extrañamente eterno. Después se da vuelta y junto al tronco negro, áspero, rugoso, orina otra vez largamente, con desahogo animal, con voluptuosidad ciega.

La mañana está casi en el cielo. Bajo el ramaje tupido de los árboles, la noche sigue apretada, interminable. A veces un soplo, una brisa helada, agita la aérea cortina y por el entrecruzamiento de sus hojas deja ver un pálido, ceniciento resplandor. Con la mano libre —la otra la lleva dentro del bolsillo apretando el revólver— se sube el cuello de cuero de la campera hasta las orejas. Se golpea la cara, las piernas, para entrar en calor. Tiene unos deseos rabiosos de fumar. Por los labios secos, agrietados por el frío, se pasa la lengua ansiosa, humedeciéndolos. La tortura de un cigarro es cada vez mayor, más apremiante, casi insoportable. Pero al mismo tiempo le es también casi insoportable abandonar la mano adherida al revólver. Un supersticioso temor, una fatalidad instintiva, una convicción desesperada, le impiden, le paralizan todo movimiento que no sea el de seguir en la ciega búsqueda, husmeando la tierra, escarbando el espacio, igual que un topo, en la encrucijada de la noche. Sigue caminando. Caminando por el centro de la calle marginada de árboles. Nervioso. Frenético. Cauto. Alerta. Sin pensamientos. Una red de nervios punzándolo, hormigueándole la piel. Sólo caminar. Caminar. Poner distancias inmensas. Kilómetros de noche. Kilómetros de fatiga, de sudor, de asco, de miedo, a través de los cuales se lanza con furor pálido, impotente, mientras la jauría va enredada entre sus talones, oliéndolo, husmeándole el rastro.

El camino blanco, desierto, se extiende delante, largo, interminable. Se va desenvolviendo delante de sus ojos, en una sucesión de sombras, vaivenes, árboles, reflejos, cercos. No tiene fin. Está siempre en el mismo punto del árbol, de la sombra, del vaivén. A pesar de que sus mocasines no hacen ningún ruido, apenas rozan el pavimento de hormigón, un perro lo siente pasar y ladra furiosamente.

Ya la mañana penetra por la densidad de las hojas entrecruzadas. Pequeñas agujas de luz blanca, lechosa, perforan el aire. Van dibujando el árbol, los troncos gruesos y ásperos, las redondas copas que forman sus ramas. La piedra. Y su sombra, creciendo, aparece a su lado, en el profundo cambio de la noche indecisa, fluctuante. De pronto se ilumina una ventana. De pronto se apaga. Y él sigue corriendo, lanzado en el silencio, en vertiginosa espera de una suerte del juego, en el que no le queda nada más que arriesgarlo todo, la nada. Suda a mares. A pesar del frío que le traspasa la piel, tiene la camisa empapada pegada a la carne. Y la calle sigue y sigue, una trampa más que una meta, cerrada por los árboles, apareciendo, desapareciendo bajo sus pies, borrándose en la brumosa franja del sueño. La meta se acerca. ¿Cuál meta? Parece muy próxima. Un esfuerzo más, una brazada más sobre la ondulante línea de las hojas. Pero se pierde en el balanceo de sus piernas. Confunde el ser, el estar, el hambre con la sed, la muerte con el sueño. Está siempre en la misma distancia. En el fondo de la vida. La necesidad de fumar se le hace cada vez más intolerable. Se detiene. Se sienta en el borde de la acera, pone el revólver sobre sus piernas levantadas y enciende un cigarrillo. Ante el placer de este contacto entre sus labios agrietados por el frío y la sed, cierra los ojos. De esta bocanada de humo, lentamente aspirada, que su garganta devuelve con fruición. La exhala lentamente, pausadamente, con un alivio extraordinario de todo su ser, un abandono doloroso, desamparado. Suben los anillos de humo. Suben por las hojas. Se trepan a los árboles, en una liviandad perezosa. Una niebla lejana, flota en el aire sin viento. El revólver se le va de entre las manos, cae de sus rodillas y rueda. Rueda zanja abajo, dando pequeños tumbos. Quiere estirar la mano para agarrarlo, pero sigue rodando entre los troncos, sobre las hojas verdes, blandas, sin ruido. Y un quejido débil, frágil, apenas audible. Un quejido que va naciendo del vientre negro de la noche, se abre paso entre el humo, entre las hojas, entre los árboles. Parecido al llanto de un niño o al maullido lastimero de un gato. Algo extraño, confuso, ambiguo. Su oído quiere separarlo de entre la niebla, darle una dirección, localizarlo en su recuerdo. Pero el quejido, parecido al llanto de un niño o al maullido lastimero de un gato, va creciendo. Creciendo sin edad. Sin sexo. Ahora ya abarca toda la noche, todos los árboles, toda la niebla. Hasta convertirse en un llanto prolongado, espasmódico, sacudido por hipos y el ruido de la nariz sorbiendo los mocos y las lágrimas. Y una voz ronca, ardiente de vino, vociferando. Y el crujido de la cama, agarrada por dos manos que la sacuden con violencia. Y los "ah" y los "oh" de la boca convulsa. Y una silla que cae con estrépito. Y otra vez el llanto prolongado, sumiso, implorante. Y el pie brutal que cae, que cae sobre la carne indefensa.

De la novela inédita
"Aviso a la Población"

CESAR FERNANDEZ MORENO

AMBAGES

Al que ayuda, dios lo madruga.

Anoche tuve un insomnio reparador.

Basta mirar el parque para que salga el sol.

Ciego con pipa no precisa lazarillo.

Como virginidad, siempre queda la muerte.

Creería en dios si su profeta fuera un árbol.

Cuando el canillita me da el vuelto, yo ya terminé de leer el diario.

Cuanto mejor me pasan en limpio lo que escribo, más me gusta mi borrador.

Dado un campanario, ¿desde qué punto cardinal prefiere usted escucharlo?

De los bienes materiales, sólo me interesa el dinero.

Díganle a la muerte que por ahora no voy a poder recibirla.

Dios hablaba en sánscrito, ¿no?

El despertador te despierta, pero luego sigue durmiendo.

El grillo da todo el tiempo ocupado.

El hombre debe madurar antes de casarse, o, por lo menos, antes de divorciarse.

El matrimonio es la más grave de las enfermedades venéreas.

El serrallo, abrillo.

Era una Lady Godiva de la caspa.

Es duro ser el único pasajero parado del colectivo.

Eso que parece roña, es roña.

Estoy dispuesto a quedarme sin dios, a condición de que me dejen alguna otra cosa para ignorar.

Hombre que mira barco no debe ser interrumpido.

Je t'aime jusqu'au 700, et le 701 c'est TOI.

L'horloge emploie la tactique tic tac.

La angustia es, meramente, sensibilidad al cosmos.

La caída es un medio de transporte.

La distancia menor entre dos puntos es por el pasto.

La espalda de las mujeres nada anticipa de los senos.

La normalidad es una crisis más larga.

Lo particular son granos que le salen a lo general.

Los aeropuertos me hacen bien.

Los brahamanes son unos bacanes.

No hay peor sordo que el que no quiere ir.

¡Qué hembra, si Hemingway hubiera sido mujer!

Si yo fuera psiquiatra, seguiría siendo Napoleón.

Soy un cuerdo suelto.

Tanto jode el gallo que al final sale el sol.

Todo hombre siente alguna vez el impulso de actuar como dios. A Jesucristo le salió.

Un gallo es un insomne resentido.

Un momentito, por favor; en cuanto termine de rascarme seguiré acariciándote.

Un romance es una brochette de versos.

Una vez en la cama, ¿qué otra cosa pueden hacer las pobres adúlteras?

Viejo que silba no está desinflado.

Zen o no zen, that is the question.

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

Sexo y Poesía en el Novecientos

1. *DOBLE CINCUENTENARIO.*

Este año se cumplieron los cincuenta años de la primera publicación de *Los cálices vacíos*, libro que recoge lo mejor de Delmira Agustini y que certifica la madurez de su poesía y de su juicio autocrítico. También se cumplió el cincuentenario de la locura de Roberto de las Carreras, amigo y coetáneo suyo que ya en el mismo 1913 comenzó a dar síntomas indisimulables de una perturbación que lo recluiría en diversos sanatorios y casas particulares durante un lapso de medio siglo. Por eso, mientras se festejaba con los acostumbrados homenajes el cincuentenario del libro, el Uruguay literario fue conmovido por la noticia de que Roberto de las Carreras, a los noventa años, había cesado su lucha con el mundo. Su muerte, en la misma hora en que se hacía balance de la obra de Delmira, tiene un carácter casi tan espectacular como su vida.

Algo más que la coincidencia de fechas une a estos dos poetas. Ambos representaron para el Novecientos uruguayos (nuestra remotísima Belle Epoque) un doble escándalo. El de Roberto de las Carreras empezó muy pronto, hacia 1894, con esos poemas en que se declaraba hijo ilegítimo, amenazaba con corromper a todas las mujeres casadas de la alta burguesía y se burlaba sangrientamente de la sacrosanta institución matrimonial. Como además de escribir poemas, Roberto perseguía a doncellas y señoras por las calles, asediaba sus balcones y lucía un desparpajo de Don Juan d'annunziano, pronto coaguló en torno

de su nombre una leyenda erótica que habría de perseguirlo hasta su locura para resucitar en las chismosas necrológicas de estos días.

A su manera, también Delmira escandalizó a la aldea (como les gusta decir a los iconoclastas de entonces) y paseó sus arrebatos de pitonisa en celo, de hembra ardida, por las páginas de libros que se iban poniendo más y más incandescentes a medida que la autora (joven pero no niña) libraba poéticamente sus combates. Con la publicación de *Los cálices vacíos* en 1913, las damas de la mejor sociedad empezaron a evitar a Delmira. Sus vislumbres metafóricos llegaban demasiado cerca del hueso. De ahí que la poesía de Delmira y el escándalo de su matrimonio (que duró veintiún días) y de su divorcio (que terminó en asesinato por mano del marido, en una casa de reuniones clandestinas), hayan contribuído a fijar para siempre la imagen de esta obsesa sexual en el aire provinciano del Montevideo de preguerra.

Roberto y Delmira (así se les sigue llamando) han quedado amonedados en esa doble imagen: el Don Juan satánico, la ninfomaníaca del verso. Se ha querido explicar la leyenda (desmitificarla) por un análisis de la sociedad que produjo estas dos flores exóticas. Desde los trabajos liminares de Alberto Zum Felde, que fue amigo de ambos, hasta los sociólogos de periódico de estos últimos tiempos, se ha intentado explicar por la presión del medio las estampas de estos poetas malditos. Pero la explicación que sólo busque por este lado estará fatalmente condenada a la superficialidad. Había en los *casos* de Roberto y Delmira mucho más que una rebeldía contra las valoraciones sexuales y poéticas del medio. Aunque el medio influyó decisivamente en la forma de sus destinos.

II. *UN DANDY DEL 900*

Roberto de las Carreras había nacido en 1873. Su madre, Doña Clara García de Zúñiga, era una de las mujeres más ricas y extravagantes del Río de la Plata. Heredera de un señor feudal de Entre Ríos, Clara se dio todos los lujos que la inmoralidad puede anhelar. Casa a los 15 años con José

María Zuviría, pero ese acontecimiento resulta apenas el origen de una larga carrera de adulterios que la llevará (entre otros) a los brazos de Ernesto de las Carreras, secretario de Leandro Gómez en Paysandú. Cuando nace Roberto, la madre no interrumpe su profesión. Por el contrario, continúa acumulando amantes (en un expediente judicial se jacta de no haber nunca negado su cuerpo a quien le gustara), ostentándose con ellos en las veladas del Solís, el principal teatro montevideano, y dando escándalos públicos a toda hora. Su apoteosis llega el día en que desde un balcón del Hotel Oriental (residencia de diplomáticos) comienza a arrojar a la calle unas libras esterlinas que llevaba en una bandeja. Se dice que estaba completamente desnuda. Era en 1874, cuando Roberto tenía apenas un año.

Es comprensible que Ernesto de las Carreras no haya creído necesario asumir ninguna responsabilidad. Abandonó al niño a su destino de bastardo y sólo se preocupó (cuando era más grande) de darle alguna lección de moral, que Roberto transcribe en una de sus obras más famosas, *Amor libre* (1902). Allí cuenta: *"Un hombre enérgico, decíame, refiriendo el caso de un marido que, al encontrar a su mujer 'in fraganti', la había arrojado por el balcón: 'Es el único medio de contener a la mujer'. El hombre que así hablaba era mi padre. Yo sentí protestar en mí, desde entonces, el alma de mi madre que me inspira, de la mujer de pasión y de aventura, de la desvanecida soñadora que la educación burguesa me enseñaba a odiar. Al defender al sexo siento que la defiendo. Mi esfuerzo libertario es un tributo altivo y vengador a sus dolores de Amorosa!"*. La lección del padre se hundió bien hondo en Roberto y provocó los extraños frutos que anuncian estas palabras. Convertido en bastardo por la voluntad o desaprensión de sus padres, Roberto decidió asumir públicamente el título. En vez de ocultarlo y ocultarse, con una audacia que habría de costarle al cabo la sanidad, Roberto de las Carreras se proclama (y en verso) hijo natural.

Después de un libro de *Poesía* (1892) que publica con seudónimo y que nadie lee, su carrera de escándalo se inaugura con un largo poema en alejandrinos que titula *Al lector* (1894). Está publicado bajo su propio nombre y, como el primero,

tiene una dedicatoria a Carlos Vaz Ferreira, su gran amigo. El joven que publica este poema ya ha elegido la estampa d'annunziana que será su marca de fábrica: rubio, alto, hermoso, pasea su insolente figura decorada por un bigote en punta, un sombrero requintado, la flor en el ojal, por las calles de esa Montevideo que terminaba (para la gente bien) en Ejido. Más allá, era la selva; es decir: la ciudad que iban construyendo poco a poco los inmigrantes, los gallegos y napolitanos a los que ignoraba tan minuciosamente la clase patricia. Su base de operaciones era la Ciudad Vieja, con la Plaza Matriz como centro, el Café Moka como punto de referencia obligada, el Hotel Oriental y el Club Uruguay como núcleos sociales. Era un Montevideo pequeño, compacto, asfixiante. En ese charco, arroja Roberto la primera piedra: *Al lector*, al que empieza por calificar de *"bestia"*.

Allí se declara discípulo de Byron y de Musset; ostenta su narcisismo *("Una poesía que hago en frente del espejo..."*); anuncia su pánico a envejecer y a la inevitable muerte; comenta el fracaso de su amigo Carlos Vaz Ferreira al recomendarle un licor para *"curar mis gastados nervios debilitados"*; se jacta de gastar la mitad de su vigor en mujeres; instaura su capricho como única ley; revela casi involuntariamente un temor morboso a la impotencia poética *("...y me tiento el brazo; pero al ver / Que apenas tengo en él un proyecto de músculo, / No me siento capaz ni de hacer un opúsculo".)*; pavonea su satanismo *("Y yo soy un malvado, un eterno burlón, / Que todo satirizo, hasta la religión / A mí nada me impone y nada me gobierna")*; anuncia su proyecto de escribir *"un poema del diablo, / Inmenso, colosal"*; resume una pieza que nunca ha escrito y en que tiene papel central él mismo; juega con la idea del suicidio; afirma que Dios es sordomudo; se burla del patriotismo, pero al cabo admite que tal vez esté hablando solo; para terminar reconociendo que *"no sé vivir"*, que la Naturaleza se ha equivocado pues *"yo soy una parte / Bien enferma de su obra, un caso patológico"*. El poema se cierra con una larga tirada en que se advierte (tras la burla literaria) el horrible encono de haber sido engendrado: *"Esta vida fatal, fruto del egoísmo y de un olvido atroces. / Pues nuestros padres nunca han de haber ignorado / Que*

nuestro sufrimiento estaba destinado / A ser, por nuestro mal, el precio de sus goces". Y aunque transfiere la culpa, resulta evidente que la Naturaleza (esa madrastra indiferente de Vigny) es para él una metáfora de la madre.

Si bien el arsenal revolucionario que utiliza aquí Roberto es de segunda mano y tiene casi un siglo de antigüedad, para la lírica uruguaya de su época anunciaba el decadentismo. Ya circulaban los poetas malditos en algunas manos (como la de Samuel Blixen, crítico curioso más que profundo); Darío habría de dar, dos años más tarde, en *Los raros*, un buen manual para la literatura de ese capitoso fin de siglo europeo; pronto Rodó fundaría con algunos amigos la *Revista Nacional* (1895/1897) que permite difundir algunos nombres claves; a fines de siglo, en 1899, Horacio Quiroga fundaría en Salto la primera publicación totalmente decadente del país, la *Revista del Salto*. Pero la novedad de Roberto de las Carreras es más vital que literaria. Su genealogía en 1894 no está en Poe ni en Baudelaire a los que todavía no conoce (como apunta correctamente Blixen en un artículo coetáneo) sino en la intuición dolorosa de ciertas esencias románticas que ya están en Byron y en Musset. Por eso, este muchacho bastardo, hijo del amor, de un salto se coloca a la vanguardia de la lírica uruguaya de su tiempo.

Aunque a él le interesaba la poesía sólo como medio. Sus otros poemas tienen más que ver con la biografía que con la poética. El más sonado es *Mi herencia*, que publica en el diario *El Día* (diciembre 4, 1894). Allí denuncia ante sus ochocientos mil compatriotas su condición de hijo natural que había sido insinuada en el poema *Al lector:*

Es mi crimen, lector, no haber nacido
En toda regla... Y quedo sin herencia!...

En el poema habla con equívoco respeto de su padre:

Teníamos, es cierto, divergencias
De opiniones. Severo, reservado,
El siempre respetó las conveniencias,
Y era, además, político exaltado.
Firme y recto, me hubiera dedicado
Por su gusto, al comercio o a las ciencias.

Pero ese respeto de 1894, que se convertirá en desafío en 1902 cuando escribe *Amor libre*, ya está teñido de la ironía del poeta por las ocupaciones burguesas:

Mas, yo lleno de sueños y lirismo,
Soy un gran holgazán... Siempre lo fuí.
Y si comprendo, con un gran cinismo,
Que los demás trabajen para mí,
Aseguro que nunca concebí
Que ellos pudieran también pensar lo mismo.

Más adelante se declara:
Sin ideal, de condición suicida,
Suelo escribir, esto es, desperezarme.

Hay mucho de pose en estos desplantes pero también hay mucho de verdad a contrapelo. Si bien el poema continúa subrayando su lamentable condición de bastardo, su redacción y hasta publicación en un diario obedecen a la necesidad de presionar a su familia para que le reconozca su parte en la herencia paterna. La actitud es doblemente bufonesca ya que se presenta como destituído pero lo hace con terrible insolencia; pide alimentos y vestido, y al mismo tiempo se burla de las convenciones burguesas y proclama:

Pero no creo ni por un momento,
Que ser bastardo sea denigrante.
Al contrario, me encuentro muy contento
Por ello. Me parece interesante,
Original, feliz, hasta elegante!
Te lo digo, lector, como lo siento.
Mi nacimiento es muy decadentista,
Y viene bien a un hombre que no anhela
Nada más que ser nuevo y ser artista,
A un poeta sin reglas, sin escuela...
A más, puedo ser héroe de novela
Romántica... y también naturalista.
Para nacer, según es muy sabido,
Es de necesidad, generalmente,
Que dos personas hayan consentido
En casarse, a lo menos civilmente.
Mas yo, siempre discorde con la gente,
Para nacer de todo he prescindido.
La ley, la religión y la moral

No han tenido; lector, nada que ver
Con mi cuna. Eso ha sido algo informal;
Pero se relaciona, a mi entender,
Con mi estilo. Ese modo de nacer
Es muy mío. Lo encuentro personal.

Antes que Jean Genet, antes que Sartre, Roberto de las Carreras descubre que su única salida es asumir la imagen que los otros le han impuesto: lo han hecho bastardo, y empezará por proclamarlo, convirtiéndose de víctima en victimario. De aquí nace su poesía, de aquí su desafío, de aquí sus desplantes y escándalo. Todo lo que sigue es la natural consecuencia de esta elección: los encendidos poemas a mujeres casadas a las que quiere rescatar de la brutalidad, de *"las ferocidades lúbricas"* de sus maridos *(Poema sentimental);* el horrible poema *Desolación* (publicado también en *El Día,* junio 18, 1895) en que desnuda su condición de niño desamparado, sin amor, despreciado por una Naturaleza a la que invoca como madre, envidioso de la fiesta ajena; esa oda a *Mi italiana* que inaugura una serie de descripciones más o menos ideales y en la que se encuentra ya la experiencia de llegar siempre demasiado tarde a la fiesta del amor. De aquí nace también ese viaje a París, que realiza en 1895 y del que queda una copiosa leyenda erótica, sin duda más falsa que verdadera.

Cuando vuelve en 1898, Roberto de las Carreras es un bastardo de 25 años, un poeta maldito que ha leído (por fin) a Poe y a Baudelaire, que ha ostentado la más ardiente necrofilia en un poema en forma de cuestionario *(En un album de confesiones,* setiembre 15, 1896) y que viene dispuesto a convertir en realidad su sueño erótico. El poeta que ha aprendido a manejar el alejandrino, que llegará a dominar el endecasílabo, que trabajará oralmente cada línea, se revela sin embargo como torrencial prosista. Sus mejores composiciones de esta época están en prosa y son motivadas por sus ensoñadas aventuras. Es la hora de un anarquismo intelectual que arrastra a muchos niños bien, como lo hará décadas más tarde el Frente Popular de 1936 o más recientemente la literatura comprometida de salón. Roberto se proclamará anarquista, predicará el amor libre (que entendía como libertad de corromper a señoras casadas)

y sostendrá en los hechos y en el verso un desarreglo sistemático de los sentidos, aunque tal vez le fuera desconocida esta expresión de Rimbaud. Ocurren aquí esos incidentes pintorescos que ha registrado la chismografía literaria de esta aldea montevideana: su persecución de una mujer casada que él llama Lisette d'Armanville y a la que dedica un folleto, *Sueño de Oriente* (1900); su precipitado casamiento con una menor que seduce (o lo seduce, tal vez) y que suscita una absurda carta abierta a Julio Herrera y Reissig *(El Trabajo,* octubre 8, 1901) en que Roberto explica que condesciende al matrimonio para evitar que la muchacha sea recluída en un reformatorio; el folleto que dedica en 1902 a contar su Waterloo de marido y amante: *Amor libre, interviews voluptuosas con Roberto de las Carreras,* donde reconoce que de regreso de un viaje encuentra a su esposa en brazos de otro hombre (también llamado Roberto) y en vez de arrojarla por el balcón (como proclamó su padre ilegítimo) la exalta como verdadera discípula en la causa del amor libre.

Este folleto es el punto culminante de su carrera de cronista. Es uno de los libros pornográficos más deliciosos de la literatura uruguaya. Como había sucedido con su condición de bastardo, ahora Roberto exalta sus cuernos. Dando un doble salto mortal en el aire, asume la imagen que otros le han impuesto, la hace suya, la elige. En vez del papel de marido engañado prefiere el de iniciador; afirma que al entregarse a otro hombre, su mujer no hace más que poner en práctica sus enseñanzas. Y para salvar su hombría detalla con cómicos epítetos los copiosos sacrificios a que somete a su mujer para que ésta advierta y reconozca la diferencia entre el maestro y su rival. El erotismo literario de Roberto de las Carreras llega en este opúsculo a su punto máximo. Hasta entonces se había limitado a anunciar sus proyectos de conquistador; ahora historia sus triunfos y lo hace con un brío que levanta su prosa, por lo general demasiado caótica y delirante, a una precisión admirable.

Al convertir una derrota (la máxima para el machismo latino) en victoria, Roberto de las Carreras pone otra vez en marcha el mecanismo de conversiones que le permitió superar desde la

adolescencia el estigma de bastardo. Pronto una nueva producción habría de devolverlo a la notoriedad del escándalo aldeano. Roberto pertenecía a una época en que se odiaba lo directo y despojado, se acumulaban cosas sobre cosas por un horror culpable al vacío, se convertía todo objeto en metáfora de otro. El Art Nouveau, señaló con acierto una vez Octavio Paz, es la apoteosis de la metáfora material: sillas en forma de conchas marinas o de nenúfares, mesas que parecen lirios de madera, camas que proliferan como selvas. Basta mirar el libro que en 1905 publica Roberto de las Carreras: *Psalmo a Venus Cavallieri.*

Es un album en formato mayor y está dedicado a una famosa belleza de la época —que el poeta no conocía personalmente y no vendría al Plata hasta 1920—. Impreso en 1905, nada menos que por *Barreiro y Ramos,* casa respetable si las hay, sus hojas son púrpura, el texto está en negro, las iniciales en dorado. En las páginas impares habla la encendida verba de Roberto, desafiando a la *púgil del sensualismo* (así la llama) al combate venéreo; en las páginas pares, en tarjetas postales de la época, se luce en distintos avatares la belleza (aún hoy impresionante) de Lina Cavalieri. En una de las tarjetas, Lina, el rostro de Lina, de perfil, emerge de un tulipán y está coronado por otro. El libro es un disparate poético tan metafórico como los vestidos que luce la belleza y que la hacen aparecer sucesivamente como diosa griega, como jarrón de mayólica, como viva enredadera. Es un libro pero es también un sueño de erotismo sangriento y cerebral, un torrente de cursilería, una explosión de oropeles. La Venus no contestó al reto. Probablemente ni se enteró de él pero para Roberto era suficiente el desafío. Este poema en prosa es su fabricación más perfecta.

Hay otros dos folletos del mismo período en que se revela idéntica ambición de escándalo: *Yo no soy culpable...* (1905), impreso en rojo sobre blanco, delirante confesión de amor satánico; y *Don Juan (Balmaceda),* algo posterior, sobre un amante inmolado por el hermano de su amada. Pero ninguno de estos dos poemas en prosa alcanza la temperatura del *Psalmo.* Sin embargo, su hora cumbre estaba por llegar.

Es el episodio tantas veces contado de su asedio a una mujer soltera que solía pasar, envuelta en un traje azul de corte griego, frente a la ventana del Café Moka que Roberto ocupaba con sus adláteres boquiabiertos. La vanidad del poeta le hace creer que cruza por allí para verlo, pronto la está cubriendo literalmente de piropos, escribe y publica un largo poema en prosa (*En onda azul* ... 1905) para celebrar su belleza, asciende peligrosamente hasta su balcón y allí lo deposita con canastas de rosas y se dice que también deja una carta de minuciosa pornografía.

El gesto tiene una réplica previsible. Un hermano de la asediada lo increpa en la calle, Roberto se le insolenta, el hermano saca un revólver, Roberto lo golpea irónicamente con una fusta que siempre llevaba en la mano mientras el hermano (que no entendía de dandysmos) le descerraja dos tiros en el pecho. Roberto cae con una sonrisa en los labios y una frase: *Esta noche cenaré con los dioses.* Pero no muere, se sobrevive para poder ostentar en el chaleco *"sus condecoraciones"*: los dos agujeros por donde penetraron las balas. También escribe (es claro) otro folleto: *Diadema fúnebre,* que luce una previsible mancha de sangre en la carátula. Todo era metáfora.

Tantas victorias a lo Pirro acabarían por convertir a Roberto de las Carreras en objeto de irrisión. Además se le acaba el dinero, y un dandy pobre es un ripio. Recurre a las amistades políticas (contaba con el apoyo de Arturo Santa Anna) y se le envía a un oscuro consulado en el Sur del Brasil, en Paranaguá. Desde allí continúa escribiendo febrilmente poemas cada vez más incoherentes y confusos, en que algunos críticos han creído descifrar pensamientos abismales. Se titulan *La visión del Arcángel* (1908), *La Venus celeste* (1909), *Suspiro a una palmera* (1912). Proyecta varios libros imposibles, las crisis de desvarío son cada vez más frecuentes, en sus cartas se queja del infierno tropical en que vive, hasta que un día de 1913 se le reempatria definitivamente. A partir de esa fecha sale de circulación: recorre todavía solitario los barrios suburbanos que antes soslayara, no quiere hablar con nadie, unas tías viejas lo recogen hasta que se hace cargo de él su hijo. Se hunde cada vez más empeci-

nadamente en una locura que llega a cubrir medio siglo.

En realidad, los cuarenta años de la vida pública de Roberto de las Carreras (1773 - 1913) no abarcan sino su vida imaginaria, la vida que él asume y elige como respuesta a un nacimiento que su orgullo no podía aceptar. Son los años de la gran comedia de su vida. Este exhibicionismo delirante, esta necesidad de proclamar a los cuatro vientos su condición de hijo ilegítimo, de pormenorizar los copiosos adulterios de su madre (*"Ha sido la única gran señora de este pueblo. Paseaba insolentemente sus conquistas por la faz de la miserable aldea"*), de registrar fanáticamente el número y circunstancias de sus hazañas amorosas, tienen una clave fácil. En el Montevideo del Novecientos la moralidad imponía la frustración visible, el soterramiento de los instintos, el silencio de toda irregularidad. Todo se barría debajo de la alfombra, una alfombra grande y generosa, por cierto. El pecado de escándalo atemorizaba a quienes con entusiasmo cedían en privado a otros pecados. En ese medio y en esa hora crepuscular de la sociedad burguesa, eligió la exhibición. Era una forma de aliviar las horribles tensiones interiores, la lucha del hombre contra sus demonios, su negativa más honda (sólo por él conocida) de aceptarse como era: hijo sin padre, con una madre prostituída; amante que siempre llegaba tarde o no llegaba del todo; marido burlado al fin. Contaba sus copiosos sacrificios en el altar de Venus tal vez porque era sólo ocasionalmente potente. De Rousseau se ha llegado a decir que en las *Confesiones* se pavonea de los hijos que había puesto en el asilo para no tener que confesar que era incapaz de engendrarlos.

Por eso, y ésta es la última paradoja de la existencia brillante y absurda de Roberto de las Carreras, los años más trágicos, los años verdaderamente horribles, no son esos cincuenta últimos en que vive recluído dentro de un mundo voluntariamente petrificado, sino esos otros cuarenta en que circula al aire libre, expuesto a las miradas de todos, desgarrado por las miradas de todos, gritando más fuerte que todos para acallar el infierno interior, exhibiendo sin pudor sus lacras (más imaginarias que reales), alborotando el ambiente, haciéndose balear, insultar, crucificar hasta su destierro definitivo en el purgatorio tropical. Esos años de escándalo y gloria son los años realmente negros, los años de la gran humillación cotidiana, del castigo infligido por el más implacable verdugo: su propia conciencia insomne. La primera liberación llega en 1913, cuando al fin Roberto se inventa una salida, abre la puerta que da a otro mundo mágico, y se refugia en la locura como en el definitivo, acogedor, seno materno. También su madre había acabado por encontrar ese camino. Ese día de 1913, Roberto abre al fin la puerta, hace girar el picaporte, empuja, penetra en un mundo perfectamente entero y coherente, un mundo propio e inefable como el Paraíso dantesco. Allí descansa y calla —cincuenta años casi— hasta la hora de otra liberación. En el universo de objetos metafóricos de la Belle Epoque había encontrado por fin su metáfora última.

III. *EL PLEITO DE LOS DECADENTES.*

Una mirada crítica salvaría tal vez muy poco de la copiosa y caótica producción en prosa y verso que lleva la firma de Roberto de las Carreras. Es la suya una curiosidad de la literatura uruguaya. Aunque tiene algunos méritos. Como versificador era generalmente insufrible y disimulaba con un prosaísmo a lo Byron la infelicidad general de sus ritmos. Pero como prosista (sobre todo en *Amor libre* y en *Psalmo a Venus Cavalieri*) registra aciertos. Salvada la voluntad de escándalo, y el desafío deliberado de algunos pormenores, la prosa de *Amor libre* tiene vida, tiene ritmo, tiene calor. Es algo más que un documento aunque sea sobre todo documental. En el *Psalmo* hay tiradas que se levantan sobre la utilería Art Nouveau para alcanzar una vibración singular. El *Reto* en que culmina el poema está lleno de pasión verbal. Pero la mayor gloria literaria de Roberto de las Carreras no radica en lo que ha creado sino en lo que supo despertar en otro. De la pléyade de almas dóciles que lo seguían, que copiaban sus frases, sus corbatas floridas, sus bigotes engomados, su sombrero requintado, su sobada estampa d'annunziana, hay uno que es un gran poeta y que recibirá de manos de Roberto la antorcha del de-

cadentismo. Es Julio Herrera y Reissig, dos años menor.

El éxito póstumo de Herrera y Reissig (que muere en 1910, a los 35 años), la diligencia de sus acólitos, los anacronismos de la historia literaria, han invertido los términos de un proceso que sin embargo está bien documentado. Aunque Roberto de las Carreras fue el primero que practicó en verso y prosa el decadentismo en el Uruguay, otros poetas se han atrevido a postularse para ese principiado: Alvaro Armando Vasseur que ha dejado en *Los maestros cantores* (Madrid 1936) una crónica sumamente parcial del conflicto; Herrera y Reissig que en medio de una polémica se empina como iniciador y maestro. La verdad es otra y ha sido restituída por los documentos. Cuando regresa Roberto de las Carreras de Paris (hacia 1898), trae consigo no sólo la leyenda de sus aventuras con famosas *cocottes* de la Belle Epoque sino un baúl con las últimas novedades literarias del decadentismo francés. Entre los libros que trae hay un tomo de poesías de Albert Samain que pronto será confiscado por Herrera y Reissig. El contacto personal entre los dos poetas se produce recién en 1900. Herrera todavía no acaba de salir del cascarón romántico, cuando funda *La Revista*, muy pobretona y ecléctica. Pero en su primer número (octubre 20, 1899) ya aparece una colaboración de Roberto de las Carreras, la descripción erótica de una mujer que tiene todos los prestigios de su rara prosa: *"Hacía y deshacía sobre su frente peinados raros; se la rodeaba como las Circasianas con una diadema de medallitas... Tenía cojines de terciopelo en que se acostaba desnuda sobre el pecho como una gata rampante... Espejos a ras de suelo le devolvían cien veces la imagen de sus caprichosas actitudes, con las que superaba en secreto a las Odaliscas, a las misteriosas esclavas que adormecían a los Sultanes en sus mágicos brazos de favoritas... En el risueño desvarío de su imaginación, mecida por las fábulas, oscilaba bajo sus pies el puente de los navíos, y se sentía conducida en las literas de las reinas de Egipto..."*

El fragmento la identifica como la misma Lisette a la que dedicará un año más tarde *Sueño de Oriente;* de hecho, el fragmento es un anticipo de esta obra. Cuando se publique el folleto, Herrera

y Reissig lo leerá en éxtasis e irá a conocer a Roberto a su hotel, acompañado de su primo, Carlos Méndez Reissig. Desnudo dentro de su bañera, como un príncipe, los recibe Roberto. Este gesto corona la admiración. Pronto Herrera estará escribiendo para *La Revista* (abril 25, 1900) una entusiástica reseña bibliográfica sobre *Sueño de Oriente* en que lo exalta en términos que revelan su influencia: *"Es un sibarita, que sienta mal en el rebaño burgués de nuestros literatos"; "Sueño de Oriente' constituye la nota artística más anticonvencional posible dada en el pequeño teatro de nuestra literatura"; "El autor, —ya que por su idiosincrasia, es lo que daremos en llamar un tipo; que no se acoquina ante los tragaleones de la crítica de monasterio; que se ríe compasivamente de nuestra castidad social; que es filoso y audaz como un estilete; que tiene como Byron 'doble lengua' para hablar; y que, estamos seguros, entregaría su alma al diablo a condición de conseguir su presa— se ha mostrado el 'dandy' y no el hombre, y cualquiera que mire la fachada del libro —ya profese la estética de Taine o de Brunetière— y examine luego su lujoso interior de alcoba turca, convendrá con nosotros que se trata de un producto híbrido, deplorando, en buena lógica, que la pompadour, ornada de 'chryssanthèmes' haga, hipócritamente, la presentación de Afrodita que esconde bajo un peplo de tul aéreo sus 'crepitantes' carnosidades, como florecidas tuberosas del trópico, y que, para el artista enamorado, son voluptuosos modelos de concupiscente geometría que abarca todo el problema del placer inexhausto y del infernal emporio de los faunos"*. La reseña concluye con un brindis: *"Amigos de hipocresía, acompañadme en el acto de celebrar el sacrificio de un libro el más inmundo y el más hermoso que se puede ofrecer a Satanás!"*.

Tal ditirambo explica que al día siguiente de aparecida *La Revista*, según cuenta Teodoro Herrera y Reissig en una conferencia de 1933, el vate tan copiosamente incensado haya aparecido en casa de Julio y haya concedido el tutèo a su panegirista. Queda así sellada una amistad decadente. El resultado inmediato de esta vinculación, en que Roberto asumía las funciones de súcubo y Julio las de íncubo, fue un interminable disparadero erótico - literario que adoptó la forma de

un manuscrito en que ambos se burlaban de la *"toldería de Tontovideo"*. Cuando se llegó a anunciar por la prensa (*El Siglo,* junio 7, 1901) que terminaban un libro de crítica literaria, Carlos Reyles que se había enterado que en él lo criticaban, anunció lapidariamente: *"Si esos dos me llegan a maltratar en lo más mínimo, los mataré como a perros, sin vacilación"*. Tal vez la amenaza de Reyles (hombre de armas llevar y disparar) los haya disuadido; tal vez para estos artífices del exhibicionismo bastaba con anunciar por la prensa la aparición de la obra. Escribirla, ya daba pereza.

El erotismo de Roberto se trasmite sólo parcialmente a Julio. En este aspecto el maestro no encontraba el mismo eco en su discípulo. De sexualidad normal, algo moroso, Julio prefiere seguir de lejos a Roberto. Es cierto que al casarse tan precipitadamente, es a Julio a quien se dirige Roberto, bautizándolo de *"Pontífice del Libertinaje"*. Pero toda la carta que publica *El Trabajo* en 1901 es un tejido tal de disparates que no parece correcto tomar al pie de la letra ese título. Allí Roberto clama: *"En nombre de Afrodita, te debo una explicación. Qué anonadamiento el de tu espíritu, qué síncope fulminante de sorpresa, qué bramidos de indignación los tuyos viéndome con el dogal al cuello, en la picota ignominiosa de los edictos matrimoniales, como cualquier pobre uruguayo que va a cumplir ceremoniosamente su misión prolífica en las cabañas de la sociedad"*. Este exordio, con sus alusiones a la reproducción ganadera (*"cabaña"* no es aquí un toque bucólico sino una precisión agropecuaria), continúa con la explicación del dilema en que se halla: casar con la menor deshonrada o permitir que la envíen a un reformatorio. *"He optado, como anarquista, por redimir a mi amante de las garras zahareñas de la tiranía burguesa"*. La carta se cierra con una tirada más delirante, si cabe: *"Yo, amante de nacimiento, hidrofobia de los maridos, duende de los hogares, enclaustrador de las cónyuges, sonámbulo de Lisette, me sujeto a tu dictamen, oh Lucifer de Lujuria, hermano mío por Byron, Parca fiera del país, obsesión de pecado, autopsista de una raza de charrúas disfrazados de europeos. Yo imploro tu absolución suprema, oh Pontífice del Libertinaje"*.

Tanto título satánico se correspondía mal con la naturaleza más poética que erótica de Julio, que se limitó a tener sólo una hija ilegítima después de todo y a casar burguesamente con una novia de muchos años. El mismo Roberto, cinco años más tarde, calificará a su discípulo de *"marido nato"* y hasta llegará a pavonearse de ser amante de la querida de Julio. Pero en 1901, Roberto prefería divulgar la ficción de un Herrera y Reissig, Lucifer de la Lujuria, de un Pontífice del Libertinaje, para aumentar aun más su propia aureola de escándalo. Al convertir a su compañero en sacerdote de insinuadas Misas Negras, su estatura de corruptor se alzaba más satánica aún. La verdad es que la única corrupción a que sometió Roberto a Julio fue la corrupción poética. Todos sus desplantes de dandy maldito valían menos que los libros que trajo en su baúl y que prestó al íncubo. Allí estaba el verdadero germen fatal. Por eso resulta más importante el aspecto literario de la relación que el puramente chismográfico.

Abortado el proyecto de un libro de crítica, Roberto y Julio llevan a cabo una polémica contra Alvaro Armando Vasseur que se había atrevido a atacar al primero en una silueta periodística bastante reconocible. Bajo el seudónimo de *Esfumino,* Vasseur había publicado en *El Tiempo* (junio 10, 1901) una página en que llamaba a Roberto de raté, calificaba su sensibilidad de *"exagerada como la de un andrógino de decadencia"*, lo comparaba con Gómez Carrillo con el que comparte *"la vanidad cósmica y la maledicencia femenil"*, hacía alusión a su *"neurosis mental"* y lo abrumada con otros insultos. La respuesta de Roberto (en la que parece haber colaborado Julio) es de inusitada violencia; se junta en ella el insulto más íntimo (*"producto miserable de la inercia matrimonial, en cuya fisonomía "hébété" está inscripto el bostezo trivial con que fue engendrado"*) con una verdadera felicidad para el epíteto que convierte la pieza en el más desagradable y brillante crescendo de injurias. Si Herrera contribuyó a ella, el mérito de su genial encono pertenece sin duda a Roberto. A pesar de la publicidad y del desafío con que Roberto acompañó sus insultos, no hubo duelo. Pero desde entonces se agravó aun más la guerrilla literaria, el pleito por la hegemonía del decadentismo.

La amistad de Roberto con Julio conocería altibajos. Todavía en 1903, al publicarse en el número de junio de *Vida Moderna* una serie de poemas de Herrera, aparece uno dedicado a Roberto (es *Luna de miel,* de *Los maitines de la noche).* Pero ya en 1906, la pareja aparece escindida por una polémica absurda en que Roberto acusa a Julio del robo de una metáfora. Su folleto *En onda azul...* (1905) contiene una imagen (*"Un no se qué de vívido en sus ojos fundiéndose en el relámpago nevado de su sonrisa"*) que Roberto cree ver plagiada en estos versos de *La Vida* publicados en *La Democracia* (abril 15, 1906) por Herrera:

Cuando al azar en que giro
Me insinuó la profetisa
El relámpago luz perla
Que decora su sonrisa.

Aunque Herrera se defiende fechando su poema en 1903 y asegurando que Roberto ya lo había escuchado entonces, toda la polémica resulta absurda porque la imagen había sido utilizada antes por Toribio Vidal Belo en un poema aparecido precisamente en *La Revista* (agosto 20, 1899):

suenan suaves las risas gris perla.

Por otra parte es una imagen que arranca de Quevedo *(Retrato de Lisi):*

Relámpago de risa carmesíes,

pasa por Bécquer y llega hasta Pablo Neruda como lo ha demostrado Amado Alonso en su libro sobre este último, aunque sin conocer el pleito de los decadentes uruguayos.

Si la reclamación era absurda, el tono de la polémica basta para mostrar que Herrera había abandonado del todo en 1906 su actitud de íncubo y que ahora se atrevía a tratar a su iniciador como un poeta algo caprichoso y hasta cargante. La reacción de Roberto es terrible: *"Es como si mi espejo me acusara de imitarlo",* escribe. Pero es también estéril. Aunque Herrera no tuviera razón, aunque hubiera sido su espejo hacia 1900,

la verdad es que ahora Herrera era ya un poeta hecho y derecho, estaba en plena madurez lírica, había superado todo terrorismo y se encaminaba a la plenitud de sus últimos años. El maestro había quedado atrás. El pleito de los decadentes ya no tenía sentido. Aunque históricamente tuviera razón Roberto, y no Herrera y menos aun Vasseur, la razón estética la tenía el futuro creador de *La torre de las esfinges.*

Rota la amistad, confinado Roberto en Paranaguá, Herrera sigue creando hasta su temprana muerte en 1910. Entonces, Roberto, cuando se entera de esta muerte, envía a Vasseur (el antiguo contrincante de 1901) un libro con una dedicatoria en que dice sencillamente: *"Julio ha muerto".* A él mismo sólo le quedaban tres años de peleada lucidez. Tal vez no supo entonces ni haya llegado a saber nunca que su título para la gloria literaria no fue la publicación de sus numerosos folletos, en prosa y verso, en que ventiló su horrible resentimiento de bastardo, sino esa breve y tempestuosa amistad con Herrera y Reissig. Boscán involuntario de este nuevo Garcilaso, Roberto de las Carreras se fue al otro mundo de la insanía sin saber la naturaleza exacta de su mayor hazaña poética. Su obra es también metáfora.

N O T A . — Una de las principales fuentes vivas para el conocimiento de Roberto de las Carreras es Alberto Zum Felde, que fue su secretario, su discípulo (vestía como él, escribía versos decadentes, adoptó entonces el seudónimo de Aurelio del Hebrón) y, más tarde, se convirtió en su memorialista. En *Crítica de la literatura uruguaya* (1921), en *Proceso intelectual del Uruguay* (1930, 1941) y en una reciente entrevista (*El País,* Montevideo, setiembre 1º 1963) se ha referido sabrosamente Zum Felde a Roberto de las Carreras. En sus recuerdos está parcialmente basada la crónica chismográfica y brillante de Angel Rama, *Un fogonazo sobre la aldea,* que se publicó en *Marcha* (Montevideo, agosto 16, 1963), aunque Rama olvide mencionar ésta y otras fuentes. Un delicado tirón de orejas le administra Zum Felde en la entrevista citada, al declarar: *"Lo más significativo de su anecdotario que recordaba, ya lo conté verbalmente a amigos, y ya ha pasado a la pu-*

blicidad de las crónicas periodísticas". Sobre las relaciones de Roberto con Herrera y Reissig ha escrito larga y en general acertadamente Roberto Bula Píriz en su estudio *Herrera y Reissig: Vida y Obra,* de la *Revista Hispánica Moderna* (enero - diciembre 1951). Las ediciones originales de Roberto de las Carreras son inaccesibles. Hay una antología, *Epístolas, Psalmos y Poemas* (Montevideo, *Claudio García y Cía.*, 1944, con un perfil de Ovidio Fernández Ríos y un estudio de Samuel Blixen) que todavía circula por las librerías montevideanas. Se recogen allí algunos poemas sueltos, además de *Yo no soy culpable...; Don Juan* (Balmaceda) y el inefable *Psalmo a Venus Cavalieri,* con reproducción de sus ilustraciones originales. Vale la pena consultarlo.

(La segunda parte de este ensayo, sobre Delmira Agustini, se publicará en el próximo número).

ALBERTO PAGANINI

TUMBLEWEED

J'allais de village en village,
J'allais de saison en saison.
Et le vent qui m'emportait
m'a laissé tomber,
Tumbleweed,

Ton rire etincelle
aussi ton âme légère
sous ton grand chapeau de paille,
Tumbleweed, Tumbleweed.

1

TAL VEZ el último sol de la tarde, al derramarse sobre el extremo de la Península, aletee un segundo cerca de la frente o las sienes de Pía, como un pájaro que no sabe donde posarse porque aquí y allá lo ahuyentan. Mas luego, certero, frío, nocturno, apaga su luz en la dorada garganta de esa muchacha.

Todos ellos están en un vasto, silencioso jardín disimulado entre muros cubiertos de hiedra. El techo del chalet —cuatro enormes y oscuras aguas semi-cóncavas— desciende en pendiente de pizarras horadada por ventanillos minúsculos semejantes a ojivas. En las esquinas, gárgolas mantienen la armonía del estilo. En lo alto, el chirriar intermitente de una veleta por cuyo eje trepa un dragón.

Insensiblemente ya entra el crepúsculo en el jardín, de modo que alguien se ha preocupado de encender los tubos fluorescentes de la galería posterior, que da sobre el mar. Más tarde el neón resultará escaso para iluminar la escena, cuando las estrellas brillen en el cielo de afilada luna.

Mientras tanto, estos atardeceres son lentos, y hay tiempo para charlar, reir, beber, amarse o jugar a las cartas —según se esté de humor—, o bien contemplar el horizonte atemorizado por la noche; o, mejor aún, mirar en el puerto, tras un escorzo de la Península, las luces de los yates encenderse entre balanceos, una tras otra.

Pero ¿quiénes son ellos? Pía —obviamente en primer término— y luego primas, primos, amigos, respectivos novios y novias, y, entre las personas mayores, prescindiendo de algún huésped de Buenos Aires, Nubia —mi joven esposa—, Friedrich —el alemán, polonés (o lo que fuere), de Pía—, y, en último término, y no menos obviamente, yo. (Aunque, en verdad, ahora no sé si calificarlos sin más como "mayores": Nubia, veintitrés años, Friedrich tal vez veintiocho). Habrán advertido que digo "polonés": no puedo sustraerme al galicado encanto de Pía, que habla la lengua francesa con desenfadada soltura, incomparablemente mejor que su castellano, poblado de feas expresiones: "polonés" en lugar de polaco; "repetición": ensayo; "sujeto": tema; en vez de "expediente", dice "dossier", sin el menor escrúpulo; y, por último, "vivir en el límite", incomparable cursilería que debe haber oído, sin duda, de labios de algún intelectual, y con lo cual quiere traducir un delicioso "être à bout": —"Je suis à bout de mes forces", o bien; "Il ne fallait pas me pousser jusqu'au bout".

¿Qué estaríamos haciendo? Por supuesto, nada importante: conversábamos. Pía, entretanto, de pie en el centro de la escena —porque estamos a su alrededor, circunstantes— como recién llegada de Montevideo, y en la "Mercedes" de algún pariente u otro grave personaje, y en un viaje algo inesperado, decidido —nadie sabe por qué— a último momento (maletas hechas vertiginosamente, prendas amontonadas *pelê-mêle);* Pía, digo, se entretiene en algo de veras muy importante: planchar su ropa, un poco ajada en el interior de la asendereada valija. Se entretiene: porque aun las tareas más serias —como ésta— las hace con un espíritu de displicencia que no excluye, sin embargo, prolijidad y habilidad sumas. Espíritu de displicencia o de jocundia. Pues hay restallantes palabras dichas a diestro y siniestro, burlas, chistes, incisivas respuestas, retruécanos, síncopas, y

hasta algún coloquialismo de suave guaranguería, extraído del sustrato porteño-peninsular.

—Tan pronto estoy allá como aquí —traduce con voz enronquecida—. Me gustan las cosas imprevistas. ¿Qué querés, che? Eso de ir pensando lo que una debe hacer... El deber ¡oh, el deber! —dice, esbozando cierto gesto.

La tabla de planchar descansa sobre un caballete levantado en medio de la escena. Algunos estamos de pie —yo: contra una columna de la galería, algo retirado—; otros, sentados en sillones de mimbre; otros, simplemente en el césped. La plancha se desliza con facilidad sobre la tabla, y las manitos de Pía diestramente extienden las prendas, acondicionan el cuello de una blusa (en el cual se obstinaba una mancha pertinaz que Pía acaba de limpiar, encerrándose en el lavabo), esquivan con un rápido sesgo de la punta de la plancha los botones de una camisa de niño —talle que le sienta a maravilla, y, sobre todo, como dice ella, le resta años (a sus escasos diecinueve)— pliegan el ruedo de una falda. ¡Escena idílica! Imagino el último rayo de sol, ya declinante, extinguirse sobre su frente, o, aún encenderse un segundo en su lacia cabellera oscura, y brillar, purpúreo. Cabellera que le resbala sobre sienes y pómulos y entreviste en deshilachadas guedejas esa fragilísima y pálida garganta y casi roza la apenas insinuada redondez de sus pechos. ¡Escena idílica, sin duda!

—Pía —increpa un joven de anchas espaldas y gestos simiescos— ...y tu bikini ¿no lo planchás?

(Adviértase: es una pregunta concreta, burlesca).

—El no ha venido —ríe Pía—. *Esto* es para los amigos, solamente.

(Se equivoca siempre al traducir los pronombres, y el joven simio se prevale del desamparo idiomático de Pía).

—¿*Esto* para los amigos? Para los amigos dejá el bikini, che —farfulla.

Como la veo algo desconcertada, y, además me irrita la obscenidad del simio, salgo de mi mutismo e intento una defensa del bikini (inquietante) de Pía:

—Las jóvenes de hoy tienden a la síntesis, a la concreción, a la franqueza...

—Pero sí, pero sí, es eso, la franqueza —modula Pía, encantada con esta palabra, que le suena tan familiar, o tal vez, tan enigmática.

—...y en eso se parecen al arte de hoy. Aquí tienen una pareja inescindible: arte y juventud —concluyo, titubeando sobre lo que digo. Pía me mira, un poco intrigada ahora.

—¿Qué pareja es ésa? —inquiere el simio al desgaire, con gesto belmondiano.

El Dr. Recioy, que acaba de llegar, se asoma al jardín y asiente jovial:

—Dr. Alzaga —me dice—, Ud. siempre elocuente.

Nubia, mi esposa, sentada en el césped, justo en el límite donde las sombras avanzan, no puede menos que sonreir, y ella, también, no titubea en defender el bikini de Pía.

—Pía no tiene nada que ocultar. Tengo la seguridad de que es más linda desnuda que vestida —dice bebiendo de la copa que sostiene siempre cerca de sus labios.

Las manitos de Pía —quien parece no oir lo que de ella se habla— siguen trabajando. Mira fugazmente a los labios de Nubia, teñidos de aquel vino que no sé de dónde mi mujer obtiene. Pía ya concluye su labor, iluminada apenas por el resplandor del neón vencido por el crepúsculo. Acaricia ahora un blue-jean un tanto áspero que, según confiesa, adquirió directamente en una fábrica de pantalones, a mitad de precio, con lo cual afirma que a la belleza y a la inocencia muy frecuentemente se une la tacañería: la primera y la última, virtudes francesas, como es sabido.

2

Cuando terminó de planchar se acercó a mi columna, en la galería.

—¿Me llevás a la playa, mañana de mañana?

No esperaba tanta recompensa por mi modesto alegato.

—Sé gentil, Dr. Alzaga... —insistió tomándome del brazo.

Había algo de súplica. Era eso lo que me sorprendía.

Súbitamente cambió de tema sin aguardar mi respuesta:

—¿Y los pequeños cómo están?

Quité sus manos de mi brazo, instintivamente.

—Bien —respondí suavizándome—, pero hace tanto que no los ves. ¿Por qué no vas nunca por casa, en Montevideo?

—Si voy a menudo... —dijo riendo con laxitud. Luego, más seriamente, detalló sus ocupaciones invernales, su trabajo oficinesco en cierta compañía o agencia de turismo.

—¿Tu redacción castellana progresa?

Se encogió de hombros.

—Estoy leyendo a Valle-Inclán. Lo encuentro ... sobrecargado. Feo sujeto de disertación.

—Bueno... no te preocupes. Hace tiempo que terminaste con tus disertaciones y sus sujetos. ¿No es así? De todas maneras, —agregué— Valle-Inclán era muy amigo de los franceses.

—No sé... ¿Te parece a ti?

Hizo una breve pausa y miró hacia otro lado, como si meditara.

—Yo quería ir a la Brava. Pero primero me bronceo bien en las rocas. ¡El sol! ¡Cuánto lo amo!

—¿Las rocas de "Las Mesitas"?

—Sí... ¿por qué me gusta tanto ese lugar?

Se quedó mirando hacia el vacío, con los labios entreabiertos por una errática sonrisa que no se animaba a cuajar.

Pero no pude concertar el encuentro que ella me proponía.

El joven simio, otros simios, Friedrich, varias muchachas, no sé quiénes más, entraron de improviso en la galería, como un turbión, y se arremolinaron en torno a Pía y me la arrebataron. En medio del bullicio extendí mi mano hacia Pía, y Pía su brazo y su mano hacia mí, y con tanto esfuerzo que rió roncamente, mirándome a los ojos. Pero fue inútil, nuestras manos no se tocaron, apenas la suya aleteó un segundo en redondo, en torno de la mía, buscándola. La vocinglera bandada la sorbió, y ella, sin oponer resistencia, se llevó las palmas a la cara, a los oídos, finalmente al cuello como embriagada, en el ápice del gozo.

3

Miro el reloj con impaciencia. El sol está en el cenit.

Hoy por la mañana debimos permanecer en casa esperando a nuestros huéspedes de este fin de semana. Se demoraron más de la cuenta, lo cual era de suponer, pues vivimos a dos kilómetros de "La Draga", hacia la Barra, en pleno desierto de pinos. Suspiré con alivio cuando vi a los Walinsky dirigirse camino a la playa, enfundados en sus salidas de baño. Volví a consultar el reloj e hice este cálculo: a "Las Mesitas" no se va antes de las doce; más de hora y media no se está en ellas, entre baño de sol, conversaciones, chapuzón en las aguas y nuevo baño de sol; desde "La Draga" hasta "Las Mesitas" habrá veinte minutos, a toda velocidad, si ello es posible; de modo que podría llegar a tiempo: pero debía previamente hacer compañía a Nubia en la Brava y permanecer un rato allí, conversando y leyendo el diario; además era sábado, tendría dificultades de estacionamiento frente a la playa. En conclusión: antes de la una y media podría quedarme, a lo sumo, media hora *útil*.

Eché otra ojeada al reloj.

Finalmente, tendría que buscar una excusa frente a Nubia. Nubia es encantadora, exquisitamente cortés, formal: puedo (puede) justificarlo o comprenderlo "todo", si ese "todo" va envuelto en las redes de una dialéctica sutil. ("—Qué crees tú que sea "todo"?— me decía riendo un raro atardecer de púrpura, en medio del mar de pinos, tomados de la cintura, entre caricias y besos. "—Siempre hay algo más, querido". "—¿Algo que no puede nombrarse?"— insinué sonriendo ácidamente. Se puso seria, irguió su dulce y orgullosa cabeza y dijo: "—No puede nombrarse porque no hay palabras para casi nada".). Encontré la excusa mientras volábamos por la maltrecha carretera: algun gestión en la Inmobiliaria, por nuestros apartamentos del "Vanguardia" y del "Península", aún desalquilados. "—Querida: ahora que están los Walinsky ¿qué hacemos con ellos?" —le pregunté. Era otro problema. Lanzó una carcajada: "—Si son tan discretos, mi amor..." El empinado sombrero pajizo con cinta azul brillante le queda maravillosamente bien a Nubia. Dos gruesos, opulentos rodetes pelirrojos alegran sus mejillas.

Dejé a Nubia. Ya la Brava estaba atestada de bañistas.

—Habla con Toureilles: es el único que vale algo en esa Inmobiliaria. Dile que vas de parte mía. ¿Cuándo administrarás tú mismo tus bienes?

Ya me iba.

—Te ruego no te demores más de veinte minutos —me dijo—. Ale y Valeria no se bañan si no es contigo.

Súbitamente, el dardo de mi mujer me paralizó.

Cavilé un instante y miré a Ale, que reía y me extendía sus bracitos. Lo alcé, lo descargué sobre mis hombros y empecé a caminar con él a cuestas. Pensaba que cuando Ale tuviese diecinueve años yo volvería a estudiar derecho romano, esta vez con él. Lo tomé de las axilas y lo miré en la cara, sonriendo. ¿Cuánto faltaba para esa lejana primavera en que Ale abriría las venerables páginas de Huvelin? Dieciocho años. Poco, al fin de cuentas. Me imaginaba a mí mismo como un compañero circunspecto, pausado, lleno de dúctil experiencia, los cabellos totalmente encanecidos... De pronto alguien dentro de mí sumó, casi inconscientemente: dieciocho más diecinueve, treinta y siete años. Pía tendría, en ese lejano setiembre, treinta y siete años. *"No"*, debí recapitular, casi extenuado: dieciocho años deben ser algún símbolo de la eternidad. ¡Dieciocho años, día por día, hora por hora, latido por latido!

—Dame al niño.

La voz de Nubia sonó metálica, fría. Sentí un vahido. *"Dieciocho"*. Nubia tomó a Ale en brazos. Para no caerme me recosté en el mástil de la banderilla demarcadora de la zona de peligro. El vahido me desdibujaba la línea de la costa. ¿Cuánto nos habíamos alejado de la carpa? El agua me lamió los tobillos. Me recompuse. Me quedé mirando el perfil cortante de la banderilla metálica, horadando el cielo, como si fuera un enigma. *"Dieciocho años* —pensé— *latiendo la sangre, pulso a pulso"*. Otra breve ola se deshilachó a mis pies.

—En seguida vuelvo —balbucí.

Llegué al coche, maniobré en la plaza de estacionamiento, volé por una calle lateral a Gorlero, arribé al fin al chalet "Las Brisas", allí donde estaba la galería, la luz de neón —ahora muerta—,

el jardín en declive hacia el mar. Allí se hospedaba Pía.

Una de las primas apareció en el porche. Resonó su voz para decirme que ya habían salido. Me la quedé mirando. Pecosa, desaseada. Habían salido, pero no hacia "Las Mesitas" porque allí el mar estaba muy revuelto. "—Adónde fueron, entonces?" —pregunté. "—No sé. A la Brava a tomar sol, o, a lo mejor, a la Parada 5". "—Fueron todos?" "—Sí, es claro". Hubo un instante de silencio. "—¿Precisás que te lleven a alguna parte?" —ofrecí, disgustado. Me dijo que no, y luego, con cierta extrañeza la muchacha me preguntó dónde estábamos *nosotros*.

Contesté brevemente e hice el cambio para emprender la retirada. Miré las celosías del ventanillo más alto; súbitamente se abrieron golpeando sus hojas contra el marco y una mucama comenzó a sacudir mantas y sábanas. Un suave ramalazo de brisa abollonó las sábanas. Sentí en el pecho, de a poco, el desgarrón de la angustia. Apreté el acelerador a fondo y el coche salió como disparado. Consulté el reloj: diez de los veinte minutos. Me acordé de Ale y Valeria. Pero aún podría llegar a la Parada 5. Cuando pasé por "El Mejillón" un alegre grupo de muchachas me hizo señas con el pulgar. Seguí de largo. Friedrich tenía una Cisitalia extrañamente pintada de negro. No podía recordar el número de la chapa. Busqué rápida y afanosamente desde la Parada 3 en adelante, mirando a derecha e izquierda, alternativamente. Un ómnibus se me adelantó y su conductor hizo rugir el claxon. No estaba la Cisitalia en la Parada 3, ni en la 4, ni en la 5, ni ningún coche que pudiera identificar como de algún asiduo del chalet "Las Brisas". Pero casi en la Parada 6 había algo parecido a una Cisitalia, de color oscuro. Doblé a la izquierda y estacioné sobre la banquina. Miré a mi alrededor, al bajar. El sol ardía en lo alto del cielo. El sudor comenzaba a brotarme debajo de las cejas, empañándome los lentes. En un Cadillac, sentado al volante, el torso desnudo, un viejo me observaba. Le sostuve la mirada. Apreté el paso. Tomé impulso y trepé por el médano hundiendo ruidosamente los pies en la arena. Al llegar a lo alto, casi sin aliento, tendí la vista a todo lo largo de la playa: si estaban, no podría ser muy lejos.

Como si descifrase las líneas de un código, letra por letra, recorrí las filas de sombrillas, sombrilla a sombrilla. Luego, esforzándome por no pestañear, empecé el ejercicio de repaso. Escrupuloso, torturante.

No, no estaban. Como si me hubiese equivocado de capítulo, siguiendo una pista falsa de la memoria. No estaban: ninguno de ellos. Ni en la playa ni en el agua. ¿Acaso más allá, hacia la izquierda, hacia el Club de Pesca? Nunca oí decir que nadie se bañase allí. ¿Hacia la derecha, hacia Marangatú? ¡Marangatú! Quedé abismado viendo aquella floresta humana bullir entre sombrillas, hormiguear frente a carpas de multicolores franjas, desgranarse en el límite del agua, hender domesticadas hondas con muslos decididos. ¡Encontrarla allí, abandonada, solitaria en medio de la muchedumbre! Y los automóviles, con bruscos bocinazos, entraban y salían de la plaza de estacionamiento, junto al parador, uno tras otro, incansablemente, llevando y trayendo gentes y más gentes. Al azar fijé la vista en un punto. Me quité los lentes, me enjugué la frente, limpié los cristales empañados. Escudriñé ese punto haciéndome sombra con la palma. *Tenía* que estar allí. Las sienes me batían. Súbitamente alguien en la multitud giró una mano, y el cristal de un reloj pulsera destelló un instante en el aire inmenso. Tras el relámpago fugó un torso de mujer. No, no era ella. Aquella espalda, demasiado espléndida, se sumió en la espesura. ¿Dónde, entonces? Tal vez a pocos pasos de allí, a la derecha, acaso, o a la izquierda, o más adelante, en el ruedo de espuma que el mar expande sobre la playa, o más atrás, casi entre los médanos, o más lejos, siguiendo la franja de pinos que avanza esfumada en la vibración del calor. Vaho de los pinos. Las sombras empiezan a alargarse y la chicharra canta roncamente en la penumbra. Pensé en bajar a la playa y echarme a andar en aquel dédalo. Entonces alguien se acercaría a mis espaldas, daría un brinco y pondría sobre mis ojos sus manos, como una venda, casi transparentes. Las únicas manos que no ocultan el sol. Se quedaría así, pesando casi encaramada a mis hombros, pero no mucho más grávida que las madejas de sus oscuros cabellos en cascada, desbordándonos.

Pero no. Sólo un hombre, una sombra, en lo alto de una duna, haciendo visera con la mano.

Volví al coche, salí de la banquina y me lancé hacia Playa Brava pisando con fuerza el acelerador. Hacía largo rato que habían pasado los veinte minutos. Con bruscos enviones del motor dejé atrás la Parada 6, la Parada 5, pero sin cesar de mirar a derecha e izquierda, alternativamente, los coches que aun quedaban en la 4, en la 3, en la 2.

4

Noche cerrada. Apenas, a lo lejos —tres o cuatro cuadras—, la luz vacilante de un chalet perdido entre los pinos.

Basta dar un paso y la luz desaparece. Quince pasos más allá vuelve a verse, como un fuego fatuo en la confusión de ramas y troncos.

—¿Qué te parece Pía? —me pregunta, acercándoseme.

Sólo oigo su voz, no sus pasos, despegados del suelo.

Si alcanzo a verla en la oscuridad es porque viste de rojo. Pantalones y holgada blusa. Gusta de ese color, a la noche.

Cuando los Walinsky se fueron al Casino, Nubia apagó las luces y nos quedamos los dos, solos en casa, silenciosos, oyendo cómo el bosque se puebla de susurros, chistidos, murmullos.

—Está muy demacrada —contesté.

Aquí donde vivimos no hay luces de yates, como en el puerto, balanceándose familiares. En el fondo del sendero —apenas un tajo entre dos pétreos y negros muros de pinos— ojea el faro de Lobos. Es casi un parpadeo glacial, y sólo consigue aumentar la soledad.

—Es verdad. De un tiempo a esta parte no hace más que adelgazar. Pero le sienta bien ¿no te parece?

Pisábamos un sendero de pedregullo, salvado de aquella espesura cuyas ramas altas crujen y dejan caer de tanto en tanto algunas piñas.

Me levanté el cuello del saco.

En el fondo del jardín, distante sesenta metros

de la casa y frente a un bungalow, hay un aljibe con el brocal veteado de musgo.

Vuelvo a ver la luz del chalet lejano, rescatada un segundo, nítida ahora, como si se aproximase.

—Hay gente en lo de Romelli —digo.

—No, son los faros de un automóvil en la vuelta del camino —contesta Nubia, con un dejo de languidez.

Cruza los brazos sobre el pecho como si comenzara a sentir frío.

Tiene razón. Se oye el siseo de un motor, la luz avanza, de pronto acelera y luego desaparece.

—Esa palidez constante... —insisto, con aire desentendido.

Los ojos de Nubia sonríen en la oscuridad, silenciosamente.

Nos recostamos contra el brocal. Pienso que el musgo va a estropear las ropas de mi mujer. No parece importarle, pues vuelve su cuerpo y abandona cabeza y torso sobre la boca del aljibe. "¿Me oyes?" —musita. Pongo mi mano sobre su hombro, sosteniéndola. Extiende la mano hacia abajo, acaricia los azulejos del borde interior y luego digita imperceptiblemente como si quisiera alcanzar el agua. Absorta, aspira aquella humedad. Entonces se yergue y hace girar la roldana. El musgo le ha humedecido el pecho y tirita de frío.

El balde, con un chirrido de herrumbre, rebosante, estremecido, sube.

—Ojalá sean sólo trastornos de la edad —digo, con la impresión de que a mi interlocutor no le interesa lo que hablo. Agrego: —En Buenos Aires Pedro Walinsky goza de sólida reputación como clínico...

Parece oirme, lejanamente. Vacilo, y al final digo:

—...¿Si le pidiéramos que la examine?

Soltó la polea, el balde se precipitó, estalló en el agua del fondo. Nubia se me abalanza y asiéndome, agarrotándome los brazos, profiere:

—No quiero que ese viejo toque a Pía.

5

Hoy es domingo. Me siento bajo nuestra sombrilla, en la Brava. Había ido a comprar algún diario.

—Barreiro Carreño estuvo hace un momento. La feria termina el cuatro y quiere hablarte antes —dice Nubia.

Me reí extendiéndome en la arena. La sólita amargura.

—Pero si recién estamos a trece —protesto—. No pretenderá interrumpirme las vacaciones. ¿Quieres el diario?

Cierro los ojos.

¿Desde cuándo no veo a Pía?

Fue el viernes último, cuando me pidió que la llevase a "Las Mesitas".

La amargura se me vuelve una tristeza aguda, hecha de soledad. Aun así, el mundo es hermoso, porque ella está viva. Pero con otros, para otros. Siento la voluptuosidad de saber que nunca será mía. Sin embargo, repentinamente recuerdo las palabras de la muchacha de "Las Brisas": "En la Parada 5, o *tal vez en la Brava*".

Sonrío, entonces, y la esperanza me estremece. Nubia también sonríe, sonríe desde hace un rato, arroja el diario, que rueda dando volteretas sobre la arena, y al final me lanza una mirada divertida.

—¿Paseamos un rato? —invito.

—¿No estarás cansado, querido? —dice.

Es cordial, compañera, alegre cuando no es siniestra.

—¿Cansado, yo? ¡En absoluto!

Nubia se pone de pie, briosa e indolente a la vez, quitándose la arena de muslos y caderas. Alta, bella, dueña de sí. Los señores de la sombrilla vecina la observan discretamente y ella desvía la mirada con sonrisa desdeñosa. Me tiende la mano y hago un esfuerzo para levantarme.

—Vamos... Dr. Alzaga.

—Yo llevo a Ale —digo.

—Uno nunca se cansa de los hijos —sentencio al rato.

—Es verdad —murmura ella como si estuviese pensando en algo que no recuerda bien.

Caminábamos junto al agua.

Desfloro la abigarrada perspectiva de bañistas

en la playa, a mi izquierda. Otra vez sombrilla a a sombrilla.

Cuerpos semidesnudos que parecen árboles de un bosque. Inmóviles o zigzagueantes forman callejuelas o bruscos claros o apretados macizos. Tal vez, en la repentina salida de un laberinto, a unos pocos pasos, esté ella. "—Pero si estoy aquí", dirá riendo.

Hay menos gente en el agua, a mi derecha, de modo que me alcanza con una espaciosa y furtiva mirada, de tanto en tanto. Pero tampoco está en el mar.

—¿Qué sueldo tendrá? —preguntó uno, hablando de no sé quién.

—Diez —contestó otro, impávido, y se dio vuelta para contemplar a Nubia.

—El mundo te admira, querida —digo a mi mujer.

—Ya lo sé, Alzaga. Pero más me preocupa que el "Vanguardia" siga desalquilado. Este invierno quería viajar... no sé a dónde.

—Mala temporada, ya te lo dije. En cuanto a esa renta supongo que te alcanzará para comprarte zapatos.

—Adoro andar descalza...

—...como no sea con tacos de siete centímetros.

—Lo que me disgusta es tu Inmobiliaria, excepto Toureilles, se comprende. Supongo que se precisará un poco más de... eficiencia en los negocios ¿no es así?

—Ya lo creo. Pero ni siquiera tú puedes hacer que esta temporada mejore un poco. En cuanto a Toureilles... Toureilles... Su nombre me suena desde octubre del año pasado. Si no me equivoco es un muchachito de tercero de facultad a quien tuve el honor de bochar precisamente en octubre ... próximo pasado. Ahora lo recuerdo mejor: no sabía nada de Sociedades de Capital e Industria.

—Yo sí sé bastante. Barreiro Carreño estuvo muy gentil conmigo. Ahora nomás se nos aparece.

Habíamos llegado al quiosco de la coca-cola. Muchachas en malla tomaban el sol sobre la arena, arracimadas en grupos multicolores. Galanes

de torso desnudo iban y venían. Parecía un punto de cita.

—¿Tomamos un refresco? —invité.

—Gracias, no tengo deseos de beber ahora —dijo, y dilató las pupilas. Saludó a una muchacha agitando la mano.

—¿Te pesa Ale? —me preguntó.

—No, no es eso. Es este sol infernal. Olvidé el sombrero al salir de casa.

—Estabas tan apurado...

Un beso volado desde la punta de sus dedos fue otro saludo, acompañado de un mohín de sus labios.

—Ambiente decididamente snob. Se corta el aire con cuchillo —comentó en voz alta.

—Si, y además nosotros ya somos viejos —ríe Nubia, mirando en torno con vivacidad, como si no hubiese encontrado aún lo que buscaba.

Senté a Ale sobre el mostrador.

—¿Una coca, mi amigo? —dije acomodándole el sombrerito.

Me puse a conversar con el barman. Al ingerir la bebida sentí un agudo dolor en la boca del estómago. Se acercó una joven incomparablemente hermosa en una malla audaz. Aparté la vista.

Entonces, por entre una cortina de mallas de baño, surgió Barreiro Carreño, rollizo, sudoroso, sofocado.

—¡Dr. Alzaga Uriarte! —exclamó.

—Señora, otra vez mis respetos —agregó besando la mano de Nubia, que ésta le tendía con alegre displicencia.

Nos invita a su sombrilla. Están su cónyuge, el hijo unigénito (más obeso y sofocado que su padre), no sé quiénes más, hasta un Consejero de Gobierno, al cual ofrendo en sacrificio a Nubia, pero sin el menor riesgo para nadie, incluído el propio Consejero. Conversación: larga, torturante. Se divide en tres partes: 1) *Exordio* (demasiado circunstancial): viaje a Europa *en excursión colectiva*. (Recuerdo, con melancolía, la breve gira individual (dual) que me había propuesto Pía: ella con un 80% de descuento en calidad de funcionaria de la Agencia). Los comentarios

de Carreño, absolutamente originales: "Paris es fa-bu-lo-so"; 2) *Tema Central*: ("...yendo al grano, amigo Alzaga...") Me saca de quicio que me diga "amigo"; le recuerdo que soy doctor en Derecho y Ciencias Sociales. ("—Dr. Alzaga: una eminencia como Ud. Soy imperdonable"). Caigo en la trampa: no se trata de otra cosa sino de Rocamendía S.A. con Banco de Seguros del Estado. "—Pienso que Ud. debiera entrevistarse con el consejero X, de la mayoría. Casualmente ayer lo vi en la piscina de Arcobaleno. El Sr. Consejero de Gobierno Sr. Z, aquí presente, también de la mayoría, tal vez pueda facilitarle una audiencia... aunque Ud. Dr. Uriarte, no precisa presentación. ¿Quién puede decir que no lo conoce?". Ambos observamos a Nubia quien, atenta a los intereses de Rocamendía S.A. (que son los nuestros propios, después de todo), asedia rigurosamente al Consejero Sr. Z. Este, encantado, se limita a asentir, asentir, invariablemente. Mi mujer me mira y nos entendemos con un imperceptible visaje. Nubia redobla el ataque. Aprovecha Carreño, baja la voz y me adoctrina como si yo fuera un escolar: "—Recuerde nuestro lema, amigo Uriarte: Primero por las Buenas y Luego por las Malas. Además hay que mantener en alto la tradición". (La tradición de Rocamendía S.A. es no pagar nunca un centésimo al Estado). Tomo la palabra y opino subrepticiamente, no sin antes intercambiar una cortés inclinación de cabeza con el Consejero de Gobierno, Sr. Z: "—Hablaré con X. Primero por las buenas. En cuanto a las malas... me trasladaría en el curso de la semana entrante a Montevideo para preparar una excepción... de compensación. Nosotros no le debemos nada al Banco por la sencilla razón de que el Banco nos debe más a nosotros". "—¿Así que me encuentra parecida a Jeanne Moreau...?" —oigo a Nubia. "—Eso es lo que yo pensaba, Dr. Alzaga Uriarte. Pero ¿qué pruebas tiene?" —No sé —digo—. No se preocupe. Déjeme actuar a mí. Ya las tendremos". "—¿A Anouk Aimée? Pero mi querido Sr. Z ¿quién lo entiende a Ud.?". Acto seguido elogios incidentales de Carreño hacia mi persona. Me atosiga. Miro a la despreocupada juventud que desfila por la orilla. Mi cliente (es decir, mi patrón) cree interpretar mis pensamientos y entonces, y 3) profiere un *Epílogo* a toda

voz, cuyo asunto versa sobre las mallas de baño con franjas diagonales. (Una damisela así ataviada se menea al borde del mar). Entusiasmo de Carreño. Tercería excluyente por la esposa de Carreño, quien replica escandalizada, en representación de la Acción Católica, aunque en lo íntimo confortada por los Apreciados Servicios (Técnicos) que brindo a Rocamendía S.A. Debajo del ala del sombrero, Nubia, llena de regocijo, me guiña un ojo.

—No me siento bien —le dije cuando regresábamos. Tenía una fuerte punzada en el estómago y todo parecía dar vueltas y desordenarse dentro de mi cabeza.

—¿Es el estómago otra vez? —me preguntó Nubia al rato, maquinalmente.

Se sentó en el muro que separa la vereda del vasto arenal y se calzó con lentitud. Parecía fatigada. Quería guarecerse del sol y no encontraba dónde. Sacó una petaca y se compuso con esmero el rostro y los cabellos. Luego, no sabiendo qué hacer, encendió un cigarro.

—Sí, el estómago. ¿Y tú que sientes?

—¿Ahora? Un poco de sed, nada más. Mira qué hora de andar por aquí...

—Vamos —dije, tomando a Ale de la mano. La plaza de estacionamiento estaba ya casi despoblada, y a no mucha distancia reverberaba nuestro automóvil, solo.

—Debieras tratarte. No me digas que no tienes tiempo. No vas a esperar a que eso se te empeore. Ya hace tiempo que sientes ese dolor.

Su voz era suave pero enérgica.

Me apoyé en la portezuela del coche y me pasé la mano por la boca del estómago, como en un masaje. Aspiré profundamente. Nubia me miraba a hurtadillas.

Tiró el cigarro a medio consumir.

Porque en ese preciso instante, bajo su frente guarnecida por una o dos gotas de fino sudor, una asociación de ideas se había desencadenado certera, inesperada, milagrosa al fin:

—Pobrecita Pía —balbució desviando la mirada y empequeñeciéndose sobre el rojo tapiz del asiento. Antenoche me confesó lo mal que está.

¿Podrás creerlo? Siente como un ardor que le abraza la garganta y le sube hasta la boca. Y todo desde hace mucho tiempo... Por eso no creo en médicos.

Fruncí el ceño. Nubia siguió como en una letanía:

—En "Las Brisas" la maltratarán, me imagino. Supongo que precisa un régimen, no tantos nervios. Ese chalet está atestado de gente. Tal vez quiera venir a casa. Hoy se van los Walinsky, por suerte. Siquiera dos o tres días. Podríamos instalarla en el bugalow del jardín. Pía adora los azulejos del aljibe. Además, hace tanto que no está conmigo.

Reflexioné pausadamente.

Luego comenté:

—En principio no me opongo. Pero es preciso que esa muchacha no desordene ni interfiera. Estamos en un lugar tranquilo, haciendo vida tranquila, no esta locura de la Península. Por otra parte, no debe molestar a los niños. Sabes cómo excita a la pobre de Valeria.

—Querido, por favor...

Dábamos la vuelta a la rotonda. Era el momento de enfilar hacia la Barra o hacia la Península.

La mano de Nubia asió fuertemente mi brazo. Se acurrucó contra mí y su mirada se hizo anhelante.

Entonces, con gesto ecuánime, accedí.

—Bueno, si tú lo quieres...

—Si no tienes inconveniente... vamos a buscarla ahora —insistió.

—¿Ahora? ¿Y los Walinsky?

—Los Walinsky se van esta noche. Además ¿qué tiene que ver una cosa con la otra?

Pero mi referencia a los Walinsky era puramente retórica pues ya había enderezado hacia la Península, camino de "Las Brisas".

Manejaba por una calle Gorlero desierta a esa hora.

Al pasar por "La Fragata" me detuve a saludar a un colega, el Dr. Arteaga, que bebía su café en la terraza.

Como el mero saludo amenazaba transformarse en conversación, Nubia ofreció su mano al Dr. Arteaga, gentilmente, para que se la besase, al tiempo que decía: "—Querido doctor, esperamos su visita. Ud. no sabe cuánto lo aprecia mi esposo".

Sonreí al cabo de un rato: "—Arteaga ¡qué tipo!". La voz me tembló apenas entre los labios contraídos por la sonrisa.

Al fin llegamos.

Mi mujer se bajó del coche.

—No te demores —dije—. Es muy tarde.

—Pía —chistó Nubia frente a la ojiva extrema del segundo piso. Estaba cerrada. Se me ocurrió —extraña idea— que en aquel chistido había algo de nocturno.

—Pía.

Nadie contestó, excepto el chirrido de la veleta girando hacia la izquierda, intermitente.

La siesta.

El mar reposaba a no más de media cuadra, en la última esquina, luego del declive de la calle solitaria. La galería, el jardín. No la luz de neón sino la del sol de mediatarde, ya penumbral al resbalar en el gris de los techos, o al filtrarse entre las crestas de hiedra que sobrepasan los sillares del jardín.

Maniobré el coche sigilosamente para emprender el regreso, de tal modo que quedé de espaldas al chalet. Hubiera podido, si así lo hubiese deseado, ver la escena por el espejillo del parabrisas, como en una miniscula pantalla.

—¡Pía! —gritó de pronto Nubia, imperiosamente.

Atónito miré a mi mujer. ¿Por qué gritaba así?

—¡Pía! —volvió a herir su grito.

Entonces vi a Nubia tal cual era, como si yo despertase de un largo sueño de años.

Alta, delgada aunque opulenta y flexible a un tiempo, en acecho sus ojos grises. Y, sobre todo, fría, segura, igual que el filo de una daga. Una daga.

—¡Pía!

Silencio. ¿Cuánto tiempo estuve así, azorado? Apenas si oiría la trepidación silente del motor.

Al cabo se abrieron las ojivas, acaso con miedo. Sí, era Nubia quien la llamaba.

Vi, reflejada en el espejillo de retrovisión, casi colmándolo, una mano aérea, toda palidez. Estremecidamente inmóvil, la mano sobrevoló sobre el

alféizar y al acariciar la tibieza del aire de la tarde igual que un pájaro que aletea y luego se aquieta y se abandona como si el dulzor de la sangre le rebosase el corazón, esa palma, para mí inasible, sentenció sobre mi espejo, con lentos giros de hoja que cae, un saludo de buenas tardes.

Cerré los ojos.

Murmuré:

—Pía.

MANUEL ARTURO CLAPS

Situación Actual de la Filosofía Uruguaya

Usamos la expresión filosofía uruguaya en el sentido amplio que incluye tanto la obra propiamente dicha como la actividad filosófica, lo que podemos llamar la praxis filosófica nacional. Y esto por varias razones. En primer término por la desproporción que existe en toda Hispanoamérica —y más aún en nuestro país— entre la actividad desarrollada en las cátedras y el pensamiento escrito, entre la acción personal de los estudiosos y la obra publicada. Quien juzgara la situación del pensamiento nacional teniendo en cuenta solamente los libros publicados tendría seguramente una idea parcial y algo abstracta de los diversos intereses y corrientes que conforman la conciencia filosófica nacional.

El siglo XX se inicia en el Uruguay bajo el signo de una renovación filosófica tranquila. Acallados los ecos de las apasionadas controversias del siglo anterior, la superación del positivismo se realiza gradualmente y, a la vez, sin polémicas.

Las figuras de José Enrique Rodó y de Carlos Vaz Ferreira dominan ampliamente el primer cuarto de siglo, por la importancia de sus obras, la variedad de temas abordados y la riqueza de los desarrollos. Ambos pertenecen a lo que se ha llamado con acierto la filosofía de la experiencia. La obra de Rodó sintetiza al nivel del ensayo —y de una manera admirable— un momento de la conciencia filosófica, estética e histórica de Hispanoamérica y por ello mismo su obra logra una significativa y extensa repercusión continental.

El caso de Vaz Ferreira es distinto. Situado dentro del campo específico de la filosofía, su

obra no trasciende casi el ámbito nacional, pero sí funda la posibilidad de una filosofía. Dada la índole de este trabajo merece una consideración diferente, no por la obligada referencia histórica, sino por la profundidad de la huella dejada en nuestra formación. Hemos sostenido en otras oportunidades que su influencia ha tenido un aspecto positivo y otro negativo. El primero consistió en enseñar a pensar mejor, en encarecer los cuidados lógicos, con una posición analítica frente a los problemas y críticas frente a las doctrinas. El segundo en una inhibición de la actividad propiamente creadora por el temor de caer en los sofismas tan insistentemente denunciados por él, por el rigor lógico que exigía del pensamiento y por su ahistoricidad que —como herencia del Positivismo— fomentó el desinterés por la historia del pensamiento.

Las actitudes frente a su personalidad han variado con el paso del tiempo, pasando de la admiración incondicionada a la indiferencia y el desconocimiento, hasta llegar en algunos casos a la diatriba.

Hemos dicho también que todas ellas son formas de soslayarlo. Parece iniciarse ahora una nueva etapa en la consideración de su figura: la etapa de la crítica filosófica. Las actitudes arriba apuntadas están entre las principales causas de un cierto estancamiento en el desarrollo de la filosofía en el país, del que felizmente se está saliendo en los últimos años.

En la década del veinte se inicia un movimiento de transformación del horizonte filosófico nacional que culminará en los años siguientes.

Este cambio de horizonte filosófico que se amplía y se enriquece a la vez importa una renovación *temática, metodológica* y *doctrinaria*.

Con respecto a la renovación temática: el problema del conocimiento, que fuera preocupación central de las generaciones anteriores, se ve desplazado por la problemática metafísica de la existencia y de los valores. Intimamente unida a ella está la renovación metodológica, con la incorporación de la Fenomenología, no tanto por la influencia directa de la obra de Husserl sino a través del ejemplo y las correcciones de Max Scheler y de Nicolai Hartmann, sobre todo. La renovación doctrinaria está vinculada a la posición de estos

mismos filósofos y de las nuevas direcciones de los pensamientos francés e inglés. Se incorpora al ámbito filosófico nacional la presencia del pensamiento alemán, hasta ahora ajeno a las influencias europeas registradas en el país. En esta incorporación debe destacarse Ortega y Gasset como introductor de textos germánicos a través de las traducciones publicadas por la Revista de Occidente.

Arturo Ardao había distinguido cinco corrientes filosóficas en su libro *La Filosofía en el Uruguay en el Siglo XX:* La filosofía de la experiencia, de la materia, de la Idea, de la Iglesia (católica, se sobreentiende) y de la cultura. Variando un poco el esquema ordenador de Ardao, quizá simplificándolo, teniendo en cuenta las manifestaciones más significativas que condicionan la situación actual y dejando de lado las corrientes que se han manifestado menos, podemos reducir a tres grandes líneas las actualmente vigentes en el país.

I) La llamada filosofía de la experiencia, bajo la influencia decisiva de Vaz Ferreira, dentro de la cual se ubican Luis Gil Salguero, Carlos Benvenuto, José y Julio Paladino, quienes continuaron con sus respectivas acentuaciones personales aquella actitud e incorporan los aportes de las nuevas filosofías francesa y anglosajona. También debe incluirse en esta corriente a Mario Silva García.

II) Una línea radicalmente distinta de la anterior, y que comienza de nuevo bajo la influencia de la más reciente filosofía germánica.

En ella debe mencionarse en primer término a Juan Llambías de Azevedo cuyo libro *Eidética y aporética del Derecho,* aparecido en 1940, concreta la presencia en el país de una nueva modalidad filosófica. También pertenece a esta corriente Aníbal del Campo cuyos ensayos más recientes acusan la influencia de Heidegger y de Jaspers. Mario Sambarino, a pesar de pertenecer por sus fuentes a la filosofía de la experiencia, logra una interesante integración de ésta con el método fenomenológico, sobre todo a través del pensamiento de Heidegger.

Dentro de esta orientación, Ezra Heyman, formado en Alemania debe ser mencionado por el

interés que han concitado sus cursos en la Facultad de Humanidades.

III) Una tercera línea estaría constituída por la presencia de la actitud historicista; no tanto en la afirmación doctrinaria cuanto en la atención hacia el orbe histórico y cultural. En ella debemos mencionar a dos figuras disímiles: Alberto Zum Felde y Arturo Ardao. El primero desde su temprana *Evolución histórica del Uruguay* (1919), que ya ha alcanzado su cuarta edición, hasta *El problema de la cultural americana* (1943), que son las obras que más atañen a nuestro tema, adelanta una interpretación de la historia nacional y una discutible metafísica de la cultura americana. Ardao, se orienta en cambio hacia la Historia de las Ideas, habiendo relevado paciente y escrupulosamente nuestro breve pasado ideológico como toma de conciencia necesaria para su asunción. (Aunque difícil de ubicar en estas tres categorías, sería injusto no señalar el innegable aporte de Emilio Oribe.)

En este sumario estado de situación de nuestra filosofía debemos tener en cuenta ahora las instituciones y los órganos a través de los cuales se expresa y comunica. Desde la precaria actividad individual de comienzos de siglo hasta la fecha, la situación ha cambiado radicalmente. En primer término debemos mencionar las cátedras. Durante largos años se realiza exclusivamente al nivel de la enseñanza Secundaria, sobre todo en las clases de Preparatorios, con la excepción importante de la Cátedra de Conferencias que desempeñara con interrupciones Vaz Ferreira desde 1914 hasta el final de su vida, y la Cátedra de Estética, que dictara Emilio Oribe.

La Facultad de Humanidades y Ciencias, creada tardíamente, en 1946, nace ambiciosa en sus fines, y abre, aunque no en la medida de lo esperado, nuevas posibilidades. Las razones por las cuales no colma totalmente las esperanzas concitadas a raíz de su fundación, son de índole varia: desde económicas, sociales y hasta personales. Pero debe dejarse establecido que ha estimulado la investigación brindando audiencia y apoyo al trabajo. Dentro de la Facultad de Humanidades, el Instituto de Filosofía, instalado en 1958, está

llamado a desempeñar una función normal e importante en el proceso de la institucionalización de la actividad filosófica. Luego de algunos años de actividad preparatoria, capitalización bibliográfica de textos fundamentales y publicación de algunos trabajos, ha entrado en una segunda etapa de desarrollo y está pronto para cumplir —dentro de las limitaciones económicas generales— los fines de su creación.

En el mismo nivel de conocimientos, aunque con otras modalidades, el Instituto de Profesores "Artigas", creado en 1949, viene a ampliar las oportunidades de una docencia superior.

En lo referente a publicaciones, los esporádicos trabajos filosóficos aparecen en las revistas literarias: en este sentido cabe mencionar *Número* (1ra. época 1949 - 1957 y 2da. época 1963 hasta la fecha), *Asir* (1948 - 1959) ya desaparecida, la *Revista Nacional* y el semanario *Marcha*. En el año 1961 aparecen los *Cuadernos Uruguayos de Filosofía,* editados por el Instituto, con lo que se incorpora un órgano específico de comunicación filosófica. Asimismo, la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias,* incorpora sistemáticamente en sus números trabajos de la disciplina.

De este balance provisorio se desprenden los siguientes caracteres:

1) Un ensanchamiento del horizonte filosófico, algo cerrado hasta el primer cuarto de siglo, en un ángulo de interés que abarcaba algunos sectores del pensamiento francés, inglés y norteamericano, con la incorporación de una temática nueva y una renovación metodológica y doctrinaria más amplia. Este ensanchamiento no sólo se efectúa en el campo de las filosofías coetáneas sino que se dirige también hacia la historia de la filosofía, lo que ha traído consigo un buen nivel de información y, como resultado, una aceptable solvencia en la exposición de las doctrinas. Intimamente vinculado con ello, un conocimiento de las fuentes, de las obras de los filósofos clásicos —no sólo de los contemporáneos— y no el mero conocimiento a través de Historias o de manuales. Este saber histórico se ha vuelto condición indispensable del filosofar y ha completado la conciencia filosófica nacional en una dimensión que le era desconocida.

2) Una actitud seria en la mayoría de los estudios que se manifiesta en primer término en el respeto por la experiencia filosófica y en la cautela ante conclusiones apresuradas. Esta prudencia determina que predomine el espíritu crítico sobre el propiamente creador, lo que hace que nuestros pensadores no tengan en general una posición filosófica clara, expresa, sino más bien tácita, con la aceptación de supuestos filosóficos implícitos, la que se manifiesta principalmente como reacción crítica frente a las doctrinas y sólo en menor medida en la afirmación de puntos de vista propios. Esta modestia que caracteriza el pensamiento nacional, que rehuye generalmente la pedantería y la suficiencia, y que está determinada entre otras cosas por el modo de ser nacional, por la influencia admonitora de Vaz Ferreira y por la conciencia de los riesgos de la especulación, revela también la falta de madurez de la vida filosófica, el exceso de espíritu subjetivo que caracteriza desde sus orígenes a nuestro pensamiento.

Otra de las características de la evolución del pensamiento nacional constituye la atención concedida a nuestro pasado; el verdadero rescate del mismo. A ello ha de seguir el enfrentamiento crítico y con éste, la asimilación dialéctica. Es decir, no el nudo desprecio ni la admiración incondicionada. Esta asimilación permitirá intensificar la tenue conciencia filosófica nacional y darle la necesaria continuidad.

Resumiendo los desarrollos anteriores podemos caracterizar del siguiente modo la situación de la filosofía en el país:

1) Se advierte una predominancia de la filosofía de la experiencia que desde comienzos del siglo da, en gran medida, la tónica del pensamiento nacional.

2) La presencia con diversa intensidad de las múltiples direcciones del pensamiento contemporáneo, siendo a nuestro juicio las más significativas:

a) La fenomenología, sobre todo por intermedio de Nicolai Hartmann y Max Scheler. La primera por su método crítico y la segunda por su posición con respecto a los valores.

b) La filosofía de la existencia en sus varias direcciones: Heidegger en primer término, Jaspers

en segundo, y en menor medida, Gabriel Marcel.

Conviene recordar, de todos modos, que diversas variantes de la filosofía de la existencia parecieron por un momento —allá por el filo del 50— encontrar campo propicio para su difusión y reclutar rápidamente adeptos, concitando la atención de los estudiosos. Pero esta corriente que ha puesto el énfasis sobre un aspecto muy importante del hombre, parece haberse agotado y necesita ser complementada. Hay un cierto existencialismo —para usar la expresión tan generalizada e incorrecta— difuso, casi diríamos vergonzante, que tiñe sectores del pensamiento nacional, pero que no ha dado salvo excepciones, sus frutos en el plano de la especulación propiamente dicha.

Los dominios filosóficos donde más se ha trabajado son los que corresponden a la metafísica, entendida en un sentido algo *sui generis*, y a la ética; también en algunas disciplinas particulares: filosofía del derecho, estética (en ambas más en su aspecto histórico que sistemático) pedagogía, historia del pensamiento nacional.

Como advertirá el lector, se observan varias carencias. Estas se dan fundamentalmente en el pensamiento lógico, epistemológico (tanto general como particular), en la filosofía de la religión y otras zonas intermedias. En lo que corresponde a las ciencias del hombre, especialmente sociología del conocimiento, teoría de la ideología y teoría de la historia, nuestra pobreza es extrema.

En cuanto a incorporación de nuevas corrientes importa señalar en los últimos años la presencia del neo-positivismo y la preocupación conexa por la lógica simbólica que se ha concretado en la formación del *Grupo uruguayo de Lógica y Epistemología,* (sobre todo Mario H. Otero).

En lo que se refiere al marxismo, pese a su presencia difusa en nuestro ambiente y a la edición de numerosas obras por la editorial Pueblos Unidos dentro de la línea del marxismo-leninismo, en la más ortodoxa versión del materialismo dialéctico soviético, su asimilación ha quedado limitada, debido a su escasa repercusión en lo filosófico, y a los grupos político-sociales. Pero en general, su desarrollo filosófico es pobre, esquemático, basto y limitado a lo político y social, de tal modo que se puede hablar de la ausencia del

marxismo en su aspecto propiamente filosófico. Sabemos lo tardía, lenta y difícil que ha sido su incorporación en los medios filosóficos europeos, pero creemos que es tiempo de afrontar creadora y críticamente al marxismo, analizar los fecundos filosofemas que constituyen su esencia y desarrollar sus posibilidades filosóficas.

Ahora bien, dadas estas características, ¿cuáles son las perspectivas?

Tenemos la impresión de que se ha abierto un ciclo histórico y de que las grandes líneas del pensamiento de Occidente están tendidas. En efecto: el pensamiento del primer medio siglo ha aportado elementos conceptuales de una fecundidad innegable, de una amplitud y una profundidad extraordinarias, tanto en el trabajo de las disciplinas particulares, que preparan una nueva visión de lo real —desde lo físico hasta lo humano, desde lo inconsciente hasta lo trascendente— como también brindando un material hermenéutico de una fineza y una complejidad hasta ahora inigualadas.

Dada esta situación se impone como tarea urgente y primordial, en primer término una vuelta a los problemas —a los antiguos y a los nuevos— realizar lo que Vaz Ferreira propuso allá por el año 1910 y sólo llegó a realizar parcialmente: *Pensar directamente, de nuevo, y siempre de la realidad.* (*) Para ello es necesario, es claro, abandonar con decisión y para siempre el estéril y cómodo esteticismo que frustró a muchas figuras de generaciones anteriores, y comprometerse verdaderamente en la búsqueda filosófica con *obstinado rigor,* en un afán por dar —en la medida de nuestras posibilidades— una visión coherente aunque inevitablemente parcial, de algunos problemas o del mundo.

Para ello se requiere también integrar creadoramente a nuestra formación los aportes de las distintas corrientes tanto metodológicas como doctrinarias.

La audiencia filosófica es limitada. La comunicación se resiente de dificultades y destiempos. El quehacer filosófico está signado por la precariedad, por la discontinuidad del esfuerzo, tanto individual como colectivo. Esta precariedad está condicionada por causas que van desde lo histórico hasta lo económico. Las posibilidades de de-

dicación total a la actividad de investigación son limitadas ya que los profesores con auténtica vocación de investigadores deben mutilar sus aptitudes creadoras en la absorbente docencia.

Esta situación explica el espíritu excesivamente individualista de sus cultores. Pese a los intentos de nuclear más socialmente la actividad de este tipo no es mucho lo que se ha logrado. La misma *Sociedad Uruguaya de Filosofía* (fundada en 1956) no ha cambiado mucho el estado de cosas. Falta la cohesión social necesaria para crear el clima de un trabajo más fecundo, donde las condiciones hagan posible el diálogo real y la actividad filosófica tenga consistencia y vigencia social.

La mediocridad nacional —usada la expresión no en sentido peyorativo, sino meramente descriptivo —agregada a nuestro subdesarrollo crónico y al debilitamiento general de nuestra tensión ideológica, desconfía de la filosofía, no comprende su importancia para la vida de la colectividad ni del individuo. También es justo decir, que aquella ha padecido algunos cultores que contribuyeron a consolidar esta actitud, quizá más que por otro motivo, por una incapacidad de expresión o de comunicación.

En resumen, desde este punto de vista puede decirse, variando una expresión de Francisco Romero, que la situación es semi - normal.

El desarrollo del pensamiento hispanoamericano está condicionado por la importación permanente de filosofía —principalmente de Europa, en menor medida de Estados Unidos y de Rusia, lo que da a los procesos nacionales una aparente falta de continuidad o espontaneidad y una menor originalidad. Las ideas foráneas se repiten y se varían aquí con un destiempo o asincronía que se va acortando a medida que nos acercamos a la época actual.

Pero hay al mismo tiempo otro aspecto del proceso, lo que llamaríamos un doble desarrollo del proceso ideológico que manifiesta por otro lado una continuidad profunda. En un plano superficial aparecería una discontinuidad que coincide además con el surgimiento de las diversas generaciones, y adoptaría las corrientes europeas en

un paralelismo algo asimétrico, pero por otro lado hay una verdadera continuidad que se va produciendo por la decantación del propio proceso que va constituyendo una tradición, muy tenue, por cierto, difícil de advertir para el que observe este desarrollo desde afuera, pero, que, para los que conocen la cultura hispanoamericana representa una autofidelidad a su desarrollo y constituye su diferencia específica.

(*) En ese sentido, es muy significativo el libro de Mario Sambarino, *Estructura dialéctico - aporética de la eticidad*, aparecido en 1960.

CELINA ROLLERI LOPEZ

El Diseño En Nuestro Tiempo

Al parecer, se ha llegado por fin a afrontar el problema. Sin embargo, la falta de diseño industrial no era un problema ignorado en nuestro medio. Hace ya tiempo que aún en los institutos de enseñanza plástica más estacionarios, se admite abiertamente la necesidad de organizar como curso fundamental el estudio de las formas y técnicas del diseño. Y alguna vez incluso, se intentó seriamente la contratación de un técnico extranjero. Pero esos intentos resultaron frustráneos y el problema siguió en pie, siempre a la vista pero, a la vez, siempre pospuesto.

Entre tanto, como solución transitoria, surgieron aquí algunos realizadores aislados que, con mayor o menor originalidad, imitando o no los modelos europeos, impusieron comercialmente objetos que por su forma y por su tratamiento seguían las exigencias de la nueva decoración. La cerámica, las artes gráficas, después los muebles y los tejidos fueron introduciendo poco a poco entre tanta mala imitación de estilos del pasado, entre tanta producción amanerada, un criterio vigente del diseño y un gusto más sincero y más legítimo. Pero como la técnica de estos creadores es artesanal o próxima a la artesanía y por ende no abastece las necesidades de una producción masiva, ellos no han podido influir en nuestro medio con fuerza suficiente. Es indispensable la aplicación a la industria para que la tarea del diseñador alcance su eficacia.

Por eso ha sido tan decisivo el empecinado reaccionarismo que la industria ha manifestado en la mayoría de los casos. Sabiéndose segura con sus

moldes "a la antigua" de insuperable mal gusto, no tiene interés en arriesgarse con formas y materiales nuevos. Y cuando el gusto público ha reclamado "lo moderno", generalmente el cambio en el diseño industrial ha sido para peor, porque entonces se han tomado de cualquier modo ciertas conformaciones actuales, aplicándole el pintoresquismo más grosero o mezclándole demagógicamente algunos efectos de las formas que antes practicaban. En fin de cuentas, a quien la industria ha evitado siempre, porque desconfía de su utilidad en las cifras de la venta, es al diseñador. Ha sido inútil que se comprobara una y otra vez el éxito que logra un objeto extranjero exclusivamente en base a su diseño; parece descontarse que aquí sólo el mal gusto asegura ganancia.

Este rechazo de la industria ha perjudicado nuestra producción no sólo insistiendo en deformar el gusto del consumidor, sino también impidiendo la formación de diseñadores. Porque desde luego no puede resultar bien —aunque aquí se haya hecho muchas veces— que el diseñador se lance a la creación de objetos de los cuales desconoce el proceso de fabricación, las posibilidades de la técnica y las normas que rigen su función. De un diseñador de gabinete se dan generalmente objetos que pueden ser decorativos, pero que son en la mayoría de los casos ineficaces como objetos funcionales. La colocación del pico y el asa de una cafetera, las proporciones y resistencia de una silla, la nitidez de una estampa o la agilidad de un diagramado, no pueden ser sacrificados a una originalidad meramente formal. En la tarea decorativa se crea directamente para servir al consumidor y es indigno estafarlo traficándole incomodidades caprichosas en nombre del "modernismo". En verdad pocas veces como en nuestra época se ha hablado tanto de funcionalidad y pocas veces también se la ha desvirtuado más abiertamente. Llevados del afán de acercar las "artes mayores" a las "artes menores" se ha creído proceder generosamente con éstas, adjudicándoles una libertad formal que no les corresponde y que las perjudica. En el fondo, parece mantenerlas así el criterio ochocentista de que la función desmerece los valores estéticos, por lo que se hace necesario violentarla para rescatar la nobleza del objeto. De este modo, al igual que

los divos académicos, se sigue pensando en los objetos como en la pieza única, selectamente inútil y para un destinatario único.

Esta actitud, así se disimule tras estéticas vanguardistas, no es válida en un diseñador actual, que ante todo debe sentirse comprometido con la sociedad que integra, y saber aprovechar las condiciones productivas de su medio. Porque si bien la nueva visión se ha levantado sobre bases universales, ella varía adaptándose a las posibilidades económicas y culturales de un ambiente. Desde luego, esto no implica aceptar la pobreza del gusto o la invalidez económica de un lugar, ya que el diseñador puede y debe enriquecerlo con nuevas virtualidades; quiere decir, en cambio, que no puede pretender imponerle una innovación desproporcionadamente suntuaria o exótica.

Pero no sólo la industria es responsable de esta carencia de diseñadores; tampoco las instituciones oficiales encargadas de crear artesanos están concebidas para formarlos, ni mucho menos para facilitar a sus alumnos una experiencia auténtica, que levante su creación de un justo conocimiento de la realidad. Ha sido necesaria la afirmación del nuevo plan de estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la creación de un instituto privado especializado, para que esta decisiva carencia de nuestra enseñanza plástica fuera afrontada en toda su amplitud.

El tiempo dirá si, con las dificultades que plantea una sociedad tan fácilmente manejada por la propaganda y por los devaneos mercantiles, tan desprolija y tan laxa en el reclamo de valores estéticos como la nuestra, esos esfuerzos arribarán a un resultado satisfactorio.

EL MUNDO DEL DISEÑO INDUSTRIAL

El oficio del diseño es aun más exigente que el de la artesanía. El artesano creaba formas, ya fuera siguiendo la tradición cuando era un artesano popular, ya fuera respaldándose en el gusto, las necesidades y los objetivos de una clase social, cuando servía a una élite o, en fin, ateniéndose

a preceptos fijos y unánimes de una clase religiosa. En cualquiera de esos casos, el artesano tenía detrás de sí un apoyo seguro y coherente.

El diseñador, inseguro de la colaboración de los otros diseñadores y sobre todo de la aceptación del consumidor, debe manejarse entre la mayor heterogeneidad de gustos, intereses y circunstancias ambientales, y debe además concebir su estilo partiendo de estructuras universales. Porque hoy un objeto tiene posibilidades mercantiles internacionales; y aun cuando el internacionalismo del capital —a veces disimulado tras industrias aparentemente locales— no existiera, esa exigencia de universalidad subsistiría, porque está en la propia índole de la civilización contemporánea. Entonces el arte del diseño, para asegurarse una coherencia y una estabilidad de estilo, necesita apoyarse en leyes visuales de fundamentación científica.

Esto no implica, desde luego, que su tarea quede cumplida con la aplicación profesional de esos aspectos formales, pero implica, sí, que el proceso por el cual se llega a dominar el arte del diseño es un aprendizaje técnico riguroso. Dicho más claramente, deja amplio lugar a la fantasía pero no deja ninguno a la improvisación. Así, su técnica es una larga serie de "porqués" fundamentados y explicables y también una larga serie de "no es posible" igualmente justificados. Pretender entonces que esa técnica adopte la libertad de temperamento válida para las artes independientes, es condenar el diseño al fracaso. La imaginación se aplica aquí a una visualidad imperativa, que debe exponerse con criterios de decoración, es decir, de una manera clara e inmediata, prescindiendo de efusiones sentimentales, misterios psicológicos o conceptos elusivos o ambiguos de la forma y la composición. Que estas condiciones puedan parecer restrictivas depende, pues, de si se tiene el criterio romántico del creador con su intransigente actitud sentimental; de lo contrario esa desestimación no cabe, ya que normas muy semejantes rigieron la gran decoración mural de la antigüedad y son las mismas que aparecen inevitablemente cada vez que se plantea la exigencia decorativa en el arte. En este sentido, parece imprescindible abandonar el falso criterio finisecular de que lo decorativo es superficial e intrascendente,

sólo porque está en su índole evitar toda acentuación sentimental. Y esto es todavía más importante tenerlo en cuenta cuando la cultura actual ha llevado a que la sociedad se abastezca por la imagen. La visión tiende a sustituir, cada vez más, otras formas de conocimiento, a tal punto que una de las tendencias educativas actuales insiste en llegar a la compresión del niño por medios casi exclusivamente visuales.

Asimismo la arquitectura, tan preocupada hoy por el efecto plástico de los espacios internos, ya sea por medio de la articulación de esos espacios, sus proporciones, su forma y su color, o por la condición expresiva de los diferentes materiales, reclama que su actitud se continúe en el diseño de todos los objetos que han de poblarlos, para que su estilo no pierda sentido y carácter.

Esta nueva visión no es, pues, el resultado caprichoso de un idealismo artístico, sino que se ha ido deduciendo paulatinamente de la propia índole de la civilización contemporánea. Ya el hecho de que ese interés visual impere, es síntoma de una necesidad de sobrepasar por medio de la imagen —mucho más viable y directa en la comunicación— las diferencias que separan una sociedad de otra; además, como el ritmo de la vida actual impide una actitud de demora contemplativa, ese lenguaje decorativo producirá un impacto visual más rápido y menos riqueza en el abundamiento de detalles ornamentales; y por fin, como el diseño se piensa ahora para una sociedad entera —aunque continúen disfrutándolo sólo los privilegiados— el levantamiento de un gusto tipo y el cálculo de una producción económica, llevan a la supresión de barroquismos suntuarios o halagos exclusivistas; naturalmente que esto elimina del arte del diseño a quienes sirven la propaganda del consumo superfluo, que asegura a una economía poderosa los fetiches con que puede mostrarse.

EN BUSCA DE UN ESTILO

Así pues, esa nueva visión ya se ha definido; en cambio, todavía no se ha dado, en la mayoría

de los casos, una unidad de estilo verdaderamente eficaz. Son muchos los factores que entorpecen este logro. Desde luego que los primeros enemigos del arte del diseño son la exigencia comercial y la vanidad de los consumidores. Por ello, se malbarata el diseño con suntuosidades y accesorios inoportunos o con resabios tradicionales.

Pero seguramente el obstáculo más grave está implícito en el origen de este lenguaje y en la dura lucha que ha sobrellevado para imponerse.

En ciertos rubros se siente todavía la frialdad de las estructuras polémicas iniciales, aquéllas que se lanzaron como alegato contra la decadencia del gusto y las vulgaridades que trataban de ampararse en la tradición. De los tres órdenes en que puede deslindarse la tarea del diseño —el de los objetos de la decoración interior, el de la maquinaria y el que sirve a las artes gráficas y de propaganda— el que más ha sufrido por la remanencia de esos factores originarios es desde luego el diseño aplicado a los objetos de uso doméstico; sin duda porque al estar sirviendo a la vida cotidiana, se hace más evidente la carencia de la intimidad y la calidez que son imprescindibles en la decoración interior. Parece no advertirse que el criterio que resulta apto para el diseño de una máquina o para la propaganda, es decir para la imagen publicitada o de ambiente exterior, resulta contraproducente cuando se aplica a objetos de ambientes interiores. Sin embargo, ésta es una exigencia expresiva que tiene aún en cuenta el arte no funcional; con mayor razón, pues, debería recordársele cuando es ineludible servir una función.

Aún dejando de lado toda la broma fácil de la funcionalidad que no es tal, del asiento al que dificultosamente se llega y del que aún más dificultosamente se sale, de la jarra que no vierte su contenido, del cuchillo que es menester usar con requiebros apaches, de los candelabros que no se usan y de todas las torpezas de quienes se permiten improvisar en esto, queda todavía en pie (y aún entre los mejores diseñadores) el defecto de una rigidez formal inapropiada y que a la larga resulta también desagradable. Sin duda, esta falla proviene de que quienes afrontaron primero el problema del diseño en nuestro siglo fueron arquitectos, escultores y pintores que adju-

dicaron a las artes decorativas o bien la mecánica constructiva de su profesión o bien el absoluto de pureza formal que aplicaban en su arte. El resultado fue que esas estructuras llevadas al arte funcional se simplificaron y radicalizaron su concepción. Y esas formas puras o escuetamente constructivas no convienen a la decoración de interiores. Dicho así, esto parece seguramente del más recalcitrante pasatismo. Pero, en verdad, esa afirmación no significa ninguna nostalgia por las galanuras de la decoración tradicional, sino que importa simplemente reconocer que ese dibujo de contorno tan entero y terso, tan desprovisto de accidentes o cadencias menores, es demasiado absoluto, demasiado inanimado para un objeto funcional en el que no caben los significados que puede permitirse la obra no funcional. Es evidente que no puede poblarse un ambiente en el que se habita o se trabaja con cuerpos o superficies geométricos implacablemente definidos y situados; y no porque la geometría rigurosa sea enemiga de la decoración —ya que por el contrario le es casi imprescindible— sino porque no puede utilizarse a la manera de maquetas particularizadas que enfaticen con un dibujo inflexible cada elemento de la decoración, por accesorio que sea, que aísle cada elemento en su contorno como ente único y distante, que inmovilice cada cosa en un enfoque y en un lugar. Una habitación así, parece algo semejante a una pesadilla infantil en que los objetos se hubiesen puesto a jugar a las estatuas. Porque estatuaria —y de estatua monumental— es la tersura de sus perfiles, porque estatuaria es también la arbitrariedad con que se aplica la hechura a una función ("¿Esto qué es?", se ha preguntado más de una vez alguien frente a un asiento que parece una papelera o una taza que parece un cenicero o confundiéndose entre el perchero que no parece tal y la planta decorativa que parece un perchero) y, sobre todo, es estatuaria su fijeza. A tal punto que al sobrellevarla diariamente, la inmovilidad de esas formas resulta casi insoportable; si hasta parece irreverente mudar los objetos de sitio o exponerlos de otro modo. Porque es natural que alterar la relación entre la pantalla cónica de una lámpara de pie cilíndrico, sobre una mesa prismática, al lado de un diván cuadrangular, ubicados todos ellos en el ángulo

recto de un rincón de la habitación, resulta un compromiso engorroso. Es casi como cambiar las proporciones del Partenón. Así, todo asume una inadecuada solemnidad y cada cosa, por menuda que sea, aparece igualmente a la vista, igualmente expuesta y destacada. Por eso estas decoraciones, por correcto que sea su gusto, parecen a menudo la parodia de un stand para el arreglo de la vivienda. Entonces, la casa se vuelve un ambiente-espectáculo, una vidriera. La sensación de lo cambiable, el dejar libre la espontaneidad de decidir la variación del adorno, la elección del sitio de cada objeto, esa condición íntima y marcada por el movimiento de los seres que los usan, esa cálida naturaleza de las cosas que permite que la vida penetre en ellas, las señale, las anime, todo eso en fin que define el carácter y la reserva de la intimidad y se exige en todo lo que constituye el alrededor de la vida cotidiana, está generalmente ausente de este criterio de la ambientación.

Este fracaso no se registra solamente en el campo indemostrable de la sensibilidad, de la plenitud expresiva; se comprueba asimismo y de manera flagrante en los problemas técnicos que ha aparejado. Por eso, es más inexplicable que los diseñadores no lo reconozcan y no lo corrijan. Así, el conflicto con las patas y brazos en los muebles, con las asas y picos en la vajilla, con los armados, soportes y broches en la orfebrería, no tiene otra causa que este prejuicio esteticista. Porque, claro está, ¿cómo colocarle dignamente cuatro patas a una semiesfera para que sea un sillón, o cómo colocarle una agarradera a un cilindro para que sea una taza, sin sentir que se está degradando un volumen puro? Y es que antes de pensar en el objeto y su función se hacen deleitosos malabarismos con las formas puras y sus autores no se resignan luego a bajar a la realidad esas imágenes volantes, adaptándoles apéndices meramente utilitarios. El equívoco ha dado lugar a muchos experimentos lindantes con el ridículo; y el consumidor, a la larga, ha reclamado soluciones. Los diseñadores comprendieron y ofrecieron algunas: la inclusión de efectos, tenuemente "irracionales" o "informales", generalmente tomados de la imaginería teatral, o el empleo de mayor variedad de materiales, utilizando expresivamente sus distintas texturas. Se dio entonces una virada hacia

los elementos llamados "rústicos"; se incorporaron utensilios de madera, manteles y cortinas de esterilla, la cerámica sustituyó a la porcelana, los cobres, bronces y estaños a metales más preciosos; se usó en gran escala el mimbre, el sisal, la arpillera, los rincones se atiborraron con frutos y hojas secas, y las estanterías de cacharrería popular. Los consumidores, por su parte, acudieron a compensaciones más drásticas: empezaron a comprar afanosamente antigüedades... y devolvieron al salón la cómoda de la abuela. Para explicar este refugio del gusto en el pasado, se habla de esnobismo o de veleidades de la moda, sin admitir que ese efecto contraproducente está determinado por esa estética forzada, por esas armonías profesionalmente construídas.

Los nuevos materiales y el uso indiscriminado de los materiales ya conocidos, han empeorado aún más las cosas. Porque, evidentemente, la calidad de cualquiera de las variantes del material plástico es una prueba casi insuperable para el diseñador; por muy grandes que sean su talento y su conocimiento técnico, es sumamente difícil que logre superar la falta de nobleza de su pasta, la frialdad de su superficie, la monotonía e inexpresividad de su textura. Hasta ahora, la única ventaja admitida de estos materiales parece ser su bajo costo; aunque éste no alcance a justificar esa despiadada invasión del gusto popular, que se ha organizado con ellos. Puede aplicarse aceptablemente en la mecánica, en los tejidos y en la propaganda visual; pero, en el resto, su utilización resulta generalmente lamentable. Esos cafés y esas cocinas plastificadas, que exhiben tales materiales en los pisos, las mesas, los armarios, la vajilla y los artefactos eléctricos de los que emana precisamente una luz agrisada y difusa, a los que se agregan, por cuenta del adorno, vidrios, espejos y fotografías ampliadas, parecen un desafío a todo atisbo de calidez. La gente que allí entra cuando no existe ya la saludable luz del día, parece haberse convertido de golpe en estatuas de sal. Esto, es necesario decirlo, ya no es consecuencia de la economía, ni de la empecinada fidelidad a una norma esteticista; es simplemente mal gusto. Es cierto que aquí no aparecen ni asomos de cursilería —¡ojalá aparecieran!—, pero no sólo es mal gusto el del anacronismo sentimental —ése al que

ya hoy cualquiera puede señalar con el dedo y reconocer— sino que hay también otra forma de lo cursi y lo chabacano más insidiosa y muy actual: la cursilería de la presentación a la vez aséptica y exhibicionista.

El uso y abuso de ciertos materiales del "progreso", y la combinación de los materiales tradicionales sirviendo un pintoresquismo ostentoso, el empleo existista de los contrastes triviales de color o textura, han dañado a menudo la dignidad del diseño contemporáneo. De la misma manera que el riguroso esquematismo de las formas geométricas escamoteó la presencia del objeto, reduciéndolo a un contorno, ahora el juego fastuoso de los materiales elude la importancia del objeto, limitándolo a ser una combinación de texturas. Y es que si son obcecados los prejuicios de los artistas, son también muchos los intereses que se mueven alrededor del problema del diseño industrial. Muchos y muy poderosos. El diseño industrial es un arte; pero por ser un arte que se incluye en la vida cotidiana, acusa todas las vanidades, las injusticias, los desvaríos de la sociedad que lo aprovecha. Por eso mismo, hay que defenderlo a cada paso.

CESAR DI CANDIA

LA SALITA

Nunca más he vuelto a sentir aquel olor impreciso a humedad, a sacristía, a vainilla, a flores medio marchitas, que cincuenta años de soltería —una soltería rotunda, acuñada férreamente y sin pausas como quien va modelando una personalidad, como quien escoge y lleva a cabo una profesión liberal— habían ido acumulando en la casa de las tías.

Yo llegaba casi siempre los sábados de mañana, con el trajecito azul de la comunión que se achicaba por minutos, y el invariable ramito de bocas de sapo o de margaritas con que mi madre, demasiado ocupada por entonces en los problemas de su viudez, en la homeopatía, en los trámites de su pensión, en un caballero importador vagamente chileno que solía frecuentarla, quería documentar que sus aspiraciones al perdón fraternal de las tías y al pedazo de campo remotísimo que algún día podría tocarme, proseguían sin desfallecimientos. Me paraba en puntas de pie, dejaba caer el aldabón de bronce que pendía de las fauces abiertas de un león (o un perro monstruoso, o un hombre melenudo y deforme, tal vez) tallando en la madera de la puerta, que me impresionaba vivamente, empujaba la tapita del buzón y miraba para adentro tratando de adivinar por sus zapatones, por sus medias torcidas, por sus várices, cuál de las tías vendría a abrirme. Tras aquellos primeros aledaños que alcanzaba a otear por la mirilla, se encontraba un mundo deslumbrante cuya exploración me llevó buena parte de mi niñez.

Las tías salían a recibirme, atropelladas y felices, secándose las manos en el delantal. Me cubrían la cara con sus bocas frías, me hacían las preguntas capaces de girar en su pequeño universo, tratando de enterarse soslayadamente acerca de todo lo que afligía —o divertía —a mi madre, me elogiaban el largo de las pestañas y corrían a la cocina a prepararme un plato con bastoncitos de queso y un vaso de grosella con soda que tenía gusto a jabón. Yo aceptaba sufridamente la ternura de las tías, abrumado por aquel afecto que se me desplomaba encima, y al que solamente podía corresponder con monosílabos y sonrisas inventadas. Mi larga experiencia en tías me había enseñado que con mis caídas de ojo de niñito amaestrado, podía comprarlo casi todo, incluída mi libertad.

Mi libertad se componía de cuartos enormes para mí solo, de sillones blandos e hinchados, como enfermos, del acceso a la salita de recibos, cuyo prohibido silencio solía compartir con Athos, Porthos, Aramis y D'Artagnán en su lucha contra los esbirros del Cardenal Richelieu, por debajo de cuyos muebles acompañaba al conde de Montecristo en su desesperada fuga de la prisión. Se nutría de baúles misteriosos desbordados de ropas amarillas y de revistas, de rincones siempre nuevos donde se depositaba, como un sedimento de años, el olor inconfundible de las tías, de varias generaciones de tías. Porque yo tenía la idea oscurísima, recogida de recuerdos casi sepultados, de conversaciones dichas a media voz, de fotos descoloridas que acechaban en todos los rincones asomando a cada paso sus rostros grises y tristes, de que las tías habían sido muchas más en otras épocas y habían ido mermando con el tiempo. Incluso había tenido oportunidad de ver, tratando de vencer el sueño desde las faldas de mi madre —para quien los duelos constituían la única oportunidad de gestionar, en ese ambiente solemnizado por la muerte, santificado por la presencia puntual de los dos curitas de la capilla del barrio, el olvido de sus viejos errores prenupciales— el velorio de una de ellas. Y la imagen de aquella cara huesuda y espantable, pegada al vidrio redondo del féretro como una bruja seca, había enriquecido mi infancia de pesadillas, hasta transformarse en mi recuerdo más completo y fundamental.

Era seguramente esa visión, que se me reproducía tercamente vívida cada vez que penetrando en la penumbra cómplice de la salita volvía a ubicar el cajón de aquella tía desconocida, amarilla y fascinante en el lugar que ocupaba aquella noche, la que me impulsaba irresistiblemente hacia aquel cuarto afeminado, cada vez que un sueño fingido me liberaba de los cuentos de alguna de las tías (unos cuentos atroces en los que se mezclaban, se atropellaban, se mortificaban mutuamente dragones y beatos, gigantes y vírgenes) y me lanzaba al sopor de la siesta que se tendía por toda la casa.

La salita se me entregaba, dócil y agradecida como una amante postergada. Sensualmente me iba permitiendo intimar con ella, habituarme a sus pozos de sombra, a su olor, a su ternura, a sus formas que sólo lograba distinguir cuando me habituaba a la breve luz que empujaba contra las persianas cerradas, se escurría por sus hendijas, se tamizaba a través de los visillos, se quedaba a veces apretada entre sus pliegues y concluía por estrellarse sin fuerzas en salpicaduras amarillas contra la pared. Las sillas doradas, vestidas como señoritas viejas, en las que se sentaban las primas que venían de Santa Lucía para los cumpleaños, y el arrendatario del campo cuando llegaba, cada mes, a pagar la renta y a dejar un regalo, una gallina recién muerta adentro de una caja de zapatos, al que atendía puntualmente mi tía teñida por ser la única que entendía de negocios. El piano, cuya tapa nunca tuve fuerzas para levantar, pero cuyos tres pedales, que emergían como tres dientes solitarios y enchapados, acostumbraba pisotear ferozmente, en un vano intento por extraerle algún sonido. La banqueta hueca, llena de libros de música. La vitrina inviolable donde cientos de miniaturas de porcelana envejecían en su enclaustramiento monacal, como pequeñas tías resignadas y fósiles. El cuadro de don Cayetano, desde el cual el padre de las tías, uniformado y desafiante, con una mano sobre la espada dispuesto a desenvainarla a la menor desviación de su autoridad, miraba a su esposa que en un marquito ovalado y asfixiante de siemprevivas, no cesaba de contemplar aterrorizada, la figura malhumorada y pundonorosa de aquél, como un castigo que se prolongara más allá de la muerte. Y las flores,

los montones de flores que abrumaban los jarrones, pudrían el agua de todos los recipientes cóncavos, se morían irremisiblemente inútiles, con una vejez prematura y solidaria, y terminaban por impregnar todos los rincones con un olor dulce a mustio, a cadáver, a tías, en fin.

Ese olor era el aroma de la selva tropical en cuya espesura yo me deslizaba junto a Tarzán, en busca de los exploradores que pretendían profanar el cementerio de los elefantes. Aquellas alfombras, tejidas en tiempos remotos por multitudes de tías, era la pradera donde yo ponía en fuga a los apaches que habían incendiado mi carreta. A la salita le debo el haber facilitado, protegido, mi convivencia con aquellos primeros e inolvidables amigos, el haber sabido guardar noblemente nuestros secretos, el haberme amparado con su propia fortaleza cuando los perdí definitivamente, cuando tuve que renunciar a ella. Porque una siesta de enero, cuando luego de caer doblegado por un confuso cuento de monstruos y santitos, llegué hasta la salita silenciosamente y pude ver por los visillos cómo el arrendatario del campo, sofocado y torpe, metía su mano gorda por debajo de la blusa de mi tía la teñida, que entornaba los ojos, abandonada, mientras la caja con la gallina caía al suelo y un Jesucristo melancólico enseñaba desde un cuadro su Sagrado Corazón, supe que mis compañeros de aventuras me habían dejado solo y para siempre.

NOTAS

Ensayística y Espíritu Científico

por Juan Antonio Oddone

Sin extremar definiciones, podría sentarse la afirmación previa de que en Uruguay, ensayística y espíritu científico no pueden separarse categóricamente como vertientes autónomas de la creación historiográfica. Así, el ensayo histórico, movido casi siempre por un propósito alegatorio inmediato, se ha valido de recursos y elementos formales propios de la ciencia histórica; por su parte, la producción histórica con pretensión científica ha adolecido frecuentemente en nuestro medio de una precaria elaboración conceptual, cuando no ha revelado ausencia de rigor metodológico o tendencia hacia la generalización interpretativa.

¿Existe entonces, entre nosotros, un espíritu científico traducible en aportaciones concretas a la historiografía nacional? La respuesta supone, ante todo, cierta precisión en cuanto al alcance de los términos. Si damos por obvia la noción de conocimiento sistemático y de aceptación general como válida para toda ciencia; y si admitimos que la ciencia se caracteriza por el empleo de un método de observación y deducción a partir de hipótesis no contradictorias y de la comprobación experimental de sus consecuencias, entonces podremos ubicarnos en la perspectiva de un "espíritu científico" aplicable de cierto modo a la historia, a condición de asimilar la comprobación experimental a términos de posibilidades deductivas y de investigación. Aun cuando tales procedimientos metodológicos sólo se apliquen con un rigor relativo en el dominio de las ciencias del hombre, dada, por lo pronto, la incidencia social del quehacer científico; dado además el carácter de producto espiritual que tiene la ciencia historiográfica, sometida a una relatividad generacional y a la vigencia de contingentes valores de cultura.

De todos modos, y con la amplitud y las variantes que se quiera, toda "investigación histórica" en principio supone —como se sabe— una sucesión de etapas ineludibles: adecuada formulación de los problemas a resolver; localización de los testimonios; análisis crítico de esas fuentes; determinación de las series de hechos básicos; elaboración final de los resultados.

Hasta aquí la teoría. Pero frente a tales exigencias metodológicas se tropieza, por lo pronto, con algunas circunstancias que desde nuestra misma realidad social condicionan negativamente el desarrollo científico general. Vivimos en un país que ignora la urgencia de los censos, que desconoce las estadísticas educativas, que —sin mengua de destacadas figuras individuales— no ha logrado aun formular un pensamiento filosófico y científico original; un país donde la investigación, en casi todos los órdenes, ha carecido sistemáticamente de adecuado equipo instrumental y donde se echa de menos la existencia de instituciones con suficiente tradición en la formación de investigadores. Dado este panorama, no es de extrañar el modesto desarrollo de una "ciencia histórica" sometida, por si fuera poco, a la gravitación colectiva de ciertas interpretaciones arraigadas que han generado cierta actitud social anticientífica con respecto al conocimiento del pasado. Todas estas limitaciones se evidencian en las características de nuestra historiografía tradicional, encerrada habitualmente en una estrecha temática política, poco atenta al juego de los factores económico - sociales que inciden en todo proceso histórico, preocupada muchas veces por la minucia monográfica, casi invariablemente desentendida de los problemas cercanos de un presente vivo.

La producción ensayística ha respondido en cambio a inquietudes menos académicas. La formulación ligera y atrayente de sus planteos, la esclarecedora discusión de ciertos mitos históricos tradicionales, una saludable actitud revisionista frente al dogmatismo de la erudición, la incorporación de temas actuales y polémicos, configuran otros tantos rasgos que aun en su contexto positivo no logran soslayar los esenciales reparos dirigidos a este género: ausencia de método, abusos deductivos, subordinación pragmática a hipótesis o supuestos a menudo indemostrados, tendencia a la improvisación y a la integración de conocimien-

tos ajenos. No se trata por cierto de reprochar a la ensayística su ausencia de "espíritu científico". Pero sí conviene tener en cuenta el carácter aleatorio de sus conclusiones y el efecto pernicioso que "la interpretación" o la ágil simplificación de figuras y procesos históricos puede aparejar en aquellos sectores culturales que aun no han asimilado un conocimiento de hechos básicos indiscutibles.

CORRELACIONES Y APORTES DE LA ENSAYISTICA Y LA INVESTIGACION

Veamos ahora, a través de unos pocos ejemplos concretos, la correlación de aportes y las respectivas modalidades de estos dos géneros dentro de su contribución historiográfica. Para el ámbito rioplatense, los primeros antecedentes de la labor heurística se suelen remitir a los esfuerzos de Pedro de Angelis, con sus tempranas colecciones documentales (1836), y más tarde a la empresa editorial llevada a cabo por Valentín Alsina y Andrés Lamas desde la biblioteca de *El Comercio del Plata* (1845-1851). Si es cierto que estos buceos se detienen en la publicación de fuentes, denotan en cambio el propósito de rescatar del pasado los restos de una tradición donde asentar las bases de una indecisa nacionalidad. El acopio de fuentes realizado por aquellos "cazadores de documentos" sin duda allanó el camino hacia una madura conceptuación de la historia, que en Argentina surgió después de Caseros como una respuesta a los interrogantes que planteaba la organización nacional. La obra de Mitre se revela entonces, en la firmeza de su alcance y más allá de sus supuestos discutibles, como la primera interpretación global de la nación argentina, donde el requerimiento erudito es inseparable de los reclamos de una realidad política inmediata.

Junto a esta vertiente, otra, no menos atendible, impulsó la definición de una conciencia reflexiva que igualmente se proyectó en la creación historiográfica. Para los hombres de la generación de 1837, que miran desde Montevideo al Buenos Aires rural de Rosas, la interrogación del presente parte de un análisis historicista, proponiendo una exégesis del pasado y una visión programática del futuro. Para aquellos portavoces de un precoz revisionismo progresista (Echeverría, Alberdi, Lamas, que en 1838 manifiestan desde *El Iniciador* su rebeldía contra la tradición hispánica) el presente de la sociedad es punto de partida para un enjuiciamiento histórico que se prodigará variadamente en la ensayística. En nuestro país, el ensayo histórico despunta hacia mediados de siglo tendiendo a una explicación causal del pasado o bien a una interpretación polémica del presente. Magariños Cervantes con sus *Estudios* de 1854 puede ser punto de partida de una corriente ensayística que se desarrolló acentuando diferentes supuestos: Francisco Berra, en la hora inicial del positivismo, trazó un enjuiciamiento del pasado con intención moralizante; Angel Floro Costa, replantea la historia de los pueblos del Plata en términos de fatalismo cientificista; José Pedro Varela o Carlos María Ramírez parten del presente en busca de los factores sociales determinantes de la anarquía institucional.

A comienzos de la década del ochenta el revisionismo de la figura de Artigas ejemplifica la correspondencia de aportes entre ensayística e investigación histórica. La prensa, el parlamento, las tribunas del Ateneo recogerán los ecos polémicos de un debate que apunta, en su fondo, a la búsqueda de los elementos primeros de la nacionalidad, remitidos a un pasado común donde no caben las controversias partidarias. Coronación de todo un proceso afirmativo que impulsó la reconsideración de la *leyenda negra* porteña, el *Artigas* de Carlos María Ramírez (1884) aporta, desde su confesado punto de vista científico, una nueva visión del prócer, asentada en la labor de exégesis documental y crítica que ha cumplido Clemente L. Fregeiro desde el punto de vista de la historia erudita.

Con Francisco Bauzá, despunta cabalmente una concepción historiográfica de la nacionalidad oriental (1882), más tarde complementada para algunos aspectos por el enfoque esclarecedor de Pablo Blanco Acevedo. La hipótesis de Mitre, que perseguía los orígenes del sentimiento nacional como conciencia de la comunidad, es el supuesto que anima en Bauzá la búsqueda sistemática de los elementos físicos, geográficos, políticos, etnográficos y sociales que fundamentan "la preexistencia de la nación en la Colonia".

La temática del artiguismo movilizó desde entonces casi todos los esfuerzos del quehacer historiográfico, apuntando a la edificación de un "pasado útil" que cobra forma rotunda con la labor de Setembrino Pereda, Eduardo Acevedo y Pablo Blanco para culminar,

al cabo de medio siglo, con la obra fundamental del Archivo Artigas. Este proceso de valoración generó un culto nacional, social, institucional del artiguismo que se manifestó como expresión de un estado de ánimo colectivo en los homenajes del centenario de 1950, verdadera apoteosis cívica del prócer.

La investigación histórica, dentro de este período más reciente, indagó —con visible apego a las preocupaciones de la *nueva escuela* de Buenos Aires— las raíces ideológicas y los aspectos institucionales del artiguismo. Eugenio Petit Muñoz, Ariosto González, (aun desde su punto de partida heterodoxo) y Alberto Demicheli ejemplifican tres direcciones muy significativas de esa tendencia. La reaparición de la *Revista Histórica* (1940), bajo la dirección de Juan E. Pivel Devoto, anuncia una promisoria perspectiva para los estudios históricos. Trascendiendo la mera erudición y la minucia monográfica, Pivel Devoto ha emprendido una reelaboración conceptual de nuestro pasado, a partir de una actitud revisionista y moderadamente nacionalista, no exenta de ciertos supuestos de historia partidaria. Sobre la base de ciertas dicotomías interpretativas (campo - ciudad; caudillos - doctores; extranjerismo - nacionalismo) ha llegado a una reconsideración de procesos capitales de la formación política y económica del país. Para período más cercano, y sobre todo para la etapa más reciente de su producción, Carlos Real de Azúa ejemplifica, quizá como ningún otro estudioso actual, las posibilidades de la ensayística ceñidas por la solvencia de un investigador inquieto que no ha renunciado a una despierta precepción del presente histórico.

Recién a partir de 1947 la Universidad cuenta con un instituto destinado a la investigación histórica. Este centro nace y se define bajo la directa influencia de la nueva *escuela argentina*, por inspiración de su primer director, Emilio Ravignani, que promoverá una labor diversificada en el acopio y la edición de fuentes a través de un haz de series programadas. El Instituto ha conservado, en general, esa modalidad, con la dirección de Edmundo M. Narancio y luego durante el corto tiempo en que Petit Muñoz viene ejerciendo la dirección interina.

Dentro de una orientación que busca integrar otros sectores culturales a la investigación del pasado se definen la obra de Arturo Ardao, cabal iniciador de la historia de las ideas en el Uruguay, y el aporte sustancial de Lauro Ayestarán en el dominio de la historia de la música popular y culta.

Paralelamente, la última década ha asistido a la insurgencia de un grupo de ensayistas cuya inquietud generacional se caracteriza por una aguzada conciencia del presente y un creciente interés por el tema del país, a partir de una disidencia inconformista ante los esquemas que ha venido proponiendo la historia tradicional. Esta cercana generación, definida en *Marcha, Nuestro Tiempo, Asir, Nexo, Tribuna Universitaria* y últimamente en algunos centros de difusión editorial, ha aportado un nuevo acento crítico al examen de la realidad nacional, avanzando al mismo tiempo nuevas zonas temáticas a la investigación histórica, aun cuando alguna de sus derivaciones más recientes acuse cierta tendencia hacia un nacionalismo de raíces irracionales.

LIMITACIONES DE LA HISTORIA TRADICIONAL

Para cerrar estas notas, y resumiendo conceptos anteriores, cabría señalar las limitaciones más importantes que aquejan a la llamada historia tradicional.

1) Ante todo, por la magnitud de su ausencia, la desatención o el desinterés por los problemas estructurales, ya de orden económico como de índole social, casi ignorados hasta hace poco tiempo por una historia política, administrativa, constitucionalista, personalista. Esa falta de preocupación sistemática por aquellas cuestiones básicas se vincula a su vez, a distintos factores: carencia de estímulos y de iniciativas, insuficiente formación técnica y metodológica, desconocimiento o dispersión de fuentes cuantitativas primordiales; resistencia al trabajo en equipo.

2) Particularmente sensible resulta la ausencia de enfoques interdisciplinarios, de lo que forzosamente se han resentido los contados estudios que han encarado aquellos aspectos estructurales de nuestra formación histórica. Los estudios de área que se llevan a cabo, por ejemplo, en Estados Unidos, a cargo de *social scientists*; o las investigaciones que promueven la receptiva colaboración del economista, el sociólogo, el psicólogo, el lingüista, el demógrafo y el geógrafo, requieren un espíritu de equipo y condiciones materiales de que carecemos. Por lo demás, las ciencias del hombre, no suficientemente desarrolladas en nuestro

medio, están por cierto bastante lejos de alcanzar aquel "mercado común" que encarecía no hace mucho Braudel como *desideratum* de integración interdisciplinaria.

3) Por último: periodización artificial, que no ha respondido ni al desarrollo *real* del país (Colonia y Revolución hipertrofiadas en volumen de producción y en atención historiográfica, respecto de un siglo XX casi inexplorado), ni a las inquietudes actuales de la colectividad que, generalmente, han sido mejor satisfechas por la producción ensayística; temática predominantemente política y de alcances locales, instalada en sus cómodos esquemas estáticos, escrita muchas veces respondiendo a los intereses de una clase dirigente de la sociedad, que ha llevado a una conceptuación de estrecho regionalismo desconociendo la ineludible conexión que liga a nuestros procesos históricos con un ámbito económico, geográfico e histórico-cultural de horizontes cada vez más vastos (1).

(1) Estas notas resumen la intervención del autor en el foro de historia de los cursos de verano organizados por la Universidad de la República en febrero de 1963. Las ponencias y el debate se centraron en torno al tema: "Ensayística y espíritu científico en la investigación histórica rioplatense".

NOTAS

Un Viajero Falsamente Distraído

por Carlos Martínez Moreno

Tal vez no exista, en las letras nacionales, un escritor que en tan pocas páginas haya empleado tantas veces el pronombre personal "yo" como Felisberto Hernández (muerto en Montevideo, a los sesenta y dos años, en enero último). Sin embargo, este personaje que dice siempre "yo" no es un ególatra; es, en cambio, uno de los seres humanos más elusivos y uno de los creadores literarios más ambiguos que hayan alentado en el Uruguay contemporáneo.

Su obra es parva y, en sus expresiones que más importan, relativamente espaciada. Para clasificarla, Visca ha propuesto empezar por la prehistoria de Felisberto Hernández. Comprendería unos folletos editados con increíble chapucería, a veces en imprentas departamentales: *Fulano de tal* aparece en Montevideo y en 1925; *Libro sin tapas* se edita también en la capital y en 1929; *La cara de Ana* surge en Mercedes, en 1930 y *La envenenada,* manojo de cuatro cuentos, en Florida y en 1931. Sólo he podido leer éste, entre los cuatro fascículos de esta prehistoria; y no puedo lamentar que los otros sean inencontrables.

La historia del escritor reempieza, años después (1942) con dos libros de iteración anual: *Por los tiempos de Clemente Colling* es de 1942 y *El caballo perdido* es de 1943. La producción de Hernández trasciende públicamente las fronteras del país (su condición trashumante de pianista de segunda línea ya lo había hecho) cuando Sudamericana de Buenos Aires edita *Nadie encendía las lámparas,* colección de diez cuentos, en 1947. *Nadie encendía las lámparas* es un "succès d'estime" (o, para otros, de desestima) pero no termina de acercar la obra singular de Hernández al público rioplatense. Varios escritores argentinos me

han preguntado por ese libro, del que tienen un evanescente recuerdo, como si se tratara de una materia extinta, lunar, no creada por nadie; desconocen lo que Hernández escribió a partir de esa fecha, conservan del volumen una impresión extraña, amazacotada, desentendida. Les "gustó". Pero Hernández, nunca prolífico, siguió sin embargo escribiendo. En el número 4, correspondiente a abril - mayo de 1948, la revista *Escritura* publicó su cuento *Mur,* y en el número 8 (diciembre de 1949) su nouvelle *Las hortensias,* editada en posterior apartado. *La casa inundada* (un volumen que comprende el relato homónimo y el cuento *El cocodrilo*) es editado en Montevideo por Alfa, en 1960, y es el primer éxito de público, que muestra al lector uruguayo en una disposición ávida hacia la obra de Hernández. Su varia fortuna publicitaria comprende la previa inclusión en periódicos de los cuentos que recogen sus dos libros principales, una edición para bibliófilos de *El cocodrilo,* su inserción en antologías, etcétera.

A esta obra equívoca corresponde un destino literario equívoco. Emir Rodríguez Monegal —que en *Narradores de esta América* proclamó, de pasada, su interés por él— pasa por haber escrito las notas más ácidas a su respecto, desde una aparecida en la revista *Clinamen* en 1948. Sustancialmente, le reprocha dos cosas: escribir muy mal (da ejemplos, podrían multiplicarse por centenas) y acercarse a los temas centrales de su creación con cierta pueril inmadurez de los medios expresivos, que trasuntaría una falta de crecimiento o adultez en el narrador.

Otros críticos, con no menos rotundidad, han considerado que esa forma desmañada, objetivamente incorrecta, desaliñada de escribir es —por una habilidad que opera su rescate— uno de los recursos del autor, su forma de instaurar, a través de vacilaciones y tanteos que preparan a ella, un estilo afín a la materia vagarosa y casi inasible sobre (o alrededor de) la que escribe. Hay incluso la posibilidad de que Felisberto Hernández sea considerado un humorista del estilo; aun sin postularlo de modo expreso, hay exégetas que prefieren hablar de su idioma, de las sorpresas que él depara, a la tarea de censar o pesquisar durezas de gramática o penurias en la articulación de los períodos. *"Hernández no es lo que se llama un estilista* —ha dicho Ricardo Latcham— *y a veces escribe con descuido y desaliño. Pero nadie entre sus compatriotas posee un poder sugestivo semejante".*

Las aproximaciones literarias de que ha sido objeto no son menos curiosas que este pleito sobre su lenguaje. Zum Felde ha propuesto cotejos (similitudes, diferencias) con Proust, con Kafka, con Borges. Latcham, sin mencionar parentescos literarios pero apuntando a otra suerte de filiaciones estéticas, sugiere una vinculación con lo goyesco y lo esperpéntico, que repite Visca. Mario Benedetti recoge los nombres de Kafka y de Borges y agrega, por su parte, el de Macedonio Fernández, cuya concepción del hecho literario me parece mucho más refinada y viciosamente intelectual que la de Felisberto Hernández.

Yo mismo propondría otra aproximación, casi pidiendo disculpas por participar en el juego, y ateniéndome a un mero aire de familia. Se me ocurre que Felisberto Hernández presenta puntos de contacto con la obra de un distante compatriota suyo, que fue el mayor pontífice literario de cuantos repararon en la condición impar de *Por los tiempos de Clemente Colling.* Me refiero, claro está, a Jules Supervielle. El escribió que Hernández lograba la belleza, y aun la grandeza, a fuerza de *"humildad ante el asunto", "la originalidad sin buscarla en lo más mínimo".* Hay algo que emparenta a Hernández con Supervielle: esa suerte de asombro por inaugurar todos los días un mundo que para los demás es largamente édito, esa refrescante (aunque a veces dudosa) credulidad de que el misterio suele alojarse bajo la piel de lo más trivial. Pienso no sólo en el Supervielle de algunos relatos (La mujer del placard, la viuda que se paseaba con dos carneros) sino en el más importante, en el poeta. Léase *Chambre voisine,* conociendo la obra de Hernández, y se advertirá el lazo de no tan invisibles —aunque seguramente sí casuales— correspondencias (La misma obsesión de las manos —que Senechal examinaba en Supervielle— está a lo largo de toda la obra de Hernández.)

Es claro que la lista del "me recuerda" no se agotará nunca, en parte porque el mecanismo asociativo de los críticos funciona como el de los demás mortales y se abastece de más lecturas, y en parte porque toda esa parcial proliferación de parentescos y semejanzas alude a la misma singularidad del mundo narrativo de Hernández, un mundo distinto en medio a ese panorama que, desde su igual mitad argentina y para referirlo a la sorpresa de *Las ratas* de José Bianco, Borges definió como *"el melancólico realismo de los Payró y de los Gálvez".*

Latcham apuntó con vehemencia esa condición de "fuera de serie" —como diría después Angel Rama— de la obra de Hernández: *"No se parece, desde luego, a ningún otro autor de su país"*, escribió.

En ese simplimismo por dicotomía, que escinde la realidad literaria de la narrativa del Uruguay en literatura rural y literatura ciudadana o urbana —dualidad por la que empieza Latcham su comentario— Felisberto Hernández escapa a cualquiera de esas casillas. Angel Rama recuerda que recorrió el país de cabo a rabo; también conoció y frecuentó la provincia argentina, por cuyos pueblecitos pasó, en cuyos *biógrafos* o clubes sociales tocó el piano, en cuyas fondas durmió, en cuyos pobres restaurantes comió y bebió.

Si pasamos más allá de estas generalidades externas y situacionales, para atisbar el mundo que proponen los libros de Felisberto Hernández, nos encontramos —otra vez— con que los exégetas han sido mucho más profusos de lo que la engañosa modestia del autor parecía solicitarlo. A propósito de ese mundo, se ha hablado de su misterio; se ha hablado de su fantasía; se ha hablado de su extravagancia, de la condición estrafalaria de los seres que lo pueblan; se ha hablado de su morbosidad, de su aire de pesadilla; se ha hablado de su grotesco; se ha hablado de su ubicación de zona límite, entre la sensatez y lo demencial; se ha hablado de su descomposición, de su aire de decadencia y disolución; se ha hablado de su condición de materialidad, de crasa materialidad, de espesa materialidad, de *"incontenible materialidad"* (como apunta ERM).

Y se han prestado a ese mundo relaciones con una filosofía (la de Vaz Ferreira, parentesco refrendado por cinco líneas de juicio laudatorio sobre *Fulano de Tal*) y hasta con una metafísica. Se ha postulado, bien que sin palabras que expresamente lo digan, su inserción en un concepto fenomenológico de la realidad. Se ha evocado la estirpe bergsoniana de la memoria a que responden los dos primeros libros serios de su carrera —*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido*— y que prosigue, aunque distorsionada o refractada, en *Nadie encendía las lámparas*.

Y como a pesar de que no se han escrito demasiadas páginas sobre Hernández, casi todo parece dicho a su respecto, se ha indagado también en el terreno de sus símbolos, una jungla de símbolos capaz de hacer las delicias del psicoanálisis aplicado al hecho literario. Mario Benedetti ha visto con agudeza que

son demasiados símbolos —muchos y muy serviciales— y que eso precisamente los torna sospechosos; no comparto, en cambio, el sentido del párrafo por el cual él parece atribuir esa multiplicidad a un propósito, consciente o no, de atarear o despistar a la crítica, porque el histrionismo y el exhibicionismo de Hernández, si acaso existían en otros campos, seguramente no se ocupaban de éste.

Quizá esa multiplicidad señale, en cambio, las inconsecuencias o los errabundos tanteos de una creación que no tiene la condición de orbe cerrado y sólidamente deliberado que los críticos le adjudican, aunque sí frecuentes recurrencias que muestran las limitaciones cabales del entendimiento que la concibió.

Ese mundo supuestamente misterioso está presidido por una casi invariable primera persona. El personaje central del relato puede no ser el que dice "yo" (no lo es en *Mur*, no lo es en *El balcón*, no lo es en *La casa inundada*, etc.) pero con excepción de *Las hortensias* (atroz fantasmagoría erótica sobre muñecas) toda esa literatura está escrita en primera persona.

Esa primera persona tiene, además, obvios rasgos conocidos de Felisberto Hernández. Es pianista y da conciertos, peregrina y sufre estrecheces, lucha con la avaricia de empresarios de poca monta, pasa por vagos pueblos de provincia, vive en hoteluchos más o menos sórdidos, se lía en forma casual, antojadiza o desaprensiva con gente casi siempre dotada de algún rasgo espiritual o físicamente caricaturesco. Pero Hernández no cuenta estrictamente las vicisitudes de su vida sino que redacta lo que Zum Felde llama *"evocaciones de índole psico - biográfica"*. De ahí las distorsiones, la caricatura, el esperpento. Todo pasa por el filtro de una memoria caprichosa, que se afirma como tal, y todo sale de allí con el sello de una inevitable deformación paródica.

La mecánica con que es descrito el comportamiento de ese personaje y el de quienes lo rodean, tiene algunos rasgos repetidos, insistidos a lo largo de toda la obra de Hernández, tipificados en ella.

El personaje, para empezar, es un personaje a partes que imprime su desajuste íntimo sobre el desajuste objetivado y plural de un mundo a partes. Visca ha dicho, a ese propósito, que *"la apariencia fantasmal de lo real proviene de que, así como da vida a lo inanimado, otorga independencia a lo dependiente"*. Es un rasgo que ya veremos.

Ese personaje y quienes se ligan con él traban conversaciones azarosas, esquizoides, tranquilamente delirantes, cuasi demenciales.

El autor coloca a uno (el "yo" narrativo) y a otros frente a misterios o ignorancias deliberados o pueriles, por los que se mundo de primera apariencia cotidiana se hace inaveriguable *("Yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían")*.

Porque quienes hablan de la gula, de la sensualidad, de la crasa grosería que suelen dominar en la superficie de ese mundo narrativo, parecen no haber advertido cómo se opera en él la dilución de lo material en lo inmaterial, como se da la flotación de lo real sobre un fondo de sustentación inescrutable (alegóricamente insinuado por *La casa inundada*).

En los relatos de Felisberto Hernández se bebe y se come en exceso *("yo me sentía separado de ellos y comía en forma canallesca,* se lee en *El balcón),* pero nunca se dice muy concretamente qué se come ni qué se bebe. *"El regusto de la vida material"*, de que habla Rama, se encuentra siempre, a primera vista. Pero apenas una vez, en todo ese largo y opíparo festín tenebroso que se da en *El balcón,* sabemos qué se come, por un resto de acelga que queda colgando de una de las comisuras de la boca del viejo. En cuanto a la bebida, suele decirse que es *"oscura" (El balcón), "cara" (Mur),* o a —lo más— que es *"un buen vino" (La casa inundada)* o un *"vino de Francia" (Las hortensias).* Otras veces, el narrador se limita a consignar que se ha emborrachado con *"una bebida que tomaba por primera vez" (La casa inundada).*

Puede añadirse que esa indeterminación consciente se corresponde a una condición de éxtasis simplote, de arrobamiento cándido o solapado frente a las cosas más elementales, actitud que trata acaso de conferirles una tercera dimensión que a menudo no tienen.

Y al mismo tiempo que lo material queda emplazado o puesto en entredicho o entre paréntesis por esa suerte de indefinición provocada, de tirón hacia el misterio o hacia la nada, se opera la extraña corporización de lo inmaterial. Al silencio, por ejemplo, le gusta escuchar la música y quedarse pensando lo que ha escuchado; cuando es de confianza, pasa entre los sonidos como un gato con su gran cola negra; el silencio enciende los sonidos como si fueran velas; el silencio levanta una pata, como un animal pesado; el silencio tiene tripas, vive entre olores de madera,

tiene profesores que lo dirigen, es comparable a un elefante dormido, forra a las personas, etc.

Los dos procedimientos que contribuyen a reforzar esa impresión de absurdo, son los enumerados por Visca y razonados por Rama: la cosificación de las personas y la personificación de las cosas (o animismo, como le llama Visca).

Ambos recursos pueden ejemplificarse hasta la saciedad.

La cosificación de las personas se da o mediante una simple metáfora que las envuelve y desencarna súbitamente *("al verla de atrás, con sus caderas cuadradas, las piernas torcidas y tan agachada, parecía una mesa que se hubiera puesto a caminar", "yo estaba inmóvil en mi cuerpo como si tuviera puesto un ropero", "yo estaba tan tranquilo como un vaso de agua encima de una mesa")* o por el uso de verbos que cosifican la acción corporal, enajenándola del ser *("él fue descargando su cuerpo en un diván y yo en el otro")* o por la descripción de actitudes que suponen una transferencia espacial de lo íntimo, de lo interior. Por esta última vía, Hernández consigue un efecto humorístico, a veces grueso, que nace de una sensación de chusco, desembarazado extrañamiento físico de sí mismo *("yo ya me sentía solo con mi cuerpo", "lo desnudé completamente y lo hice pasear descalzo por la habitación").* Finalmente, tal cosificación se opera por la desintegración a partes, que *"otorga independencia a lo dependiente"* (Visca) que hace de las partes del cuerpo *"elementos, objetos autónomos"* (Rama). Toda la obra de Felisberto Hernández está surcada por este proceso de dislocación física: *"Mi cuerpo no sólo se había vuelto pesado sino que todas sus partes querían vivir una vida independiente"*, dice el narrador, convertido en caballo, en *La mujer parecida a mí.* Hay cientos de ejemplos: *"su cara había hecho una sonrisa", "puse los ojos en la ventanilla", "con los ojos sobre las cosas", "las manos llevaban hasta cerca de la nariz el café", "las manos querían probarse los guantes", "se le ocurrió llevar a pasear un rato las manos por el teclado", "la nariz le sobresalía de la cara como un deseo apasionado", "mi cabeza estaba a punto de comprender algo importante", "la cabeza se me entretenía en pensar cosas por su cuenta", "parecía que aquel dedo fuera a cantar", "permanecía con su cara flaca apretada entre las patillas", "mis ojos, como dos gusanos que se movieran por su cuenta"*, etc., etc.

Simétricamente, las cosas inanimadas adquieren movimiento y vida propios: *"el piano era una buena persona"*, *"había una familia de muebles rubios"*, *"los focos tenían sombreritos blancos"*, las puertas *"tenían poca madera y parecían damas escotadas o de talle muy bajo; las cortinas eran muy tenues y daban la impresión de que uno sorprendiera a las puertas en ropa interior"; "un árbol estaba parado en el cordón de la vereda"*; los muebles tienen vientres, las jarras tienen caderas, las sillas enfundadas tienen polleras que el narrador niño levanta, con inepta y obscena ingenuidad, etc.

En un mundo cruzado por tales tramoyas, desquiciado por tales trucos, por tales perversiones del significado, la posibilidad consciente parece siempre una empresa a tentar deliberadamente, o una empresa a retrasar o postergar, o una empresa a detener al borde del instante en que aflore (*"m di cuenta de que a pesar de mi excitación llevaba conmigo un envoltorio pesado de tristeza y que apenas me tranquilizara tendría la necesidad estúpida de desenvolverlo y revisarlo cuidadosamente"*). Es un proceso que se cumple a sacudones, casi siempre interrumpido por el absurdo dominante. Allí, los más simples e instantáneos reflejos de acomodación física se dan en una suerte de *ralenti*, que los hacen parecer asumidos con una premeditación siniestra (*"Creí que me quería decir un secreto y puse la cabeza de costado"; "yo fui a hablar y no encontraba la voz; tardé como si hubiera tenido que buscar el sonido en algún bolsillo"; "yo dejaba escapar la respiración como si fuera abriendo la puerta de un cuarto donde alguien duerme"; "su cuerpo se empezó a agitar por una risa que tardó en llegarle a la cara"*).

Tal es —podría detallarse mucho más— el repertorio, tal es la mecánica de ese mundo, en el que lo fantástico sobrenatural aparece muy pocas veces (el acomodador cuya frente segrega luz), pero en el que la desarticulación y el disparate, a menudo de cuño surrealista, están siempre presentes (*"Yo miré la silla y no sé por qué pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella"; "sacó la punta de la cadena, donde tenía un pequeño reloj; aquello era tan desproporcionado como si hubiera atado un perrito con una cadena de aljibe"; "dejando quietos sus ojos extraviados, ella también miraba sus recuerdos"*).

En este terreno, están algunos de los mejores hallazgos de la inventiva de Felisberto Hernández; otros están en sus retratos esperpénticos. No tengo espacio

para reproducirlos, pero menciono simplemente sus gordas, el cuerpo de Margarita excediendo el bote *"como un pie gordo de un zapato escotado"*; el pelo y los párpados del ciego Clemente Colling; el retrato físico de la señora Muñeca en *El comedor oscuro*.

Claude - Edmonde Magny habló una vez, a propósito de Kafka, de la *"escritura objetiva de lo absurdo"*. En Felisberto Hernández hay algo que podría llamarse escritura subjetiva de lo absurdo. La subjetivización está, las más de las veces, implícita. El narrador incluso la propone como si fuera un dato de hecho. Pero las recurrencias de ese mundo acreditan el predominio incontrastable de una conciencia singular que lo describe y lo dispone, presente y dueño del decreto de la existencia de las cosas.

En primer lugar, todos los hechos, todos los sentimientos, todas las sensaciones, todas las emociones, todas las pasiones existen a escala absolutamente singular de ese protagonista fuera de serie. Es lo que Zum Felde ha llamado *"el clima de la refracción subjetiva, de lo ultrarreal (o intrarreal, mejor dicho)"*.

Ese personaje, por lo demás, trafica en el mundo que conviene a su particular incongruencia, hace por crearlo a la medida de ella.

Eso de que se beba y se coma hasta el exceso sin que se sepa al detalle (y con deleite epicureísta) qué se come ni qué se bebe, tan sólo significa que se quiere dar el exceso y no el regusto material de las cosas, el estado y no su causa. Porque es lo que mejor corresponde, lo que más dócilmente se aviene a ese orden de significaciones reales abolidas o degradadas, en que invariablemente se mueve Felisberto Hernández.

La imprecisa geografía urbana o suburbana (una ciudad, un río, calles, casas, esquinas, ¿cuáles?, no se dice), la vaguedad deliberada o indocta que desencaja a las cosas o las exime de un sentido de referencias reales, de correlatos verosímiles, buscan crear un aura de disolución o decadencia, en que las cosas mismas se evaporen. Rama ha dicho que *"la particular operación creadora de Hernández consistió en descubrir nuevos sistemas de relación entre las cosas reales, seres u objetos, sin alterar la esencia de cada uno de ellos, limitándose —y sin duda ya es mucho— a modificar el juego de relaciones que establece la trama de lo real"*, lo cual es discutible, pero, sobre todo, demasiado argüido, desde que —como sucede a menudo— el crítico endosa al creador un aparato de intenciones

(y no ya sólo de resultados) que seguramente no tuvo. Ricardo Latcham, por su parte, había advertido en Felisberto Hernández *"su extraña capacidad para descomponer la realidad y alterarla con procesos que conducen al sueño, a la pesadilla y al vértigo"*, lo que supone una operación más elemental que aquélla que como intención (Rama) o como resultado (según yo creo) puede atribuírsele.

Las casas desconocidas *("por qué yo necesitaba entrar en casas desconocidas", "me atraían los dramas en casas ajenas", "ni siquiera relaciones como para entrar en casas desconocidas")*, las casas descalabradas —inundadas o no—, las piezas de hotel, los túneles, los comedores oscuros, son fantasmas de escenarios para que discurran por ellos fantamas de seres que se enreden con fantasmas de cosas y con fantasmas de significaciones *("salí para comprar un libro a propósito para ser leído en una casa abandonada")*. En ese mundo delicuescente, disoluto, la perspicacia del conocimiento es como un muñón que se hunde sobre materias blanduzcas.

Y ese mundo es el que idealmente convenía a Felisberto Hernández *("debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida")*; el que le convenía por sus dones y también por sus limitaciones.

En ese orbe, las percepciones del mundo exterior se dan como torpes o balbuceadas revelaciones de algo cuyo fondo conceptual el narrador no se atreve a indagar, y cuya existencia se postula por eso mismo —y de modo tácito— como incognoscible.

Lo cual, claro está, es capcioso. No creo que yo pudiera pensar en la obra de Felisberto Hernández si no existieran los adjetivos "capcioso", "taimado", "ladino", "cazurro" y aún "avieso". Sin embargo, son los que menos se han usado para definirlo o caracterizarlo, tal vez porque no se rinde un honor profundo y sentido a esa condición enigmática y perturbadora de humorista, de que genéricamente se le inviste.

Todo parece, en última esencia, estar ahí: en una inocencia ladina, taimada, en *"esa inextricable mezcla de inocencia y perversión oscura"*, de que habla Rama, en un aire torpe para irse aproximando insidiosamente a las cosas y al misterio de un oscuro sinsentido que las torna estúpidas y desoladas: *"el misterio de la estupidez"*, como el mismo Hernández escribe, un misterio que, como el que ofrece alguno de sus personajes, esconde *"cierto matiz brutal, persistente, burlón"*.

En ese mundo, muchos datos parecen niñerías *("La madre no quería dejarla ir porque tenía hipo")*, inocentadas consentidas por el narrador sin mayor rigor crítico de la vida, supersticiones nunca verificadas o calibradas por la cordura (el hombre que daba absurdos banquetes porque su hija se había salvado de las aguas). En ese mundo, las apariciones sobrenaturales incurren en tonterías comatosamente pueriles, como la de aquella mujer que se le aparece al acomodador y marcha con un pie sobre un colchón y otro sobre el piso. En ese mundo, lo fantástico (la luz que segregan los ojos del acomodador) puede darse en prosaico maridaje con las cosas más trivialmente naturales (cacharros atados con hilitos, péndulos con cintas que los ligan a la pata de una cama, budineras con velas, etc.). En ese mundo, lo onírico puede ser inepto y caricatural (en *El caballo perdido*, al narrador que sueña las personas se le transforman en muebles que se mueven). En ese mundo, lo poético puede ser pueril *("Me gustaría que hubiera playas de harina")*, lo sensorial puede ser caótico (los objetos que el narrador reconoce en el túnel de *Menos Julia*). En ese mundo, lo erótico puede ser tonto *("pasó por mi cara toda la cola de su peinador perfumado")* o grotescamente desajustado (las polleras de las sillas, las mellizas que levantan el camisón a Hortensia) o simplemente glotón *("yo recorría su cuerpo con mi luz como un bandido que le registrara con una linterna")* o desaforadamente impotente *("Es inútil que tenga la puerta entornada; yo veo por la rendija el espejo, y el espejo lo refleja a usted desnudito detrás de la puerta")*.

Todo propone allí una sumersión en los sentidos, y de ahí que se hable de sensualidad; todo propone asimismo una suspensión de la cordura *("Horacio recordó que había besado a María, por primera vez, en la copa de una higuera")*; todo postula un estado crepuscular, somnambúlico, de límite demencial: Zum Felde habla, a ese respecto, de *"los estados mórbidos de la vigilia"*.

En ese mundo acecha toda suerte de exasperaciones sensoriales: la visual *("mi lujuria de ver"* en *El acomodador)*, la gustativa (en *El balcón)*, la auditiva (en el horrible cuento *Muebles El Canario*, cabal ejemplo de las limitaciones de Hernández para el gusto, para la alegoría, para una forma directamente propuesta

de trascendencia, de humor deliberado en el plan mayor de la sátira, donde infaltablemente fracasa).

Pero ese mundo afloja, depone sus tensiones a la sorpresa de irlo poseyendo despaciosa y volublemente. Y su morador se convierte así —en su mejor momento, en su versión preferible— en un viajero distraído que emprende un parsimonioso vagabundeo (versátil, a ratos irritante) entre las cosas. Es el ritmo de *Por los tiempos de Clemente Colling*, de *El caballo perdido*, de *La casa inundada*. *"Yo estaba destinado a encontrarme solo con una parte de las personas* —dice en este último relato— *y además por poco tiempo y como si yo fuera un viajero distraído que tampoco supiera dónde iba"*.

En ese discurrir más lento es capaz del asombro flamante, de la novelería, de la novatada, de esa morosa inocencia que a veces nos exaspera (y tal exasperación es seguramente un efecto, y hasta un efecto literario).

Y decíamos que este mundo en disolución, en *sursis*, en suspensión de la cordura conviene al autor, incluso para camuflar sus limitaciones; porque a cuenta de las puerilidades intencionadas no pueden ponerse —en un examen riguroso— sus puerilidades auténticas (por ejemplo: en *Mur* el narrador cree que Darwin sostuvo que el hombre desciende del mono).

En realidad, Felisberto Hernández fue bastante sagaz para entreverar, disociar, disolver o disimular sus ingenuidades reales en una trama de ingenuidades deliberadas; él también —como el personaje de *El balcón*— *"daba a los demás la impresión de buscar algo que ya estaba a punto de encontrar"*, postulando la apariencia de que todo candor era un efecto.

Más que en ningún otro caso, tal vez sea la suya una literatura determinada por limitaciones de formación (las mismas que lo llevaron a firmar, con inobjetable veracidad íntima, un manifiesto de "Cuba libre y democrática"), sólo trascendidas por un aparato de fantasía que lo acercó al misterio y también lo sumió a veces en el devaneo, y por un libertinaje muy a menudo feliz en el manejo del idioma (porque también en ese descoyuntamiento sepultaba sus penurias para un español más rico, elaborado y complejo).

Flaubert dijo una vez que cuando los estados que describe carecen de espina dorsal, es cuando más sólida tiene que ser la espina dorsal del escritor. Felisberto Hernández pudo vivir al margen de ambas exigencias, con oscilante fortuna. Suele no haber en sus

relatos nada muy apreciable, más allá de la trama —divertida o mecanizada hacia lo monótono— de sus invenciones menores. Suele otras veces favorecerse con la adivinación o con el azar. Faltan en él una autoconciencia de la ambición y un sentido de las proporciones de la empresa literaria que acomete. *"No puede organizar sus experiencias ni la comunicación de las mismas"*, le reprochaba Rodríguez Monegal. No siempre es cierto. De algún modo oblicuo, "al sesgo", como él decía, su universo se nos comunica muy a menudo, por debajo o al costado de los balbuceos que lo formulan.

Ese mundo puede parecer pequeño, enrarecido, confinado, pero es un mundo original, que se asocia a un hombre en virtudes y defectos, un mundo que le pertenece, que le acompañará siempre.

Benedetti ha escrito que fue la de Felisberto Hernández *"un alma ingenua y decidida"*. Acaso la curiosa pareja de adjetivos esté dictada por la evidencia extralúcida de una delicada duplicidad de ánimo, que es la cifra personal e inconfundible de la obra de Felisberto Hernández, ese hombre enigmático, taxativamente de pocas palabras, ese astuto cándido y ese arribista de la perspicacia, ese inocente, ese perverso, ese viajero distraído, falsamente distraído.

Textos consultados: Mario Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX*, Mvdeo., 1963; González Vera, *Por los tiempos de Clemente Collins* (sic), Marcha, Nº 961, 29/V/59; Ricardo Latcham, *Los relatos de Felisberto Hernández*, en *Carnet Crítico*, Mvdeo., 1962; Angel Rama, *Burlón poeta de la materia*, Marcha, Nº 1190, 17/1/64; Emir Rodríguez Monegal, *Nadie encendía las lámparas*, Clinamen, año II, Nº 5, mayo - junio 1948 y *Narradores de esta América*, Montevideo, 1962; Alberto Zum Felde, *Indice crítico de la literatura hispanoamericana, La narrativa*, tomo II, México, 1959.

NOTAS

Silencio Antes de Tiempo

por Carlos Martinez Moreno

Recién venido de Europa, una de las últimas mañanas de este mes de enero, hablaba yo a un amigo, con todo entusiasmo, acerca de uno de los descubrimientos literarios más notables que me habían deparado el ocio, la navegación y el viaje. Alguien que apenas nos escuchaba con intermitencia, yendo y viniendo a través del diálogo y "por los alrededores de la cabeza de un hombre sentado", interrumpió con una frase desconcertante: "Quizá ustedes no saben que están hablando de un muerto". Esa mañana, en efecto, había llegado a Montevideo la noticia de la trágica muerte de Luis Martín - Santos. El 21 de ese mes se había matado en Vitoria, a los treinta y seis años, conduciendo su automóvil. Su padre, médico como él, había sufrido heridas gravísimas en el accidente. Un acerbo destino parecía concluir su obra con la muerte de Martín - Santos: unos meses antes, en la primavera de 1963, su mujer había sucumbido del mismo modo, dejándole tres hijos.

La novedad de esta muerte tan prematura y absurda no alteraba mi elogio. Pero ponía ante mí mismo una interrogante, porque la fe con que yo hablaba de *Tiempo de silencio* —la única novela conocida del autor— precisaba de la vida del novelista para seguirse cumpliendo, para realizarse por entero en su dimensión renovadora, que apuntaba con tal brío en las doscientas veintidós páginas de este libro inicial y estupendo.

Luis Martín - Santos nació en Larache (Marruecos) en 1924. En 1946 se licenció en Medicina "cum laude" y su irresistible vocación por lo humano lo llevó, naturalmente, a ejercer la psiquiatría, tras doctorarse en Madrid, en 1947. Realizó, antes de decidir la que sería en definitiva su especialidad, investigaciones quirúrgicas en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; y acaso los estudios sobre degeneraciones cancerígenas en los ratones, que ocupan al protagonista de *Tiempo de silencio,* tengan alguna reminiscencia de esa etapa de su vida, como indudablemente apela a su propia y reciente experiencia (reincidente, tal vez simultánea a los días de su escritura) la descripción de la celda en que el lamentable héroe es arrojado, a consecuencia de su estúpida desgracia por inocencia, que el libro relata cruelmente. Porque Luis Martín - Santos fue cuatro veces prisionero político del régimen franquista, y en puridad murió sin dejar de serlo. En 1957 es detenido por primera vez, y excarcelado sin lugar a proceso. En noviembre de 1958 se le incluye en la redada llamada de los intelectuales socialistas, es procesado y confinado cuatro meses en la prisión de Carabanchel. En mayo de 1959 vuelve a la misma prisión —siempre por causas políticas— y se pasa allí cuatro meses y medio, sacándosele cotidianamente bajo vigilancia policial, durante veinte días, para rendir oposiciones a la cátedra salmantina de Psiquiatría. A fines de setiembre se trueca su situación de prisionero por la de "residenciado", adjudicándosele para moverse la zona de San Sebastián. En agosto de 1962 vuelve a estar preso, esta vez sólo por algunos días. Entre tanto, escribe, trabaja, actúa: en 1955 había publicado un ensayo sobre *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental;* anunciaba otro sobre *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial;* dirigía un sanatorio psiquiátrico, cuya jefatura había ganado por concurso; deja un copioso material literario inédito, entre el cual se menciona una ambiciosa novela inconclusa.

Esta es la ficha del hombre, un sujeto fuera de serie; sólo la ficha. *Tiempo de silencio* acompaña la imagen de esta presencia y este destino singulares. En un país en que cada escritor que se estime tiene a la espalda algún premio resonante, esta novela —la más importante de la actual promoción, y una de las mejores que se hayan publicado de autor español a partir de la caída de la República— no ganó ningún premio. Estaba obteniendo (seguirá obteniendo) el de la plebiscitación editorial. En Francia, las Editions du Seuil ya han lanzado con éxito *Les demeures du silence,* que asimismo leen en su idioma los lectores holandeses; están en curso de elaboración las versiones alemana, inglesa, norteamericana, sueca, danesa, italiana, portuguesa, etc. Lo que en otros casos es la obra de

un lanzamiento publicitario prestablecido (el Formentor, por ejemplo) aquí se estaba y se seguirá cumpliendo al margen de los honores tipificados y por la sola gracia del talento.

Los editores españoles de la novela, tras reseñar su asunto, escriben al presentarla: "Lo más significativo del libro, no obstante, es su decidido y revolucionario empeño por alcanzar una renovación estilística a partir —ya que no en contra— del monocorde realismo de la novela española actual".

Es ya algo que lo digan quienes editan habitualmente a los mejores exponentes de esa novela realista (los Goytisolo, García Hortelano); pero más halagüeño es todavía que sea —como es— una resplandeciente verdad.

Las grandes derrotas, las que suponen una quiebra nacional expolian, hostigan, exacerban el talento hispánico: la pérdida de Cuba trajo a la generación del 98; la caída de la República, los primeros y odiadores años de la pax romana de Francisco Franco han traído a la generación de narradores posiblemente más interesante que, como pléyade, haya tenido España en lo que va de este siglo. Luis Martín - Santos razonaba incidentalmente el por qué en una nota acerca del "Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea", celebrado en Madrid.

Decía, al comentarlo, que no era aquél un simposio que enfrentara a los escritores de occidente como bloque, en "su orgía de nihilismo ideológico y de refinamiento formal", con los escritores socialistas, "afectados por un conformismo radical". Allí la confrontación se producía, en cambio, "entre los mismos escritores occidentales, que han llevado a sus últimas consecuencias el efecto —sin duda fecundante, pero quizá a la larga desvitalizador— de la libertad intelectual y el grupo de los escritores españoles que, desde hace treinta años, carecen de esa misma libertad". "Carencia que —agregaba— cuando no llega a ser totalmente asfixiante, produce un cierto vigor, casi fisiológico, en la agresividad y en la protesta". La confrontación no había sido entre libres y dogmáticos, concluía, sino "entre libres y desesperados aspirantes a la libertad".

Esa saludable técnica del *primum vivere* está, sin embargo, cautamente asordinada en la narrativa española contemporánea; hasta en ese sentido, el libro impar de Luis Martín - Santos es una demasía, una transgresión, un reto, el conato viril de una insolencia.

Porque para el escritor que vive y publica en España, y extrae de esos dos extremos el sentido de una resistencia civil estirada hasta el límite de lo tolerado, la censura es un cálculo previo, una operación preexistente de estima literaria. Y así entendida, genera inevitablemente la auto - censura. Lo peor de las torpes tijeras de los censores son las sutiles tijeras que se inflige a sí mismo el creador. Claro está, es mejor el logro transaccional, el esbozo inteligible de una crítica que la protesta de antemano imposible, redondamente acallada y esterilizada por la prohibición, condenada en definitiva al silencio.

Pero hay una manera de atravesar ese aro de fuego, aun chamuscándose, aun dejando allí los jirones. Luis Martín - Santos, a pesar de las ablaciones que su texto sufrió en manos de los censores, la había descubierto. Se cifra en la fantasía, en la inventiva, en el ingenio, en el insuprimible poder evocador de la palabra y la frase que no connotan directamente pero convocan el sentido más hondo de la materia a que aluden; se cifra en el talento verbal, materia prima del escritor, para decirlo en pocas palabras.

Y es eso lo que está en crisis —a veces hay que pensar que en crisis voluntaria, auto - impuesta por escarmiento de la retórica, penitencial y antiespañola— en la presente narrativa de España. Hay algo de mutilación consentida y buscada en esa literatura de hombres personalmente jocundos, verbosos y vitales, cuya sustancia es el tedio y cuyo resultado, irreprimible a veces, es también el tedio. Desde un libro fundacional —especioso, ocioso, generoso tan sólo del papel en que está escrito— que ha tenido gran predicamento entre los escritores más jóvenes (me refiero a *El Jarama*, de Rafael Sánchez - Ferlosio) la narrativa española parece comprimida, más que por el naturalismo como estética, por el prosaísmo indocto, pero indeclinable e inelegible, de la naturalidad como meta. Sus cultores fían en que el sentido acusatorio de una novela (porque piensan que ha de tenerlo, aunque no sea de rigor) ha de surgir de sus entrelíneas, del vaciado de su asunto, de la torva vacancia espiritual, de la estúpida dilapidación moral de sus personajes. Creen —o parecen creer— demasiado en las virtudes objetivas, meramente fotográficas de un diálogo que apenas si se mantiene un palmo por encima del sainete, cuando no cae en él. Hemingway y Pavese pueden ser citados como los equívocos maestros, pero el aséptico tratamiento exterior en que se decanta esa in-

fluencia (autos que toman gasolina, individuos que toman copas o se acuestan, con una indistinta falta de convicción, con una indiferente mecanicidad en el uso del tiempo disponible) la convierte tan sólo en un tic de contemporaneidad, en un aire de época ineludiblemente amanerado. Por astutos detalles, casi artesanales, en el manejo de esa materia y por el desmayado ritmo de la historia, el conjunto ha de ser inedificante, y ese resultado ha de hacer —más o menos elípticamente— las veces de la rebeldía, de la desafección, de la disidencia. Ese es el propósito.

No hagamos, con todo, cargos apresurados. Este es el dividendo honesto de viabilidad atribuído a lo perdurable de una protesta, por creadores que no esquivan con el cuerpo y la voz el compromiso propio, que no escatiman la firma de manifiestos, los telegramas o las cartas a los ministros, el interrogatorio judicial y a menudo la cárcel. A alguno de ellos, estoy convencido, ese estilo seco, conciso, despojado, que se prohibe la escritura de un solo período como si la persiguiese el estigma de la elocuencia, personalmente le conviene, condice con sus aptitudes o sirve para orillar las más íntimas carencias o flaquezas; me imagino que ése es el caso de García Hortelano. A otros, por el contrario, abiertamente los perjudica: el Luis Goytisolo inicial de *Las afueras* era, hasta en la intención de sus genericidades clasistas, mucho más rico y jugoso que el novelista de mayor pretensión pero de supresiones y concesiones a la moda de otros, que se advierte en *Las mismas palabras*. No creo, en general, que los españoles puedan ser a expensas de sofocar una abundancia que llevan en las entrañas desde que nacen; el sentido de la medida no es la virtud cardinal de su raza.

Luis Martín - Santos, solito, se sitúa en la vereda de enfrente de toda esa procesión de contenidos y auto - semi - silenciados. Para dar en cara a quienes crean que *escribir* es una mala palabra, escribe. Para afrontar a quienes imponen que éste sea, en España, "un tiempo de silencio" en que "todo consiste en estar callado", habla. A su riesgo, y también para la soledad de su triunfo.

Con *Tiempo de silencio* vuelve a darse en España una prosa membruda, musculosa, circulada, atlética que (en ese caso, para bien y para mal) no se leía allá desde los escritos de Gómez de la Serna. Porque si en la apariencia Luis Martín - Santos se refiere desdeñosamente el alma mater del Pombo (en el aura

de otro café, el Gijón, anota "los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas", pp. 64/5) en lo profundo hay algo que los emparenta: la falta de taxativa cordura en los mejores momentos de imaginación de esa prosa; la atmósfera disoluta y esquizofrénica en que trabajan sobre una realidad sórdida para desfondarla y así satirizarla; el frecuente recurso al caos verbal (otros citan a este respecto a Joyce, que no era español) para dar un infaltable, último toque que el período correcto y circunspecto parecería haber estado regateándoles; un humor conceptual y culterano, etcétera.

Y también los vincula una abusiva y efusiva facilidad, una constante "felicidad de narrar", aun en el extravío, aun en el exceso. Por la pendiente resbaladiza de esa facilidad, Luis Martín - Santos da el mal paso más español y notorio de este libro, el que lo lleva desde la divertida descripción del café de vociferantes y de esnobs hasta la escena, demasiado fácil, de ironía demasiado gruesa (con "sonrisas de merienda", habría que decir citándolo) que transcurre en el atélier del pintor informalista.

Esa prosa distendida, torrencial, a veces paladinamente feroz, soporta bien el efecto paródico (predilecto de Luis Martín - Santos) que genera la aleación de los populismos más descarados, más desfachatados con las palabras más presuntuosas y esotéricas del argot médico, traído imponderablemente a cuenta de la tecnificación de nuestros modos actuales de vida, y aun en boca de los mediocres que hacen número en el campo de la ciencia (el protagonista de *Tiempo de silencio* no es, en resumidas cuentas, más que un mediocre a quien le ocurren cosas exorbitantes, luego de las cuales —en la última página del libro— parte a cero). Es imposible citar todos los pasajes en que esa junción produce el efecto desopilante —explosivo, cómico hasta la risa— de un esperpento vital, de una caricatura de la fatuidad y de la plebeyez, en rasgos entremezclados. Recuerdo al pasar el fragmento (pág. 94) en que se cotejan las condiciones que los arquitectos sanitarios prefieren para los modernos quirófanos y las que el médico del libro afrontaba, en una destartalada chabola (en el miserable tugurio de un "cantegril" madrileño) para asistir a una mujer abortada, que se le moría de hemorragia. No siempre la materia de esa aproximación es tan golpeante, pero

casi siempre se levanta hacia un efecto de arrebato flanqueado por la burla, que es la mejor zona del ingenio de Luis Martín - Santos.

Estoy diciendo así, casi literalmente, que *Tiempo de silencio* entronca con esa lujosa tradición de lo raído, que es en España la tradición de la picaresca. Por los mismos modos de la picaresca, puestos al día en 1962, llega a evocar el autor "la esencia de un país que no es Europa" (p. 58). Dispone de algo que los clásicos también tenían: el humor de la verba. Sería interminable dar ejemplos felices espigándolos de estas doscientas veintidós páginas henchidas, atiborradas de frases sorprendentes, descerrajadas, disparadas a propósito de cualquier cosa; la lectura directa proporciona un placer infinitamente mayor que cualquier tentativa antológica, que inevitablemente aísla el bocado de su salsa, el gusto de su condumio. Hay, por lo demás, páginas enteras que son literariamente memorables: la reflexión sobre las ciudades actuales, la descripción de la vida y la pensión de la viuda militar del "héroe de buen ver", el coloquio de las tres mujeres con el médico, en el comedor de la pensión, el panorama onírico y rotoso de la chabola, al acercarse a ella el médico y su ayudante en ratones, los regocijantes monólogos en caló del truculento Cartucho, *deus ex machina* inefable de la novela, etc., etc.

Es posible darse aquí y allá, episódicamente, a la caza de filiaciones; mejor es demostrar que ellas revierten el grado posible de parentesco al viejo tronco común. Así, hay giros deliberadamente artificiosos ("el charco de sangre sobre el que su todavía - no - cadáver flotaba", "la no - madre - no - doncella") que suscitan el recuerdo de Macedonio Fernández. Pero Martín - Santos no conocía, seguramente, a Macedonio. La similitud sólo abona lo que ambos han debido a Gracián o a Quevedo.

El escrutinio de los procedimientos del humor puede tornarse fastidioso en sus larguezas. Hay, en cambio, algunos rasgos generales que no pueden ser omitidos.

El más saliente de ellos es el que convierte a toda la peripecia —truculenta, dramática, nostálgica, sanguinosa, azarosa, lamentable— en una simple alusión. Por más atroz que sea el relato —y Luis Martín - Santos suele ensañarse— asistimos a sus alternativas con un ánimo semejante al del "distanciamiento" que postulaba Bertolt Brecht. La misma relación de hechos, con sus dos muertes cuya distinta estupidez e igual

gratuidad se compensan simétricamente en el destino de un hombre, apenas se recata de decirnos que su materia —rigurosamente posible— es un tropo, una irrisión siniestra y artística de la vida, como en los disparates de Goya. El único agonista y la única historia real se refieren, como en el caso de Goya, a toda España, a España en "los años difíciles de la desmoralización total" (p. 17). La censura pudo cortar un fragmento (supongo, por mi cuenta, que ubicado a página 135 del libro) pero no podía impedir la inferencia que se alza de toda esa fantasmagoría satírica que hace la novela, que la anima, que la distorsiona, que la torna permanentemente tragicómica, permanentemente acusatoria de lo que dice y apunta, infalible en su hermosa condición de libelo.

Hay libros en que lo envolvente de una previa escenificación paródica somete por entero a la historia que se narra, esclaviza o volatiliza la anécdota, y consigue así un efecto grueso y caricatural, en que está su fuerza: pienso, por ejemplo, en *El sueño de los héroes,* excelente pintura del compadre orillero de Buenos Aires, con la que Bioy Casares no obtuvo el éxito que su acierto merecía, el fácil éxito a primera vista. Pero en *Tiempo de silencio* todo eso aparece impostado de otro modo, comprimido por dificultades ambientes más espesas y tajantes, menos insidiosas, más brutales que la simple indiferencia. Al contar su historia como la contó —con tanta verba, con una persuasión tan comunicativa y, a la vez, con un aire tan deliberadamente arrollador y, por eso mismo, tan distante— Luis Martín - Santos ha dejado, en el repertorio de la novela española de hoy, el proceso vertical de una corrupción, como ningún otro (por menos ingenioso, seguramente) hasta ahora lo había conseguido. Mario Benedetti ha dicho ("La Mañana", 9/II/964) que "seguramente no existe hoy otro novelista español que pueda exhibir páginas tan bien escritas, tan poderosas de lenguaje, tan ricas de imaginación verbal, tan estallantes de hallazgos y de humor, tan agudas en la introspección de sus personajes, como las incluídas en los pasajes más brillantes de *Tiempo de silencio*".

E imposible no suscribir enteramente este juicio, no compartir el mismo rotundo entusiasmo que lo ha dictado. Luis Martín - Santos era, a los treinta y seis años, el primer novelista de España. Esperemos conocer un día sus materiales aún inéditos. Pero, entre

tanto, ¿por qué tenerle miedo al acto de escribir con todas las potencias desplegadas? Esa es la pregunta que su temprana muerte deja planteada a todos sus coetáneos, y no sólo a sus compañeros de promoción española.

TESTIMONIOS

DIALOGO EN EL MUSEO

por Emir Rodríguez Monegal

El verano en New York es implacable. A pesar del aire acondicionado, a pesar de las bebidas refrescantes, a pesar de las telas ultrasintéticas, hay un pulpo que succiona cada gota de sangre en las venas, que se ha tragado todo el aire, que empapa de humedad cada centímetro de la piel. Sartre ha descrito ese pulpo en *Les chemins de la liberté* y no hace falta insistir. Llegué por primera vez a Nueva York en agosto de 1960 para reunirme con los otros miembros del jurado que designó *Life en Español* con motivo de su Concurso Literario. Venía de Londres, de un verano tibio y lluvioso, un verano de ligero sobretodo en las noches frías, un verano que valía más en la letra de cambio del almanaque que en la moneda contante y sonante de todos los días. Y Nueva York, ya en el Aeropuerto, me golpeó con su sol quemante. En el Hotel estaban Arturo Uslar Pietri, llegado de Venezuela e instalado en Nueva York como el pez en el agua (es visitante asiduo), y Octavio Paz que venía con el bronceado profundo del Mediterráneo, de otro sol, otro calor, otra temperatura vital. A las pocas horas, tanto Paz como yo estábamos casi enfermos: no resistíamos el aire acondicionado, su tersa humedad sepulcral, ese cuchillito que se desliza hasta los huesos. Pero tampoco resistíamos demasiado el calor sofocante. Entre gestos de ahogo y lamentos por otros aires menos fabricados empecé a conocer a Octavio Paz. Lo ví durante una semana larga. Creo que su personalidad es imborrable.

De los muchos días que pasamos juntos —reunidos en serias conferencias con Uslar, con Federico de Onís, con Hernán Díaz Arrieta (Alone), o comiendo los cinco juntos en algún restaurante típico (casi siempre era español, casi siempre el plato era paella porque don Federico es un dictador suave pero firme) o asistiendo, también juntos, a las reuniones sociales organizadas tan abrumadoramente por *Life*, escoltados por la gente más amable y precisa del mundo—; de esa larga semana que yo estiré un par de días para ver algo más de teatro, recuerdo sobre todo una conversación con Octavio Paz en el Museo de Arte Moderno. En medio de la empinadísima ciudad, el Mu-

seo resulta una casa pequeña, baja, que se da el lujo de un jardín propio sobre el que se asoman, con aire algo censorio, las torres de los rascacielos vecinos. En ese jardín hay estatuas, fuentes, algunos bancos, unas sillas cómodas, el portal de una estación del Métro de Paris (delirio de floricultura forjada del período Art Nouveau), y también una pequeña sala de lunch.

De todas las imágenes de Octavio Paz que acumulé en esa semana la que más recuerdo es ésa del mediodía en el Museo. De cuarenta y seis años muy bien llevados, quemadísima la piel con un moreno de oro, la sonrisa bien dispuesta y los ojos muy penetrantes pero corteses, Octavio Paz prolongaba el color del rostro en el marrón del traje a la italiana. Todo él resultaba compacto y exacto. Creo que hablamos mucho de poesía pero estoy seguro de que no hablamos sólo de poesía. Porque si bien el quehacer poético está en el centro de su personalidad, Octavio Paz es un hombre para el que existe la realidad en sus múltiples dimensiones. Sé que hablamos de poesía, sin embargo, porque para él la poesía es el punto final de toda actividad.

Pero me consta que hablamos de poesía mientras hablábamos de otras cosas: de la pintura moderna que le interesa en forma muy personal (está casado con una hija del pintor italiano Piscis); de la realidad de París donde se ha aclimatado viviendo muchos años; del París que han soñado los hispanoamericanos desde Echeverría hasta Darío, hasta Gómez Carrillo, hasta Julio Cortázar, y que es un París de fábula, más y menos real que el verdadero; de las experiencias de Huxley con la mescalina (el *peyotl* de los mexicanos), experiencias que Octavio Paz ha enriquecido por su cuenta y que le han permitido el acceso mesurado a otras dimensiones; de la poesía de amor y del amor mismo.

En el centro de Nueva York, en el caos del centro de Nueva York, esas horas de charla en el Museo parecían robadas a otra zona de la realidad. Oía a Octavio Paz, le respondía, y al mismo tiempo mi vista recorría el aire sereno de este jardín, una frescura que parecía venir de las estatuas (el Balzac de Rodin, tan arropado frente a las mujeres calenturientas de Bourdelle), las líneas delicadas, armoniosas, del Museo contrastando con el disparate de los rascacielos cercanos, con su abundancia de arabescos, con su barroquismo de enésima mano. Nada de lo que allí ocurría (en esa hora que bordea el mediodía) parecía referirse al mundo vertiginoso que continuaba corriendo del otro lado del muro.

Después anduvimos despacio muchas salas y visitamos una exposición muy importante dedicada al Art Nouveau. *Todo es metáfora aquí*, me dijo Octavio Paz mostrándome con la mano y la sonrisa esas sillas en forma de concha marina, esos aparadores que tiemblan como algas de mar o languidecen como calas, esas mesitas que tienen patas que son flores (qué mezcla de metáforas verbales). Allí estaban Toulouse-Lautrec y Van Gogh junto a las enormes fotografías de edificios construídos por Gaudí en Barcelona o al

lado de las opalinas, los yesos, los rasos con que decoradores del período trataron de captar la incontenible florificación de muebles, telas, jarrones.

A lo largo de esa semana hablamos otras veces, discutimos con los otros jurados la poesía española o el folklore con riesgo de nuestras vidas (don Federico de Onís conserva todavía sus costumbres de cortante catedrático y desde lo alto de sus 75 años no aceptaba teorías o enfoques heterodoxos), nos zambullimos en *Brentano's* y emergimos borrachos de libros. Al final hasta intercambiamos (es de rigor) algún volumen propio, llevándome yo la mejor parte del trueque. Pero el momento preservado intacto hasta ahora es el de ese mediodía en el Museo. Ahora la evoco para saludar a Octavio Paz y al premio de la Bienal Internacional de Poesía, tan justamente otorgado.

UN PREMIO PARA

OCTAVIO PAZ

por Benito Milla

En 1951 se fundaron en Bélgica las Bienales Internacionales de Poesía bajo el patronato de la reina Elizabeth. Desde entonces, cada dos años, la estación balnearia de Knokke-le-Zoute es un lugar de reunión para poetas y críticos del mundo entero. Los poetas se reunen en las grandes salas del Casino Kursaal para hablar y discutir de poesía. Y algunos críticos en el cómodo salón frente al mar, de un hotel silencioso, para adjudicar el *Grand Prix International de Poésie* instituído por el secretariado de las Bienales.

Como integrantes de los sucesivos Jurados han desfilado por allí algunos nombres que importan: Marcel Brion, A. Price-Jones, Guillermo de Torre, Roger Caillois, John Lehmann, Lionel Trilling, René Ménard, F. G. Jünger, entre otros. El Gran Premio fue otorgado por primera vez en 1956 al italiano Giusseppe Ungaretti, en 1959 al francés Saint-John Perse —que ese mismo año ganara el Premio Nobel— y en 1961 al español Jorge Guillén. En septiembre de 1963, un Jurado compuesto por quince miembros de diferentes países laureó al mexicano Octavio Paz. Situando al lado de tan altas figuras a un poeta de América Latina se ha destacado, por fin, la importancia que tiene este Continente en el concierto de la poesía universal.

Una de las características más simpáticas que distinguen a estas Bienales es su prescindencia en ma-

teria de ideologías, tendencias literarias y discriminaciones generacionales. En ellas fraternizan —o cuando menos se reúnen y discuten— hombres de muy distintas concepciones estéticas y de muy diferentes edades. En ese clima de diálogo abierto alternaron, en algunas sesiones de la reciente Bienal, los testimonios ardientes de Concha Zardoya y de Pierre Emmanuel con las exposiciones más académicas de Marie-Jeanne Durry y de Germán Arciniegas. Entre los miembros del Jurado que iba a laurear esta vez a un poeta latinoamericano podía apreciarse la misma vocación de diálogo. Junto a representantes de países occidentales se sentaron otros de los países socialistas. En ningún momento, sin embargo, predominó un sentimiento de politización. La tan mentada *coexistencia pacífica* parecía adquirir allí su más profundo significado. De ahí que la larga lista de candidatos oscilara desde Mao Tse Tung a Robert Lowell, pasando, entre una veintena más, por Vicente Aleixandre, René Char, Robert Graves, W. H. Auden, Blas de Otero, L. Sedar Sanghor, Ezra Pound, Francis Ponge, Tudor Arghezi e Ingeborg Bachmann. Tímidamente apuntaban algunos nombres hispanoamericanos: Carrera Andrade, Manuel Bandeira, Octavio Paz.

Hechas las eliminaciones de rigor cada Jurado procedió a la presentación de uno de sus candidatos con carácter definitivo. Al que esto escribe le correspondió el honor de presentar y defender a Octavio Paz hasta el fin. Con limpia precisión el holandés Van Vriesland, que presidía el Jurado, dejó los candidatos posibles: Seferis, que obtendría el Nobel dos meses más tarde; Ana Akmathova, defendida con perseverancia y calor por el americano Peter Vierek; Aimé Césaire, sostenido hasta el final por el Decano de la Facultad de Letras de Rabat, Aziz Lahabi; Henri Michaux, que el belga Marcel Lecomte respaldó con insistencia y criterio firme. Finalmente, en la última votación, Octavio Paz obtuvo una sustancial mayoría, adjudicándosele el Gran Premio Internacional dotado con 100.000 francos. Pero más importante que esa suma es la significación del Premio mismo y la importancia que cobra para las letras americanas. Invitado por el Jurado a resumir, en unos cuantos párrafos, la situación del poeta y de su obra, lo hice con estas palabras que fueron leídas en la sesión de despedida de la Bienal:

Octavio Paz nació en México en 1914. Sus obras principales se titulan *Entre la Piedra y la Flor, La Estación Violenta, Semillas para un Himno, Aguila o Sol, Salamandra*. Varias de ellas han sido traducidas al francés, al italiano, al inglés, al sueco...

Nació en una época dramática, marcada por la guerra de España y la segunda guerra mundial, Octavio Paz asume la oscuridad y la dimensión trágica del mundo, pero sólo en el hombre funda la palabra poética. Tal fue su posición desde su primera juventud. La manifestó publicando, durante la guerra civil española, una pequeña *Antología* de poetas de la zona leal en la que figuraban Cernuda, Altolaguirre, Alberti y otros. Nunca más abandonaría esa actitud de libertad.

Frente a la sombra de la Historia, una de las constantes de la poesía de Octavio Paz es la claridad, que cada poema re-crea provisionalmente. En esta dialéctica de la luz y la sombra puede situarse toda la poética de Octavio Paz. Para él el poema es impacto, no inventario ni descripción. La palabra es la clave imprevista del mundo, y se profiere para investirlo, penetrarlo, esclarecerlo. Aquello que el poeta nombra vive, crece, ilumina. Esta actitud meridiana une la tradición mediterránea con la profundidad de los mitos solares autóctonos. Pero Octavio Paz les confiere una contemporaneidad dramática e inventa el lenguaje que traduce la dualidad de nuestro tiempo, lenguaje de un singular contenido lírico.

Los temas del amor, del odio, del recuerdo, del paisaje, de la muerte, de las injusticias sociales se insertan profundamente en la obra de arte y, a través de ella, en la vida misma. El poema es, esencialmente, comunicación. Por eso Octavio Paz escribe que *"ante el nihilismo sin rostro de la técnica, el poema debe consagrar a los héroes que asumen la libertad de todos frente al poder"*. Pero este hombre nuevo no es ni más ni menos que un hombre entre los hombres. Es a este hombre *otro* al que el poeta habla para decirle:

"Y hundo la mano y cojo el grano incandescente

y lo planto en mi ser: ha de nacer un día."

RESEÑAS

GÜNTER GRASS: *EL TAMBOR DE HOJALATA* (Die Blechtrommel). Traducción de Carlos Gerhard. México, *Ed. Joaquín Mortiz*, 1963, 623 págs.

Esta novela excepcional podría trastrocar toda una teoría del "libro de éxito" que críticos y sociólogos han venido acuñando sobre la base de los altos índices de venta que suelen alcanzar los llamados géneros populares (*thrillers*, novelas femeninas, literatura erótica). *El tambor de hojalata* no es una obra de factura simple o de estilo directo; su protagonista no tiene ni la actitud ni la prestancia del héroe típico; la historia narrada no halaga los hábitos del público sino que los castiga. Sin embargo, desde su aparición hasta la fecha, la editorial alemana ha vendido trescientos mil ejemplares de la obra; en Francia, se han vendido sesenta mil; en Estados Unidos, noventa mil.

Oscar Matzerath, el protagonista de *El tambor de hojalata*, es un enano. A los tres años, decide no crecer más de noventa y cuatro centímetros, y cumple su propósito. En la misma época, encuentra su vocación en un tambor de hojalata, y a través de su vida percutirá en él, fría o apasionadamente, sus goces y dolores, sus miedos y rebeldía, su rechazo del mundo y sus insólitas, perdurables conmociones. Además de su vocación, Oscar tiene un poder: su voz vitricida, que desorienta a todos los sabuesos. Desde la cama de un sanatorio para enfermos mentales, donde ha sido recluído por un crimen del que es inocente (se reconoce, en cambio, culpable de varios otros), Oscar narra, a golpes de tambor, la historia de ese mundo absurdo que lo rodeó y lo aterroriza, que lo contuvo y lo deforma.

Günter Grass nació el 16 de octubre de 1927, en Danzig, de padre alemán y madre polaca. A los trece años dibujaba, pintaba, y hasta escribió una novelita, *Die Kaschuben*, cuyo título adelanta una de las preocupaciones de su literatura adulta. Al parecer, la infancia proporcionó a Grass, no sólo varios de sus temas sino, además, cierta cadencia inocentona de su poesía y hasta alguna introducción narrativa que incurre en una sintaxis derivada de las fábulas. Pero si su infancia le brindó presencias fabulosas, en la adolescencia en cambio lo esperaba Hitler. Grass tuvo, como la mayor parte de los muchachos de su edad, su época de Hitlerjunge y de Luftwaffenhelfer. Justamente el día del último cumpleaños que Hitler estuvo en condiciones de celebrar, Grass, que tenía sólo diecisiete años, fue herido en Kottbus. Hospitalizado nada menos que en Marienbad, fue llevado luego a Baviera como prisionero de los norteamericanos. Libre en 1946, trabajó primero como peón agrícola, luego

como minero en Hildensheim. En 1947 se trasladó a Düsseldorf y allí, al igual que su protagonista, se ganó la vida esculpiendo lápidas. En 1949, se inscribió en la Academia de Artes de Düsseldorf y estudió con el escultor Mages y el pintor Pankok (ambos figuran, con otros nombres, en la novela). Hizo un poco de jazz, y mientras tanto escribía poemas y piezas teatrales bajo la confesada influencia de Rilke, Ringelnatz (seudónimo de Hans Bötticher) y García Lorca. En 1953 se trasladó a Berlín y fue alumno del escultor Karl Hartung. Allí sus poemas llegaron a manos del poeta y dramaturgo Gottfried Benn, quien reconoció el talento de Grass pero le aconsejó que se dedicara a la prosa. (Es una lástima que Benn, fallecido en 1956, no haya podido asistir a la confirmación de su vaticinio). En 1954, Grass se casó con una bailarina suiza; un año después, fue ella la que envió, a escondidas, varios poemas del marido a un importante certamen literario, organizado por una radioemisora del Sur de Alemania. Los poemas obtuvieron el tercer premio y le valieron a su autor una invitación del célebre *Grupo 47*, requisito previo para que la editorial Lichterhand le publicara el primero de sus libros: *Die Vorzüge der Windhühner*, poemas. Pero ni sus libros de poemas (en 1960 publicaría *Gleisdreieck*) ni sus numerosas piezas de teatro que algunos críticos han emparentado con los absurdistas franceses, le depararon mayor éxito. Este estaba reservado para *Die Blechtrommel*, novela que Grass escribió en Paris (exactamente, en un departamento interior de Avenue d'Italie 111). El libro fue saludado como una obra maestra y el poeta y crítico alemán Hans Magnus Enzensberger profetizó que la obra *"sofocaría a críticos y filólogos durante una larga década"*. Desde entonces, Grass gana dinero en abundancia; a partir de 1960, reside en Berlin Occidental (en una vieja casa sin televisor ni teléfono) con su mujer y sus tres hijos; aparentemente, ha hallado tiempo y tranquilidad como para producir a un ritmo constante. En 1961 publicó *Katz und Maus* (El gato y el ratón), donde el protagonista lleva consigo una deformidad menor: su manzana de Adán tiene una excrecencia carnosa y condiciona desventajosamente su vida. En 1963, acaba de publicar *Hundejahre* (Años de perro), novela monumental cuya historia ha sido construída a partir del perro ovejero Prinz, favorito de Hitler, que sobrevivió al Führer, cruzó nadando el Elba y "huyó hacia el Oeste en busca de un nuevo amo". Hasta ahora, Grass se ha resistido tenazmente a inscribir su obra dentro de una militancia política. (La mayoría de los datos mencionados en esta reseña, han sido extraídos de la extensa *cover-story* que la revista hamburguesa *Der Spiegel* consagrara a Grass en setiembre de 1963).

Creo sinceramente que *El tambor de hojalata* es la novela más auténtica y poderosamente creadora de varios lustros a esta parte. Aprovechando el hallazgo argumental de dar una visión del mundo a partir de un testigo que asienta su estatura liliputiente en la frontera que separa la locura de la lucidez, Grass construye una historia en dos planos: el obvio y el sim-

bólico. El formidable valor de esta novela reside tal vez en que ambos planos son igualmente válidos, vitales y provocativos. A diferencia de los nuevos novelistas y cineastas franceses, a diferencia de los dramaturgos del absurdo, que pretenden decir cosas trascendentes a partir de una trama abusivamente tediosa, Grass interpola sus símbolos en una peripecia que emplea sin embargo todas las provocaciones del interés; o sea que alternativamente conmueve, asombra, choca, atrae, repele, agita, deprime, entusiasma. Nunca hasta ahora había leído una novela en que la fantasía transcurriera tan a ras de tierra y en la que el delirio asumiera rostros y proporciones tan inquietantemente verosímiles. Oscar puede ser tomado como un caso de disociación esquizofrénica, ya que en él se dan varias señales inequívocas: pérdida del sentimiento de seguridad, visión del mundo como parte de uno mismo, pérdida de la abstracción y, simultáneamente, asunción de las personas y objetos concretos como símbolos. Un paciente, ha escrito Werner Wolff, *"puede creerse flor y, por tanto, regarse"*. Oscar decide ser (y se convierte en) enano. Es decir, que a modo de justificación de sí mismo y de defensa frente al mundo, inventa su propia metáfora: la retroactiva decisión de no crecer. *"Los esquizofrénicos viven la metáfora"*, dice el psicólogo antes mencionado, pero el caso de Oscar sería el opuesto, o sea: la metaforización de la vida.

Lo más probable es que Grass, al crear su Oscar, haya usado sólo algunos síntomas de la esquizofrenia. Por eso el personaje no funciona como una fórmula, sino que vive de imprevistos. Por otra parte, Grass se burla ácidamente del psicoanálisis en el excelente capítulo sobre el Bodegón de las Cebollas, donde los parroquianos consumen el lacrimógeno producto para poder llorar y perder sus inhibiciones. Con todo, la posibilidad de la disociación parece haber seducido a Grass. No sólo hay dos Oscares (el Yo y el El); también hay dos padres posibles (Matzerath y Bronski); dos nacionalidades (como Danzig, y también como Grass, el enano limita con Alemania y con Polonia); dos explicaciones (el asco y la intoxicación) para la muerte de la madre; y, por último, dos Alemanias, servicialmente proporcionadas por la posguerra para completar el sindrome de disociación. Todo es doble —parece decir Grass— todo tiene dos explicaciones; por lo tanto, nada es categórico ni definitivo. En realidad, Grass sacude al lector con una interrogante implícita: ¿dónde está lo absurdo, lo grotesco, lo deforme? ¿en Oscar o en el mundo? Oscar también puede ser un espejo del mundo (*"un espejo salvajemente distorsionado"*, ha escrito un crítico norteamericano, *"que, al ser enfrentado a una realidad salvajemente deformada, devuelve sin embargo una imagen de un reconocible parecido"*). Acaso Grass nos esté diciendo que el ser humano es un enano inerme, un ser que no cuenta en el Universo, pero que sin embargo lleva en sí mismo tres poderes: el de su voz (¿la conciencia vitricida que rompe escaparates?), el de decidir su verdadera y proporcionada dimensión (cuando Oscar

decide crecer unos centímetros más, lo consigue pero se deforma) y, por último, el de expresarse por el arte (llama a su tambor: *"sustituto de la felicidad"*). También la humanidad lleva en sí misma una disociación, y Oscar bien podría representar ese pequeño monstruo de sinceridad que yace (contenido en su desarrollo, gibado por la hipocresía, pletórico de pavores) en el subsuelo de cada ser humano.

Para brindar y proponer este cuadro, Grass usa un admirable arsenal de recursos técnicos. Karl August Horst ha dicho de Grass: *"Con maligna desvergüenza, que no retrocede ni siquiera frente a lo satánico, lo interior es aquí destripado y mostrado como algo externo"*. En realidad, Grass tiene una excepcional habilidad para tratar las más inconfesables y escondidas vergüenzas interiores con el mismo desparpajo que si se tratara de objetos concretos o de paisajes. Con una franqueza tan insólita que a veces provoca estupefacción, con un sentido del humor asombrosamente dosificado, Grass desarrolla el comprometido y complicado tema del sexo mediante la asunción de una actitud mental que incluye una obscenidad lúcidamente controlada y una franca deliberación en la adopción de los efectos y vocablos más chocantes. (Grass ha declarado que los efectos chocantes son simples detalles de la realidad, que deben ser descriptos con igual atención, ya se trate de *"una escena de amor o de un almuerzo"*).

Todos los grandes momentos del libro, desde el notable capítulo de las anguilas que salen de la cabeza del caballo y luego se arrastran en la sal hacia la muerte, hasta el relato de la doble pose de desnudos (el deforme Oscar y la hermosa Ulla, como el fauno y la ninfa) están rodeados y condicionados por el sexo, pero no siempre por el erotismo. En Grass, el sexo trasciende lo meramente erótico para convertirse en un culto, en una mística, en una realidad esencial tan poderosa, tan oscura y tan honda, que junto a ella hasta los *Trópicos* de Henry Miller pueden parecer frívolos. Es curioso que un libro aparentemente tan obsceno, esté sin embargo traspasado por una convicción sanguíneamente religiosa. Oscar se reconoce a menudo católico, y es evidente que Grass extrae su asco ético, su abracadabrante agüero sobre el mundo, de una formación preocupadamente religiosa. Por algo, en la pág. 525, Oscar detiene de pronto su historia para decir: *"Esto podría ser el punto de partida para un tratado acerca de la inocencia perdida"*. Quizá la más esclarecedora frase de la novela sea esta constancia de Oscar acerca de su madre: *"Y es probable que de ella me venga esto de no poder renunciar a nada y de poder, por otra, renunciar a todo"*. Esa actitud, en otras palabras y en otro contexto, quizá podría ser llamada Pasión, claro que en el sentido de "acción de padecer". Oscar recorre su calvario, o sea su Pasión sin Muerte. Oscar padece la cuerda locura del mundo, y, desde su loca cordura, desde su delirante lucidez, hace sonar su orgulloso y frágil tambor de hojalata, su ritmo de última verdad; hace estallar en fin, su tierna soledad descabellada. Pero quizá ese loco

y clarividente redoble sea apenas un acompañamiento disponible para una melodía que tal vez nunca llegue, para un canto (casi grito) que el mundo, por ahora, se niega a proferir.

MARIO BENEDETTI

INVENTARIO

EDWARD ALBEE nació en Washington, Estados Unidos, en 1928, y ha sido saludado por la crítica norteamericana como un nuevo O'Neill. Su primera obra estrenada fue *The Zoo Story* (1959).

Piezas posteriores: *The death of Bessie Smith, The Sandbox* (o sea *El cajón de arena* que aquí reproducimos) brevísima escena en que aparecen los mismos personajes que dos años más tarde retomaría el autor en *The American Dream*, la extensa y cruel *Who is afraid of Virginia Woolf*, y una adaptación del relato de Carson McCullers: *The Ballad of the Sad Safe*, estrenada el año pasado en Broadway.

FERNANDO ALEGRIA nació en Santiago de Chile, en 1918. Poeta, ensayista, cuentista, novelista, obtuvo en 1943 el Premio Latinoamericano con su obra *Lautaro, joven libertador de Arauco*, y dos veces el Premio Municipal de Santiago: en 1954 con *La poesía chilena* y en 1957 con *Caballo de Copas*, novela de la que se han publicado varias ediciones. En *Las fronteras del realismo* (1961) hizo un profundo análisis de varios autores chilenos contemporáneos. Es profesor de la Universidad de California (Berkeley) y fue organizador y director del Taller de Escritores de la Universidad de Concepción, Chile.

CARLOS BARRAL nació en Barcelona, en 1928. Además de codirigir la conocida empresa editorial Seix Barral, ha publicado traducciones de Rilke y tres libros de poesía: *Las aguas reiteradas* (1952), *Metropolitano* (1957) y *19 figuras de mi historia civil*; (1961). Cursó estudios en la Universidad de Barcelona y es licenciado en Derecho.

CESAR DI CANDIA es uruguayo y nació en 1929. Desde 1954 ha hecho intensamente periodismo. Fue secretario de redacción del semanario *Repórter* y redactor responsable del semanario *Hechos*. El cuento *La salita* que se incluye en este número, es su primera publicación literaria.

CESAR FERNANDEZ MORENO es argentino y nació en 1919. Obras: *Gallo ciego, Veinte años después*,

Introducción a Fernández Moreno (estudio sobre la obra de su padre, el conocido poeta Baldomero Fernández Moreno), *Sentimientos, Argentino hasta la muerte*. Los *Ambages* que se incluyen en este número, forman parte de un libro a aparecer próximamente.

JOSE SANTOS GONZALEZ VERA nació en San Francisco del Monte, Chile, en 1897. En 1950 obtuvo el Premio Nacional de Literatura. Obras: *Vidas mínimas, Alhué, Cuando era muchacho, Eutrapelia, La copia y otros originales*. Es uno de los nombres más importantes de la actual literatura chilena.

CARLOS MAGGI nació en Montevideo, en 1922. Es probablemente el dramaturgo uruguayo actual de más sostenida y exitosa producción. Obras: *La trastienda* (Primer Premio en las Jornadas de Teatro Nacional de 1958), *La biblioteca, La noche de los ángeles inciertos, La gran viuda, Un cuervo en la madrugada, El apuntador*. Aparte de su obra teatral, publicó *Polvo enamorado* (1950) y *El Uruguay y su gente* (1963).

JUAN ANTONIO ODDONE es uruguayo y nació en 1926. Forma parte del cuerpo docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias, en su sección Historia. Ha publicado: *El principismo del setenta, Historia de la Universidad*, tomo I (en colaboración con Blanca Paris) y diversos trabajos en revistas.

ALBERTO PAGANINI es uruguayo y nació en 1932. Tiene un solo libro publicado: *Elegía* (1950), poemas, pero varias revistas y semanarios montevideanos han publicado sus relatos, que también le han valido premios en concursos. Es profesor de Literatura e Idioma Español y cursa estudios de Derecho.

CELINA ROLLERI LOPEZ nació en Montevideo, en 1929. Ha desempeñado la crítica de arte en diarios y semanarios del Río de la Plata. Es profesora de los Institutos Normales y de la Escuela de Bellas Artes. En dos oportunidades obtuvo el premio a la crítica de arte, que otorga anualmente la Comisión Nacional de Bellas Artes.

CLARA SILVA es uruguaya y ha publicado libros de poesía *(La cabellera oscura, Memoria de la Nada, Los delirios, Preludio indiano y otros poemas, Las bodas)* y novelas *(La sobreviviente, El alma y los perros)*. En varias oportunidades ha obtenido premios en concursos oficiales. En 1962, *El Alma y los perros* obtuvo el Primer Premio Municipal de Novela. *Sólo el revólver*, que se publica en este número, es un capítulo de la novela inédita *Aviso a la población*.

BLEBEHAR
4-11-64

número

2da. EPOCA
AÑO 1 N.o 3-4
MONTEVIDEO
MAYO 1964
LIBRERIA alfa
CIUDADELA 1389