

número

AÑO 6 N.^o 26

MONTEVIDEO

MARZO 1955



ULTIMAS NOVEDADES

• GRANDES BIOGRAFIAS:

Audair Marcelle: VIDA DE SANTA TERESA DE AVILA, La Andariega de Dios \$ 13,20

• TEATRO:

Robles, Emmanuel: TEATRO. Montserrat. Murió la Verdad, La Extraña Casa de la Calle Marconi 5,50
Grau, Jacinto: TEATRO. El Conde Alarcos, Las Gafas de Don Teléf Destino 6,60

• POESIA:

Alberti, Rafael: BALADAS Y CANCIONES 5,50
Prilutzky, Julia: ESTE SABOR DE LAGRIMAS 3,30
Cerdad, Aquiles: TERRITORIO DEL SUEÑO 3,30
Sosa López, Emilio: LOS ENCHANTAMIENTOS 6,16
Rugeles, Manuel F.: CANTOS DE SUR Y NORTE 5,50

• NOVELAS:

Gálvez, LAS DOS VIDAS DEL POBRE NAPOLEON 4,40
Bijo Casares, Adolfo: EL SUEÑO DE LOS HEROES 5,50
Rojas Paz, Pablo: MARMOLES BAJO LA LLUVIA 5,28
Asturias, Miguel Angel: EL PAPA VERDE 6,16

• CRISTAL DEL TIEMPO:

Sanín Cano, Baldom EL HUMANISMO Y EL PROGRESO DEL HOMBRE 7,70

• FILOSOFIA:

Mondolfe, Rodolfo: FIGURAS E IDEAS DE LA FILOSOFIA 8,80

• ARTE:

Conde de Listowell: HISTORIA CRITICA DE LA ESTETICA MODERNA 8,80
Venturi, Lionello: COMO SE MIRA UN CUADRO 13,20
Read, Herbert: EL SIGNIFICADO DEL ARTE 11,00

EDITORIAL LOSADA, S. A.

COLONIA 1060 — TELEFONO 8 75 61

MONTEVIDEO

PIRIAPOLIS

*El primero y más hermoso
Balneario del Uruguay*

Frente al mar, entre bosques
y montañas, se levanta
PIRIAPOLIS, con todas las
ventajas y confortes de una
gran Ciudad, única zona del
país que le puede ofrecer un
solar de montaña, en el
nuevo fraccionamiento del
CERRO DEL INGLES, do-
minando un panorama de
ensueño.



"LA INDUSTRIAL FRANCISCO PIRIA S. A.

BUENOS AIRES 488 u OFICINA LOCAL

A LOS SUSCRIPTORES

Inconvenientes de distinta índole han afectado la periodicidad de NÚMERO al punto de que en 1954 sólo se pudo publicar dos entregas (NUMEROS 23-24 y 25) que correspondían a 1953. Para evitar esta anomalía cronológica, la Dirección ha resuelto dar a cada entrega la fecha del momento en que realmente se publica. Esta medida no afectará a los suscriptores ya que también se ha resuelto que la suscripción anual se convierta en suscripción a CUATRO números los que constituirán UN año de la revista. De este modo, quienes estén suscriptos al año 1954 deberán recibir los NUMEROS 26, 27, 28 y 29, correspondientes al año VI de NÚMERO e independientemente de la fecha en que se publiquen.

LA DIRECCIÓN.



LA BOLSA DE LOS LIBROS

LIBRERIA • PAPELERIA • EDITORIAL

ANDRES M. CASTELLANO

Sarandí, 443

Teléfono: 8 23 47

Envíos al Interior contra reembolso

Obras de ENRIQUE AMORIM:

La Victoria	viene sola	3,50
Quiero (Poesías)		3,50
La Carreta		1,20
Después del Temporal		3,20
Feria de Farsantes		
Teatro (La segunda lejos)	Pausa en la selva,	más
La luna se hizo con a.		2,50
		2,00

De próxima aparición:

- "Los Montaraces".
"La Rebelión de los Apestados".

INSTITUTO CULTURAL ANGLO - URUGUAYO

Inscripciones abiertas todo el año



M A R T E S Y J U E V E S

de 9 a 11 y de 15 a 19 hs.

Agraciada, 1464. Teléfs.: 8 37 08 - 9 05 70

P A L A C I O D E L L I B R O

M O N T E V E R D E & C i a .

Recibe semanalmente de Francia las novedades de

A R T E

F I L O S O F I A

L I T E R A T U R A

Solicite el catálogo mensual

25 DE MAYO, 577

TEL. 8 24 73

Contribuciones Americanas de Cultura S. A.

COMUNICA QUE

a su distribución exclusiva de

EDITORIAL KAPELUSZ S. A. y

EDICIONES BOTELLA AL MAR

*agrega ahora, también en exclusividad,
los 6 tomos de SECCO ELLAURI & BARIDÓN*

Historia Universal PREHISTORIA Y ORIENTE
GRECIA • ROMA • EDAD MEDIA
EPOCA MODERNA Y CONTEMPORANEA

Asimismo grabaciones de

*“VOCES Y TEXTOS” y
EL ARCHIVO DE LA PALABRA.*



JOSÉ ENRIQUE RODÓ:

“PARABOLAS CUENTOS SIMBOLICOS”

prólogos de José Pereira Rodríguez.
Ilustraciones de S. Martínez Koch.



CONTRIBUCIONES AMERICANAS DE CULTURA
Uruguay, 1331 Montevideo Teléfono: 9 73 83



CINEMATOGRAFIA EDUCACIONAL

Un Servicio a Disposición de
ESTABLECIMIENTOS DE ENSEÑANZA
E INSTITUCIONES CULTURALES

La Organización Shell ha producido una interesante serie de películas educacionales de carácter técnico destinadas a divulgar, en forma clara y amena, diversos conocimientos y temas vinculados, directa e indirectamente, con la industria del petróleo y otros de interés general. Se trata de cintas de corto metraje en el paso de 16 mm., comentadas en castellano y exentas de propaganda comercial; por lo que resultan muy aptas para establecimientos de enseñanza, escuelas técnicas centros interesados en la educación visual.

Tales películas se ceden GRATUITAMENTE en préstamo y los interesados pueden solicitar sin compromiso alguno el catálogo descriptivo, por carta o telefónicamente a:

CINEMATOGRAFIA EDUCACIONAL

S H E L L



AGRACIADA, 1532 - 7º PISO

Teléfono: 8 51 01

Montevideo

Lycée Français

ANEXO DE CARRASCO

La "SOCIETE FRANÇAISE D'ENSEIGNEMENT" y la Dirección del "LYCEE FRANÇAISE" tienen el agrado de anunciar a las familias radicadas en CARRASCO y PUNTA GORDA la próxima inauguración del ANEXO N° 2 que funcionará en la hermosa propiedad con amplio jardín y calefacción central, sita en la Avda. JUAN M. FERRARI N° 1301 esquina MIRAFLORES.

SE RECIBIRAN NIÑAS Y VARONES DE 3 A 7 AÑOS

Informes e inscripciones en la Sede Central:

Avda. 18 de Julio, 1772 Teléfono: 4 74 48

De 8 hs. 30 a 12 hs. y de 14 hs. 30 a 17 hs.

ALEJANDRO FRAU

CORREDOR DE CAMBIOS

• IMPORTACIÓN
EXPORTACIÓN

TREINTA Y TRES, 1467
TELÉFONO: 8 81 31

Héctor Bonnet Pouyanne

Contador Perito-Mercantil

Bmé. Mitre, 1464

Teléf.: 8 29 00

Querandy Cabrera

Ingeniero Industrial

Tomás Giribaldi, 2270. Ap. 4

Carlos Real de Azúa

Abogado

Juan Carlos Gómez, 1479. Esc. 4

Julio Lago

Abogado

Mercedes, 1226

Teléf.: 8 11 37

Carlos Frick Davie

Abogado

Rincón, 432, P. 1

Teléf.: 8 25 64

Arturo Ardao

Abogado

Rincón, 630

Teléf.: 8 85 70

Carlos Quijano

Abogado

Rincón, 630

Teléf.: 8 37 73

ESTUDIO JURIDICO

Julio Moreno

Rubek Orlando

Abogado

Juan Carlos Gómez, 1492. Esc. 406

Carlos Martínez Moreno

Abogado

Ri 630

Teléf.: 8 37 73

Fernando Capurro Fonseca

Arquitecto

25 de Mayo, 477, Esc. 77 Teléf.: 8 12 05

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

ULTIMAS EDICIONES

ERNST ROBERT CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit y Antonio Alatorre.

NICOLAI HARTMANN: *Ontología (I: Fundamentos)*, trad. de José Gaos.

JORGE LUIS BORGES ADOLFO BIOY CASARES: *Poesía gauchoesca*, recopilación completa, 2 vols. Biblioteca Americana.

FRAY GASPAR DE CARVAJAL: *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande de las Amazonas*, edición prólogo de Jorge Hernández Millares. Biblioteca Americana.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *Obras Completas* (vol. III), *Autos y loas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte.

F. NADEL: *Fundamentos de antropología social*, trad. de Florentino Torner.

MARÍA ZAMBRANO: *El hombre y lo divino*, Breviario núm. 101

AARON COPLAND: *Cómo escuchar la música*, Breviario núm. 102.

LEN HOWARD: *Los pájaros y su individualidad*, Breviario núm. 103.

Diancia (Anuario de filosofía), dirigido por Eduardo Nicol, preparado por el Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM.

REPRESENTANTE:

OFICINA DE REPRESENTACION DE EDITORIALES
18 de Julio, 1333 (Planta Baja) Teléfono: 9 27 62

MONTEVIDEO

EDICIONES
NÚMERO

JORGE LUIS BORGES

Aspectos de la literatura gauchesca.

IDEA VILARIÑO

Paraíso perdido.

Por aire sucio.

SARANDY CABRERA

Conducto.

FRANCISCO ESPÍNOLA

El Rapto y otros cuentos.

MARIO BENEDETTI

Sólo mientras tanto.

Marcel Proust y otros ensayos.

El último viaje y otros cuentos.

¿Quién de nosotros?

Diario de viaje a París de

HORACIO QUIROGA

VARIOS

La literatura uruguaya del 900.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

J. E. Rodó en el novecientos.

JUAN CARLOS ONETTI

Sueño realizado y otros cuentos.

ARTURO ARDAO

Batlle y Ordóñez y el positivismo.

HUMBERTO MEGGET

Nuevo Sol Partido.

JUAN CUNHA

Triple Tentativa.

EN DISTRIBUCIÓN:

JUAN CARLOS ONETTI

El Pozo.

CONCURSO DE LITERATURA

Premio NÚMERO 1955

La Revista NÚMERO anuncia la apertura de un concurso literario para obras *inéditas* de autores nacionales, sin límite de edad ni exclusión de géneros.

El premio NÚMERO consistirá en la publicación de la obra y el plazo de admisión se extenderá hasta el 31 de diciembre de 1955.

El Jurado, cuyos miembros serán designados oportunamente por la Dirección de la Revista, deberá expedirse antes del 31 de marzo de 1956 y estará facultado para declarar desierto el premio, si estima que ninguna de las obras presentadas reune la calidad literaria que este Concurso pretende especialmente destacar.

En la próxima entrega de la Revista serán publicadas las bases completas.



DISTRIBUIDORES
DE PUBLICACIONES

• LITERATURA:

- El Análisis Literario, por Raúl H. Casta.
Qué es la Literatura, por Raúl H. Castagnino.
Historia de la Literatura Italiana, por F. de San
Historia de la Literatura Inglesa, por H. Taine.
Historia de la Literatura Francesa 12 Léo Clar

• FILOSOFIA:

- Sócrates y los Sofistas (novedad), por Eduard Zeller.
Historia de la Filosofía Moderna, por W. Windelband.
Historia de la Filosofía Antigua, por W. Windelband.
La Formación del Pensamiento Moderno, von H.

• HISTORIA:

- Vida e Historia de las Culturas, por Birket-Smith.
Historia de la Historiografía Moderna, Ed. Fueter.
La Población Indígena y el Mestizaje en América, Rosenblat.
Historia de Grecia, por Víctor Duruy.

Pedidos a:

ALFA

Ciudadela, 1397 • Montevideo

S. A. PRODUCTORA ARTÍSTICA

SUREÑA

SECCION LIBRERIA

Una organización al servicio de los lectores



ESPECIALIDADES:

- Clásicos de la Literatura.
- Arte Teatro Novedades.
- Crítica literaria calificada.
- Obras raras, antiguas o agotadas.
- Biblioteca circulante.
- Pedidos individuales a todo el mundo.
- Envíos contra reembolso.
- Reproducciones célebres.
- Marcos exclusivos.



Solicite la visita de nuestro vendedor

PALACIO SALVO (SUBSUELO)

TELÉFONO: 9 05 27

NÚMERO

MONTEVIDEO, MARZO 1955

Año 6. N° 26

S U M A R I O

	PÁG.
IMÁGENES DE LA INFANCIA	<i>Manuel Rojas</i> 3
DOS POEMAS	<i>Silvia Herrera</i> 11
EL PARECIDO	<i>Pedro Salinas</i> 13
PUNTERO IZQUIERDO	<i>Mario Benedetti</i> 30
LA LITERATURA DE FICCIÓN CIENTÍFICA	<i>Einar Barfod</i> 35

TALLER:

ESTRUCTURA Y ESTILO DE "SOLEDAD", DE EDUARDO ACEVEDO DIAZ	<i>Emir Rodríguez Monegal</i> 73
---	----------------------------------

NOTAS:

LAS "NUEVAS NORMAS DE PROSODIA Y ORTOGRAFÍA" Y LA DOCTRINA HISPANOAMERICANA	<i>Elda Lago</i> 86
---	---------------------

(A la vuelta.)

MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO

Publicación trimestral. Consejo de dirección: MARIO BENEDETTI, SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Redactor responsable, Juan Paullier 1008, Montevideo), IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA,
18 de Julio, 1333, Planta Baja.

Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624.

Suscripción anual, \$ 10,— m/n.

	PÁG.
RESEÑAS:	
JUAN JOSÉ MOROSOLI: <i>Vivientes</i>	
AUGUSTO ROA BASTOS: <i>El trueno</i>	
entre las hojas	Mario Benedetti
	101
CARLOS BRANDY: <i>Los viejos mu-</i>	
<i>ros</i>	Idea Vilariño
	104
JOSÉ PEDRO DÍAZ: <i>G. A. Béc-</i>	
<i>quer, Vida y Poesía</i>	José Enrique Etcheverry
	105
JUAN CARLOS ONETTI: <i>Los adio-</i>	
<i>ses</i>	Emir Rodríguez Monegal
	107
KARL JASPERS: <i>La Filosofía; La</i>	
<i>fe filosófica</i>	Manuel Arturo Claps
	109

MANUEL ROJAS

IMÁGENES DE LA INFANCIA

Empiezo en Buenos Aires

Nací en Buenos Aires, en una casa situada en la calle Maza, entre las de Estados Unidos e Independencia, barrio Boedo. Ignoro en qué acera estaba situada, cómo era y quiénes, además de mis padres y de una pareja de italianos que me sirvieron de padrinos, vivían allí. No tengo más que una fecha y una dirección, demasiado segura la primera, insegura la última. Es poco; no hay más y podría haber menos.

Después de mi nacimiento transcurren años, tres, cuatro o cinco, en que sólo encuentro imágenes de Santiago de Chile y una que otra visión de viaje, entre éstas una en que me siento, más que me veo, tomado de la cabecera de la montura de un macho espartado que corre conmigo por entre muros de nieve. Mis padres eran un poco vagabundos, como yo lo he sido.

Continúo en Santiago

Llegué a Chile, por primera vez, quizá a los cuatro años. En Santiago, en la esquina noreste de las calles Coquimbo y Nataniel, mis padres instalaron un almacén desde cuya puerta, la que daba a la primera de esas calles, podían verse las copas de los árboles del Parque Cousiño. No recuerdo el aspecto del negocio y no puedo decir si era pequeño o grande, claro u oscuro, desmantelado o bien tenido. Me inclino a creer que era pequeño y modesto; mis padres eran pobres. Pero no es mi intención hacer una historia económica de la familia.

Por lo demás, en el interior del almacén no se hallaba ni sucedía, que yo sepa, nada extraordinario. Lo extraordinario está afuera, en la calle; aunque, recordando bien, existió en el negocio algo que debo consignar: en alguna parte, en algún rincón, hubo durante un cierto tiempo un saco lleno de hermosas bolitas de vidrio, de infinitas combinaciones de color y dibujo. Nunca sustraje ni pedí ninguna; me limitaba a jugar con ellas, tomándolas a pu-

ñados y haciéndolas rodar por mis manos hacia el saco. Me molestaba que las vendieran. Fuera del saco, aisladas, no eran ya hermosas; se echaba de menos el color y el dibujo de las otras y disminuía, hasta casi desaparecer, su luz, que en el saco resplandecía como un agua, tan clara que parecía verse hasta el fondo a través de ella.

Hay un indio fueguino

Lo interesante del barrio no residía en las casas o en el paisaje. Lo interesante era el hombre, que daba tono, vida y movimiento a sus calles. Es necesario que precise.

Se podía hallar allí, en primer lugar, un indio de Tierra de Fuego, cuyo nombre no supe, aunque de seguro llevaba el de alguno de los presidentes de Chile, y cuya imagen sobresaltó mi sueño muchas noches y cuyo recuerdo, a pesar de los años transcurridos, me impresiona aún. Era alto y esbelto, musculoso, de cara achatada y cabello largo y tieso, sin peinar. Vestía ropas de soldado, escasas y descoloridas, y era extraordinariamente ágil, inquieto y móvil, a tal extremo que su marcha normal era el trote. Pasaba casi todo el día y parte de la noche en las calles; acarreaba portavueltas y trotaba con ellas en las manos, deteniéndose sólo cuando desde alguna taberna lo llamaban para obsequiarle una copa de licor.

En las tardes, al salir del cuartel, tenía la costumbre de emitir un extraño grito, un agudo alarido que me ponía carne de gallina y me hacía huir estuviese donde estuviese. Se tendía después y pegaba el oído al suelo; se incorporaba y emprendía su ligero trote. El grito era quizá un llamado a la generosidad de los hombres que bebían en las cantinas o una costumbre de los tiempos en que vivió en la selva fueguina.

;Cuántas tardes, a la hora en que los faroleros encendían los modestos faroles a kerosene, al volver del Parque, a donde iba a elevar mis volantines, no escuché su grito, que me ponía angustia en el corazón y alas en los pies! Tomaba carrera y huía, entrando en el almacén a saltos y por encima de los cajones y de los sacos, sin detenerme hasta llegar al dormitorio, desde donde, mientras procuraba calmar mi respiración, oía el golpeteo de los pies descalzos del indio, que pasaba al trotecito.

A veces mi madre lo llamaba. Un su ahijado hacía el servicio militar en el cuartel en que vivía el indio y ella ocupaba a éste pa-

ra enviar al recluta ropa o alimentos. Me acercaba a contemplar al temido hombre, el cual, muy atento, recibía el encargo moviendo la cabeza y pronunciando monosílabos de inteligencia, al mismo tiempo que sus ojos, color barro, pequeños, rojos los bordes de los párpados, sin pestañas casi, miraban inexpresivamente.

Hablabía poco y lo hacía con dificultad, con un lenguaje como de niño y con voz clara y delgada, junto con el encargo le daba mi madre algún regalo, un pedazo de carne o un vasillo de aguardiente, obsequio éste último que el indio recibía y bebía con gran solemnidad, como si se tratara de algo sagrado. Tomado de las polleras de mi madre observaba su rostro sin malicia y su actitud humilde y no me parecía ya tan feroz; mi temor desaparecía y casi me daban deseos de jugar o de conversar con él; llegaba la noche, y su grito, que no sé si era de alegría, de dolor o inexpressivo como su mirada, desvanecía mis intenciones.

Borrachos

Toda la gente adulta del barrio, y aún algunos niños, menos tímidos o más despabilados que yo, era amiga del indio. Los borrachos, sobre todo, muy abundantes allí, tenían por él, aunque sólo cuando se hallaban sobrios, gran estimación. Lo consideraban como un ser sobrenatural, no sólo por su origen, vida y carácter sino también, y tal vez más que por otra cosa, por su impermeabilidad alcohólica.

Nadie, en efecto, vió nunca borracho al indio y ello a pesar de que muchos hicieron lo posible por ponerlo en ese estado. Invitábanlo a beber y bebían a la par suyo. El fueguino, que no aceptaba ningún licor que no fuese aguardiente —al parecer, los otros no le daban frío ni calor—, se echaba el insomitable buche copa tras copa, imperturbable, hasta agotar la resistencia al alcohol o la capacidad adquisitiva de sus amigos, quienes, aunque lo estimaban cuando estaban sobrios, se enfurecían, si estaban borrachos, ante el hecho absurdo de que un hombre no llegara a embriagarse. Terminaban por desafiarlo a pelear. A ver si era tan bueno para las bofetadas como para beber. Mas el indio, consciente quizás de su vigor no aceptaba peleas. En cuanto veía que sus amigos se sacaban la chaqueta, y en ocasiones, si carecían de chaqueta, la camisa, ganaba la puerta y desaparecía a la carrera, en

tanto sus anfitriones, borrachos como cubas e incapaces de dar dos pasos seguidos en una misma dirección, vociferaban llamándole cobarde.

He aquí a don Santos Yegua

Sólo había un hombre con quien el indio admitía pelear, y este hombre, su único adversario a la par que su mejor amigo, era llamado don Santos Yegua, individuo más bajo aunque más ancho que el indio, de espalda y pecho como muros, pelo híspido y ya canoso, profusos y recios bigotes, piel inyectada en sangre, nariz achatada aunque graciosa, ojos claros y semblante risueño y ceñudo casi al mismo tiempo. Este hombre, a quien su estructura no le impedía ser tan ágil como su amigo, ejercía, según rumores, el delicado oficio de salteador, oficio que, según esos mismos rumores, desarrollaba sin ayuda ajena. No era lo que pudiera llamarse hoy un cooperativista. Los policías del barrio le temían tanto como él los despreciaba, temor que se debía no tanto al hecho de que don Santos Yegua hubiese asesinado a alguien alguna vez cuanto al de que podía hacerlo en cualquier momento. Llevar preso a este hombre significaba trabajo para toda la dotación del retén de policía.

Sin embargo, cosa extraordinaria, este hombre carecía del brazo izquierdo. Lo ví un día. Se disponía a luchar con el indio, y mientras buscaba con los ojos, en la calle terrosa y llena de baches, un lugar despejado, y sus pies, buscando apoyo, tanteaban el suelo, se echó con su única mano y sobre los hombros la corta manta color marrón que siempre llevaba puesta, poniendo al descubierto de este modo el muñón del brazo izquierdo. El brazo había sido cortado casi al llegar a la axila y como debajo de la manta el hombre no llevaba más que una destrozada camiseta ya sin mangas, la carencia era visible. El otro brazo, enorme de grueso, atado de músculos de color rojo, parecía reemplazar muy bien al perdido.

Se fue sobre el indio y tomándolo de la cintura lo atrajo hacia sí, apretándolo e intentando levantarla. El indio, empequeñeciéndose gracias a una flexión de las piernas, atornilló los pies en el suelo, mientras sus puños, hundidas las coyunturas en el pecho de su contrincante, rechazándolo, procuraban aliviarlo de un abrazo que podía ser mortal. Lo soltó el salteador y le tocó al

indio abrazarle y el juego resultó idéntico, pues a pesar de todos sus esfuerzos, no consiguió éste levantar sino brevemente y sólo a pocos milímetros del suelo el cuerpo del bandido, quien, colgado del salvaje, las piernas en flexión, arqueando el cuerpo hacia adelante y riéndose, como si gozara de la inutilidad de los afanes de su adversario, terminó por dar pequeños saltos, repetidas veces y de modo ridículo, provocando así la hilaridad de los espectadores y librándome a mí, que presenciaba la escena con los puños y los dientes apretados, de una fuerte tensión nerviosa.

Los encuentros entre don Santos Yegua y el fueguino se reducían a aquéllo, menos que una riña, una prueba de fuerzas, en la que ocurrían peripecias sólo cuando alguno de los dos, tomado desprevenido, era izado y tendido luego en el suelo, sin mucho cuidado. Si esto pasaba, podía temerse una reacción violenta, pero esta reacción fue esperada en vano: don Santos Yegua, que parecía ser hombre capaz de medirse en determinadas circunstancias, detenía la lucha cuando lo estimaba oportuno, y el indio, colocado en situación psíquica inferior, que sin duda percibía, no se atrevió ni se permitió nunca agredir a su amigo.

Estas luchas, que se verificaban cuando don Santos Yegua estaba de buen humor o sentía necesidad de ellas, terminaban siempre del mismo modo: el bandido abrazaba al indio y desaparecía con él en alguna cantina.

Variaciones sobre el mismo tema

En ocasiones, excitado por algo o por alguien, don Santos intervenía en riñas a puñetazos, riñas que terminaban siempre con el triunfo del salteador, quien, plantado sobre sus piernas como sobre dos pilares y girando con lentitud el cuerpo, se limitaba a estirar y encoger con violencia, en los momentos que le parecían oportunos, su único brazo. Ya podía el otro hombre danzar a su alrededor o recurrir a todas las artes boxísticas que conociera; podía, aún, golpearlo; él, con la mirada fija en el bulto, absorbía sin dificultad el castigo, en tanto esperaba el momento en que el hombre se colocara dentro del radio de acción de su brazo. Entonces, tocado por el puñetazo en la cara o en el cuerpo, el contrario, si no caía al suelo como un saco, decidía que era mejor terminar ahí la pelea. Para qué peleamos más don Santos.

Además de estos combates se realizaban otros, menos interesantes desde el punto de vista deportivo, pero más pintorescos. Oíase de pronto gran algaraza dentro de una cantina y de ella salían, al poco rato o inmediatamente, en tropel y trastabillando, innumerables borrachos dispuestos a pelear con quien quiera que fuese. Tomaban el centro de la calzada y allí peleaban una, dos, tres parejas o más, hasta caer de cansancio, sangrantes las narices y los labios, y a veces, en días de lluvia, embarrados hasta lo indescriptible. Algunos caían al cequión que corría por la calle Coquimbo y de allí eran sacados chorreando agua y sangre.

Extraños seres

¿De qué y cómo vivían esos hombres? Estaban siempre en las cantinas, sucios, greñudos, harapientos, bebiendo vino, aguardiente o chicha en grandes vasos que circulaban de mano en mano y en los cuales caían, en ocasiones no raras, las babas y las secreciones de los que ya estaban idiotas de beber. ¿Eran mendigos? ¿Eran ladrones? ¿Eran simplemente vagos, enfermos de algo? Quizá de todo un poco. Algunos eran, de seguro trabajadores, peones, pero no se diferenciaban gran cosa de los otros. La embriaguez los identificaba con los demás. Si no tenían dinero para beber o si alguien no los invitaba a ello, se les veía en las esquinas o en los sitios erizados, silenciosos, como pájaros marítimos que se secan al sol, o conversando y riendo y a veces jugando durante horas con pequeñas monedas de cobre que tiraban al aire, recogían del suelo y volvían a tirar al aire.

Alejado durante mucho tiempo de ese barrio y de otros semejantes, llegué a creer que esos hombres, esa variedad de hombres, había desaparecido. Me equivocaba. En el transcurso de las conmociones políticas y sociales de los años que comienzan con el de 1920, en los instantes agudos, en esos momentos en que parece inminente un choque de las fuerzas, en medio de esos remansos de inquietante quietud, cuando no se sabe lo que sucederá y los viejos recuerdan la revolución de 1891 y sus saqueos, he visto, como si de pronto retornara a mis infantiles días de Coquimbo y Nataniel, mezclados a los obreros o en las colas de los desfiles, portando pequeños tarros en que reciben las sobras de comidas que les dan en los restaurantes, en los conventos y en las casas particulares y llevando siempre sus destrozados zapatos, sus pantalones rotos por

todas partes, sus sombreros sin forma ni color, sus camisas o camisetas negras de suciedad y sus sobretodos sin forro y con los bolsillos desgarrados, todo ello recogido en los basurales, a esos mismos hombres o a sus descendientes o congéneres, resaca que permanece y vaga por las calles centrales en tanto dura la conmoción, mendigando, rascándose las costillas y las piojosas barbas, hasta que al fin, como esos peces muertos que las altas mareas arrojan a las playas y que las mismas altas mareas recogen, retornan a las caletas del suburbio santiaguino.

Pero hay otros seres

Fuera de estos hombres había en el barrio otros, atrayentes también por su vida y carácter, aunque menos ostensibles y builiciosos. Existían por allí casas de juego, timbas populares —se las llama carpetas—, cuyos dueños, ladrones o policías retirados o comerciantes de poca monta, explotaban el vicio del juego entre los trabajadores y gente tragediosa. No era raro ver pasar en las mañanas, muy sentados dentro de un coche, a individuos que no llevaban encima más ropa que los calzoncillos y la camisa: habían perdido su dinero en el juego y después del dinero habían jugado y perdido el traje, los zapatos y el sombrero —por esos tiempos, y hasta unos veinte años después, llevaban sombrero hasta los naturistas (los únicos que no lo llevaban eran las personas reputadas dementes). Otros sin crédito con los cocheros, pasaban a pie, envuelto el cuerpo, de la cintura para abajo, en una hoja de diario o en un trozo cualquiera de género. A pie desnudo o en calcetines desfilaban con gran seriedad por la calle, en medio de las sonrisas de los transeúntes y las preguntas y risillas irónicas de los conocidos.

Todo este mundo de subhombres, ladrones de ínfima categoría, mendigos, jugadores, borrachos y bandidos, daba al barrio un carácter singular constituyendo un espectáculo entre triste y pintoresco, entre bizarro y repugnante. Algunos amigos míos, de filiación liberal, me aseguran que esos hombres y muchos otros de igual o parecida condición, son así porque no quieren ser millonarios, poetas, sabios o héroes. A pesar del aprecio que siento por esos amigos, se me hace duro creerlo.

Desaparece don Santos

Don Santos Yegua desapareció un día. No era extraño. Detenido o huyendo de la policía, debe haber pasado ese hombre la mitad de sus días. Aquella vez desapareció para siempre. Años después, recordando a este hombre, mi madre me contó su fin: una noche, en su guarida, bebía con un amigo, el cual, entre trago y trago, afilaba una daga. Satisfecho del filo, dijo su camarada:

—¡Mirá qué daguita! ¿Quieres que te la meta?

—¡Métemela!— contestó don Santos descubriendo el pecho.

Y el amigo, tan borracho y tan bárbaro como él, se la metió. Al día siguiente, un hilo de sangre que salía por debajo de la puerta de su cuarto y que formaba un pequeño charco en el patio, sorprendió a un vecino, que abrió. El hilo de sangre había salido del pecho de don Santos. El amigo dormía a su lado.

En cuanto al indio, no puedo decir nada. Al abandonar nosotros el barrio vivía aún en el cuartel y aún su grito desgarraba los oídos y la noche y encogía de temor el alma poco estirada de los tímidos. Años después pude ver, en los canales patagónicos, indios de la misma o parecida especie, pero éstos, metidos siempre en sus canoas, en las que cocinan, duermen, pescan, procrean y mueren, con los torsos exageradamente desarrollados por el uso constante del remo, las piernas casi atrofiadas, no se parecían sino lejanamente a aquel otro, esbelto, ágil, musculoso hasta los pies, que luchaba con don Santos Yegua, salteador manco, y corría por las calles con paso seguro y liviano.

SILVIA HERRERA

DOS POEMAS

XXIV

*No tenemos otro tiempo que vivir.
No tenemos otro tiempo.*

*Quédate como eras
Dios de las transformaciones.
Déjame que te vea oscilante
y diciendo, como siempre —Marcha, a la célula que va a la tierra,
al árbol centenario cuya caída atroz suena en la selva
como un alfiler.*

*No tenemos otro tiempo que vivir.
No tenemos otro tiempo.
Sólo una vez desfilará esta máxima noche por mi cuerpo.
Es de mañana, y mi alegría ve su rostro de simiente
sólo por una vez.*

*Quédate como eras.
Que si es así, si la verdad es tan sola,
si hemos de dar sólo una sombra al suelo,
si hemos de amar un solo grupo angustiado de veces
todas por única vez,
te veré sin amor, como a una joya,
arduo, cruel y cerrado en las imágenes
y pediré perdón por mi tiempo en que nada ha sucedido,
en que cada obsesión venció a mi frente.
En que pienso en las cosas que se mueren
como si fuera la única vez.*

*Como si cada una fuera la última cosa que se pierde
y dice, como un mar, que no tenemos otro tiempo que vivir.
No tenemos otro tiempo.*

Mayo 17 de 1953.

XXV

Esta mano.

Esta negra camisa que usé para la boda envenenada.

Esta aguja. Este hilo seco.

Un domingo como todos.

Una tarde.

Hacia el cielo agrisado va subiendo el perfume,

el cruel perfume muerto

de las hojas doradas que quemó el verano.

Que de los anchos árboles van a buscar el mar.

Todas estas hogueras

tienen olor a infancia, a once años en Abril, a bosque inquieto

que mi cuerpo de entonces bautizara, cada árbol con su nombre,

conociendo los nudos de todas sus cortezas,

sabiendo cómo cada hoja desprendida

volvería a aparecer.

Olor a tardes vivas, ensimismadas por las otras tardes.

A días que se miraban absortos en el día que pasó.

Cuando imaginaba

que cada rostro que golpeaba el alma

era el hombre de amor, y con pensarlo,

lo arraigaba ante mí.

El que siempre fué un olor de otoño,

el olor de las cosas que no están,

pensadas desde hoy, desde la última gracia.

El olor de esas cosas. Y del agua,

y de la arboleda verde

y de todas las tardes del largo verano

por las que caminaba lentamente

yo

y el hombre de amor.

Mayo 18 de 1953.

PEDRO SALINAS

EL PARECIDO

La escena representa una sección de un restorán, no de lujo, pero de buen tono. Decoración sencilla. Sólo se ven cuatro o cinco mesas. Acceso por la izquierda, por donde se supone se viene de la otra parte del establecimiento. A la derecha un gran ventanal, cubierto por una cortina espesa que no deja ver el exterior. Al alzarse el telón no hay nadie en escena y sólo se oye la radio.

ESCENA ÚNICA

Voz, en la radio. "Acaban ustedes de oír un nuevo capítulo de nuestra apasionante novela radiofónica "Entre dos Abismos". No dejen de escuchar mañana a la misma hora. ¿Qué sucederá a la pareja Alberto-Luisa? ¿Lograrán escapar al peligro que les amenaza? ¿Saldrán triunfantes de la nueva celada que la perfidia de su viejo enemigo les prepara? Nos despedimos de ustedes, señores radioyentes, con saludos del mejor jabón, el Jabón Celeste. Aquí Radio Mundial. Hora: la una y treinta."

(Mientras la radio dice las últimas frases, entran Roberto y Julia. Son jóvenes, de unos treinta y tantos años, bien vestidos, de aspecto elegante sin afectación. Entran del brazo, con aspecto alegre. Los guía hacia una mesa el Camarero.)

CAMARERO.— Por aquí, háganme el favor. (*Les lleva a la mesa de la derecha, centro de la escena.*) ¿Es esta mesa del agrado de los señores? Tranquila, muy tranquila. Si me permiten llevaré los abrigos al guardarropa. (*Les ayuda a quitárselos.*)

ROBERTO.— (*Después de ayudar a Julia a sentarse, y acomodándose él.*) ¿Quiere usted quitar la radio?

CAMARERO.— Con mucho gusto, señor, en seguida. Ya sabe el señor. Hay a quienes les gusta y a quienes no. Unos se traen de qué hablar entre ellos, y otros no tienen conversación, y claro... Voy a quitarla en seguida. (*Se dirige al fondo a hacerlo.*)

JULIA.— ¡Tiene gracia el hombre! Ya sabes, según eso nosotros somos de los que traemos de qué hablar. Prepárate. Si no cumples le mandaré que vuelva a poner la radio.

ROBERTO.— (Sonriendo.) Descuida. Descanso en ti. Ya sabes que eres mi musa de la conversación. En cuanto te veo, me inspiro.

CAMARERO.— (De vuelta.) Ya está quitada, señor. Y ahora, ustedes me dirán. ¿Carta o cubierto?

ROBERTO.— (A Julia.) ¿Tienes alguna preferencia?

CAMARERO.— Dispónseme el señor que en eso del comer pasa como con la radio; los hay que lo hablan ellos todo, y otros que escuchan.

JULIA.— (En voz baja a Roberto.) Entrometidito es el hombre, pero me hace gracia. (Al camarero.) Pues en esto, al revés de la radio. Cubierto. No traemos nada que decir.

CAMARERO.— Muchas gracias, señora. ¿Y de beber? (Ofreciendo la lista.)

ROBERTO.— (La toma.) Para empezar este Burdeos, y luego ya escogeremos un champagne.

CAMARERO.— Gracias. (Se retira.)

(Durante el diálogo anterior, sin que nadie lo advirtiera ni pareciese darse cuenta, ni ningún camarero se dirigiese a él, ha entrado Incógnito. Hombre neutro y discreto en vestir y tipo; edad mediada. Se dirige a una mesa, la que está dos mesas más allá de la pareja Roberto-Julia, se sienta, enciende un largo cigarrillo, muy ostensiblemente, saca una revista del bolsillo y se pone a leer sin mirar a parte alguna.)

JULIA.— Buena idea, venir aquí. Me gusta. Luz de acuario. Vamos a celebrar bien el día. Casi solitos. Además no hay donde mirar, no hay paisaje. Lo siento por ti. Tendrás que mirarme a mí, o a la comida. No tiene escape.

ROBERTO.— Ya veremos. Todo depende de cómo sea la comida.

JULIA.— ¡Qué fino!

ROBERTO.— (Mirándola a los ojos con intensa expresión de afecto.) Por lo pronto como aún no nos han servido no me queda más recurso.

JULIA.— (Con coquetería.) ¿Buena vista?

ROBERTO.— Vista... eso es poco. Vistas, muchas. Estás verdaderamente panorámica. Son quince años de vistas. Por algo celebramos el quincuagésimo aniversario de nuestra boda...

JULIA.— Por Dios, qué manera de hablar! Yo, panorámica y el aniversario quincuagésimo. Cómo se puede celebrar nada bien a base de esdrújulos, hijo mío. ¡Si te oye el camarero!

(Llega el Camarero que sirve comida y vino sin hablar, y se retira. Julia está sentada de cara al Incógnito de la otra mesa que sigue impasible de frente al espectador, leyendo. Julia se fija en él y le mira dos o tres veces, mientras come.)

JULIA.— ¡Este plato está excelente!

ROBERTO.— Muy bueno. ¿Qué miras?

JULIA.— Nada.

ROBERTO.— No me digas que no miras nada. *(Volviéndose y apreciando al Incógnito.)* Mejor dicho a nadie. Ya se te ha ido la mirada hacia ese lado tres veces.

JULIA.— Casualidad.

ROBERTO.— ¡Tres casualidades seguidas? Imposible.

JULIA.— Qué tontísimo eres, a pesar del quincua... eso. *(Otra vez y sin querer se fija en el Incógnito y se ruboriza.)*

ROBERTO.— ¿Lo ves? Otra casualidad. ¡Las cuatro y ruborizándose!

JULIA.— Qué estilo de sereno, hijo mío. Sereno puro. *(Imitándole.)* Las cinco y lloviendo. *(Cambiando de tono.)* Pues mira, lo cierto es que ese hombre...

ROBERTO.— Ese hombre, ¿qué?

JULIA.— *(Volviendo a mirarle con aire escrutador.)* Me dice algo... Estoy segura de...

ROBERTO.— ¿De qué? *(Sin mirar atrás.)*

JULIA.— De haberlo visto antes en alguna parte... No sé cuándo ni dónde pero lo hemos visto, por lo menos yo... Vuélvete y échale una mirada a ver si tú te acuerdas.

ROBERTO.— *(Se vuelve un momento discretamente y arroja una rápida mirada al Incógnito.)* Chica, esa cara no me suena nada. Es una idea tuya.

JULIA.— No, no. Esos ojos, ese semblante... Yo los he visto, y ha sido... Jesús ¡qué rabia! Es como cuando quiere uno acordarse de una palabra y se dice: la tengo en la punta de la lengua. Tú ves, yo tengo esa palabra en el mismo borde de la memoria, ya casi, casi fuera... *(Apoya la mejilla en la mano, pensativa.)*

ROBERTO.— Pero qué ganas de calentarte la cabeza con...

JULIA.— (Triunfante.) ¡Ya está! ¿No te lo decía? Y te tienes que acordar tú también.

ROBERTO.— ¡Yo? Ya te he dicho que no...

JULIA.— Es que no te acuerdas de la noche que pasamos en Niza a los ocho días de casados, cuando me llevaste a ese restorán tan famoso, a la orilla de...

ROBERTO.— La Mouette au repos.

JULIA.— ¿Qué es eso?

ROBERTO.— El nombre del restorán, mujer. Ahora eres tú la que no se acuerda. La Gaviota parada.

JULIA.— Ah, sí. Muy literario. Pero bonito, para un restorán a la orilla del mar, no digas... Bueno, pues al entrar en la terraza, con tantas mesas, con sus lucecitas, y al decirnos el maître que no había sitio, a mí se me metió en la cabeza que aquello era mala señal...

ROBERTO.— ¡Mala señal? ¡El qué?

JULIA.— Pues, eso, no encontrar mesa. Como si significara que no íbamos a encontrar sitio tampoco en la gran terraza de los matrimonios felices. Ya sabes que soy un poquito supersticiosa. Visionaria, decía la tía Rafaela. Y en esto, cuando yo sentía pena, se levanta de una de las mesas mejor colocadas un muchacho de muy buena planta, que estaba él solo, como esperando, nos hace un saludo muy cortés, y nos dice: "Permítanme que les ofrezca esta mesa." "Pero y usted", le dije yo. Y entonces él, con un tono así como entre tristeza y envidia, nos contestó: "No, ya no la espero más. Llevo aguardándola más de una hora. No viene. Al fin y al cabo es un consuelo que la mesa sea para otra pareja." Y recalcó mucho lo de otra. Me pareció tan romántico...

ROBERTO.— Sí, lo recuerdo muy bien, pero qué tiene que ver con...
(Moviendo la cabeza en dirección a la mesa del Incógnito.)

JULIA.— ¡Tonto! Pues si es el mismo. Un poco cambiado por los años, pero el mismo que nos cedió la mesa, aquella noche... Lo reconozco.

ROBERTO.— ¡Absurdo! No es él. Estoy segurísimo. No puede ser él.

JULIA.— ¿Que no puede ser? ¿Tan cierto estás de que no?

ROBERTO.— Ciertísimo, porque... (Un poco azorado, se detiene.)

JULIA.— ¡Por qué?

ROBERTO.— Pues porque veo la escena como si fuera ahora mismo, y veo a aquel hombre porque le conocía; era Paco Rosales. Me sorprendió mucho verlo allí.

JULIA.— (Extrañada.) ¡Que le conocías tú, al que nos cedió la mesa?

ROBERTO.— Sí... y no. Unos años antes había yo hecho la corte a una chica y él la pretendía también. Pudo más que yo, y se hicieron novios. Por eso tenía yo la cara tan bien grabada en la memoria, y lo reconocí en cuanto lo ví.

JULIA.— ¿Y cómo no me dijiste nada?

ROBERTO.— No sé. Timidez de novicios, de recién casados. Temor quizás. Eras celosilla...

JULIA.— ¿Conque secretitos, eh? Nunca me habías dicho palabra de semejante chica, ni de...

ROBERTO.— Pero hija mía, si era ya cosa pasada y archipasada. No me he vuelto a acordar de ella hasta ahora.

JULIA.— Ya, ya... mira lo que está saliendo... ¿Y cómo se llamaba la señorita en cuestión?

ROBERTO.— Sofía.

JULIA.— ¡Qué nombre tan elegante! Me parece que significa algo gordo, lo recuerdo de la escuela. En cuanto volvamos a casa lo busco en el diccionario.

ROBERTO.— (Lanzando una mirada furtiva al Incógnito.) Ahora te diré, que a mí también se me figura que he visto a ese tipo alguna vez. Pero no puedo precisar ni dónde ni cuándo.

CAMARERO.— (Aparece con otros platos, muda el servicio.) ¿Están satisfechos los señores? ¿Les ha agrado la entrada?

JULIA Y ROBERTO.— (Al unísono, como distraídos.) Mucho, estaba muy buena. (Sale Camarero.)

ROBERTO.— (Después de servirle a ella, en silencio.) Bueno, esto es estúpido, pero ya se me ha picado la curiosidad y no voy a descansar hasta que dé con quién es el tipo ése. Tú tienes la culpa, tú empezaste. ¿Te parece bonito que nos pasemos el día de nuestro quincua... bueno, de nuestro aniversario como dos tontos, pensando quién será el vecino de mesa? ¡Vaya una conversación! En vez de hablar de nosotros, de nuestras cosas...

JULIA.— Pues sí. Es divertidísimo. Y tenemos que descubrirlo. Y siquieres podemos hacer una apuesta a ver cuál es el que primero lo adivina. Pero es lástima que no sea el de aquella noche, en el restorán. ¿Sabes lo que habría hecho yo, si llega a ser él?

ROBERTO.— ¡Cualquier cosa! Te conozco.

JULIA.— Pues levantarme muy bonitamente, ir a su mesa, y decirle, toda sonrisas: "Gracias, caballero, por haber gustado a Sofía. Porque así me guardó usted a mi marido, para mí." Qué estupefacto se quedaría, ¡verdad?

ROBERTO.— Ya lo creo. ¡Y tan estupefacto!

JULIA.— (*Después de una pausa.*) Oye, ¿y se casó con Sofía, por fin?

ROBERTO.— Julia, basta de novelerías. Yo no sé si se casaron o no. Me fuí a Madrid al poco tiempo y no volví a acordarme de la chica.

JULIA.— ¡Qué lástima que no sepas cómo acabó la historia! No te creo. No me lo quieres contar.

ROBERTO.— ¡Qué boba eres! ¡Pero qué importancia tiene eso?

JULIA.— ¡Qué importancia! No ves que es un *si* importantísimo.

ROBERTO.— ¡Y qué es eso del *si*?

JULIA.— La palabra de la suerte, el monosílabo de la fortuna, la llave de todo lo infinitamente posible. Todas esas cosas que hubieran podido ocurrir *si* pasa esto o lo otro, *si* en vez de ir por aquí vamos por la calle de al lado, *si...* (*Recalcando mucho los sis.*) Si este caballero, Paco Rosales, no hubiera pretendido a la mentada Sofía, a lo mejor te casas tú con ella. Y a la hora presente estaríais Sofía y tú juntitos, Dios sabe dónde, y Julia, tu servidora, estaría sola en el mundo *y...* (*Se pone pensativa.*) quién sabe si casada con otro.

ROBERTO.— ¡Con quién?

JULIA.— Pues con otro, y tú con otra. Y tú serías otro y otra yo, y...

ROBERTO.— ¡Qué razón tenía tu tía Rafaela! Mira, déjate ya de ver visiones y fijate en ese roast beef que espera humildemente en el plato su ascensión a tu preciosa boca.

JULIA.— ¡Qué realismo emparedado en tanta retórica! En fin, refugiémonos en el roast beef. (*Lo pronuncia con énfasis.*) Roast beef. No dirás que lo pronuncio mal. Qué risa, aquel día en el hotel de Nueva York, cuando no me entendían, de lo mal que lo pronunciaba, y tuve que escribirselo al mozo en un papel...

ROBERTO.— (*Deja el cubierto y da un golpecito en la mesa, con aire triunfal.*) ¡Ya está! Ya dí con él. Tú me has dado la clave, sin querer: Nueva York, Hotel Imperial, el ascensor.

JULIA.— Hijo mío, ¿qué acertijo es ése? Has pasado del realismo al delirio.

ROBERTO.— No, no. Ya he dado en el clavo, el chico del ascensor.

JULIA.— (Riéndose.) ¿Pero qué chico del ascensor?

ROBERTO.— El primer hombre que nos separó.

JULIA.— Ja, ja, ja. ¿Y de ti qué diría mi tía Rafaela? Porque yo no sé de ningún hombre que nos separara en Nueva York.

ROBERTO.— ¡Claro! Tú no te diste cuenta de lo que pasaba, pero yo sí.

JULIA.— Bueno, hijo, habla. Me tienes en ascuas. Venga la novela...

ROBERTO.— De lo que sí te acordarás es de que vivíamos en el piso 38.

JULIA.— Sí, señor. Y más aún. Me acuerdo del número del cuarto: 3223. Capicúa. Me gustaba mucho. ¡Superstición!

ROBERTO.— Bueno, pues ya sabes que nos gastábamos la broma de decir cuando tomábamos el ascensor para arriba: "Al Paraíso". Porque nos subía a nuestros cuartos, a nuestro mundo, a nuestra soledad, y en cambio, al bajar decíamos: "Infierno", porque nos descendía de la gloria al barullo de la calle, a la tierra...

JULIA.— Sí, me acuerdo muy bien. Se lo decíamos en español, muy de prisa, para que no lo entendiera. ¡Y lo que nos reíamos por dentro!

ROBERTO.— Entonces, ¿no te acuerdas del día del bolsillo? ¡Qué tragedia! Habíamos estado esperando tres minutos en el descansillo de nuestro 32 cuando de pronto aparece el ascensor, se abre la puerta y el chico nos invita a pasar. Era muy guapo, diabólicamente guapo. Algo así como un demonio mensajero que nos atraía con su sonrisa servicial, hacia abajo, al bárbaro, a nosotros inocentes. Y en esto, apenas habías traspuesto el umbral del ascensor, se te ocurre que te habías olvidado del bolso y me pides que te lo vaya a buscar. Yo salgo, creyendo que tú me esperarías en el descansillo, pero de pronto oigo un golpe metálico, me vuelvo, y era el ascensor cerrado, que empezaba a bajar, contigo dentro, y tú sola, sola en aquella caja, con aquel ángel satánico, que te arrastraba a una velocidad de perdición a los profundos... ¡Qué susto!

JULIA.— Ja, ja, ja! ¿Pero no te dije yo: "Voy bajando, abajo te espero"?

ROBERTO.— Sí, lo dirías, pero yo no oí nada, más que aquel golpetazo metálico, aquella cuchillada. ¡Separados! Porque en los treinta días que llevábamos de casados no nos habíamos apartado ni un minuto, ya lo sabes. Perdí la cabeza,

maldije los ascensores, Nueva York, hice lo que habría hecho un tonto de remate, echarme por la escalera abajo, saltando escalones de tres en tres, a ver si te salvaba...

JULIA.— ¡Claro, por eso cuando bajaste no traías el bolsillo! Dijiste que no lo habías podido encontrar. ¡Y estabas tan encarnado, tan agitado! ¡Pobrecillo!

ROBERTO.— Bueno, no creas que bajé los treinta pisos así. A los tres o cuatro, volví en mí, reingresé en la realidad, porque ya no podía con mi alma, es decir, reingresé en el ascensor. Y al abrirse las puertas, allí estaba, acogiéndome con su sonrisa diabólica el mismo tipo, pero solo, sin ti.

JULIA.— ¡Ja, ja! Naturalmente. Yo había salido, estaba abajo. ¿Cómo se te podía ocurrir que iba a estarme en el ascensor subiendo y bajando como un zarandillo?

ROBERTO.— A mí no se me ocurrió nada. Sólo vi que no estabas en la caja vacía. Y me vuelvo hacia el mensajero con ojos que echaban lumbre y él entonces me dice con el aire más natural del mundo: "La señora está abajo, esperándole." Y le da al torno de la máquina infernal y nos hundimos. Y lo asombroso es que allí estabas tú, en el vestíbulo, como si tal cosa, atusándote el pelo delante de un espejo, sin hacerte cargo de mis congojas. ¡Y hasta me pediste el bolso!

JULIA.— ¡Qué risa me das, hijo mío! Tu novelita, ¿eh?: "De lo que sucedió a Pablo y Virginia en una isla medio despoblada que llaman Manhattan." Lo que no me explico es cómo me has callado tantos años tus tribulaciones. ¡Qué reserva!

ROBERTO.— ¡Qué quieres! Vergüenza... vergüenza pura de estar enamorado tan a lo tonto, de... Y la cuestión es que ahora que lo miro bien (*haciéndolo*) pues veo que me he equivocado, que... no es él... que ha sido algo así como una aparición...

JULIA.— Pues claro, hombre, claro. Qué iba a hacer aquí el chico de Nueva York. Suerte suya, ¿eh? (*burlándose*) porque si lo coges...

ROBERTO.— En ese episodio tan tonto yo ví como la revelación de que un hombre podía separarnos. Aquello fué ridículo, claro, visto desde aquí, a tantos años de distancia. Pero entonces, me pareció como un aviso simbólico, un presagio...

JULIA.— ¡De qué?

ROBERTO.— Pues de eso, de que podía haber un hombre, todavía invisible, encerrado como éste en su ascensor, en la caja del futuro, que un día podría llevarte con él abajo... o arri-

ba... quién sabe. Superstición. El muchacho aquél no fué más que la forma que dí al temor de que alguna vez un hombre se presentara de golpe entre tú y yo, y...

JULIA.—(Mas seria. En tono levemente irritado.) ¿Por qué dices eso? ¿Qué quieres decir?

ROBERTO.—Nada, mujer, nada. ¿No estábamos de confidencias?

JULIA.—Sí, sí, pero me desazonas cuando te pones a ver tantas musarañas detrás de lo más sencillo del mundo.

ROBERTO.—Si no hubiera sabido desde que te ví que eras un perfecto ejemplo de mujer, y por eso te quise y te quiero, te proclamaría hoy, la mujer tipo.

JULIA.—¿Y por qué ese honor?

ROBERTO.—¿Por qué? De modo que eres tú la primera que se ha fijado en ese personaje, que ha empezado a fantasear a cuenta suya, y ahora me dices a mí que veo musarañas! ¿Y quién nos lanzó por el camino del musarañeо, señora mía?

JULIA.—(Riéndose.) Tienes razón. Pero bueno... ya se acabó. Me encocora el individuo ese. ¡Y hay que ver! Nosotros aquí dándole vueltas y vueltas a su persona en la imaginación y él, tan quieto, hecho un pasmarote, con el periódico y el puro, como si no existiéramos. Ni nos ha mirado una vez siquiera. Mira, me carga. Vamos a cambiar de silla, no quiero verle. De silla... y de conversación. (Al ver al Camarero que llega a mudar el servicio.) Bueno, espera que se vaya el camarero. (Éste se retira sin hablar.)

ROBERTO.—(Se levantan y cambian de sitio.) Muy bien. Y ahora cuidadito con volver la cabeza, eh.

JULIA.—¿Yo? Como si no existiera ese mameluco. Vamos a hablar de... (Mientras dice las últimas palabras el Incógnito se ha levantado sin que ellos lo adviertan, ha recogido algo del suelo, y después de dejar con mucha calma el cigarro y el periódico, se adelanta y se acerca a la mesa de Julia y Roberto.)

INCÓGNITO.—(Inclinándose levemente y con gran corrección.) Caballero, ustedes perdonen. Este botón debe de haberse caído a usted (ofreciéndole el botón en la mano) o a la señora... Vino rodando hasta mi mesa... (Hace otra inclinación de cabeza y se retira, volviendo a sentarse como antes, y a reanudar la lectura y el fumar.)

ROBERTO Y JULIA.— (*Al mismo tiempo y un tanto azorados.*) Muchas gracias, muchas gracias, sí, creo que es mío...

JULIA.— (*Nerviosa y mirando al botón.*) Sí, debe ser mío, de mi chaqueta.

ROBERTO.— Dispensa, pero no es tuyo. (*Señalándose a la americana.*) Mira, es de aquí, falta uno, noté esta mañana que estaba muy flojo...

JULIA.— Perdona, hijo mío, pero este botón es de mi chaqueta. (*Señalándose.*) ¿No lo ves? Uno caído, el de en medio.

ROBERTO.— Chica, no lo entiendo. Pero ¿no ves que es igual a éstos? (*Apuntando a los botones de su americana.*)

JULIA.— ¡Y a los míos! Bueno, mira que ocurren cosás divertidas. Resulta que llevábamos botones idénticos, tamaño, color, todo. ¡Claro, mi traje sastre! La chaqueta es casi como tu americana. ¡Y ni nos habíamos fijado!

ROBERTO.— (*Timidamente, con el botón en la mano.*) Sí, es curioso... pero... ¿el botón de quién es, tuyo o mío? Porque a los dos nos falta uno...

JULIA.— No me digas, pero la coincidencia no puede ser más extraña. (*Mirando el botón.*) No me gusta, no me gusta, vaya. ¡Ese hombre, ese...!

ROBERTO.— Pero ¡qué culpa tiene él? Al contrario, el pobre ha tenido la amabilidad de recoger el botón y traérnoslo. Tómale. Te lo cedo. Para que veas que soy magnánimo. Es mi regalo de aniversario. ¡Un botón, nada menos! Lo guardarás como recuerdo y...

JULIA.— No señor, no lo quiero. Es tuyo. Y en cuanto volvamos a casa digo a Roberta que me mude todos los botones de mi chaqueta. ¡Mire que no habernos dado cuenta hasta ahora y por esta casualidad, de que eran absolutamente iguales! Tantas veces que me habrás visto con este traje, y que te he visto yo con ése y nada... Parecemos ciegos. No vemos lo que se nos pone delante de los ojos...

ROBERTO.— Sí, puede. Pero tenemos vista para otras cosas. Ya ves, ese chico del ascensor era mi miedo, hecho persona. Lo no visto, visto o previsto. Temía yo tanto que alguien pudiera separarte de mí, que como no existía ese alguien, lo inventé. Me forjé en ese pobre tipo la imagen de un hombre por el que podrías abandonarme, de un hombre que nunca ha existido...

JULIA.— (*Despacio y mirando al vacío.*) El hombre que nunca ha existido...

ROBERTO.— (*Mirándola con curiosidad.*) Lo dices así, como con nostalgia, como echándolo de menos...

JULIA.— (*Sin cambiar de tono.*) ...nunca ha existido...

ROBERTO.— ¿Te hubiera gustado que existiera?

JULIA.— No. Más vale así. (*Cogiéndole las manos y mirándole con cariño.*) Todo fué para bien.

ROBERTO.— (*Reteniendo las manos.*) ¿Qué estás diciendo? ¿Qué misterio es éste? Te siento de pronto como distante, como si te viera a través de una niebla, que sale de esas palabras...

JULIA.— Nada, nada, tú lo has dicho. (*Con energía.*) Nunca ha existido, nunca.

ROBERTO.— ¿Pero de quién hablas?

JULIA.— De nadie, de nadie...

ROBERTO.— Sí, hablas de alguien. Y de alguien que ha existido. Se te nota en la manera de decir, que nunca ha existido. Es como si quisieras, ahora, con tu voz, suprimir una realidad... (*Pausa. Sueltan las manos.*) Yo no te pido nada... pero. Dime... ¿ha existido?

JULIA.— (*Apoya los codos en la mesa y se tapa los ojos con las manos, un instante, luego mira con sonrisa forzada a Roberto.*) Nada, nada, ya se pasó.

ROBERTO.— No, Julia, no. Ahora ya sé que sí, que existe. Que te has tapado los ojos, un segundo, para volver a verlo, que ha estado allí, en el hueco de tus manos, y ahora, al descubrirte, se ha vuelto a marchar... Julia... dime...

JULIA.— Es verdad, Roberto. Te lo voy a decir... todo.

CAMARERO.— (*Llega, cambia los platos, deja la bandeja y ofrece a Roberto la carta de vinos.*) ¿Desea el señor encargar el champagne ahora?

ROBERTO.— Sí, vamos a ver. (*Ojea la carta.*) ¿Qué tal éste Limbeau, 1923?

CAMARERO.— Excelente, señor. ¿Media botella?

ROBERTO.— Sí, basta. (*Se retira Camarero.*)

JULIA.— ¿Y por qué has pedido el vino de ese año, de 1923?

ROBERTO.— ¡Qué pregunta! Porque es una buena cosecha. Ya sabes que me precio, aquí en confianza, de entender de champagne...

JULIA.— Bueno, no hay duda. Ya te lo voy a contar. Eso es ya mucha coincidencia. Eso significa algo...

ROBERTO.— (Con cara de asombro.) ¿Pero el qué? El champagne?

JULIA.— Sí, sí, lo del año. Ese fué precisamente el año en que yo estaba pensando... y tú también, sin saberlo... Pero voy a empezar por el principio... (Se interrumpe al ver llegar al Camarero.)

CAMARERO.— (Enseña la botella.) Aquí tiene el señor. (La pone en el cubo de hielo.)

JULIA.— Tú sabes que cuando yo era una chiquilla me dió por la pintura...

ROBERTO.— Sí, me lo has contado. Y siento mucho que lo dejaras.

JULIA.— Sabes que fuí dos años a una academia...

ROBERTO.— También...

JULIA.— Allí le conocí.

ROBERTO.— (Con aire indiferente.) ¿Y era?

JULIA.— Artista, lo que se llama artista, eso que los vecinos y el camarero llaman artista: impulsivo, loco, alegre, triste, vestido de una manera extravagante... Vamos, eso, artista.

ROBERTO.— ¡Y tú?

JULIA.— ¡Yo? Nada. Él se enamoró de mí como un insensato. Yo no le daba pie, estaba como una santa de palo, dejándome admirar y adorar, con tantas palabras bonitas que me decía. Y luego al volver a casa me miraba al espejo, y me decía: "Pero, ¿soy yo, con esta carucha, ésa de que habla?" Bueno, total, que me subió tan alta y tan alta en aquellas palabrerías, que me dió miedo, de caerme, miedo por él y por mí. Y sin haber llegado a ser novios le desengañé un día y para que no hubiera más coyuntura de vernos me marché de la Academia. (Pausa.) Me escribió cartas y más cartas. A unos pocos días y al ver que no le contestaba, me escribió una de despedida.

ROBERTO.— ¿Se marchó?

JULIA.— Sí. Era rico. Podía hacer lo que quisiera. Se marchó a París, y me decía en esa carta que nunca volvería a dirigirse a mí hasta el momento de su muerte.

ROBERTO.— (Siempre fingiendo indiferencia, coge la botella.) Creo que ya está bien. Dame tu copa. (Sirve con cuidado, y mientras sirve habla.) Pero eso no podía ser en este año. (Bebiendo y señalando la botella.)

JULIA.— No. En ese año...

ROBERTO.— Ahora recuerdo que 1923 fué el año de mi viaje al Perú, a lo de las minas.

JULIA.— Eso mismo.

ROBERTO.— Yo salí de Madrid en febrero... me parece.

JULIA.— Y a los ocho días justos de haberte marchado, la carta.

ROBERTO.— ¿Suya?

JULIA.— No, del médico. Un doctor de un sanatorio de cerca de París. Me decía que Julio estaba muy enfermo, de muerte, desahuciado. Y que su obsesión era que yo fuese a verle... Que si iba se despediría de la vida en paz. Si no... Tan convencido estaba el médico de la sinceridad de Julio que se resolvió a escribirme... aunque eso no es costumbre. Me hizo un efecto tremendo. Y por fin me decidí. Me convencí diciendo que era una obra de caridad, no de amor. Engañé a mamá, te engañé a ti. Os dije que iba a pasar quince días con mi amiga Elena en Barcelona. ¿Te acuerdas?

ROBERTO.— Claro. ¿Entonces? ¿Tú no estabas en Barcelona?

JULIA.— No, en París. Y fué terrible. Porque en cuanto me entraron en su cuarto, se le iluminó la cara, como si yo fuese luz, y se le cambió el semblante de tal modo que parecía un milagro. Sentí vergüenza.

ROBERTO.— ¿De qué?

JULIA.— No sé. De esa fuerza, que ya por lo visto tenía en mí, y que a él le dió de pronto en la cara, como un rayo o una ráfaga de aire, y le hacía vivir. ¿Porque sabes lo más tremendo de todo? Que no se murió. Que se puso bueno.

ROBERTO.— ¿De qué? ¿De verte?

JULIA.— No, no, ¡qué disparate! Dios sabe por qué sería. Los médicos no lo entendieron. Porque Dios lo quiso.

ROBERTO.— Entonces, ¿vive?

JULIA.— No, se puso bueno, con una rapidez portentosa, que tenía a los médicos pasmados. A los siete días los médicos le mandaron irse a Suiza. Y él... (Pausa. Bebe, muy despacio, dos o tres sorbos. Él la imita.)

ROBERTO.— Decías que él...

JULIA.— Se me puso de rodillas, me suplicó que me fuera con él a Suiza, desesperado, llorando. Decía que ya no era por amor, que era por vivir. Y que yo era su vida, y que dejarloería su muerte de verdad. Me rogaba como un niño, aterrizado... Y yo no le quería, no lo quise, ni un momento, de amor... Era otra cosa...

ROBERTO.— Era ¿el qué?

JULIA.— Pues sentir de madre... Compasión, cariño y deber, deber de sacarle con vida, de hacerlo vivir, lástima de verle desvalido, allí delante...

ROBERTO.— ¿Y te fuiste con él?

JULIA.— No me persuadió él. Me empujó esa fuerza que descubrí dentro de mí, para hacerle bien. Se me figuró que mi sola misión en la vida era hacer vivir a una criatura, casi casi llevándola en brazos... Bueno, te estoy haciendo sufrir. Perdóname, perdóname.

ROBERTO.— (*Cogiéndola la mano.*) No, tú sufres. Cállate, si quieres. Descansa.

JULIA.— No, no, quiero decírtelo todo. Convinimos en salir en el mismo tren para Suiza. Yo iría desde mi hotel, él desde el sanatorio y nos reuniríamos en la estación. Y entonces... (*Se queda parada con los ojos muy abiertos, como una estatua.*) Pero ya está, ya está, ya sé quién es! ¡Estaba ciega! ¡Y ahora al contarte aquello le he visto!

ROBERTO.— (*Inquieto.*) Pero, ¿qué te ocurre? ¿Quién es?

JULIA.— Pues ese hombre (*señalando al Incógnito*). Es el chófer, el mismísimo chófer. Claro, yo andaba buscándole por la memoria, a ciegas y de pronto la fuerza del recordar lo ha iluminado, le veo...

ROBERTO.— Cálmate. ¿Qué chófer dices? ¿Quién es?

JULIA.— Sí, sí, verás. (*Vuelve al tono del relato.*) Pues al salir del hotel el portero ya me tenía preparado un taxi. Entró y digo al chófer: "Estación del Este". Y el chófer, ése, ese mismo hombre, se vuelve sonriendo, con una cara muy franca, muy alegre y me contesta sonriendo: "Muy bien, señora. Estación del Sur ha dicho usted, ¿verdad?" Y yo no sé cómo lo dijo, no sé que tono tan raro había en su voz, de energía sobrenatural, de mandato, que me quedé con la boca abierta para advertirle que se había equivocado, que yo iba a la Estación del Este, sin poderme salir palabra. Y el taxi, andando... A la primera parada de las luces del tránsito quise hablarle, sacarle de su error. Pero mi voluntad era tan débil que ni supo dar aliento al son de las palabras. Y seguimos, y cada vez que paraba en un cruce mi voluntad se reanimaba un poco, quería hablar pero me faltaba siempre voz. Y ya me dejé caer en el asiento vencida no sé por

quién, hasta llegar a la estación y no tuve más que hacer. Un mozo me cogió el equipaje, me llevó a la taquilla. Yo como una autómata pedí el billete, me metí en el tren y... aquí estoy. 1923. (*Bebe.*) Todo dicho, así, hasta la última gota.

ROBERTO.— ¿Y el otro, Julio?

JULIA.— Murió.

ROBERTO.— ¡Qué raro! Como te había dicho...

JULIA.— No, no. Pura casualidad. Fué en un choque de automóviles. Nada de culpa mía, no, nada de muerto de amor. La carretera. Lo leí en un periódico, porque era ya bastante conocido, sabes. Y ahora, tú...?

ROBERTO.— Yo (*Mirándola a los ojos con cariño y gravedad*)... nada. Aniversario. Completo. Cumpleaños. Acabo de nacer...

JULIA.— (*Sonriendo débilmente.*) ¿De nacer? No se te nota. Estás muy crecido.

ROBERTO.— No se me nota, porque no me ves por dentro. Qué bien dicho está eso de "He nacido hoy", cuando nos roza, muy de cerca, un peligro mortal y le escapamos. Sí (*mirándola a los ojos y sonriendo*). Aquí tienes a tu recién nacido. Todo lo que me cuentas es así, como un haber estado a dos dedos de la muerte, y salir con vida, por milagro. ¡Lo raro es que a mí me pasó todo eso sin saberlo! Ahora me entero, y me da el escalofrío retrasado. Trece años de retraso, nada menos. Pero aquí estoy, vivo, entero y verdadero (*Se toca, se palpa, medio en broma*), salvado... por... (*volviéndose al Incógnito*). ¿Pero de verdad estás segura de que es ese hombre?

JULIA.— Segurísima. Y además (*haciendo ademán de levantarse*) se lo voy a preguntar, y si tú quieres lo invitamos a...

ROBERTO.— (*Poniéndole una mano en el hombro con cariño.*) Calma, calma, no hagas nada de eso. Todo está quieto ahora, otra vez. Y sabes, sobre todo, me has hecho un regalo de cumpleaños, hoy, que no sé cómo agradecerte.

JULIA.— (*Confusa, bajando los ojos.*) Calla, calla, ¿por qué me dices... .

ROBERTO.— Sí, es verdad. ¿Y sabes lo que es? Que me lo has contado tan sencillamente, tan claro, que no me has pedido perdón. Y así me has ahorrado ese minuto tan humillante, tan penoso, de perdonar. Gracias.

JULIA.— (Mirándole con gran ternura.) ¡Gracias, tú! Yo, yo (cogiéndole las manos), gracias. Tú, no.

ROBERTO.— ¡Los dos! Estamos en paz. (Se miran amorosamente.)

(El Incógnito se levanta de su mesa, con la misma calma de antes, y se acerca a la de Julia y Roberto repitiendo el saludo con la misma cortesía.)

INCÓGNITO.— Verdaderamente, ustedes me excusarán por mi ligereza, pero el botón que les traje...

JULIA Y ROBERTO (mirándole sin levantarse, como fascinados.) — Sí, sí... Qué?

INCÓGNITO.— Pues, que era mío. Vean ustedes. (Se señala a su americana.) No sé cómo pude... (Tendiendo la mano. Roberto como un autómata, sin dejar de mirarle, saca el botón del bolsillo y se lo da.) Mil perdones, señores míos, mil perdones... (Se retira hacia atrás, despacio, mirándoles. Y luego se vuelve a su mesa. Todo este juego debe hacerse con naturalidad, pero al mismo tiempo insinuando por las actitudes y tonos de voz algo extraño y raro.)

ROBERTO.— De nada, de nada, señor mío...

JULIA.— (Tras una pausa, en que los dos beben, sin mirarse.) No lo entiendo, no... (Tocándose la chaqueta.) Porque...

ROBERTO.— (Llevándose la mano a la americana.) Sí... La verdad es que hemos sido tontos... Podíamos haberle preguntado si era él...

JULIA.— Déjalo... Déjalo. (Sonriendo y pasándose la mano por la frente.) ¿Qué, nos vamos? ¿Podemos tomar el café al aire libre, en la terraza del Parque?

ROBERTO.— Sí, voy a pagar, vámonos... (Hace señas al camarero con la cuenta que paga Roberto. Entretanto Julia se compone mirándose al espejito de la polvera, con cuidado.)

CAMARERO.— Muchísimas gracias, Señor. Espero que nos favorezcan más veces. Como ven la casa es muy tranquila, muy íntima...

ROBERTO.— Sí, sí, volveremos. Los abrigos...

CAMARERO.— Aquí los traje, señor. (Les ayuda a ponérselos. En este momento antes y mientras ellos están distraídos, el Incógnito se levanta de la mesa, se guarda el periódico y con el cigarrillo encendido en la boca, sale muy despacio y sin ruido.)

ROBERTO.— (*Al Camarero.*) Diga usted, es una curiosidad que tenemos la señora y yo. Ese caballero que está ahí sentado, en la segunda mesa (sin mirar) ¿es cliente de la casa? ¿Le conoce usted?

CAMARERO.— (*Volviéndose hacia la mesa vacía.*) No sé quien dice el señor...

ROBERTO.— (*Volviéndose también y viendo que no hay nadie.*) Pues estaba ahí... ha debido de salir en este momento... Ese que ha estado sentado en la mesa mientras comíamos; parecía parroquiano de...

CAMARERO.— Dispénseme el señor que le contradiga, pero en esa mesa no ha habido nadie.

ROBERTO.— ¿Cómo? Me va usted a decir que no había ahí, un caballero, todo el tiempo que duró nuestro almuerzo, sentado, leyendo...?

CAMARERO.— Señor, lo único que le digo es que no había más mesa ocupada en este lado que la de los señores. (*Apuntando a la que acaban de dejar...*)

ROBERTO.— Entonces usted quiere decir que ese individuo, vamos, el que estaba ahí; que la señora y yo hemos visto con estos ojos, y que nos ha hablado...

JULIA.— (*Tirándole de la manga.*) Déjalo, déjalo. Lo mismo da... El no se habrá fijado... Vámonos. (*Él se deja llevar, pero al pasar junto a la mesa del Incógnito se detiene, coge un cenicero, se vuelve al Camarero que estaba recogiendo el servicio.*)

ROBERTO.— Oiga.

CAMARERO.— ¿Qué manda el señor?

ROBERTO.— ¿Y esto, ve usted esto?

CAMARERO.— ¿El qué, señor?

ROBERTO.— Este cenicero. Lleno hasta arriba. Y todavía dirá usted que no había nadie...

JULIA.— (*Bajo.*) Vamos, Roberto, vamos.

CAMARERO.— Es verdad, señor, es verdad... Pero...

ROBERTO.— ¿Pero, qué?

CAMARERO.— Pues eso, que el señor y la señora han estado completamente solos...

ROBERTO.— Entonces, ¿esto? (*Señalando al cenicero.*)

CAMARERO.— Yo no veo más que ceniza, un montoncito de ceniza...

MARIO BENEDETTI

PUNTERO IZQUIERDO

Vos SABÉS las que se arman en cualquier cancha más allá de Propios. Y si no acordate del campito del Astral, donde mataron a la vieja Ulpiana. Los años que estuvo hinchándola desde el alambrado y, la fatalidad, justo esa tarde no pudo disparar por la uña encarnada. Y si no acordate de aquella canchita de mala muerte, creo que la del Torricelli, donde le movieron el esqueleto al pobre Cabeza, un negro de mano armada, puro pamento, que ese día le dió la loca de escupir cuando ellos pasaban con la bandera. Y si no acordate de los menores de Cuchilla Grande, que mandaron al nosocomio al back derecho del Catamarca, y todo porque le había hecho al capitán de ellos la mejor jugada recia de la tarde. No es que me arrepienta ¿sabés? de estar aquí en el hospital, se lo podés decir con todas las letras a la barra del Wilson. Pero para jugar más allá de Propios hay que tenerlas bien puestas. ¡O qué te parece haber ganado aquella final contra el Corrales, jugando nada menos que nueve contra once? Hace ya dos años y me parece ver al Pampa, que todavía no había cometido el afane pero lo estaba germinando, correrse por la punta y escupir el centro, justo a los cuarenta y cuatro de la segunda etapa, y yo que la veo venir y la coloco tan al ángulo que el golerito no la pudo ni pellizcar y ahí quedó despatarrado, mandándose la parte porque los de Progreso le habían echado el ojo. ¡O qué te parece haber aguantado hasta el final en la cancha del Deportivo Yí, donde ellos tenían el juez, los línema, y una hinchada piojosa que te escupían hasta en los minutos adicionales por suspensiones de juego, y eso cuando no entraban al fiel y te gritaban: “¡Yí! ¡Yí! ¡Yí!” como si estuvieran llorando, pero refregándote de paso el puño por la trompa? Y uno haciéndose el etcétera porque si no te tapaban. Lo que yo digo es que así no podemos seguir. O somos amateur o somos profesional. Y si somos profesional que vengan los fasules. Aquí no es el Estadio, con protección policial y con esos mamitas que se revuelcan en el área sin que nadie los toque. Aquí si te hacen un penal no te despertás hasta el jueves a más tardar. Lo que está bien. Pero no podés pretender que te maten y después ni se acuerden de vos. Yo sé que para todos estuve horrible y no precisa que me pongas esa cara de Rosigna y Moretti. Pero ni vos ni don Amílcar entienden ni entenderán nunca lo que pasa. Claro, para ustedes es fácil ver

la cosa desde el alambrado. Pero hay que estar sobre el pastito, allí te olvidás de todo, de las instrucciones del entrenador y de lo que te paga algún mafioso. Te viene una cosa de adentro y tenés que llevar la redonda. Lo ves venir al jalva con su carita de rompehueso y sin embargo no podés dejársela. Tenés que pasarlo, tenés que pasarlo siempre, como si te estuvieran dirigiendo por control remoto. Si te digo que yo sabía que esto no iba a resultar, pero don Amilcar que empieza a inflar y todos los días a buscarme a la fábrica. Que yo era un puntero de condiciones, que era una lástima que ganara tan poco, y que aunque perdiéramos la final él me iba a arreglar el pase para el Everton. Ahora vos calculá lo que representa un pase para el Everton, donde además de don Amilcar, que después de todo no es más que un cafisho de putas pobres, está nada menos que el doctor Urrutia, que ese sí es Director de Ente Autónomo y ya colocó en Talleres al entrealía de ellos. Especialmente por la vieja, sabés, otra seguridad, porque en la fábrica ya estoy viendo que en la próxima huelga me dejan con dos manos atrás y una adelante. Y era pensando en esto que fuí al café Industria a hablar con don Amilcar. Te aseguro que me habló como un padre, pensando, claro, que yo no iba a aceptar. A mí me daba risa tanta delicadeza. Que si ganábamos nosotros iba a ascender un club demasiado discolo, te juro que dijo discolo, y eso no convenía a los sagrados intereses del deporte nacional. Que en cambio el Everton hacía dos años que ganaba el premio a la corrección deportiva y era justo que ascendiera otro escalón. En la duda, atenti, pensé para mi entretela. Entonces le dije el asunto es grave y el coso supo con quién trataba. Me miró que parecía una lupa y yo le aguanté a pie firme y le repetí que el asunto es grave. Ahí no tuvo más remedio que reirse y me hizo una bruta guiñada y que era una barbaridad que una inteligencia como yo trabajase a lo bestia en esa fábrica. Yo pensé te clavaste la foja y le hice una entradita sobre Urrutia y el Ente Autónomo. Después, para ponerlo nervioso, le dije que uno también tiene su condición social. Pero el hombre se dió cuenta que yo estaba blando y desembuchó las cifras. Graso error. Allí nomás le saqué sesenta. El reglamento era éste: todos sabían que yo era el hombre-gol, así que los pases vendrían a mí como un solo hombre. Yo tenía que eludir a dos o tres y tirar apenas desviado o pegar en la tierra y mandarme la parte de la bronca. El coso decía que nadie se iba a dar cuenta que yo corría pa los italianos. Dijo que también iban a tocar a Murias, porque era un tipo macanudo y no lo tomaba a mal. Le pregunté solapadamente

si también Murias iba a entrar en Talleres y me contestó que no, que ese puesto era diametralmente mío. Pero después, en la cancha, lo de Murias fué una vergüenza. El pardo no disimuló ni medio; se tiraba como una mula y siempre lo dejaban en el suelo. A los veintiocho minutos ya lo habían expulsado porque en un escrimaye le dió al entreala de ellos un codazo en el hígado. Yo veía de lejos tirándose de palo a palo al meyado Valverde, que es de esos idiotas que rechazan muy pitucos cualquier oferta como la gente, y te juro por la vieja que es un amater de órdago, porque hasta la mujer, que es una milonguita, le mete cuernos en todo sector. Pero la cosa es que el meyado se rompió y se le tiraba a los pies nada menos que a Bademián, ese armenio con patada de burro que hace tres años casi mata de un tiro libre al golero del Cardona. Y pasa que te contagiás y sentís algo adentro y empezás a eludir y seguís haciendo dribles en la línea del corner como cualquier mandrake y no puede ser que con dos hombres de menos (porque al Tito también lo echaron, pero por bruto) nos perdiéramos el ascenso. Dos o tres veces me la dejé quitar pero ¿sabés? me daba un calor bárbaro porque el jalva que me marcaba era más malo que tomar agua sudando y los otros iban a pensar que yo había disminuído mi estandar de juego. Allí el entrenador me ordenó que jugara atrasado para ayudar a la defensa y yo pensé que eso me venía al trome porque jugando atrás ya no era el hombre-gol y no se notaría tanto si tiraba como la mona. Así y todo me mandé dos boleos que pasaron arañando el palo y estaba quedando bien con todos. Pero cuando me corrí y se la pasé al Ñato Silveira para que entrara él y ese tarado me la pasó de nuevo, a mí que estaba solo, no tuve más remedio que pegar en la tierra porque si no iba a ser muy bravo no meter el gol. Entonces, mientras yo hacía que me arreglaba los zapatos, el entrenador me gritó a lo Tittaruffo: "¿Qué tenés en la cabeza? ¿Moco?" Eso, te juro, me tocó aquí dentro, porque yo no tengo moco y si no preguntale a don Amílcar, él siempre dijo que soy un puntero inteligente porque juego con la cabeza levantada. Entonces ya no vi más, se me subió la calabresa y le quise demostrar al coso ése que cuando quiero sé mover la guinda y me saqué de encima a cuatro o cinco y cuando estuve solo frente al golero le mandé un zapatillazo que te lo boliodire y el tipo quedó haciendo sapitos pero exclusivamente a cuatro patas. Miré hacia el entrenador y lo encontré sonriente como aviso de Rider y recién entonces me dí cuenta que me había enterrado hasta el ovario. Los otros me abrazaban y gritaban: "¡Pa los contras!", y

yo no quería dirigir la visual hacia donde estaba don Amilcar con el doctor Urrutia o sea justo en la banderita de mi corner, pero en seguida empezó a llegarme un kilo de putiadas, en la que reconocí el tono mezzosoprano del delegado y la ronquera con bitter de mi fuente de recursos. Allí el partido se volvió de trámite intenso porque entró la hinchada de ellos y le llenaron la cara de dedos a más de cuatro. A mí no me tocaron porque me reservaban de postre. Después quise recuperar puntos y pasé a colaborar con la defensa, pero no marcaba a nadie y me pasaban la globa entre las piernas como a cualquier gilberto. Pero el meyado estaba en su día y sacaba al corner tiros imposibles. Una vuelta se la chingué con efecto y todo, y ese bestia la bajó con una sola mano. Miré a don Amilcar y al delegado, a ver si se daban cuenta que contra el destino no se puede, pero don Amilcar ya no estaba y el doctor Urrutia seguía moviendo los labios como un bagre. Allí nomás terminó uno a cero y los muchachos me llevaron en andas porque había hecho el gol de la victoria y además iba a la cabeza en la tabla de los escores. Los periodistas escribieron que mi gol, ese magnífico puntillazo, había dado el más rotundo mentís a los infames rumores circulantes. Yo ni siquiera me di la ducha porque quería contarle a la vieja que ascendíamos a Intermedia. Así que salí todo sudado, con la camiseta que era un mar de lágrimas, en dirección al primer teléfono. Pero allí nomás me agarraron del brazo y por el movado de oro le di la cana a la bruta manaza de don Amilcar. Te juro que creí que me iba a felicitar por el triunfo, pero está clavado que esos tipos no saben perderla. Todo el partido me la paso chingándola y tirando desviado o sea hipotecando mis prestigios, y eso no vale nada. Después me viene el sarampión y hago un gol de apuro y eso sí está mal. Pero ¿y lo otro? Para mí había cumplido con los sesenta que le había sacado de anticipo, así que me hice el gallito y le pregunté con gran serenidad y altura si le había hablado al delegado sobre mi puesto en Talleres. El coso ni mosquió y casi sin mover los labios, porque estábamos entre la gente, me fué diciendo podrido, mamarracho, tramposo, andá a joder a Gardel, y otros apelativos que te omito por respeto a la enfermera que me cuida como una madre. Dimos vuelta una esquina y allí estaba el delegado. Yo como un caballero le pregunté por la señora, y el tipo, como si nada, me dijo en otro orden la misma sarta de piropos, adicionando los de pata sucia, maricón y carajito. Yo pensé la boca se te haga un lago, pero la primera torta me la dió el Piraña, aparecido de golpe y porrazo, como el ave fénix, y atrás de él reconocí al Gallego y al

Chiche, todos manyaorejas de Urrutia, el cual en ningún momento se ensució las manos y sólo mordía una boquilla muy pituca, de éas de contrabando. La segunda piña me la obsequió el Canilla, pero a partir de la tercera perdí el orden cronológico y me siguieron dando hasta las calandrias griegas. Cuando quise hacerme una composición de lugar, ya estaba medio muerto. Ahí me dejaron hecho una pulpa y con un solo ojo los vi alejarse por la sombra. Dios nos libre y se los guarde, pensé con cierta amargura y flor de gusto a sangre. Miré a diestro y siniestro en busca de S. O. S. pero aquello era el desierto de Zárate. Tuve que arrastrarme más o menos hasta el bar de Seoane, donde el rengo me acomodó en el camión y me trajo como un solo hombre al hospital. Y aquí me tenés. Te miro con este ojo, pero voy a ver si puedo abrir el otro. Difícil, dijo Cañete. La enfermera, que me trata como al rey Farú y que tiene, como ya lo habrás jalviado, su bruta plataforma electoral, dice que tengo para un semestre. Por ahora no está mal, porque ella me sube a upa para lavarme ciertas ocasiones y yo voy disfrutando con vistas al futuro. Pero la cosa va a ser después: el período de pases ya se acaba, sintetizando, que estoy colgado. En la fábrica ya le dijeron a la vieja que ni sueñe que me vayan a esperar. Así que no tendré más remedio que bajar el cogote y apersonarme con ese chitruño de Urrutia, a ver si me da el puesto en Talleres como me habían prometido.

EINAR BARFOD

LA LITERATURA DE FICCIÓN CIENTÍFICA

(*Un síntoma para el diagnóstico de nuestro tiempo*)

"He thus defined the difference between physical and moral truth: Physical truth, is, when you tell a thing as it actually is. Moral truth, is, when you tell a thing sincerely and precisely as it appears to you. I say such a one walked across the street; if he really did so, I told a physical truth. If I thought so, though I should have been mistaken, I told a moral truth."

JAMES BOSWELL: *Vida de Johnson.*

ANOTACIÓN PRELIMINAR

"At this moment of history, a writer who concerns himself with anything less than the destiny of man on the earth is amusing himself."

STORM JAMESON.

LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS no son sino huellas que el hombre deja a su paso, meras formas vacías a partir de las cuales intentamos reconstruir al ser que les dió vida y significado. Nada humano ocurre por azar, y detrás de los meros hechos debemos buscar siempre las motivaciones profundas, las necesidades y dificultades humanas a cuyo calor nacieron.

El momento actual es también "historia", que nosotros vivimos dramáticamente como parte integral de cada una de nuestras vidas. Su presencia inmediata y numerosa nos confunde y desorienta; su pasar tumultuoso nos arrastra consigo sin que podamos extraer el significado total de cada momento.

Y sin embargo necesitamos ver y comprender, porque se nos va en ello la vida. Queremos apresar el sentido de lo que ocurre, y dibujar los perfiles de nuestra época, para colaborar en la tarea total.

Las pistas y puntos de partida son infinitos, pero al seguir cualquiera de ellos nos ponemos ya en camino. Un fenómeno —quizás el más característico de nuestra actualidad— lo constituye la popularidad creciente de la "science fiction". Cada año aumenta el número de publicaciones originales dentro del género, y aumenta en

proporción lo que se habla, se escribe y se discute al respecto. Sin embargo nadie hasta ahora —que yo sepa— se ha preguntado por la entraña significativa de este fenómeno histórico, y el resultado es, que todo lo que se piensa y se dice sobre el tema es curiosamente superficial.

Creo que en esta literatura hay un “núcleo esencial” de obras originales y de gran relevancia: *pero eso no es lo más importante*. Lo decisivo es que este género es un síntoma de profundos cambios en la esencia misma del hombre actual, y que su análisis puede darnos “una” avenida de acceso al significado de los tiempos que corren.

Es lo que intento hacer aquí, en forma prematura e insuficiente, como es necesario. Para comprender lo actual es necesario apresurarse y *forzar* un poco la realidad, pues los acontecimientos se deslizan velozmente y debemos correr a su lado so pena de quedar rezagados. Pero no exageremos las dificultades. Si nos acostumbramos a desatender los meros hechos, para buscar su entraña humana; si nos habituamos a buscar siempre las raíces hondas de los acontecimientos, en el hombre *mismo*, es posible alcanzar la meta buscada. Lo profundo es lo más sencillo, porque es unitario, al igual que el tronco es uno aunque sus ramas sean infinitas. Cada hecho no es sino un destello más del mismo foco central cuya proximidad nos ciega.

Nunca se repetirá demasiado: los gestos, las voces, las actitudes y soluciones, son múltiples, acaso infinitos, pero las necesidades primarias de que nacen son pocas y comunes a todos. Cada hombre es todos los hombres, en un sentido radical y casi olvidado, y ello es verdad aunque no todos los sepan y muchos crean lo contrario. No son nuestros deseos ni nuestras auténticas necesidades, sino nuestras interpretaciones, las que nos separan a unos de otros.

Busquemos pues al hombre en lo humano, con la confianza de encontrar allí la raíz de todo cuanto nos importa verdaderamente y que por ello nos preocupa. El hombre es causa única de todo lo humano, ¿y no hemos de saber lo que sea el hombre? No compliquemos demasiado las cosas, porque toda complicación es un lujo y una evasión de lo importante. Sólo lo elemental es verdadero (aunque sea necesario un esfuerzo para descubrirlo), y cuando hayamos terminado de comprender, es probable que sintamos asombro ante la simplicidad absoluta de cuanto verdaderamente buscamos y ya somos.

No se espere hallar en lo que sigue un catálogo de la ficción científica pasada o presente. Al escribir, me interesaba ante todo

fijar conceptos y valoraciones, dibujar los perfiles del fenómeno total, no sus detalles. Las menciones concretas de títulos y autores, son hechas por vía de ejemplo, para ilustrar una idea o un esquema: no me interesaban, aquí, por sí mismos, sino como puntos de apoyo para mis reflexiones.

En la primera parte, busco "fijar" un concepto de la ficción científica contemporánea, y sólo rozo el problema de los orígenes mediatos para mostrar la "diferencia específica" de lo actual. En la segunda parte, intento un primer asedio al problema de esta literatura en cuanto síntoma de la situación del hombre actual. Para ello, me ha sido necesario "distanciarme" del conglomerado caótico de los hechos, para dibujar un rápido croquis de su fisonomía y tendencia más generales.

Con lo cual quedan definidos mi campo y mis intenciones. Quiero nada menos que trabar contacto con el campo total de la ficción científica contemporánea y preguntarme por su significado. Pero, por eso mismo, no aspiro a nada más que a dar los primeros pasos, y así ahorrárselos al lector.

PRIMERA PARTE: EL PANORAMA GENERAL

I

ORÍGENES MEDIATOS

"A fuerza de indagar orígenes, se vuelve uno cangrejo. El historiador mira hacia atrás, y acaba por creer hacia atrás."

FRIEDRICH NIETZSCHE.

El hombre se diferencia de los animales en que cada generación comienza donde "dejó" la generación anterior. Por eso ha podido decir Korszbski, que la mejor definición del Hombre deberá ser una definición "funcional", (esto es, una definición que preste atención a lo que el hombre "hace" y no a lo que el hombre "es"), sentido lo cual, caracteriza al hombre certamente como una clase de vida que "liga" el tiempo (time-binding), que lo conserva y anuda y lleva dentro de sí, en un proceso de asimilación creciente. Esta diferencia es radical, tajante y definitiva.

Todo lo actual tiene raíces en el pasado y toda generación se eleva sobre los hombros de la anterior. Por eso, sería posible hablar de los antepasados aún remotos de la literatura de ficción científica.

Pero yo no tengo vocación de cangrejo, ni dispongo del arsenal de datos necesario para dibujar la ruta histórica total de este género literario.

Algunos críticos onmívoros sinonimizan ficción científica y Utopía, y se remontan hasta Platón. Sin recurrir al envagüecimiento de conceptos que esa empresa requiere, es posible mencionar algunos antepasados menos remotos de esta literatura esencialmente moderna.

Puedo mencionar a Jonathan Swift, crítico acerbo y genial de su tiempo, curiosamente famoso en algunos círculos por haber “anticipado” el descubrimiento muy posterior de que Marte tenía dos lunas pequeñas moviéndose con rapidez vertiginosa. Puedo mencionar también otros autores no menos conocidos: Voltaire (especialmente *Micromegas*), Mary Shelley(*Frankenstein*), Edward Bellamy (*Looking Backward*), Samuel Butler (*Erewhon*), seleccionados más o menos arbitrariamente entre tantos otros autores de ocasional vuelo fantástico.

Sin embargo, el hecho es que esta literatura —en la forma específica que nos interesa— comenzó a existir hace escasamente ochenta años, y recién se define (aproximadamente) a partir de 1900. Del pasado, nos interesa únicamente su diferencia, y eso es lo que quisiera mostrar ahora. Para ello me bastarán dos ejemplos: *Micromegas* y *Frankenstein*, cada obra característica de una etapa en la evolución del espíritu europeo.

Resulta interesante considerar que la originalidad de *Micromegas* es sólo cuestión de grado, y que Voltaire dista mucho de ser un antícpio de las modalidades actuales. El siglo XVIII se sintió “seguro”, con esa seguridad (única que pueden tener los hombres) que nace de tener ideales precisos y firmemente concebidos. Los hombres parecían agruparse naturalmente en dos bandos desiguales: por un lado, los hombres “ilustrados”, gobernantes o filósofos, y por otro, el resto de los hombres, a quienes los primeros debían “ilustrar”. Los “philosophes” se sentían “lejanos” del común de los hombres, como poseedores de una verdad que debían publicar y predicar. En ese contexto espiritual, no es raro que abundaran relatos en los cuales sabios de otras civilizaciones (generalmente orientales) aconsejaban a los europeos sobre el camino que debían seguir para ser verdaderamente文明ados. Al identificarse con esos entes de ficción, los enciclopedistas creían cumplir su misión educadora. Varían los autores y los nombres de los personajes, pero el esquema básico se mantiene, al igual que los supuestos ideológicos.

En el caso de *Micromegas*, la “originalidad” de Voltaire consiste en *exagerar la lejanía* de los sabios. Hace que visiten la tierra un

habitante de Sirio y un habitante de Saturno, ambos "philosophes", y para mostrar desde un principio la distancia a que ellos están del grueso de los humanos, cae en el artificio grosero de pintarlos como seres desmesuradamente grandes, junto a los cuales los hombres no son sino diminutas hormigas. Estos dos visitantes habían alcanzado ya —en sus respectivos planetas— el estado de Civilización avizado por los enciclopedistas, y comentan disgustados sobre el atraso en que viven los terráqueos. La satisfacción y seguridad intelectuales de Voltaire son demasiado evidentes para que necesite insistir sobre esto.

Al intelectualismo de la Enciclopedia, siguió la reacción romántica. El hombre de principios del siglo XIX, siente que el esquema de ideas de la ilustración peca *por incompleto*: que no comprende las razones de lo irracional, la importancia del sentimiento, y que descuida aspectos de la vida y de la historia que son decisivos. El romántico postula por lo tanto, el desgarramiento del mundo en dos mitades inconciliables, de donde surge la necesidad de dos métodos de conocimiento distintos y complementarios: ciencia y sentimiento. Afirma la existencia de dualidades necesarias: razón y misticismo, idea y sentimiento, materia y espíritu, e indica su preferencia incondicional por todo lo que los enciclopedistas ignoraran, pese a Rousseau. Es la primera eclosión del hombre total contra el sistema de pensamiento intelectualista, insuficientemente ágil y plástico, forzado por ello a dejar fuera de sí, como carentes de sentido, trozos demasiado importantes del mundo y de la vida. Nosotros, hoy por hoy, estamos viviendo los estertores de la segunda explosión anti-intelectualista, aún más violenta y desmesurada, que inició la generación de Bergson, Freud, W. James y Unamuno. Si nosotros hemos aprendido algo de los conflictos y oposiciones en que el hombre ha vivido hasta hoy, sabremos que —sin claudicar de la inteligencia y de la razón— debemos edificar sobre base más amplia y con una estructura de ideas que contemple *todas* las complejidades reales y relevantes del mundo y de la vida. Pero todo eso configura otro problema, y como dijo Kipling tantas veces, es "otra historia", y tampoco ha sido escrita.

Frankenstein es producto característico de su época. Puesta por sugerencia de Byron, a escribir un relato de horror, Mary Shelley no pudo pensar en nada más eficaz que en dibujar la vida imposible de un hombre artificial, producto de la "ciencia" y por eso mismo incapaz de vida "humana". Es la presentación dramática y novelesca del *abismo* que separa el mundo de la ciencia y el mundo del

hombre. Este abismo es insalvable. A la ciencia le falta algo "decisivo", que los románticos (cada cual a su manera) postularon, cantaron y pintaron.

Es importante comprender que esta dicotomía es *externa* al hombre, y para ello nada mejor que recordar *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, del malogrado Stevenson, y escrita setenta años más tarde. El horror de esta segunda obra, nace de la coexistencia *en el hombre mismo* de los principios absolutos del mal y del bien. Ya con Stevenson se ve la tendencia de la segunda eclosión anti-intelectualista, que descarta la "historia" de los románticos, su "misticismo" ingenuo, para mostrar las raíces de todo en la vida, en el hombre mismo, causa y víctima de sí mismo.

Lo importante es que tanto Voltaire como Mary Shelley están "seguros". Ambos tienen su visión convencida del mundo y del hombre, y ambos utilizan el *artificio* de su argumento para expresar sus *convicciones*. Sus obras nacen de la certeza, y la "ficción" científica vale tanto como una parábola merced a la cual expresan lo que podría ser expresado *igualmente bien* de muchas otras maneras. Veremos ahora que a partir de ese hecho es que podemos comprender la *diferencia específica* de la ficción científica contemporánea. En sus manifestaciones mejores la "science fiction" actual tiene su mensaje, pero la visión que expresa, nace de la *duda*, sus ficciones son símbolos o mitos cargados de significado, pero no expresan visión concreta y firme, ni filosofía alguna segura de sí misma. Es que el hombre ha cambiado, y con él su literatura, sus maneras vivas de pensar y sentir. Pero más que análisis psicológico, necesitamos ahora ejemplos concretos que nos permitan inducir caracteres generales. Con lo cual llegamos al centro mismo de nuestro tema.

II

ORÍGENES INMEDIATOS

"They take note, infer and prophesy. They compare prophecy with event, and altogether they supply —so intent are they on reality— every imaginable background and extension for the present dream."

GEORGE SANTAYANA.

El hecho histórico decisivo es éste: la literatura de ficción científica, surge por cristalización en torno a ciertas *ideas* de Julio Verne,

y se encauza definitivamente gracias a los prototípos impuestos a las generaciones subsiguientes por la personalidad de H. G. Wells.

Estos dos autores distaban mucho de ser fenómenos aislados. Les rodeaba una constelación de hombres menores, por lo menos en este campo, tales como los hermanos Rosny (especialmente *La Muerte de la Tierra*), Sir Arthur Conan Doyle (*The Lost World*, por ejemplo y *The Poison Bolt*, el plagio notorio —entonces— de la novela de Rosny, *La Fuerza Misteriosa*), Jack London (*The Scarlet Plague*, *The Shadow and the Flash*, entre otros cuentos, y la novela de extrapolación sociológica *The Iron Heel*, que le valió un prólogo característicamente entusiasta del “desilusionado” Anatole France) y muchos otros con aún menor derecho a la supervivencia.

Es indispensable que nos detengamos a considerar y contrastar las figuras de Verne y Wells, para luego derivar de allí a las manifestaciones más recientes. Hay una diferencia de época entre ambos, frecuentemente descuidada, y que sin embargo tiene mucha importancia. Hay también una diferencia de temperamento que hace que Verne sea más de su época que Wells de la suya.

Si utilizamos la hipótesis cronológica de Ortega sobre las generaciones europeas del siglo XIX (hipótesis discutible, pero que es suficiente para las necesidades metodicas de este ensayo), veremos que Verne pertenece a la generación de 1857 (nació en 1828) y que Wells pertenece a la generación de 1902 (nació en 1866). Para la generación de Verne, el positivismo era atmósfera. La ciencia estaba en los comienzos de su acción histórica decisiva, y todavía era imposible sospechar su efecto desmoronador sobre la sociedad. Para la generación de Wells, y especialmente para la sensibilidad profética de este autor, comenzó a ser motivo de preocupación el impacto de la ciencia y de la técnica científica sobre la sociedad: esto puede verse descripto lúcidamente en la obra cumbre de Wells, *Tono-Bungay*, publicada en 1909 (en la cual ya aparece el concepto de pseudo-morfosis cultural, que se ha acusado a Ortega de plagiar a Spengler).

Julio Verne formó su mentalidad a principios de la segunda mitad del siglo XIX. Esto fija el nivel medio de sus conocimientos y —lo que es más importante— la índole peculiar de su reacción emocional e imaginativa frente a ellos. No es puramente ocasional que en una de sus novelas Verne “cañonee” a la luna: precisamente en esa época, los progresos de la balística hacen triunfar en Oriente y Occidente la segunda colonización europea, y determinan el co-

mienzo de la victoria definitiva del blanco sobre el indio en Norte América. Sus especulaciones tienen hoy un sabor puramente histórico, o son la novedad de los niños muy niños. Algunas de ellas (tan revolucionarias en su época) se han realizado: el submarino, el uso extendido de la electricidad, la circumnavegación aérea del globo, etc. Otras, las sabemos ya imposibles e ingenuas: por ejemplo, la bala como vehículo de astro-náutica. Finalmente otras, aunque posibles, son inconvenientes, tales como el automóvil movido a electricidad. Y en este sentido es interesante destacar el acicate obsesivo que representó para la imaginación de Verne el hecho de la electricidad (entonces incipiente) y que llegó a ser su manía favorita en los últimos años, hasta su muerte en 1907.

El valor puramente histórico de Verne, se debe en parte a que su generación dista tanto de la nuestra: pero hay algo que merece ser examinado. En alguna ocasión, alguien le preguntó por su opinión sobre Wells (entonces astro naciente), precisamente en la época de los "scientific romances" wellsianos. Verne respondió ácidamente que Wells era un inventor de cosas "imposibles" (por ejemplo, la máquina para viajar en el tiempo, la "cavorita", etc.), mientras que él (Verne) utilizaba lo conocido y —a lo sumo— lo probable. Naturalmente, al ser rebasado el nivel de conocimientos en que se apoyara, Verne se hizo anticuado en la idea y en la emoción, y tan "muerto" como Spencer, su coetáneo. Por contraste, nos sorprende la frescura de novedad que aún hoy tienen las obras de Wells, su enorme actualidad; aunque se le lea menos, o porque nunca se le ha leído y sólo se le conoce de oídas, o porque se le ha leído durante la más temprana juventud y se conserva una imagen superficial, necesariamente inmadura, en la memoria.

Conviene examinar morosamente la discrepancia de métodos entre ambos autores, porque tiene relevancia directa con nuestro tema. Apunta hacia una divergencia honda en lo que se refiere al contenido del concepto "realidad" dentro del ámbito de este género literario. Según la definición metódica que se dé a este concepto, así será nuestra actividad, como autores, como lectores o como críticos.

Julio Verne toma la ciencia tal y como es en el momento en que escribe, apresura idealmente una de sus líneas de avance previsibles, y pasa a desarrollar un tema de aventuras. El mundo en que todo ocurre, es el mismo mundo de Verne pero modificado en "un" punto que dá nacimiento a la acción. Es el capitán Nemo con

su "Nautilus"; son algunos americanos desorbitados que exageran los procedimientos de la balística y cañonean la Luna. En todos los casos, Verne permanece en el *plano de lo posible inminente* y en la realidad de la vida tal y como él la vive cotidianamente. Reducida a sus rasgos esenciales, su actividad literaria consistió en el reportaje del futuro inmediato con fines de mero entretenimiento.

Hay sin embargo, estratos más profundos de lo real que lo evidente. Es lo que Wells supo ver claramente. Adivinó también que hay procedimientos artificiosos, arbitrarios, que pueden mostrar estos estratos como no puede hacerlo ninguna descripción ingenuamente "realista", aún cuando proceda por extrapolaciones de lo conocido a lo probable. En esto, precisamente, consiste la genialidad del autor británico por contraste con la esencial superficialidad del autor francés. Por eso, es Wells (y no Verne) el antecesor indudable de las manifestaciones mejores de la ficción científica posterior (un Stapledon, un C. S. Lewis).

Wells utiliza el andamiaje de una ficción imposible, hecha verosímil, para indicar hacia las capas más impalpables de la realidad profunda que nos rodea. Su *Time Machine* es ficción científica y aventura, pero es mucho más que eso: nos clava en el centro mismo de esa realidad enigmática, el tiempo, sobre el cual tan poco sabemos aparte de que "pasa": y nos lleva hacia épocas sucesivas del futuro, pintando la certidumbre (dentro de la metafísica científica) del destino en definitiva trágico del hombre, al olvidarse el Universo de él, y pasar a otra cosa. Pero no es eso todo: si pinta la derrota física del hombre, pinta también su imponderable triunfo moral. El viajero del tiempo (que finalmente se pierde sin retorno en algún momento ignorado del futuro), deja tras de sí dos flores blancas traídas en su primer viaje, "como testigos de que aún cuando la inteligencia y la fuerza se habían perdido, la gratitud y una ternura mutua subsistían todavía en el corazón del hombre".

The Island of Dr. Moreau es aún otro mito wellsiano. Si se piensa, su lección última es la misma que se desprende de otro mito sabio, algo más antiguo: me refiero al mito del pecado original. Creo también que algún lector sin anteojeras (que sepa disociar la verdad de la vestidura verbal y de las connotaciones emocionales con que habitualmente nos la presentan), este lector convendrá conmigo en que Wells expresa la vieja verdad en una clave y usando símbolos que la aproximan a los modos actuales de pensamiento. Se trata de la traducción de esta verdad a "nuestro" idioma mental.

El presupuesto de una transmutación biológica imposible (de animales en hombres) le permite mostrar la precariedad terrible de lo humano en el hombre. ¿Cómo? Mostrando la presencia agazapada del animal primigenio en cada uno de nosotros. Define tácitamente al hombre como la coexistencia increíble de ambas cosas, sugiriendo por implicación la repugnancia hacia lo meramente animal, la voluntad renovada y consciente de no rendirse jamás a él.

En *The First Men in the Moon*, la cavorita (imposible material "impermeable" a la fuerza de gravitación), le permite a Wells enviar dos hombres a la Luna, explorar este satélite y descubrir una civilización paralela a la nuestra, pero fundamentalmente distinta, "desde" la cual se puede ver con nuevos ojos la civilización humana.

No es mi intención hacer un catálogo de las obras de Wells (aunque un catálogo así serviría para mostrar cómo preexisten en Wells los prototipos de situación y argumento más utilizados aún hoy en este género literario). Me bastan los ejemplos indicados para mostrar ciertas tendencias y ciertos métodos que tienen especial relevancia para el fin que perseguimos aquí. Sostengo que la ficción científica es, para Wells, meramente un supuesto metódico necesario. Su verdadero tema es —según los casos— ya el hombre "eterno" (esto es, la vocación humana) en sus dilemas profundos, ya el momento actual (que caricaturiza hasta hacerlo casi irreconocible, motivo de sorpresa y por tanto de experiencia), ya la maravilla increíble que auténticamente "son" el mundo y el hombre "en" el mundo. Antes de que nada ocurriera, Wells hundió su mirada en la entraña de la realidad, llegando hasta sus corrientes subterráneas. Vió venir el derrumbe del viejo mundo, y vivió algunos lustros de soledad intelectual.

Dijo Wells en 1904: "En verdad que nadie vió entrar la Grandezza en el mundo, al igual que nadie vió —hasta luego de pasadas varias centurias— y como un sólo acontecimiento, la Decadencia y Caída de Roma." (La referencia es a Gibbon, olvidando a Montesquieu, pero la verdad se mantiene en todo caso.) "Para un observador, por lo menos, la cosa más maravillosa a través de todo este período de tensión que se acumulaba, fué la inercia invencible de las grandes masas, su callada persistencia en todo lo que ignoraba las presencias enormes, la promesa de cosas aún más enormes que crecían entre ellos. De la misma manera que un arroyo corre más lisamente, parece más tranquilo, corriendo profundo y fuerte, al mismo borde de la catarata, así todo lo más conservador en el

hombre parecía asentarse quietamente para llegar a una supremacía serena durante estos últimos días. La reacción se hacia popular: se hablaba de la Bancarrota de la Ciencia, de la muerte del Progreso, del advenimiento de los Mandarines —se hablaba de estas cosas cuando ya reverberaban los pasos de los Hijos del Alimento—. Las ruidosas e insensatas Revoluciones de aquel viejo tiempo, las grandes masas de tontas y pequeñas gentes echando de casa a algún tonto y pequeño monarca, ya habían desaparecido: pero el Cambio no había cesado. Lo Nuevo venía a su manera y más allá de la comprensión común del mundo.” Esto, en *The Food of the Gods*, ácida crítica de la pequeñez de miras e ideales, y personificación en niños agigantados, de las fuerzas que ya entonces minaban irreparablemente los cimientos del mundo victoriano.

No precisamente la imposibilidad de sus ficciones, sino la honradez de sus temas, de sus intuiciones nutricias, es lo que mantiene vivo al Wells de la literatura de ficción científica. Incapaz de ninguna profundidad en este sentido, Verne pasó, para quedar como antepasado remoto de las corrientes “realistas” actuales.

Hay un punto en que Wells y Verne se aproximan, y precisamente, nos da la pauta para apreciar el valor relativo de uno y de otro. Se trata de sus actitudes respectivas frente al conocimiento.

El tono de Julio Verne, aquí, denota una tranquilidad de ánimo satisfecha y vegetativa, meramente burguesa. Dice por ejemplo, con admirable simpleza: “*Y en efecto, ellos sabian, y el hombre que sabe, acierta allí donde otros vegetan y perecen irremediablemente*”. Es la fe ingenua del hombre ciudadano, de clase media burguesa, que no sospecha el poder disolvente de esos mismos conocimientos que sólo sabe apreciar superficialmente. Es fe “ingenua”: o sea, es el primer paso hacia la desesperación.

En Wells, ya no se habla de “saber” en ese sentido. Aparece el hombre de ciencia como personificación de las tendencias progresistas de fines de siglo. Se trata de un estado de ánimo complejo. Por un lado, misticismo de la ciencia, fe en sus posibilidades redentoras; pero, además, asombro risueño ante las limitaciones específicas de este género de hombre. “*Uno no sabe qué es más asombroso, si la grandeza o la pequeñez de estos hombres filosóficos y científicos*”, dijo alguna vez Wells. Hay una gran esperanza, motivada por la ciencia, pero se da “a una con” un miedo latente, que a ratos aparece sorpresivamente, el temor a las posibilidades insospechadas e insospechables, que surgen lateralmente del progreso

científico. Para Wells, es presencia viva el temor a la frustración y al fracaso siempre en acecho, a veces inminentes, de los cuales sólo puede salvarnos la lucidez deliberada, el conocimiento, su búsqueda apasionada y constante, y la sujeción entusiasta a él una vez hallado. Posibilidad cierta de progreso inmediato para la humanidad, a condición de que se le busque con deliberación y se le quiera con constancia. Certidumbre metafísica del fracaso último e irremediable del hombre, y como contrapartida, búsqueda de la vida esforzada y noble, de la vida "heroica" (en lo que Wells se da la mano con W. James, a quien admiraba). Si algo de esto aparece alguna vez en Verne, se trata de mera retórica. En Wells es realidad primaria, punto de partida radical. También en esto, Wells se anticipó a su época, y fué el primero en vivir conscientemente el titubeo existencial frente a la antinomia desastre-superación.

Donde Verne se sentía cómodo y satisfecho, y buscaba sólo algún pulimento adicional al estado de cosas ambiente, Wells sentía (yo pensaba decir: "sufría") la presencia simultánea de todas las posibilidades abiertas al hombre. Como testigo presencial de ese futuro emergente o meramente posible, Wells vive sucesivamente y aún simultáneamente, los más opuestos sentimientos e ideas.

Su estado de espíritu total nunca es reducible a "una" fórmula. Su voluntad de veracidad le llevaba a mantener deliberadamente vivas dentro de sí, las maneras más opuestas de sentir el contacto virgen de la vida y el mundo. Consciente de la complejidad fluctuante de todo lo que existe, buscaba mantener todas las opiniones sucesivamente, dando vueltas a las realidades con las pinzas de su pensamiento, mirándolas de una y otra manera, pensándolas en una y otra clave. Wells mismo lo dice de Steele, su "doble" en la *Anatomy of Frustration*: "Su práctica de formular sus ideas a diferentes niveles y con diferencias de textura, dejando que las afirmaciones duplicadas reflejen unas sobre otras, la verdad 'vibrando' entre ellas..."

Pese a sus aparentes puntos de contacto, Wells y Verne se repelen. Son dos núcleos polares, y representan en germen las dos tendencias antagónicas que se reparten aún hoy el campo de la literatura científica. Pareciera que se trata de una oposición de caracteres o tipos humanos irreductibles, y es posible que la coexistencia crítica de ambos sea indispensable para el progreso humano en todas las épocas.

III

TENDENCIA AL MITO

“El Mundo del mito es un mundo dramático, de acciones, de fuerzas, de poderes en pugna. La percepción mítica se halla impregnada siempre de estas cualidades emotivas.”

ERNEST CASSIRER.

¿Qué significado podemos asignar, a esta altura, a la literatura de ficción científica? ¿Cuál puede ser su importancia para nosotros? Es un punto que debo tratar ahora, sin demorarlo más.

Nuevamente el punto de partida nos lo da Wells. En *The Food of the Gods*, uno de los personajes se expresa así: “*There is his imagination to be fed. That, after all, is the crown of every education. The crown —as sound habits of mind and conduct are the throne. No imagination at all is brutality: a base imagination is lust and cowardice: but a noble imagination is God walking the earth again*”.

Creo que en esto resida el secreto de la ficción científica, la razón de su popularidad creciente: en la riqueza de aprehensión que hace posible. Y también en el hecho de que enseña a pensar lo que es prácticamente impensable en las formas tradicionales. Dicho de otra manera: enseña a *mitologizar* de una manera pre-intelectual sobre temas imposibles de ser penetrados exitosamente por vías de la inteligencia ordinaria.

Hacia fines del siglo pasado, la velocidad y complejidad del progreso científico y técnico, la totalidad desmoronadora de su impacto sobre la sociedad, y finalmente el aumento constante del ritmo de este fenómeno, tuvieron este efecto: primero algunos individuos más sensibles, y luego —paulatinamente— grupos más extendidos y más numerosos, comenzaron a sentir un desequilibrio, una ansiedad naciente, una dificultad cada vez mayor para asimilar y comprender el sentido de todo ello. Ya entonces, comenzó a notarse lo que hoy es enfermedad declarada: un desaliento de la inteligencia, el pesimismo del conocimiento, la sensación angustiosa de que el hombre es incapaz de captar y comprender el curso y significado de los acontecimientos. Si se agrega a esto la preocupación creciente por “conocer” el futuro inmediato y mediato (imposible por definición, ya que todo conocimiento lo es de pasado) es com-

prensible que algunos hombres dieran en mitologizar. Se trata de una tendencia muy honda del alma humana. Es una manera de pensar demasiado espontánea y enraizada en nosotros para que no brotara y se hiciera necesaria

Yo veo en el indicado, el *punto de vista* más fecundo “desde” el cual mirar hacia el hecho complejo y múltiple que es la literatura de ficción científica. Es una actitud deliberada, que sólo mira hacia el “núcleo esencial” de esta manifestación literaria, con prescindencia de las manifestaciones inferiores y naturalmente más numerosas. Por eso mismo, esta actitud presupone un criterio de valoración que permite jerarquizar la producción total dentro del género, teniendo presentes las necesidades e intereses del lector falso de tiempo.

Veo la *raíz* de esta literatura en la necesidad que el hombre efectivamente *tiene*, de hablarse a sí mismo sobre un grupo impreciso de problemas y entrevisiones de futuro, frente a las cuales su estado de ánimo es fluctuante, precisamente por consistir en una tentativa ansiosa de prepercepción. En esta literatura, pueden tener expresión todas las dudas, todas las urgencias, todas las esperanzas y desesperaciones de la hora presente.

Es característico de los problemas que nos preocupan, el que no podamos tener ideas claras y definitivas sobre ellos: no menos característico es el que nos veamos forzados a pensar en esas cosas, querámoslo o no. En esta coyuntura, la literatura de ficción científica nos ofrece *un método* con que dar forma a las intuiciones profundas, todavía vagas: es un método de pensamiento y un método de comunicación, con virtudes propias que merecen ser tomadas en cuenta.

Concretamente: La literatura de ficción científica —en parte como posibilidad, pero también como realización efectiva a través de sus manifestaciones mejores— es una mitología deliberada, en “status nascens”. Es una actividad lúcida, que emplea mecanismos primitivos del alma humana, y que por lo mismo puede alcanzar capas hondas del ser del hombre, comunicando algo esencialmente espiritual y que es inexpresable en forma explícita. Aspira a generar “mitos sabios”, en los cuales se reflejen las inquietudes profundas de la hora actual, nuestros presentimientos de destino (inexpresables en conceptos, por referirse a lo que todavía no “es”, aunque viene vertiginosamente hacia nosotros), y finalmente el estado de ánimo complejo en que vivimos todo esto (entusiasmo y elación, ansiedad y angustia, y el interés apasionado que despiertan en nosotros las voces de la encrucijada). Eso, desde el punto de vista de

la obra conclusa y publicada, desde el punto de vista del lector. Porque para el autor, la composición de estos mitos es una manera de pensar, de fijar en imagen lo esencialmente impalpable que siente vibrar dentro de sí.

Ello no quita la existencia de numerosos autores folletinescos. Hay los que transponen los clisés del "western" a la novela interplanetaria, ofreciéndonos el espectáculo de hombres que "galopan" por el espacio en cohetes atómicos, persiguiéndose unos a otros, acribillándose con pistolas atómicas. Hay los que escriben la novela de aventuras interplanetarias, que el "slang" de los críticos americanos denomina "space opera". Hay los que han intentado rejuvenecer al género policial moribundo, proyectándolo hacia toda clase de momentos "futuros" por completo improbables y carentes de sentido. Pero todo esto, si prueba algo, prueba lo siguiente: la existen de un nuevo género literario, con formas propias de expresión, con nuevas oportunidades de ideación y estilo, del cual estas formas abortivas viven parasitariamente.

Las voces satíricas que definen a ésta como una literatura de evasión (concepto por otra parte indefinible, que puede aplicarse a toda literatura o a ninguna literatura; más bien "insulto" que verdadero concepto y herramienta de trabajo), estas voces, sólo pueden nacer de la ignorancia y nutrirse de la incomprendición. No hay "evasión" alguna en Wells (véase el significado de sus pseudo-profecías en *Shape of Things to Come*), ni la hay en Stapledon (en su profundo *Odd John*, en la sabia mitología de *Last and First Men*), en George Orwell (1984), en S. Fowler Wright (*Throne of Saturn, The World Below*), en C. S. Lewis (*Out of the Silent Planet*): no hay, ni quiere haberla, "evasión" alguna.

No pretendo —sería contrario a los hechos— que el "núcleo esencial" de que hablo sea numeroso (pero lo egregio nunca abunda); ni pretendo tampoco que la tendencia profunda que destaco tenga asegurado un desarrollo futuro creciente (pero nadie ni nada tiene un futuro "cierto"). Lo que sí afirmo, puede reducirse a tres tesis sucesivas y complementarias: 1) muestro el *hecho* de la existencia de tales hombres y de tales obras; 2) muestro su relevancia para el momento actual, como *síntoma* de una profunda alteración en la sustancia humana del mundo; 3) muestro —lo que me parece decisivo— la importancia del género como *vehículo* de expresión de un "nuevo" tipo de hombre, ya numeroso, en todo caso creciente, dotado de una sensibilidad igualmente "nueva".

Este tipo humano pertenece a lo que yo denominaría una capa “vertical” de la sociedad contemporánea, para indicar a) que corta y atraviesa todos los estratos del valer humano, desde los más altos hasta los más bajos; b) que todos ellos tiene en común la visión del mundo inspirada por la ciencia moderna. En lo que respecta a la segunda característica, es necesario agregar que no se trata de una ideología deliberada y consciente, sino que —ni más ni menos— se trata de la presencia *viva* del mundo y de sus “leyes”, tal como se deriva del conocimiento por lo menos virtual de la ciencia vigente.

Dicho de otra manera, mediante un símbolo quizás apropiado. Estos hombres son, por ejemplo, *lúcidamente copernicanos*; lo son en forma viva y no meramente verbal, como ocurre con los hombres de formación meramente literaria. Este tipo de hombre no es radicalmente distinto; lo que indico es su diferencia específica, pero no su contextura total. No “es” solamente lo indicado, sino que lo es *además* de lo otro, y que lo es con plena conciencia. Hay que decirlo ya, sin demorarlo más: es el hombre actual, que vive el mundo de hoy, que no solamente pervive el mundo de ayer. Es un hombre tópico por oposición al hombre meramente literario, que es u-tópico, está alienado del mundo contemporáneo.

IV

EL PANORAMA GENERAL

Se trata ahora, de apuntar brevemente algunas características adicionales de la ficción científica y de presentar algunos ejemplos típicos.

Su rasgo más saliente es —sin duda— la libertad de los autores en cuanto al tema y la forma. No hay moldes previos a los cuales sea necesario ajustarse, sino que cada autor (en función directa de su capacidad y fuerza imaginativa) puede crear sus propios temas y sus leyes. Sólo puede haber dos exigencias: 1) la coherencia interna indispensable para que la obra tenga unidad funcional; 2) la presencia por lo menos virtual de la visión del mundo que la ciencia permite.

El primer requisito es obvio de por sí. El segundo es difícil de precisar, y ha ocasionado múltiples polémicas entre los críticos y cultores del género. La dosis de ciencia que existe “de facto” en las obras ya publicadas, varía mucho. Aún más difícil de precisar, es

la dosis que "debe" haber necesariamente para que la novela caiga dentro del género.

Para evitar bizantinismos, creo conveniente sentar como premissa que el "mundo" dentro del cual se desarrolla el argumento debe ser *congruente* con las leyes básicas del universo tal como constan en la ciencia de hoy. Esto es esencial. Nos permite, entre otras cosas, diferenciar la ficción científica del relato fantástico. Significa (para utilizar ejemplos presumiblemente conocidos) que dentro de la obra del Poe contemporáneo, H. P. Lovecraft, es ficción científica su novela *The Shadow out of Time* (aún cuando roza un tipo de problemática pre-científico, que también cuaja en obras discursivas como las del "temporalizado" J. W. Dunne: *An Experiment with Time* 1927); en cambio su relato *The Whisperer in Darkness* deberá ser considerado fantasía o literatura de lo supra-normal.

Dado este mínimo exigible, la libertad del autor comienza. Puede tomar las leyes o hipótesis de cualquier ciencia como punto de partida, y llevar a cabo las extrapolaciones que le venga en gana hacer, de lo conocido a lo probable o a lo meramente posible. Puede imaginar progresos de técnica y sus repercusiones sociales (*Brave New World*), desarrollos futuros de ciertas técnicas sociológicas (1984), aplicaciones extraordinarias de los conocimientos psiquiátricos (*Beyond Bedlam*), personificaciones de ciertos temas centrales de antropología filosófica (*Odd John*), o aún puede jugar con los écos más delicados de las ciencias de la cultura (*El juego de Abalorios*); puede partir de las matemáticas actuales (*Flatland*) sugiriendo posibilidades insospechables con esa descripción de un mundo con sólo dos dimensiones; o puede barajar los datos de la paleontología y de la geología (*Before the Dawn*, novela única en su género, cuyos editores consideraron correcto incluir en sus publicaciones normales de carácter científico y técnico); etc. etc. Cualquier enumeración se hace desmesurada, pero basten las indicaciones hechas para "ubicar" algunas posibilidades concretas.

Dentro de estas novelas, el *idioma* cambia. Aparecen palabras que son nuevas dentro del ambiente literario, en unos casos como "slang" del género, en otros casos por intromisión de vocabulario científico o jerga profesional, finalmente como resultado de invenciones felices de algunos autores, luego popularizadas. Un ejemplo de esto último lo constituye la palabra "robot" introducida por los hermanos Capek en su obra teatral *R.U.R.* (1923). Algunos relatos adolecen de un defecto característico del género: el uso de un vocabulario esotérico, por abuso de la tendencia indicada.

En parte, este rasgo proviene de que el punto de partida lo constituya la ciencia, cuyas formas de expresión se calcan consciente o inconscientemente según los casos. Pero proviene también de que los hombres que leen y escriben estas obras tienden a pertenecer a otro tipo humano que el meramente literario.

Si ahora pasamos a considerar este género literario desde otro ángulo, para orientarnos dentro de él, debemos preguntarnos: ¿Qué tipos, qué direcciones predominantes, podemos discernir dentro de este género?

Ya he indicado lo que me parece núcleo esencial de esta literatura. He indicado también que se trata de un vehículo de ideas que utiliza como idioma los mitos de inspiración científica. Queda por aclarar lo siguiente: pueden desglosarse grupos "marginales" (con relación al núcleo central), diferenciados unos de otros según predomine, ya el mito, ya la idea.

Hay una forma "marginal" de esta literatura, que consiste en un ejercicio de la imaginación y del ingenio. Es un construir de mundos a partir de premisas, para luego colocar allí a los personajes, obligándoles a vivir "desde" esas realidades.

Este tipo de libros encierra una provocación para el lector: le invita a plantearse él mismo los problemas específicos de ese mundo, para luego contrastar sus soluciones con las del autor. Cultivado asiduamente, puede generar una agilidad de pensamiento (la habilidad de usar sucesivamente perspectivas opuestas, o aún radicalmente distintas, sin "quedarse" en ninguna), agilidad ésta, difícil de producir por otros medios (como no sea proponiendo a la consideración del lector "sistemas" filosóficos, con lo cual se alcanza sólo núcleos reducidos de lectores, y se deriva luego a estériles discusiones sobre la mayor o menor "veracidad" de estos sistemas).

En este plano, hay algunos autores dignos de mención. A título de ejemplo característico, mencionaría a A. E. Van Vogt, especialmente por sus dos novelas *The World of Null-A* y *The Players of Null-A*. En ambos libros, la acción se desarrolla en un mundo lejano en que la humanidad ha cambiado y es "otra", por obra de ciertas causas específicas. Se trata de las fantasías de un hombre para quien el universo de la astronomía es un hecho vivo y presente, cuya visión primaria del hombre presupone un estado de espíritu complejo, fruto de la tensión entre una orientación vital "activista" y la concepción "cíclica", por ende estática, de las culturas (Spengler, algo suavizado por Toynbee). Para un hombre en esa situación ideo-

lógica, constituye un hallazgo el descubrimiento de Korsybski. Estimo de interés que nos detengamos a considerar este último aspecto: cómo, en qué sentido, esto constituye un "hallazgo".

He mencionado los presupuestos ideológicos, las raíces de su visión general, de la cual se alimentan sus ideas. Es importante notar esa tensión *espiritual* que nace de vivir Van Vogt el conflicto profundo entre su "activismo" y la visión "estática" de la historia del hombre. Esa tensión genera malestar existencial porque se trata de una oposición "viva", partes constitutivas de su biografía sustancial, y no entre meras ideas que se puedan contemplar, aceptar o rechazar en planos puramente académicos. En ese contexto vivo, la lectura de Korsybski, la reviviscencia de sus ideas, constituyen "entusiasmo", el descorrimiento de un velo y la visión remozada del hombre y del mundo, sentidos como "liberación". Es algo que está ocurriendo a muchos norte-americanos, y no es raro que Van Vogt haya hecho del sistema de Korsybski la base de ese "otro mundo" y que los libros hayan tenido una recepción tan entusiasta entre los cultores del género.

No sé si en este país se conoce o no se conoce, la obra de Alfred Korsybski. En todo caso, su relevancia para la hora actual es indudable. Su punto de partida, lo constituye su definición "funcional" del hombre ("el arte de vida que liga el tiempo"), en base a la cual elabora un concepto del hombre que es claro, concreto, y diferencia al hombre de los animales en forma *definitiva*, (*Manhood of Humanity*, 1922). Su obra siguiente, es la monumental *Science and Sanity*, publicada en 1933. De éxito lento al principio (su discípula M. Kendig indica una venta de sólo 1200 ejemplares entre 1933 y 1938), comenzó a propagarse con rapidez y éxito crecientes. (17.000 ejemplares entre 1938 y 1950: no dispongo de datos posteriores.) De origen polaco, Korsybski vivió en E. Unidos desde 1915, muriendo allí en 1950. En su patria de adopción, su obra (con centro en el "Institute of General Semantics", fundado en 1938), continúa propagándose con éxito creciente. Considerada seriamente, su obra supone una revolución radical de nuestras maneras "vivas" de sentir, pensar y hablar sobre el mundo y nosotros mismos, que toma los hilos dispersos de la renovación que hoy ya es ambiente, dándoles forma estructural, creando el centro seminal de una refundición total de nuestra orientación básica frente al mundo y a la vida.

Science and Sanity es la expresión sistemática del núcleo de su pensamiento. Obra copiosa, compleja, difícil, repetitiva, repre-

senta la tentativa estupenda de Korsybski de formular las bases sólidas y "abiertas" de una ciencia del hombre que lo sea verdaderamente. Es y debe ser el punto de partida para serios esfuerzos continuados de estudio y profundización, desde el cual irradiar hacia todos los confines del mundo humano.

Para reducir esa obra a un esquema casi vacío, diré que el enfoque primario es —por así decirlo— psiquiátrico, pero sin ese tutillo a clínica y ecos de risas y gritos histéricos que conocemos hasta el cansancio a través de los autores psicoanalistas. Supone (como mínimo absoluto) dos tareas previas: 1) el estudio del comportamiento *específicamente humano* (por oposición explícita a la tendencia de los behaviouristas a buscar la comprensión del hombre a través de los animales) en sus dos formas exageradas: el comportamiento "peor" en la locura, y el comportamiento "mejor", por ejemplo en las matemáticas; 2) la discriminación de conceptos especialmente elegidos para poder pensar sin análisis "elementalizador" (causa de infinitas pseudo-contradicciones, antinomias e imposibilidades de pensar con claridad), en vista a estructurar un lenguaje "básico" que nos permita pensar la realidad fluctuante y compleja que es el hombre como tal, como realidad "unitaria", que no es ni mente ni cuerpo, que no es animal, sino una clase de vida radicalmente distinta, con formas de comportamiento (y esto es lo esencial) que deben ser investigadas y *aprendidas*.

Lo que me parece de enormísima importancia, es que, sobre esas bases (y merced a la utilización de los conceptos y el lenguaje especial que él ha creado para ese fin), Korsybski llega a dar un concepto *positivo* de la sanidad humana: en qué consiste concretamente. Aquí temo emitir una opinión dogmática, ya que disto mucho de ser especialista en el tema, pero ninguna de mis lecturas sobre el tema me ha hecho sospechar siquiera la existencia de una teoría fundamental de la sanidad humana en cuanto tal. Lo que conozco de psiquiatría me lleva a pensar que hay varias teorías (frecuentemente conflictuantes) sobre las causas de las enfermedades "mentales" del hombre, y una cauística riquísima, al igual que numerosos métodos de tratamiento más o menos útiles y eficientes según los tipos de enfermedades. Pero no conozco rama alguna de la psiquiatría que pueda allegarse al hombre "normal" y decirle: La sanidad "perfecta", el *ideal* de sanidad que no encarnas pero que debes encarnar es "éste". Y menos aún conozco sistema alguno de técnicas sencillas, aplicables, que permitan a cada hombre proponerse un ideal *positivo de acercamiento a un ideal de sanidad*. Sólo

conozco algunas técnicas para *huir* de formas determinadas de la locura o del mero desequilibrio, para *evitar* males concretos, pero no para *crear* bienestar y cordura y *auténtica humanidad*.

Se trata de una orientación (no "anti-" sino) "Supra" - aristotélica (de donde "no"-aristotélica o "Null-A"), denominada semántica general o neurosemántica, para distinguirla de las distintas disciplinas semánticas que tienen escasísima relación con la obra de Korsybski. Es teoría y práctica de la "sanidad" humana, culminando en técnicas que permiten vivir en planos superiores de conciencia y lucidez. Busca eliminar ciertas cegueras e inhibiciones que impiden al hombre vivir una vida *plenamente humana*, generando una efectividad mayor del sistema nervioso. Busca eliminar los obstáculos ("semantic blockages") creados por una tradición de pensamiento según moldes aristotélicos (buenos y fértiles en progresos *en su tiempo*, ahora insuficientes para lidiar con las realidades más complejas y fluctuantes que constituyen nuestro problema de hoy). No se trata de lógica alguna, sino —más bien de una psico-lógica, que aspira a incidir sobre la conducta, sobre las reacciones vivas de los hombres, haciéndoles plenamente conscientes de sus posibilidades reales e inalienables como seres humanos completos.

Sin pasar a la influencia de Korsybski fuera de Estados Unidos (por ej. se le estudia seriamente en la universidad de El Cairo, donde es tema de seminario) lo que aquí nos interesa es indicar que —para Van Vogt— la neurosemántica es un hecho vivo y pujante del contorno, y que forma parte de los presupuestos ideológicos que mueven a muchos de los autores jóvenes de este género en E. Unidos, aparezca o no explícitamente en sus obras. Es parte de la atmósfera que respiran, al igual que la Cibernetica de Norbert Wiener.

Puesto a novelar, Van Vogt postula un mundo futuro en que los hombres han sido educados a vivir y pensar según las técnicas de Korsybski. Allí, como quisiera John Dewey, la inteligencia se ha transformado en hábito, merced a una educación en las formas concretas necesarias del pensamiento eficaz, (clara conciencia del plano de abstracción, reacción "demorada" y crítica ante los hechos y situaciones, uso deliberado de la multiplicidad posible de puntos de vista y sistemas de referencia, etc. etc.). Merced a las técnicas de "liberación", esos hombres han alcanzado una perfección de "funcionamiento" hoy imposible. Ese es el punto de partida. La lectura de estas novelas nos pone en contacto con un aire intelectual más enrarecido, más límpido, en que las cosas, el mundo y los hombres se recortan con perfiles más nítidos. Se siente una sensación de fa-

cilidad, de elación, y las ideas sin lastre se vuelven ágiles y precisas. Dentro de este marco, despliega un argumento de acción continua, imprevisible (de cuyo segundo recurso abusa a veces Van Vogt, cayendo en ocasionales actos de prestidigitación). Los diálogos y las situaciones son vividos con gran lucidez analítica, y se mueven con lógica ajedrecística sobre patrones de conducta distintos de los actuales, pero plausibles, como expresión de la naturaleza humana bajo otras circunstancias.

En el mismo plano, pero asumiendo un carácter más especializado (parece escrita por el autor para ser leída por autores), está la notable novela de Hal Clement: *Mission of Gravity*. El argumento se desarrolla en un planeta donde las condiciones de vida son tan distintas como para hacer imposible la vida de los hombres. La principal diferencia estriba en la fuerza de gravedad: 1) por ser varios miles de veces mayor en los polos que en el Ecuador; 2) por ser de una intensidad tal, que los hombres de desharían bajo esa fuerza. Las formas de vida allí imperantes, son fruto de una adaptación especial a ese medio, y su instinto "básico" es el horror a las alturas, ya que la caída desde la altura de sólo un metro es casi instantánea e implica la muerte inmediata por aplastamiento de uno mismo. La única visión es horizontal, de superficie, o de abajo hacia arriba. Sin embargo, en ese planeta y bajo esas condiciones, ha aparecido y se ha desarrollado la conciencia, si bien las formas de vida más avanzadas no han pasado de una forma de civilización "estabilizada" algo inferior a las condiciones imperantes en Europa medieval.

A este planeta se acercan hombres (de una civilización futura), que envían una naverobot, diseñada especialmente para ese fin, cargada de instrumentos valiosísimos que debían registrar los datos más importantes sobre esas regiones inalcanzables para los hombres. Cae esa nave y los hombres fracasan en todos sus intentos para hacerla despegar en vuelo de retorno al satélite en que han establecido su "campamento". Quedan en ella los instrumentos, irremplazables, numerosos datos ya recogidos, toda clase de informaciones indispensables, que los hombres deben recobrar. Dada esta situación inicial, el resto del libro muestra cómo los hombres logran su objetivo. El mérito del libro está en el detalle e ingenio con que están pensados los problemas y sus soluciones, hasta totalizar la presencia viva de ese otro mundo en la mente del lector. El argumento desarrolla una serie de situaciones sucesivas que ponen a prueba la inventiva y recursos del autor y de los lectores. Crea un estado de

pugna entre uno y otro. Es verdaderamente un refinamiento dentro del género, de menor interés para el grueso de los adictos a esta literatura.

A título de curiosidad, y para mostrar la minuciosidad con que muchos de estos autores preparan las bases sobre las cuales estructuran sus obras, mencionaré aquí que Hal Clement publicó un artículo explicativo de su propia novela en *Astounding Science Fiction* (ejemplar de junio de 1953). La idea primera de un sistema planetario como el implicado por *Mission of Gravity*, nació de sus lecturas y estudios sobre estrellas binarias. Su artículo, naturalmente imposible de sintetizar o reproducir aquí, da una explicación detallada y cuidadosa de cómo sería posible un sistema similar al postulado por él, y bajo qué condiciones se darían los fenómenos que describe. Para el lector interesado en las infraestructuras de este género, creo que este artículo contiene mucho de valor.

Hal Clement evidencia una proclividad decidida hacia este tipo de obras. Otro de sus libros, —más bien curioso que verdaderamente bueno— es *Ice-world*. Allí, el mundo “congelado” es nuestra Tierra de hoy, desde el punto de vista de los habitantes de otro planeta, sometido a temperaturas más elevadas y en que la atmósfera es sulfurosa. Sorprendidos ante la existencia de seres que viven a temperaturas tan “bajas”, para ellos imposibles, los viajeros intentan de una y otra manera establecer contacto con los hombres, aunque no pueden descender hasta la superficie de la Tierra. La descripción de cómo finalmente logran este fin, es un prodigo de “realismo imaginativo”, donde el único artificio consiste en postular la existencia de esos seres venidos de fuera del sistema solar. No hay recurso alguno meramente fantástico, para impresionar al lector, para forzar la solución. Se trata, solamente, de la confrontación de dos puntos de vista radicalmente distintos sobre una y la misma realidad, y la solución honesta de los problemas específicos que esa situación plantea. Se trata de la dramatización de un “relativismo” verídico y decididamente pre-einsteiniano.

Otro círculo “marginal” (con relación a lo que he denominado núcleo de esta literatura) pero muy importante, está dado por la corriente “realista” que sigue el camino timidamente desflorado por Julio Verne. Hay dos libros que debo mencionar, porque encarnan lo mejor que hay dentro de esta corriente. Son: *The Moon is Hell* de John W. Campbell Jr. y *The Sands of Mars*, de Arthur C. Clarke. El primer autor es propietario y editor de *Astounding Science Fiction*, revista desigual que publica mucho de lo bueno y mucho de lo malo

en el género. El segundo es, precisamente, un especialista en "la más filosófica de todas las ciencias", Astronomía, es presidente de la "British Interplanetary Society" y autoridad (junto con el americano Willy Ley y el alemán Wernher Von Braun) en la más nueva de todas las ciencias, aunque tiene ya algunos decenios de existencia independiente: La Astronáutica.

En ambas novelas, el estudio previo, el examen minucioso de todos los datos disponibles, es muy considerable, pero no aparece en modo alguno en las obras, sino que es "atmósfera": está ensamblado con las diversas partes de la obra con delicadeza y naturalidad. En ambos, se da el mismo esfuerzo de reconstrucción "a priori" de las condiciones de vida probables fuera de la Tierra: en la Luna y en Marte respectivamente. Se narran las peripecias del viaje, los problemas, dificultades y resistencias nacidos de la vida allí. Ambas obras son un gran paso adelante en la prepercepción de las condiciones probables dentro de las cuales se desarrollaría la conquista eventual del espacio. Se les puede ubicar (aunque para uso de adultos) dentro de una derivación interesante que este género ha tenido en Norte América: la publicación de series completas de novelas cuya finalidad es llegar a los estratos juveniles de la población, llevándoles una lección implícita de conocimientos e hipótesis científicas (con lo cual se persigue elevar el nivel "medio" de los conocimientos-atmósfera, incorporando a la tradición popular viva un vasto caudal de información científica y desarrollando en amplitud y en detalle la concepción-ambiente del mundo y sus rincones). No es ésta la finalidad de las dos obras mencionadas, pero puede ser uno de sus efectos laterales. (En lo que respecta a la importancia y el efecto de un conocimiento generalizado —"implícito"— de los datos y perspectivas de la Astronomía, basta con recordar la importancia decisiva que esta ciencia ha tenido, una y otra vez, en la evolución del pensamiento humano. Lo mismo se aplica a la diseminación de conocimientos provenientes de otras ciencias, aunque en otro plano, y con una importancia filosófica menor).

El maestro reconocido dentro de la corriente "realista" es Robert E. Heinlein, autor de un crecido número de relatos "futuristas", la mayoría de los cuales forman el torso de la todavía incompleta *Future History Series*. Cada relato describe un jalón representativo dentro de una evolución postulada, que dura millares de años. Todos juntos, constituyen un caso sin igual de extrapolación "cuidadosa", que no pretende ser profecía, pero que corona el arte de la

prepercepción crítica, avizorando las condiciones "reales" (esto es, científicamente probables) de la vida humana, que se alcanzarían durante y luego de una "conquista del espacio" que se toma como premisa.

En Heinlein, la "naturalidad" de las situaciones y la humanidad de los personajes son impecables, y se corre el riesgo de menospreciar el esfuerzo técnico y de imaginación "concreta" que hace posibles esas virtudes. Quiero detenerme a considerar esto, brevemente, para destacar una de las principalísimas dificultades con que se enfrentan los autores de este género. No es un escollo aparente a primera vista, y se me hace necesario un rodeo para mostrarlo en su plenitud. Si tomamos una novela cualquiera contemporánea (por ejemplo, *Point Counter-point*, *La Montaña Mágica* o *Tono-Bungay*: elijo deliberadamente novelas discursivas o de ideas), veremos que hay una actitud crítica de tal o cual aspecto de la sociedad contemporánea, o de suma de aspectos, que entonces aparecen explícitamente, pero lo verdaderamente sustantivo aparece sólo como supuesto implícito: los rasgos más generalizados, medulares, de nuestro mundo, los patrones básicos de conducta y valoración, en una palabra, lo cotidiano fermental, la tierra nutricia en la cual hunden sus raíces nuestros gestos y actitudes, los hechos de nuestra conducta idiosincrática. En la novela de corte normal, el mundo (para hablar generalizando) es lo esencialmente dado: el autor no se hace verdadera cuestión de él, sino que lo supone. Hasta tal punto es así, que el planteo de cualquier problema concreto, la expresión de cualquier crítica y "distanciamiento" deliberado por parte del autor, exigen el olvido inconsciente de que el mundo en sí —premisa inconsciente— es realidad esencialmente problemática y punto de partida "arbitrario".

En la literatura de ficción científica ocurre precisamente lo contrario: por definición, el mundo, las situaciones humanas, los presupuestos tácitos del pensamiento y de la acción son "otros". Es necesario *dar* esto, crear el mundo dentro del cual los personajes actúan, y es necesario hacerlo con "verosimilitud" y de acuerdo a las leyes inapelables de la coherencia interna. Y sin embargo eso es *previo*. Lo verdaderamente importante queda todavía por hacer. Es preciso seguir con el relato y desarrollar el argumento, que es lo segundo en el orden de creación, pero lo primero que busca el lector. Concretamente: el problema técnico consiste en trasmitir al lector los presupuestos de la acción sin distraerlo con digresiones aclaratorias.

Lo importante, lo decisivo, sigue siendo siempre (para toda literatura) el hombre y sus problemas. Ese mundo y esa situación exóticos, radicalmente novedosos, son sólo el punto de partida, el telón de fondo. Los dilemas humanos, los conflictos de voluntad y deseo, la vida consciente y deliberada, ese sigue siendo el tema central, si bien se plantea su ejecución en otra clave y distinta orquestación. En esto Heinlein es el maestro reconocido, y ejemplo címero de las técnicas típicas del género en los niveles de mejor funcionamiento. Con ellas ocurre como con la salud: cuando son perfectas, nos olvidamos de ellas y pasamos por alto su importancia.

Con lo cual termino este esquema de mostración. Nada de lo dicho agota el panorama total de este novísimo género literario. Por lo demás, ni es ésta la oportunidad, ni tengo yo las dotes e inclinación necesaria para transformarme en un nuevo Linneo paciente y alucinado.

SEGUNDA PARTE: SINTOMA DE LOS TIEMPOS

I

LA EXPERIENCIA DEL MUNDO

La literatura de ficción científica es una forma de reacción humana frente a la compleja y urgente situación actual. Su existencia es síntoma de un cambio en la sensibilidad del hombre, de sus maneras vivas de pensar y sentir frente al caos de la encrucijada actual.

Nace de la interacción en el espíritu humano de tres elementos: 1) el impacto de la técnica científica sobre las condiciones de vida y sobre el mundo mismo en que vivimos; 2) la metafísica implícita que informa a la ciencia; y 3) el surgimiento de un mundo nuevo, todavía desconocido, que desaloja al anterior. Estos tres elementos sólo pueden ser disociados conceptualmente; forman juntos una realidad unitaria indisoluble. Al separarlos, cedo a una necesidad de pensamiento y de lenguaje, pero pido al lector que no se "quede" en ellos, sino que los utilice como vías de acceso a la realidad de que hablo pero que —naturalmente— no puedo dar.

En rasgos generales, el progreso e impacto de la técnica científica significan el derrumbamiento del mundo de ayer y su subs-

titución creciente por un mundo nuevo todavía sin forma definitiva. En el plano emocional, este hecho produce una gama complejísima de reacciones humanas. Dejando de lado el conflicto abstracto entre las dos formas de la ingenuidad —progresistas y retardatarios— podemos ir a lo sustantivo y hurgar en las reacciones vivas de los hombres vivos. Nos llega entonces una confusa mezcolanza de voces optimistas y pesimistas, confiadas y desesperadas, heroicas y medrosas, en todos los matices de combinación, diferencia y rechazo mutuo que pueden lograrse con esos sentimientos polares.

Esta suma y yuxtaposición de reacciones humanas, constituye una experiencia de carácter espiritual. Yo diría que es la verdadera experiencia religiosa de nuestro siglo, gestada en el siglo XIX, y que consiste en el reconocimiento de que el hombre está rodeado de fuerzas activas que lo trascienden y superan en poderío y duración. Este reconocimiento produce optimismo y entusiasmo en quienes creen que estas fuerzas nos son propicias; produce desaliento y pesimismo en quienes las sospechan indiferentes o aún antagónicas a la humanidad.

Simultáneamente con ese reconocimiento, se aprende la lección eterna: que aún cuando sea el hombre mismo el que inicia un proceso o la acción de un cúmulo de fuerzas en una dirección determinada, el fenómeno se independiza del hombre y recupera en forma visible su carácter de impulso elemental (que en verdad nunca dejó de tener). Y el hombre aprende, de los fenómenos mismos que él creyó dirigir y fiscalizar, que su fuerza es limitada, que su visión es imperfecta, y que lo rodean poderes infinitamente superiores al suyo, regidos por razones inhumanas o mejor, extra-humanas.

La explicación es sencilla: Toda vida lleva dentro suyo el germen de su disolución inevitable, porque vivir es mantener un equilibrio precario frente a las fuerzas conjuradas de la naturaleza. Son síntomas de esta realidad primaria, todas las formas del “peligro”, que no constituyen la esencia de la vida como quisieran algunos, sino su manifestación empírica. De ahí que la duda y la inquietud sean las raíces de nuestro pensamiento, a la vez que nuestra experiencia vital más honda e inevitable. Es en torno a este hecho primario que se dan los sentimientos tan humanos de ilusión y desencanto. Todo progreso *avizorado* parece prometernos el acabamiento de esta situación tradicional: pero todo progreso *logrado* nos muestra que esta situación es inevitable y de la esencia del hombre. Si en algún momento la duda, la inquietud y el peligro parecen ale-

jarse de nosotros, veamos en este hecho la advertencia de que es inminente su retorno, bajo otras formas. La vida humana es cambio constante en todo menos en eso, y ya es hora de que lo sepamos *verdaderamente*: es decir, viviendo y pensando a partir de esa certidumbre. Es el único cimiento inamovible.

Este es el significado de "nuestra" experiencia. Vivimos ya en el mundo avizorado por el siglo XIX, y su realidad vivida es muy distinta de la realidad (entonces) ausente y deseada. Su advenimiento ha traído a nosotros dificultades y sinsabores específicos, y nos ha dejado naufragos en la situación actual. El mundo de ayer subsiste como caso concreto del derrumbe, por causas internas, de una forma vital ya caduca. Lo sustituye gradualmente un mundo nuevo, pero no podemos todavía hacernos un cuadro comprensible de él, porque muchos de sus perfiles están en el futuro, como mera posibilidad deseada o temida según los casos. Vivimos —con más lucidez que otras generaciones— la transición en que consiste todo lo histórico. El cambio eterno, que es sustancia del mundo, se arremolina y apresura en torno a nosotros, pero no cometamos el error de creer que el mundo haya cambiado de esencia meramente porque lo comprendemos mejor.

Esta experiencia del cambio acelerado, al cual nuestra imaginación no logra dar forma, sumado a la vocación humana de comprender cuanto ocurre y hablarse a sí misma de lo que la preocupa, se expresa en muy variadas formas: una de ellas es la literatura de ficción científica.

Es síntoma del cambio omnipresente, el que la ciencia haya invadido el campo de la literatura. Esta invasión —ya sea por sugerencia de temas e ideas, ya sea por modificación del temple y calidad de los lectores— era inevitable. El idioma, la herramienta del hombre de letras, se altera vertiginosamente; aparecen palabras nuevas, y las palabras viejas adquieren otras connotaciones, ecos emocionales e intelectuales que modifican irrevocablemente el significado de las palabras. Pero no sólo el idioma, sino nuestras ideas y la médula de nuestra experiencia diaria sufren el impacto. El medio ambiente en que vivimos rezuma ciencia (visible e invisible, comprendida o incomprendida) por todos sus poros, y termina influyendo sobre el hombre mismo. Aparecen lectores con otra educación, otros ideales, otras valoraciones y otras maneras de pensar. Surgen autores con una formación cultural distinta y que necesitan nuevas vías de expresión, a quienes preocupan temas y problemas característicos de una civilización científica. Esos lectores

y esos autores han ido descubriendose unos a otros y están unidos funcionalmente, en la necesidad de nuevas verdades y también nuevos moldes para las viejas verdades.

Siempre ha ocurrido así: pero es importante comprobarlo en un caso más, que nos afecta directamente. Cada generación ha tenido su retórica, su "idioma mental", y ha debido traducir las obras del pasado, las intuiciones profundas heredadas, al nuevo lenguaje. De esta manera, conservan su frescura y valor las experiencias reiteradas de la vida humana, al ser expuestas en otra clave y sobre distinto escenario, mediante símbolos vivos extraídos de la experiencia cotidiana.

Ello no significa que la literatura de ficción científica sea "la" literatura que nos impone el momento actual. Pero es un síntoma para tener en cuenta. Nos grita la aparición de un tipo de hombre (autor y lector) que se está generalizando. Nos anuncia el hombre que viene, que quizás ha venido ya, aunque no lo sabemos, para quien no sólo el idioma, sino las mismas formas literarias tradicionales serán caducas, habrán perdido el poder de sugerencia viva e inmediata. Nos trae la urgencia viva de hacer una modificación radical en las formas de comunicación artística, y nos advierte que la actividad literaria según los patrones establecidos será pronto motivo de esfuerzos de comprensión histórica. No por ser próximo, dejará de ser remoto el pasado, y aún mucho de lo que pasa por "actual".

Todo esto es inevitable, está ocurriendo, ha ocurrido ya en algunas zonas o estratos del mundo occidental.

II

LA CIENCIA, SUPUESTO VITAL

"The Metaphysical wealth resting largely untapped in modern physical theory, is enormous and challenging to the investigator; it is available to anyone who will acquire the tools necessary to explore it."

HENRY MARGENEAU.

En los autores y lectores de ficción científica, se da la presencia viva de la metafísica implícita en la ciencia. Creo conveniente detenerme algunos instantes para considerar este aspecto, para evitar interpretaciones desviadas de lo que quiero decir.

No me refiero a la metafísica de los hombres de ciencia, los cuales son muy demasiado humanos y distan mucho (siempre) de elevar "todo" su pensamiento al elevado plano en que se mueven en cuanto hombres de ciencia. Todo progreso en ideas y en conocimiento encierra una pequeña (frecuentemente desconocida) tragedia, consistente en la incapacidad del hombre para pensar *todas* sus ideas en el plano avanzado en que *logra pensar algunas*. De ahí las contradicciones y simplezas que abundan tanto (y que sorprenden al lector ingenuo) en los hombres de genio. Para dar el ejemplo más conocido: muy poco de Newton era newtoniano, mientras que las capas más hondas y vivas de su pensamiento eran pre-newtonianas. En términos generales, y sólo para resumir la idea, puede decirse que el precio que se paga por adelantar la inteligencia consiste en descubrir la verdad que nosotros, por eso mismo, no podemos vivir. La metafísica de Newton es comprendida como ingenuidad por los que aprenden, de la física de Newton, la metafísica que ésta verdaderamente supone.

No me refiero tampoco a la metafísica científica, horrible monstruo del cual se habla, pero que no existe. En ninguno de los sentidos de la expresión: 1) ni metafísica equipada de métodos científicos(!); 2) ni metafísica inferida por sedicentes pensadores a partir de alguna teoría científica o grupo de teorías.

Pero hay una metafísica *implícita* en la ciencia *misma*. No se trata de una doctrina que pueda ser expresada, formalmente, en palabras y símbolos, sino que más bien se trata de una *experiencia* metafísica accesible a quienes traban contacto "vivo" con la ciencia, ya sea por practicar el método científico en uno u otro campo, ya sea por inmersión deliberada y "simpática" en el mundo de la ciencia.

La experiencia de esta metafísica implícita genera una intuición intelectual y —como contraparte psicológicamente necesaria— una intuición ética. Ambas son verdaderamente una y la misma cosa, indisolublemente, pero nuevamente las exigencias del idioma y del concepto obligan a hablar de ella como si tuviera dos "aspectos".

¿En qué consiste esta metafísica? Para caracterizarla, yo diría que no es otra cosa que la intuición inicial de Espinoza, pero sin sus desarrollos técnicos y reducida a fórmulas elementales.

El Universo es una totalidad enorme, no importa si "finita" o "infinita", pero en todo caso desproporcionadamente "mayor" que el hombre, en dimensiones, en fuerza. Considerado en un *instante*

de tiempo, es un "factum" gigantesco, dentro del cual el hombre es una partícula impalpable. Si la imaginación lo despliega en el tiempo, se ve que es un proceso, un cambiar interminable, en el cual hay sin embargo repeticiones y retornos, momentos de relativa estabilidad dentro de la inestabilidad esencial; lo cual significa que es posible resumirlo en esquemas abstractos de conducta típica, esto es, "leyes".

La intuición de que se parte es esa: la desproporción enorme existente, entre las fuerzas del hombre y las del universo. A partir de ella, puede asombrar la existencia del hombre, pero es un hecho. Es también obvio que el hombre existe como ser parcialmente independizado del Universo, debido a que tiene finalidades propias, conscientes de sí mismas. De lo cual resulta que la actitud "inteligente" del hombre consistirá en adquirir conocimiento de las leyes de la naturaleza, para adaptarse a ellas y usarlas en su provecho.

En eso consistirá el principio de la sabiduría humana: en hacer las paces con el universo, evitando la lucha estéril con escollos insalvables, para buscar nuestra libertad y destino en la adaptación a las leyes necesarias que regulan el universo. Como meta: la transformación en "hogar" nuestro, de este rincón del universo en que el hombre ha nacido y vive.

Pero la lección última de sabiduría que se puede inferir de allí, consistirá en saber, verdaderamente "saber" con la idea y la emoción, que esta seguridad conquistada es precaria, que el hombre es efímero, y que esta desproporción de fuerzas entre el hombre y el universo sólo puede terminar con la derrota de este último.

Tener contacto "vivo" con la ciencia tiene efectos marginales e inesperados, como los indicados. Es una experiencia que destila un significado inapresable para el profano. No sólo la adquisición de conocimientos fundamentados sobre un temple de ánimo crítico, sino el murmullo constante de una experiencia metafísica. Como toda experiencia viva, es imposible expresarla en fórmulas unívocas: es una y múltiple.

Ya lo hemos visto: certidumbre de la pequeñez humana; visión admirada de la magnitud del universo (humildad); certidumbre del fracaso último del hombre como fenómeno biológico, en un mundo indiferente a los deseos meramente humanos (desilusión estoica); pero también fe en los resultados positivos e inmediatos del esfuerzo humano individual y colectivo (activismo optimista). Se trata de un estado de ánimo complejo, que sólo puede ser descripto mediante esquemas de doctrina que normalmente se han dado aislados y en

contradicción unos con otros. En la mayor parte de los casos, se trata de una experiencia metafísica inarticulada, pero no por ello es menos sólida e irrefutable para quienes la viven: no en vano yace por debajo (o si se quiere: por encima) de las oposiciones de concepto y doctrina que la historia del pensamiento ha hecho explícitas.

Es la tierra firme sobre la cual se apoyan miles de hombres lácnicos pero que obran; que no saben defenderse de los múltiples y sutiles argumentos "decisivos" que se lanzan contra ellos; que no aspiran a conducir ni a mandar, pero que arrastran con el ácido de sus descubrimientos al político antihistórico y al intelectual meramente literario (angustiado, satírico o desmundanizado, este último, a fuerza de jugar estérilmente con ideas propias de una civilización agraria). De ellos saldrá el hombre nuevo, el hombre que agregue a las virtudes especializadas del hombre de ciencia, las virtudes cabalmente humanas encarnables en un mundo mejor.

III

EL PROBLEMA DE HOY

"Those whose vocation is not philosophy, and whose country is not the world, may be pardoned for wishing to retard the migrations of the spirit, and for looking forward with apprehension to a future in which their private enthusiasms will not be understood."

G. SANTAYANA.

He dejado para el final —deliberadamente— la mención del enorme Ray Bradbury. Es la figura más original y profunda dentro de este género en la Norteamérica de hoy, pero su importancia rebasa los límites estrechos del género.

Bradbury es el lógico implacable de las situaciones humanas, de múltiple personalidad. Es amargo crítico del presente a través del futuro, dotado sin embargo de un agudo sentido del humor. Tiene una sensibilidad finísima para lo obvio ignorado, y una de sus raíces hondas la constituyen el asombro y la extrañeza pre-filosóficos. El mundo de sus símbolos es de una extraña belleza, llena de melancolía y sin embargo atravesada por destellos de ironía y ecos de risas contenidas.

Pero la otra raíz de su pensamiento es la visión exasperada de los rasgos de inclemencia y crueldad que deforman el mundo de

hoy. En su obra, otra vez trabamos contacto con la visión amarga y dolorosa del mundo, tan generalizada hoy en día. En cincuenta años, ha cambiado el sentimiento básico de la vida. Ha cambiado nuestra *experiencia* del mundo, y tiende a expresarse en fórmulas de desesperación exclusivamente, donde antes se traslucía en formas complejas y cambiantes de afirmación y rechazo. Todavía en Wells coexistían asombrosamente el pesimismo y el optimismo, la ansiedad y la esperanza, el presentimiento de horror y la prepercepción de rasgos nuevos de nobleza. No es que dos guerras nos hayan cambiado. No se trata de desesperación por causas concretas dolorosas. Se trata de una desesperación que se caracteriza por ser *previa*, esto es, "a priori".

Ha cambiado nuestra experiencia del mundo: pero "experiencia" es nombre de una dualidad, que se desdobra en objeto y sujeto. No basta con que el mundo cambie su faz aparente para que la vida adquiera signo trágico. Se requiere que el *hombre* se mantenga *incambiado*, es decir, adaptado al mundo que pasó. Sospecho que Bradbury —pese a su proclividad por el género literario en discusión— es en realidad un extranjero naturalizado, quiero decir que es aún otro autor que vive y expresa la inadaptación básica del hombre de cultura y hábitos mentales meramente literarios. Sospecho que su principal (si no único) contacto con las ciencias consiste en la lectura y meditación de la más literaria y menos científica de todas las ciencias: el psicoanálisis. Sospecho que su desacomo^{do} proviene de una sensibilidad educada pero sin contrapesos racionales, de una facilidad para la emoción desprovista de hábitos de pensamiento deliberado e impasible, de un hombre inteligente —en suma— que desconoce la catarsis del conocimiento impersonal.

Ya lo insinué antes y quiero repetirlo ahora en forma explícita. La mentalidad desprovista de toda formación científica se halla *alienada* en el mundo actual. Casi por definición, es vida trunca y desajustada; y por una oscura ley psicológica (relativa al efecto especialísimo de las "cegueras" sobre la evolución del espíritu), reacciona *exagerando el defecto*. Avida de salvación, cree descubrirla en el desarrollo excesivo, unilateral, de las tendencias o hábitos que descubre existentes "ya" dentro de sí. El hombre predominantemente emocional, hace doctrina de su emotividad y desemboca en el irracionalismo y apasionamiento gratuitos; el hombre que sólo tiene ojos para el valor humano de la acción, subordina el pensamiento a ella y termina cayendo en un activismo desaforado, de carácter casi místico; etc. Basta examinar desapasionadamente las tendencias

más notorias de la literatura europea contemporánea para comprobar los resultados esterilizantes de este proceso.

Creo que esta alienación de los escritores literarios es una de las cosas importantes que hoy ocurren en el mundo, y contra la cual debemos precavernos. Pienso que deforma la realidad de nuestra situación, al presentarnos como "espejo de la época" una literatura exclusivamente lírica que sólo es "espejo" de la desorientación de sus autores, de su inadaptación, de su incapacidad ya no para dirigir las vidas ajenas sino para vivir ellos vidas plenas de "sentido".

Para caracterizar esta tesis, necesito detenerme a considerar con algún detalle los conceptos de "mundo" y "sanidad".

Mundo humano y naturaleza.

La exposición de una verdad nunca sería compleja ni extendida, a no ser por la previa existencia generalizada del error o de la confusión, con los cuales hay que dialogar.

Una de las formas generalizadas del error consiste en la ignorancia u olvido de que ninguna formulación de una verdad "es" la verdad misma. Todavía escasea la clara conciencia de que toda verdad expresada tiene validez relativa, ya que siempre se expresa una parte de la verdad: la que es relevante dentro de un contexto determinado y para un fin igualmente determinado. Y es así que se tiende a extraer juicios del contexto que les da significado y se les hace rodar de boca en boca, universalizando su uso. Pero precisamente, al darles valor universal, se transforma la fórmula verídica en máscara del error.

Se ha dicho, por ejemplo, certeramente: que el mundo humano, la civilización, no "es" naturaleza. El contexto: una querella relativa a los métodos que deben aplicarse al estudio de las zonas propiamente humanas de lo real. La ocasión: el momento en que una nueva generación se independiza, busca definirse, y halla frente a sí los exponentes estrechos del positivismo; frente a ellos, que querían estudiar lo humano con los métodos de las ciencias naturales, la generación nueva ha debido gritar su leitmotiv: "¡El mundo humano, no 'es' naturaleza!"

Pero pasó la coyuntura histórica y sigue repitiéndose la misma frase, con lo cual nacieron dos errores:

1) Se trascendentalizó esta oposición de métodos, y proliferó la creencia errónea en un "abismo" objetivo, que separaría dos "rea-

lidades" supuestamente divorciadas. Es la aparición de una nueva antinomia, que se suma a las tantas ya existentes, y fruto de nuestra muy humana manía de pensar por oposiciones.

2) Al sacar la frase de su contexto tanto lógico como histórico, en que era expresión de la verdad, se la ha usado en otros contextos o, aún, sola con lo cual se ha transformado —según los casos— en un sinsentido o en una atrocidad.

La situación se complica, ya que al sinsentido y al error se suma el olvido de la verdad que se buscó expresar en la fórmula. Se pierde el conocimiento vivo de la verdad total, una de cuyas aristas se había recogido en fórmula.

Consideremos este caso concreto. Es correcto, —es una perogrullada— decir que el mundo humano, la civilización, no "es" naturaleza, si se quiere significar una de dos cosas (y ninguna otra): 1) que no se la puede estudiar utilizando los mismos métodos que son utilizados por las ciencias naturales; 2) que cada uno de nosotros tiene como responsabilidad primaria el cooperar en el acto colectivo y reiterado de creación que dá vida y crecimiento a la cultura. Pero esa misma formulación puede sugerir múltiples variantes de un mismo error: la idea o tema de la ansiedad, consistente en creer que se requiere un esfuerzo o tensión continua del individuo para evitar el derrumbe "inminente" de la civilización; el olvido de que la civilización como tal es un hecho inamovible y fundamentalmente estacionario desde el punto de vista del individuo y su generación.

En efecto, desde el punto de vista del individuo, el mundo humano es "como" naturaleza en dos importantes sentidos: 1) es "infinitamente" superior a él en fuerza, en extensión, y existe con independencia de la voluntad de un individuo o grupo de individuos; dicho de otra manera; si bien es creadora de oportunidades, no menos cierto es que se la experimenta como coerción y como obstáculo para las tendencias de la vida espontánea: es "mundo"; 2) aún cuando sea "perecedera" (concepto metafórico vaguísimo y pletórico de confusiones), el hecho decisivo es que la civilización como tal sobrevive al individuo y existe frente a él como el marco necesario dentro del cual debe desarrollarse su vida y sus prolongaciones seminales.

Ya en este plano, podemos decir que la civilización "es" naturaleza, en uno de los sentidos primarios de la palabra. Es expresión del ser humano obrando colectivamente a través de la historia: para el individuo y para cada generación sucesiva, es el hecho primario,

todopoderoso e irrefutable. Es el mundo "en" que vivimos, y que se interpone decididamente entre el marco natural primigenio y nosotros. Hasta tal punto es "nuestro" mundo, con exclusión del otro, que el mundo elemental, la naturaleza "verdadera" se ha transformado en motivo de contemplación y de experiencia estética. Pero una cosa recién se vuelve motivo de contemplación cuando ha dejado de ser urgencia y experiencia problemática. Es así que la naturaleza no "es" mundo para el hombre, y en cambio la civilización es mundo y experiencia problemática. No es un acaso que el tema de la naturaleza haya invadido la literatura con Rousseau y los románticos, ni debe sorprendernos que nuestro mundo de hoy demore su entrada y asiento definitivos en el campo de la literatura.

Conducta "sana" y conducta "insana".

La conducta nace referida a nuestra *representación* del mundo en que vivimos. Es "insana" cuando falta —o es escasa— la coincidencia entre el mundo representado y el mundo real, objetivo. Es evidente, que esta coincidencia es siempre cuestión de grado, y en último término es siempre aproximada, pero no perfecta. Hablando de una manera general, puede decirse que basta con que nuestra idea del mundo simbolice las tendencias constantes del mundo real, lo que en él hay de relevante o necesario, y que sugiera formas de conducta apropiadas para vivir en él exitosamente, es decir, adaptados a las realidades profundas que no podemos ignorar sin peligro para nosotros.

En pocas palabras: nuestra "representación" tiene como exigencia *mínima* el alcanzar un grado de coincidencia con el mundo objetivo que elimine las formas peligrosas del error.

El mundo de hoy es más complejo que el mundo de ayer. También se mueve a un ritmo tan acelerado, que normalmente da poco tiempo para rectificar los errores cometidos. Se necesita por lo tanto una "coincidencia" mayor, que reduzca al máximo el margen de error posible. Por eso, una representación del mundo antes suficiente puede ser hoy motivo de inadaptación y de malogro vital. Es una pérdida de contacto con el mundo real, efectivo, en que debemos vivir. Su primer resultado es una sensación creciente de malestar, luego inquietud, ansiedad, finalmente desesperación: es el esquema de evolución seguido por la literatura contemporánea, en sus manifestaciones más publicadas.

La alienación del hombre "literario".

Es un hecho que nuestro mundo de hoy respira ciencia. Por debajo de su ropaje de utilidades, tiene una nervadura cuyo significado sólo se alcanza merced al conocimiento científico, porque son la ciencia teórica y la técnica científica las que le han dado su carácter distintivo al principio y luego medular.

La tradición literaria y humanística subsiste, y ello es necesario, ya que nos da los ideales sustantivos desde los cuales vivir. Pero los cultores de esta tradición pecan por especialistas: corren el riesgo inminente, (y que ya ha devorado a varios hombres egre-gios) de asfixiarse e incapacitarse, porque carecen de los requisitos mentales necesarios para comprender una dimensión principalísima del mundo de hoy.

Es una paradoja con sesgo trágico. Precisamente por dedicarse de lleno a temas y actividades tradicionalmente nobles y desinteresadas, viven en un mundo de meras utilidades. "Usan" el mundo moderno, al igual que manejan un automóvil, sin comprender verdaderamente el cómo ni el porqué. Carecen de las herramientas necesarias para captar el sentido que cada parte del mundo rezuma. Están incapacitados para sumergirse activamente (como es su vocación) en el núcleo vivo del momento que vivimos. Están —esencialmente— *alienados*.

Se manifiestan síntomas de esta alienación en todas las ramas del pensamiento y de la literatura actuales. Domina en todos los campos en que predomina el hombre de formación literaria. Nada más trágico, ni más probatorio, que el espectáculo de la literatura europea, desde los primeros pasos "irracionales" hasta sus últimos alardos "desesperados", pasando por las tentativas esterilizantes de vivir en "torres de marfil".

A esta altura, sin embargo, es necesario evitar un peligro: el de pensar por oposiciones. No existe en los hechos contradicción alguna, esencial, entre "ciencia" y "literatura". Sólo puede existir en las ideas previas que los hombres quieren imponer a los hechos. Si la cultura meramente literaria incapacita a los hombres para vivir en el mundo de hoy, no menos cierto es que la educación meramente científica ciega al hombre para los ideales nutricios de nuestra civilización.

Precisamente el problema de hoy es ese: Necesitamos inventar una forma de vida que haya aprendido del pasado y que sienta la

presencia viva del futuro inminente. Necesitamos crear, con urgencia, un estilo de pensamiento y de conducta que haga posible la coexistencia armónica de *ambas* formas del vivir y del sentir.

Y próximo ya el fin de estas reflexiones, debo hacer una última advertencia, repetitiva pero necesaria: No creo, ni puedo creer, que la literatura de ficción científica sea una amalgama de esta naturaleza. Ni siquiera su semilla primeriza. No es de la actividad mítica que puede surgir esa experiencia honda de una armonía en plano superior. Pero si no es forma incipiente de lo que buscamos, es el síntoma notorio de su necesidad.

TALLER

ESTRUCTURA Y ESTILO DE «SOLEDAD» DE EDUARDO ACEVEDO DÍAZ

I

El tema y los personajes

Soledad (1894) desarrolla dos conflictos simultáneamente: el del amor-pasión entre la protagonista y Pablo Luna ("crecimiento inexorable del amor", dice Omar Prego Gadea); el de un odio, también inexorable, entre Pablo Luna y don Brígido Montiel, el estanciero y padre de Soledad. Ambas pasiones tienen origen diverso. Soledad distingue pronto a Luna entre los hombres que la rodean y celan. Él pasa, indiferente sólo en apariencia, provocativo en su silencio y en la esquivez de su mirada; no la elude pero tampoco la acecha. Hace valer así su estampa, inusitada en el pago, de varón melancólico y hermoso. En *Soledad* nace el deseo por comparación y contraste entre este hombre y los que la procuran, en particular el prometido que le ha buscado su padre, el viejo (para ella) Manduca Pintos. En cuanto a Montiel, se opone a Luna por considerarlo (tal vez con razón que el autor no fundamenta) como un matrero, como un ser parásito que carne sus animales y elude el trabajo honrado. La circunstancia (no casual) de ser Soledad hija de don Brígido, contribuye a acentuar el antagonismo entre ambos hombres, agrava una situación insostenible, provoca la crisis. Soledad se convierte en el motivo más inmediato (aunque no el único, como creen apresurados lectores) del odio entre su padre y su amante.

El primero de los temas de esta novela (el erótico) ha sido suficientemente glosado por la crítica¹. Insisto ahora en el segundo, en la oposición Luna-Montiel. Un planteo psicológico suele

1. Cf. Omar Prego Gadea: *El arte narrativo de Acevedo Díaz en "Soledad"*, in *Marcha*, Montevideo, octubre 22, 1954, Año XVI, N° 742, pp. 14/15. Es excelente en este artículo el examen de las relaciones entre Soledad y Pablo Luna. Otros aspectos del mismo (el supuesto simultaneísmo, el punto de vista narrativo, el uso de los racconti) son más discutibles y serán discutidos aquí.

ver en el desarrollo de este tema la prueba del carácter resentido de Pablo Luna. Repaso de hechos: Atraído por Soledad, Luna se dirige a la estancia a solicitar trabajo en el momento de la esquila; lo obtiene del capataz (aunque con la advertencia de que no se deje ver del dueño); don Brígido lo ve y lo echa con insultos; Pablo se va, visiblemente agraviado pero sin rebelarse (capítulo IX); esa misma noche se encuentra con Soledad en una loma; don Brígido los descubre insulta y pega a Pablo, quien no se defiende; el incidente no se agrava por la decidida intervención de Soledad (capítulo X); durante todo el resto de la noche y el día siguientes Luna masculla y sufre su agravio, hasta que se dibuja en él la forma de la venganza: el incendio (capítulo XI).

Uno de sus críticos ha llegado a hablar del carácter eminentemente exótico de Luna, de su ajenidad al mundo gauchesco y en particular a la psicología del gaucho cantor (o gaucho-trova, como lo llama Acevedo Díaz). “*La mayoría de cantores y payadores eran hombres abiertos, fracos, sociables, valerosos. Pablo Luna representa el otro hemisferio de esta fauna lírica: el tímido, el resentido, el andrógino, el esquizofrénico.*” Tal vez sea cierta la afirmación de que Luna no es un gaucho cantor típico. Pero parece evidente que el crítico exagera su atipicidad. Los rasgos de coquetería de Luna le parecen demasiado femeninos y llega a hablar de homosexualidad².

Parece posible una interpretación menos extremista. La rivalidad de Luna y Montiel tiene una causa más honda que la mera oposición de caracteres: es de naturaleza social. Es la lucha entre un individuo (don Brígido) que tiene su lugar en la sociedad, que lo cuida y lo defiende, y un ser asocial (Pablo), deliberadamente vuelto hacia la naturaleza y la soledad, hurao, incomunicado. Este ser, si se le acosa, puede llegar a cometer actos antisociales. La cualidad general o abstracta de ser asocial de Pablo Luna aparece expuesta por el autor desde el comienzo de la novela. Pablo es (o parece ser) huérfano; vive solo; a pesar de su gusto por la guitarra, rehuye la sociabilidad de los peones y se hunde en la naturaleza, satisfecho de acordar su canto al no aprendido de las aves (como diría Garcilaso); es un ensimismado, que sólo rompe su aislamiento (en contadas, bruscas, ocasiones) si algún ser acosado o en peligro lo necesita, pero que de inmediato vuelve a desaparecer, a hundirse en el monte hospitalario.

2. Cf. Daniel D. Vidart: in *El Día*, suplemento dominical, Montevideo.

Soledad despierta en él un impulso de sociabilidad; le hace volver al contacto humano, buscar la manera de ingresar —por el trabajo, en la esquila— en el orden social. Al ser rechazado brutalmente por don Brígido, su naturaleza asocial reacciona también brutalmente. Enfrentado a la sociedad, acaba por violar todas sus normas: conquista a Soledad, incendia la estancia provocando así la muerte de don Brígido, mata a Manduca Pintos, se hunde en la noche de la selva, con la mujer que ha raptado.

Queda el problema de su coquetería. Repasada la morosa descripción de Acevedo Díaz (el cuidado en el vestir, la guedeja de pelo sobre el ojo, “gracioso celaje” que tal vez servía para ocultar un párpado caído, la cintura estrecha, como “de mujer”, la oreja “tan chica como el reborde de un caracol rosado”) no se encuentra en ella nada que pueda denunciar un elemento andrógino y (menos aún) homosexual. Luna se cuida como el macho de las especies ostenta sus atributos más brillantes, sus colores más lucientes. Hay en su coquetería rasgos eminentemente sensuales pero de virilidad y hasta de agresividad viril. Por otra parte, y según apuntó ya otro crítico, rasgos equivalentes (rizos blondos, ojos pardos, boca de cereza, “carita de hembra pelirrubia”) ostenta Ismael Velarde, sobre cuya virilidad nadie puede echar sombras. (El autor llega a calificarlo de: “gauchito de boca de clavel”³.)

No es falta de virilidad lo que moviliza la venganza de Luna; es su actitud asocial, que Acevedo Díaz ha presentado (sin declararla) con sumo cuidado desde el comienzo del libro. Pero ésta es una sola cara de la composición de su novela (la social); desde otro punto de vista es posible acceder mejor a su verdadera creación novelesca.

II

La estructura narrativa

El tema (simple, concentrado, breve) no toleraba la dimensión narrativa mayor: la de sus novelas históricas. Al autor le bastó la dimensión intermedia de *nouvelle*, que soporta la variedad dentro de la única intriga, el desarrollo pausado de algún episodio (en este caso: el incendio final), al tiempo que permite una gran

3. Cf. Omar Prego Gadea, Loc. cit.

rapidez y la exigente integración de cada uno de sus elementos en un mecanismo único, tenso. Acevedo Díaz desarrolló su tema en forma lineal. El planteo de la relación amorosa (capítulo V) es precedido por cuatro capítulos destinados a la presentación, misteriosa, de Luna (I-III) y de don Brígido Montiel y su hija Soledad (IV). En el mismo capítulo V se indica la preexistencia de una oposición entre don Brígido y Luna (*"don Brígido le tenía mucha inquina a Pablo, porque, según él, vivía de sus ovejas y de sus vaquillonas, sin que nunca hubiese podido sorprenderlo en una carneada"*). La doble situación progresá, alternativamente, hasta el capítulo X (verdadero eje narrativo de la obra) en que Soledad se entrega a Luna y don Brígido lo golpea. El desenlace resuelve simultáneamente los dos conflictos.

La intriga progresá sin complejidades, sin desarrollos laterales, sin saltos al pasado. Es cierto que hay *racconti* pero ellos no están en función de la intriga (como ocurre en *Ismael*, 1888) sino que sirven para ilustrar la naturaleza de los personajes. Así, por ejemplo, en los capítulos II y V se cuentan hazañas anteriores de Pablo Luna (la identificación en la noche de una res gorda, la intervención a favor de un matrero acosado, la salvación de otro que se ahogaba en las aguas de un arroyo crecido); ellas permiten reconocer su valentía, documentan su conocimiento del campo, completan rasgos de su carácter y (por la manera de ser comunicadas indirectamente al lector) no disminuyen el aura de misterio que con tanta cautela ha levantado Acevedo Díaz para envolver a su personaje. Del mismo modo, otros personajes son revelados por el *racconto*: Rudecinda, la Bruja, en el capítulo III; las relaciones de Soledad con Manduca Pintos y con los peones, en el capítulo VI.

Ni siquiera se atenua esa estructura lineal al final de la *nouvelle*. Al estudiar la famosa escena del incendio, uno de sus críticos ha hablado de *simultaneísmo* y ha escrito que para aliviar la monotonía de una descripción que abarca seis capítulos (XII-XVII) “Acevedo Díaz recurre al procedimiento estilístico de irlo enfocando sucesivamente desde cada uno de los personajes”: en los capítulos XII y XIII el punto de vista asumido es el del incendiario, Pablo Luna; en el XIV se pasa a Soledad; le corresponde el XV a don Brígido Montiel; el XVI a Manduca Pintos; la serie se cierra, en el XVII, con Pablo Luna otra vez. Sin embargo y contra lo que sugiere la cita, el incendio no se cuenta, entero, cuatro (o cinco) veces. El autor aprovecha los cuatro puntos de vista posibles para mos-

trar las etapas del crecimiento de la inmensa conflagración. Se trata, en realidad, de un procedimiento esencialmente sucesivo y el mismo crítico ha dejado deslizar el adverbio "sucesivamente" en el párrafo arriba citado. Cada cambio del punto de vista, podría insistirse, no vuelve la acción hacia atrás sino que la toma en una etapa más avanzada de su desarrollo.

III

El punto de vista

Cuando Acevedo Díaz cuenta el incendio asumiendo sucesivamente el punto de vista de cada uno de sus personajes está utilizando una técnica tan antigua e ilustre como la *Iliada*: no de otro modo expone Homero sus batallas, eligiendo en cada caso el punto de vista más privilegiado (o el más oportuno, dramáticamente). No es necesario que ese punto de vista coincida con el de un personaje determinado (en el capítulo XVII más que el de Pablo Luna es el del autor el asumido); tampoco es necesario que sea el de un observador especial, un testigo que el autor interpola visiblemente en la obra para acentuar el punto de vista (como ocurre casi siempre en Henry James, estricto coetáneo de Acevedo Díaz y a quien éste no conoció). El punto de vista narrativo suele corresponder al de un ser impersonal y privilegiado, el autor. Como Dios de sus criaturas, puede mostrarlas en su apariencia externa y en su esencia.

En Soledad Acevedo Díaz no abusa de su privilegio, y de aquí la falsa impresión de que asume el punto de vista de un observador imparcial. Todos los personajes son vistos desde fuera y por dentro, según las conveniencias narrativas. Bastaría para probarlo la secuencia (capítulos V-VII) en que Acevedo Díaz registra detenidamente el impacto de Luna en Soledad. Sin embargo, frente a uno de sus personajes, el autor asume (casi siempre) la actitud de observador impersonal: en la presentación de Pablo Luna se esmera en mostrarlo desde fuera y, también, desde lejos. Ya ha sido observado por Prego Gadea este procedimiento, aunque no parece superfluo caracterizado con mayor precisión. El capítulo I abunda en expresiones como "según era fama", "cuando de él se hablaba", "decíase", "añadíase", "a juzgar por la pinta", "solía vérsele pasar", "habíase observado", "se conocía". Todas ellas tienden a presentar

a Luna desde fuera, a los ojos de un observador (o de varios). En realidad, obedecen a la voluntad de presentar a Luna como lo verían en el pago, con lo que se obtiene una doble caracterización por contraste y se preserva (por el momento) el misterio de su psicología.

Incluso cuando el autor debe ahondar más en el personaje o comunicar una acción que nadie pudo ver (capítulo III, con la muerte de la Bruja y el combate de Luna con los perros cimarrones), prefiere mantener el punto de vista externo y ofrecer las acciones del personaje. La escasa visión interior limita voluntariamente su alcance por medio de fórmulas dubitativas. El autor quiere mostrar que Luna es hijo de la Bruja, pero no quiere decirlo. Explica entonces su dolor y su llanto con expresiones de clara ambigüedad, como si el misterio se revelase en forma incompleta.

Hay, sin embargo, excepciones a este procedimiento y éstas empiezan a abundar a medida que la *nouvelle* avanza hacia su culminación y el misterio va iluminándose. Es ejemplar, en este sentido, todo el capítulo XVII en que Acevedo Díaz no sólo muestra el incendio de los campos de Montiel sino que expone el que arde en el interior de Pablo Luna. (El símil está declarado por el mismo autor). En esta segunda actitud explicativa, Acevedo Díaz llega a cometer errores, casi imperdonables: mostrar por dentro al personaje con un lenguaje absolutamente ajeno a su psicología. En el capítulo XII escribe: "Pablo no apuró su cabalgadura. Mantuvo la marcha al trote, largo rato, sin tropiezo, confiado en el mutismo de los campos y en la obra del misterio." *Mutismo de los campos, obra del misterio;* lenguaje abstracto que resulta completamente inadecuado para expresar lo que realmente podía sentir el gaucho-trova.

Pero dejando de lado este ejemplo, y considerándolo sólo como desliz narrativo, ¿cómo explicar el cambio radical en el punto de vista narrativo de Acevedo Díaz entre el primer capítulo (visión externa y ajena de Luna) y el último (visión interior)? Hasta cierto punto, está determinado por el mismo desarrollo de la intriga. A medida que Luna es obligado a actuar (primero rondando a Soledad, más tarde enfrentándose a don Brígido), se va revelando su naturaleza profunda. Los límites de su ser social se reconocen; su resentimiento asume proporciones antisociales, a la vez que se desnuda el deseo despertado por Soledad. Su misterio se evapora en parte. La iluminación interior de sus actos es mayor y cuando ocurre la crisis (el castigo recibido por mano de don Brígido) el autor está obligado a mostrar a Luna desde dentro.

Sin embargo, no ha abolido por completo el misterio. Hay siempre una sombra que envuelve el gaucho-trova, un aura que Acevedo Díaz preserva hasta la última frase ("*hundiéndose por grados en los lugares selváticos como en una noche eterna de soledad y misterio*") y esto no sólo porque el misterio es inherente al personaje de Luna sino porque toda la nouvelle descansa en el Misterio y su estructura y su estilo narrativos están determinados por él.

IV

La Estructura Poética

La semejanza entre el tema erótico de *Soledad* y el de *Ismael* ya ha sido señalada por la crítica. Hay también en *Ismael* una pasión (Felisa e *Ismael*) contrariada por un antagonismo (*Ismael* y *Almagro*); hay una intensificación del antagonismo por la presión del motivo erótico. El desarrollo de la pasión amorosa es muy semejante. También *Ismael* provoca a Felisa con su silencio y su esquivez; también es parco de palabras en la lid amorosa y generoso de gestos que compensan con creces el laconismo⁴; también se enciende entre ellos el deseo con ímpetu genésico incontenible.

Hay detalles menores que acentúan la semejanza. *Ismael* es huérfano y cantor; tiene una belleza viril en la que no faltan rasgos de delicadeza femenina que sirven para subrayarla; la sazón erótica de Felisa es dada por comparación con el fruto del país, incitante, fuerte. Pero hay, es claro, notorias diferencias. Las anecdotás son de menor importancia: *Almagro* no es el padre sino el primo de Felisa y la cela para él (en realidad, suma la condición de *Manduca Pintos* a la de don Brígido); *Ismael* no es un ser asocial; el desenlace es muy distinto.

A estos accidentes se suman diferencias profundas, determinadas por la índole misma de ambas obras. El antagonismo de *Ismael* y *Almagro* se proyecta contra un marco bélico y nacional: *Ismael* es criollo y lucha en las fuerzas de Artigas, *Almagro* es español. El autor los enfrenta en la batalla de Las Piedras, culminación de la

4. Véase el acertado análisis de este rasgo del gaucho en Félix Schwartzmann: *El sentimiento de lo humano en América*, Ensayo de Antropología Filosófica, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1950, tomo I, p. 286. El pensador chileno parte de un análisis del juego amoroso en *Soledad*, pero lo que dice se aplica asimismo a *Ismael*.

novela. En *Soledad* la anécdota erótica no es parte de otro orden mayor, sino su mismo centro.

Donde se advierte mejor esta diferencia de naturaleza es en la actitud poética de Acevedo Díaz. En *Ismael* los personajes están presentados en su doble condición de individualidades y de arquetipos. Baste la consideración, sumaria, del capítulo VII. La entrada de Ismael en el monte donde se ocultan los matreros está presentada, sucesiva y a veces simultáneamente, desde dos puntos de vista: narrativo (*Ismael huye y se interna en el monte*), histórico-sociológico (*un gaucho huye y se interna en un monte*). Otro ejemplo notable (y también válido ahora porque encuentra su equivalente en *Soledad*) es el del capítulo XIX en que Ismael pesee a Felisa. Está contado sin regodeos sensuales, pero con la misma doble visión narrativa y sociológica. Parece el apareamiento de dos animales, hermosos y simbólicos. Acevedo Díaz, novelista, no puede refrenar al sociólogo positivista y se deja decir: "*El gaucho vigoroso que domaba potros, era en aquel instante lo que el clima y la soledad lo habían hecho: un instinto en carnadura ardiente, una naturaleza llena de sensualismos irresistibles y arranque grosero.*" A la óptica intimista y a la vez objetiva del creador narrativo se sustituye en pasajes semejantes la visión del sociólogo que delinea lo típico, habla de la ley de la evolución, de las fuerzas de la naturaleza y del clima (id. est.: del medio), la voz de la raza, la presión de la historia, etc.⁵.

En *Soledad* no hay sociología ni hay historia; tampoco hay arquetipos. En la escena del encuentro de los amantes nada se explica: todo se presenta. La asociación animal está viva en el lector por alusiones que desliza el autor y que actualizan un episodio previo (capítulo VII) en que Soledad asiste a un espectáculo habitual en su mundo (el padrillo cubriendo a una yegua) y por primera vez alcanza su significado sensual general. Acevedo Díaz ha abandonado el método sociológico que da naturaleza narrativa híbrida a *Ismael*. Su concepción de *Soledad* es estrictamente poética.

La naturaleza misma de ambas obras explica la diferencia de procedimiento. *Ismael* es una novela histórica, doblada de un ensayo sociológico. *Soledad* es ficción pura (el autor la subtítula: *Tradición del pago*). Su misma condición novelesca está acentuada por la indiferente localización temporal, por su indeterminación espa-

Cf. Emir Rodríguez Monegal: Acevedo Díaz novelista, *La Composición de "Ismael"*, Marcha, Montevideo, diciembre 31, 1953, Año XV, N° 703, suplemento. El tema está desarrollado con detalle.

cial. Se puede suponer que ocurre en algún lugar cercano a la frontera con el Brasil (algunas voces, el personaje de Manduca Pintos) y se la puede ubicar en una pausa de las guerras civiles (no hay la menor alusión bélica). Pero su misma indeterminación justificaría proyectarla más hacia el pasado aún, hasta los orígenes mismos, en el seno misterioso de la tradición.

Si Acevedo Díaz (tan sensible para lo histórico, tan minuciosos en su determinación espacio-temporal) nada dice es porque nada quiere decir; porque desea que su *tradición* se mueva en un marco indeterminado, rico en sugestión.

Poema en prosa ha dicho uno de sus mejores críticos (tal vez el mejor de sus sentidores)⁶. Toda la novela está atravesada internamente, por un sistema de alusiones poéticas que empapan todos sus elementos. Ellas constituyen su estructura poética, no visible pero sí actuante. Sin ánimo de agotar el tema pueden indicarse sus líneas más firmes. El título mismo, con su ambivalencia, está revelando la intención del autor. Soledad es el nombre de la protagonista; es también la condición en que ella se encuentra ("Recién se apercibió que a su alrededor había como un vacío, y que la soledad no la llevaba en el nombre sino dentro de sí misma", dice en el capítulo VII, cuando medita sobre Luna). Es asimismo la condición de Luna, solitario por excelencia. El desarrollo mismo de la intriga no lleva a Luna y a Soledad a abolir su condición de solitarios y a ingresar en un orden social, colectivo; los lleva a huir del mundo, a compartir más íntima y estrechamente esa soledad selvática en que el autor los hunde al término de la *nouvelle*.

Pero hay otros elementos que apuntalan la estructura poética de la obra. Uno de los más notorios es el paralelismo de temas o motivos, lo que podría calificarse de las grandes metáforas narrativas. (No me refiero a las metáforas poéticas que la novela toma de la épica y que son también posibles en un poema lírico; sino a esa otra relación que se establece entre dos partes de una misma narración, explícita o implícitamente, por la semejanza de motivos o situaciones y que permiten al autor ahondar el significado de cada una.) La más evidente en *Soledad* es la metáfora, ya aludida, del encuentro nocturno de la protagonista y Luna con el apareamiento anterior de los animales. La manera de traer a la conciencia del lector este episodio es sumamente eficaz. En el diálogo desliza Ace-

6. Cf. Francisco Espínola: *Prólogo a Soledad y El combate de la tapera*, Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 15, 1954, p. XIII.

vedo Díaz palabras (cariñosas en su rudeza) que llevan connotaciones animales: “*Parejito que a bagual*”, dice Luna cuando Soledad, tendida en el suelo, le tira al rostro un puñado de gramilla; *Ojizaino*, le murmura ella, apartando de su rostro el bucle que cubre uno de los ojos. Pero no sólo el diálogo, la narración misma va potencializando de una animalidad discreta, el juego de los amantes. Cuando se están mirando y no han empezado todavía las caricias, rompe el silencio de la noche “*el relincho aislado de los potros en el valle*”; cuando Pablo ya la está acariciando y besando, el autor anota: “*Después la ciñó con sus brazos de la cintura, resollante, la atrajo hacia sí, impetuoso y la tuvo estrechada largos momentos hasta hacerla quejarse.*” La descripción del apareamiento animal (en el capítulo VII) insiste en las mismas notas aunque, es claro, da la situación con una fuerza y concisión que hubiera resultado grosera en el segundo caso.

Otros ejemplos podrían estudiarse: la relación casi erótica entre la guitarra y Luna, enfatizada desde las primeras páginas de la *nouvelle*, va cediendo paso a la de Luna con Soledad; en el último párrafo, ambas aparecen íntimamente ligadas al gaucho-trova (“*a grupos llevaba la guitarra —confidenta amada de sus dolores— y en brazos una hermosa —último ensueño de su vida*”). O, también, el paralelismo (ya relevado) entre el incendio del campo y el incendio que devora íntimamente al personaje (capítulo XVII). Pero hay un tema más importante y que constituye, sin duda, la clave poética de la obra: la Bruja.

El autor la presenta en un *racconto* (capítulo III): se llamaba Rudecinda, había tenido un hijo (que la abandona, “*acosado por la miseria y por las persecuciones injustas de la autoridad*”), era curandera y Manduca Pintos la expulsa de su estancia; va a vivir al campo de don Brígido, en lo espeso del monte; allí disputa una noche una oveja muerta a los perros cimarrones y es destrozada por ellos. Pablo Luna llega a tiempo para vengarla, para reconocerla como su madre. (Aunque el autor lo insinúa no lo dice hasta el fin.) Pero el entierro de la Bruja y la matanza de los perros cimarrones no expian el crimen. Sobre toda la novela se cierne la figura del cadáver de la Bruja, custodiado por un ñacurutú. A veces la acción pasa cerca de donde aquél se halla; otras, se desliza en el diálogo (incluso en el encuentro nocturno de los amantes). A medida que la novela llega a su climax, la figura de la Bruja está más presente. Cuando Pablo traga su afrenta y medita la venganza (capítulo XI) se cruza en sus sueños “*un fantasma sangriento en-*

señando anchas heridas a través de sus harapos; fantasma que huía perseguido por una banda de perros famélicos, veloces monstruosos de erizados pelos y agudos colmillos." En el delirio de su resentimiento, Luna habla incoherencias con la sombra de la Bruja. Toda la venganza está presidida por su fantasmá. En el último capítulo, cuando ya el incendio está desatado, ha muerto don Brígido y Manduca Pintos trata de salvarse con Soledad, la fuga se hace por el Barranco de la Bruja. Allí Manduca abandona a Soledad (el caballo no puede aguantar el peso de ambos); allí, en el instante de la huída, oye una voz "más semejante al roncar de un tigre que a un acento humano" y cree, desvariando, que es la voz de la Bruja. Es Pablo Luna que viene a salvar a Soledad y a matar a Manduca. Viene también a vengar a la Bruja. Ante los restos de la Bruja inmola a Manduca Pintos.

Porque hay una historia no advertida dentro de esta ficción. Manduca Pintos era causante de la primera expulsión de la Bruja, la que la arroja al monte, en compañía de los perros cimarrones (capítulo III); había sido, además, maldecido por la Bruja, que se le cruza en el camino, horrible y arrojándole un puñado de hierbas, para hundirse de inmediato entre las breñas. Debajo de la trama visible de *Soledad* (la pasión de los jóvenes, al antagonismo de los hombres) se cuenta una historia fantástica de horror y superstición. Esa historia está presidida por la Bruja, como momia y como sombra, y agrega a la dimensión poética de la *nouvelle* una perspectiva fantástica.

El Misterio aparece entonces como una condición no sólo inherente a la psicología de Pablo Luna sino a la misma obra, en cuya concepción circula ese romanticismo vigoroso del autor que un arte realista cada vez más disciplinado no ha conseguido abolir.

V

El Estilo del Lenguaje

Disciplina es precisamente la palabra que mejor define la cualidad estilística última de *Soledad*. Ya se ha mostrado la disciplina en la doble estructura de la *nouvelle*. Cabe examinar ahora la disciplina de su estilo en el lenguaje. No hay, como en *Ismael*, una escisión entre el estilo del narrador y el estilo del sociólogo. Hay un solo estilo: narrativo, poético. Pero ese mismo estilo no es

coherente. En la narración pura es (casi siempre) de primer orden. En la descripción es desigual, capaz de grandes aciertos y capaz, también, de vulgaridades. Hay una voluntad de estilo que recorre toda la *nouvelle*. Esa voluntad se manifiesta en la sobriedad de la caracterización y en la intensidad de la presentación. Como el tema mismo, el estilo de exposición es simple, pero vigoroso. Su intensidad reconoce tensiones y distensiones; todo se organiza hacia el climax del incendio.

Hay pasajes justamente famosos: la muerte de la Bruja; el encuentro nocturno de los amantes; el implacable desarrollo del incendio. Pero es en este último episodio (que ocupa los capítulos XII a XVII) en donde se pueden estudiar mejor las características del estilo de Acevedo Díaz. Dos grandes influencias luchan en su lenguaje: la grandilocuencia, de raíz oratoria; las asociaciones vulgares, de origen periodístico. En la descripción del incendio ambas deslucen pasajes de gran valor. Aparecen donde no deben, llenan con sus acentos huecos o con su tonalidad incolora un espacio que debía ocupar la creación verbal.

Baste (a título de ejemplo) el examen del capítulo XVII. Se abre con la figura de Pablo Luna internándose en dirección del Barranco de la Bruja, donde encontrará a Manduca Pintos. Acevedo Díaz dice que “*llevaba en su cabeza una tormenta*”, y subraya la semejanza entre el incendio exterior y su conflagración interna. Todo el análisis psicológico a que se entrega abunda en clisés verbales (“*agolpábanse a su cerebro impetuosas algunas ideas nobles, fugaces relámpagos de sus pasiones férvidas tan puras y sencillas cuando eran de toscamente virginales*”) en que la cuota de creación, en que la tensión estilística, se ven sustituidas por la asociación resabida o por la connotación indiferente.

En cambio la narración —todo lo que es suceso y acción— está presentada por Acevedo Díaz con un ardimento que no excluye (ocasionalmente) la brusca iluminación poética. La transición entre lo que es expresión del conflicto interno de Luna y conflagración externa está marcada por una frase que participa por igual de la torpeza y la felicidad: “*El alazán volaba por el sendero con el hocico levantado y el ojo despavorido. Y cuando pasó los cascos casi encima de las llamas iluminándose hasta en su último detalle caballo y jinete, el centauro de fuego redobló sus rugidos. La carrera se convirtió en vértigo.*” Los elementos de observación directa (*hocico levantado, ojo despavorido*) se mezclan con los de la fantasía literaria (*el centauro de fuego, los rugidos, el vértigo*) para deter-

minar esa nueva textura lingüística que define mejor que nada la naturaleza de esta tradición, fronteriza entre el realismo y la literatura fantástica.

Todo el resto del capítulo desarrolla, sintéticamente, la apoteosis del incendio y el asesinato de Manduca Pintos. La descripción de este último acto da también, la medida de este estilo: Pablo apuñalea a Manduca en el cuello. *"Bañado por un chorro caliente que brotó como de un surtidor recio y espumante, Pablo se puso el acero en la boca, y a dos manos sacudió y derrumbó al ganadero en el horno espantoso de las breñas. El cuerpo macizo de Pintos cayó de cabeza en la cuenca hecha ascuas y en ellas se sepultó casi por entero, apartando las llamas un instante como al soplo de un fuelle; pero éstas pronto cerraron círculo, se agrandaron y confundieron en una sus lenguas, acogiendo al nuevo combustible con una salva de lugubres crepitaciones."*

Con la última acción (la fuga de Pablo con Soledad en brazos) la narración realista y su contenido de símbolo poético aparecen expresadas visiblemente por el autor. Es como la llave puesta al final de libro, la llave que permite leer a Soledad como lo que es: una ficción poética, no una historia. *"Detrás dejaba un horizonte rojo y montes de pavesas; por delante se abría el desierto vestido a esa hora de luto y se alzaban como mudos gigantes las moles de los cerros. Y cuando ya lejos de la densa humareda pudo ostentarse diáfano el cielo, alumbraron sus pálidas estrellas al jinete que a grupos llevaba la guitarra —confiada amada de sus dolores— y en brazos una hermosa —último ensueño de su vida—, adusto, altanero, hundiéndose por grados en los lugares selváticos como en una noche eterna de soledad y misterio."*

La realidad (Pablo Luna que se hunde con la mujer y la guitarra en el monte) resulta transfigurada por la visión poética. Adusto, altanero, solitario, con la confidenta de sus dolores, con el último ensueño de su vida, un jinete se hunde bajo la luz de las pálidas estrellas en la noche eterna, hecha de soledad y de misterio. Es posible que el lenguaje falle (hay, sin duda, demasiada palabra prestigiosa, demasiada voz manoseada) pero no falla la visión narrativa: no falla, y esto es lo que importa, la comunicación de un ser y un destino que el autor quiso arrancar de los moldes reales y fijarlo, para siempre, en la creación poética.

NOTAS

LAS “NUEVAS NORMAS DE PROSODIA Y ORTOGRAFÍA” Y LA DOCTRINA HISPANOAMERICANA

Las *Normas de prosodia y de ortografía*¹ dictadas últimamente por la Academia española, señalan una continuidad con las innovaciones anteriores y con el impulso primigenio en nuestra lengua de fijarse con criterio fonético.

Cuando Alfonso el Sabio resguarda la poesía de los juglares en su *Crónica General* y defiende la perduración de esta poesía en la literatura española, resguarda también la ortografía castellana de su época ajustada a la pronunciación juglaresca o sea a las formas vivas de la lengua hablada. La escritura de Alfonso el Sabio se conforma a la pronunciación con un empeño de exactitud y de puntualidad y ya quedan impuestas para el futuro las tendencias generales de la escritura castellana. Es una ortografía fijada con criterio fonético, pero insegura, sin regularidad, con las vacilaciones e inconsecuencias de la pronunciación y de la morfología grammatical de su tiempo. Pero al levantar la lengua culta sobre la línea popularista de la poesía romance no puede impedir Alfonso el Sabio la otra tendencia latinizante, que existe desde el origen de la escritura castellana y que va a vigorizarse en los siglos xv y xvi. La obra lingüística de Alfonso el Sabio está en la armonización de estas dos tendencias y con los sonidos populares nuevos aparecen las grafías cultistas de ph, th, ch, y, z, qu (*philosophia*, *paragrapho*, *orthographia*, *propheta*, *thesoro*, *methodo*, *cathedra*, *thalamo*, *cantharo*, *theatro*, *theologia*, *catholico*, *rethorica*, *throno*,

1. Para aligerar el mecanismo de las citas se emplearán en el curso de este trabajo las abreviaciones siguientes:

acad. = Gramática de la Real Academia, Madrid, 1917 y 1931.

Bello = Gramática de la lengua castellana al uso de los americanos, ed. Blot, París, 1925.

Cuervo = Notas a la Gramática de Bello, edición citada.

dicc. = Diccionario de la Academia, Madrid, 1947.

Menéndez Pidal = Gramática histórica española, Madrid, 1926.

Navarro Tomás = Pronunciación española, Madrid, 1926.

Normas = Nuevas normas de prosodia y ortografía, Madrid, 1952.

Rosenblat = “Las Nuevas Normas Ortográficas y Prosódicas”, Caracas, 1953.

christiano, cytara, cypres, lyra, martyr, hypotheca, etymologia, hyperbole, symbolo, mysterio, syllaba); las consonantes dobles (Alffonso, sillaba, peccado) y los grupos consonantes cultos (septentrion, quatro, quando, numqua), que representan la nostalgia del latín. Se escribía ya como se pronunciaba en siglos más remotos aún, cuando el latín era pronunciado a la manera romance y cuando se intentó escribir el castellano incipiente con sonidos forasteros al latín, para los cuales escribas y curiales improvisaron signos nuevos.

Este respeto a la pronunciación abarca toda la tradición española desde Quintiliano de la Roma imperial hasta la prestigiosa escuela sevillana con Nebrija, Fernando de Herrera, Mateo Alemán y luego la Academia, exceptuando en ésta un sólo momento, el de su creación, en que es obvio recordar, fue de criterio etimológico aunque no muy riguroso.

Desde hace más de un siglo Hispanoamérica comparte este esfuerzo de regulación lingüística y se adelanta en algunas de estas reformas con la obra extraordinaria de don Andrés Bello, cuya visión futura y muy certera de la lengua anticipa conclusiones que, ahora después de un siglo, hacen suyas algunas de estas *Normas de la academia*.

El mismo Bello, que ha sido calificado “el más genial de los gramáticos de la lengua española y uno de los más perspicaces y certeros del mundo”², se encontraba con su obra en el mismo impulso de innovaciones de la Academia y dice: “Nuestras reformas son consecuencia inmediata de los principios que ha seguido en las suyas la academia”. También se encuentra Bello en la misma tendencia de hegemonía fonética y su principio (“la perfección de una escritura se cifra en una cabal correspondencia entre los sonidos y los signos...”) coincide con el viejo principio de Nebrija que es también el de Quintiliano: “assí tenemos de escrivir como pronunciamos i pronunciar como escrivimos”. Este criterio fonético arraigado es también el de Bello, que continúa el antiguo ideal hispánico de fidelidad a la lengua hablada y que propugna en el mismo propósito de la sencillez ortográfica para facilitar las artes de leer y de escribir “que son los cimientos sobre que descansa todo el edificio de la literatura y de las ciencias”³.

2. Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña: Gramática castellana, Buenos Aires, 1940, tomo I, pág. 7.

3. Andrés Bello: Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar y unificar la ortografía en América, Obras completas, tomo V, Estudios gramaticales, pág. 72, Caracas, Ed. del Ministerio de Educación en Venezuela, 1951.

**NORMAS REFERENTES A ACENTUACIÓN
ORTOGRÁFICA**

Algunas de estas reformas ya estaban implantadas en el uso de Hispanoamérica, aun con legislación adversa de la Academia y las *Normas* vienen ahora a refrendar este uso, sustentado además desde hace casi un siglo por Cuervo y Bello, en lo que puede llamarse doctrina hispanoamericana.

1. Supresión por las *Normas* (párrafo 25) del acento escrito de **FUE**, **FUI**, **VIÓ** y **DIO**.

En esta forma sin tilde, como corresponde, están esos verbos en Bello (párrafos 579, 583, 626, 692, 803, 805, 812, 833, 718), en Cuervo y en la práctica de los estudiosos de estos países desde tiempo muy remoto⁴.

El acento de estos cuatro verbos monosílábicos era completamente baldío y no se justificaba ni como signo de intensidad ni como acento diacrítico (acad., párrafo 540 - a): “*Los monosílabos nunca necesitarían llevar el acento escrito, pues no pueden acentuarse sino en la única sílaba que tienen; no obstante, se escribe el acento cuando existen dos monosílabos iguales en su forma, pero con distinta función gramatical, en una de las cuales lleva acento prosódico y en otra es átono*”, es decir, homónimos, que no tienen nada de común, ni semántica ni etimológicamente, o sea palabras fuertes y palabras débiles que tienen la misma forma sin más diferencia que la intensidad. Ejemplos: no sé nada, el niño se lastimó, sé, verbo y se, pronombre; hoy trabajamos más, le aconsejaron que estudiara, mas desoyó la advertencia, más, adverbio y mas, conjunción adversativa. (Es obvio aclarar que la segunda parte de esta regla (540 - a) no corresponde a los cuatro verbos monosílábicos.) Cuervo dice: “*Escribiendo (o debiendo escribir, pues en el diccionario no hay bastante consecuencia) pie, pues, cien, sien, dios, Juan, Luis, ruin, no hay duda de que debemos escribir fue, fui, vio, dio*” (pág. 16).

Desaparece pues ahora muy tardíamente de la Academia aquella contradicción que presentaba estos cuatro verbos monosílábicos como excepción de una regla de polisílabos de la cual estaban excluidos (acad., párrafo 539 - f).

4. Esta ortografía tilde, hasta ahora vigente en Bello y en América, ha sido desviada en la edición última de Bello, hecha por el gobierno venezolano en 1951.

2. Prescripción del acento de AÚN, con significación temporal de todavía, bisílabo y con hiato, e inacentuación de AUN, monosílabo, con significación de hasta y en formas conjuntivas NI AUN, AUN CUANDO. Ejemplos: AÚN (también) espero. Espero aún. AUN (hasta) de sus amigos teme. Esta costumbre existe AUN (hasta) entre personas cultas. NI AUN de sus padres se acuerda. NI AUN para salir se arregla.

A este párrafo 27 de las *Normas* sobre AUN con diptongo y con hiato se adelantó también Bello con una sutileza admirable. Advierte Bello (párrafo 1216) que AUN, monosílabo y por tanto sin tilde, con significación de hasta, dice idea de gradación, expresa o implícita: El explorador había resuelto descender en la costa, internarse en la selva y AUN (hasta) pelear con los indígenas para rescatar al compañero desaparecido. Soportar el frío, la soledad y AUN (hasta) el hambre para descubrir el canal. Las mujeres, los niños y AUN los ancianos ayudaron en el incendio. AUN los ancianos ayudaron en el incendio (gradación tácita o implícita). También con idea de gradación en expresiones AUN CUANDO: AUN CUANDO se intente amparar a los náufragos, ya será tarde. La gradación puede ser implícita, en la que se nombra el último término: NI AUN a sus padres quiere. Otro ejemplo: El abogado no sólo defendió al inculpado con eficacia y probó su inocencia, MAS AUN lo ayudó pecuniariamente para que éste empezara a trabajar.

Dice esto mismo Navarro Tomás (párrafos 169 - b y 147, llamada 2) y corrobora el dictamen tan lúcido de Bello y Cuervo, pero agrega que esto tiene validez en cuanto a la escritura, porque la pronunciación cambia. Hay razones de rapidez o lentitud, de énfasis o falta de énfasis; también influye la colocación de las palabras en medio del grupo fónico, que tienden al hiato o a la sinéresis. (Navarro Tomás, párrafo 147: "Entre las palabras que con más libertad se mueven entre el hiato y la sinéresis figuran los adverbios ahora, ahí y aún. Cada una de estas palabras presenta por consiguiente dos formas de pronunciación y la lengua literaria no rechaza la pronunciación de dichas formas con sinéresis y con hiato...: aún es pronto, aún no sale", pronunciadas con sinéresis). Además en verso las exigencias métricas permiten quebrantar las leyes generales, como muestran éstos, citados por Navarro Tomás.

"Aun parece Teresa que te veo". (Espronceda)

"Perfuman aun mis rosas la alba frente". (Antonio Machado)

Con esta norma la academia dictamina en un punto sobre el cual había ya, desde Bello, tanta doctrina seria en Hispanoamérica y cancela un viejo error de su gramática (regla 539 - g), que hacía depender la acentuación gráfica de AUN de su posición con respecto al verbo.

3. Supresión, que no compartimos, por las Normas (párrafo 16) del acento de los infinitivos en AÍR, EÍR y OÍR.

El acento para señalar el hiato de estos verbos EMBAÍR, REÍR, SONREÍR, OÍR, DESOÍR, DESLEÍR, FREÍR, está justificado por la regla 539 - a) de la acad. que prescribe debe acentuarse la vocal última en el encuentro de vocal fuerte átona con vocal débil tónica: PAÍS, MAÍZ. Claramente estos infinitivos en AÍR, EÍR, OÍR están comprendidos en esta regla y la acad. los acentuaba hasta ahora; lo mismo Bello y Cuervo que dice: "Se aplican estrictamente las reglas aun en casos en que la acad. no lo hace; así van acentuados REÍR, FREÍR, OÍR, conforme a la regla: "En las voces agudas donde haya encuentro de vocal fuerte con una débil acentuada, ésta llevará acento ortográfico: PAÍS, RAÍZ, etc." (pág. 16). Ahora la acad. en su propósito de arrasar con las tildes de los infinitivos añade para el futuro a la regla 539 - a), hasta el momento de validez absoluta, una nota que los excluye explícitamente: "se exceptúa la i de la desinencia de los infinitivos".

Por la misma norma quedan sin acento los infinitivos en UÍR.

El párrafo 17 prescribe que "los infinitivos en UÍR seguirán escribiéndose sin tilde como hasta hoy." Con estas palabras la Academia olvida hay en América una tradición gramatical muy seria, como la de Bello. Estos infinitivos en UÍR, aparecen siempre con tilde en Bello: ARGUÍR, CONCLUÍR, ATRIBUÍR (párrafos 504, 554, 549); REÍR, DESLEÍR, ENGREÍR, FREÍR, SONREÍR (párrafos 547, 600, 763, 765, 789); OÍR (párrafos 552, 554, 625) y los hispanoamericanos seguimos esta práctica⁵. También aparecen estos infinitivos en UÍR con tilde en Cuervo y en la acad., párrafo 177, aparecen los infinitivos en UÍR sin tilde y con tilde los participios.

Cuervo fundamenta esta posición y dice acentúa HUÍR, DESTRUÍR, para indicar el hiato. La acad. en regla 496 - e) advierte que vocales débiles necesariamente hacen diptongo y en 493 - b) declara que "en HUÍR no hay diptongo." En estos infinitivos en UÍR existe un hiato que la acad. se empeña en no advertir gráficamente. Es ob-

5. En la edición de Bello hecha por el gobierno venezolano, se conserva esta ortografía con tilde en los párrafos mencionados, con excepción de los números 504, 549 y 554.

vio decir que la tilde a la que estamos acostumbrados los hispano-americanos y que prescriben nuestros dos más preclaros gramáticos, es necesaria para señalar el hiato. Extremando este criterio se podrían suprimir todas las tildes con este oficio.

4. Supresión, que tampoco compartimos, por las *Normas* (párrafo 23), del acento indicador del hiato en la combinación ui.

La norma referida dice "que la combinación ui será considerada prácticamente como diptongo en todos los casos" y que llevará acento ortográfico como signo de intensidad para señalar la sílaba tónica de la palabra aguda, llana o esdrújula como lo pide la regla 539 de la acad.; BENJUÍ, CASUÍSTICO y CASUISTA (ejemplos de la misma norma). Sabemos que ese encuentro de vocales ui puede aparecer en forma de diptongo como en JUICIO, BUITRE, FUISTE, CUITA o claramente en hiato, JE-SU-Í-TA, AL-TRU-ÍS-TA, CA-SU-ÍS-MO, FOR-TU-Í-TO y muy especialmente en los participios, formas flexionales e infinitivos en uír, DES-TRU-ÍR, DES-TRU-Í-DO, DES-TRU-Í-MOS, HU-ÍS-TEIS, HU-Í-MOS. También sabemos que uno de los oficios de la tilde en castellano es señalar nuestros hiatos, siempre que éstos coincidan con la sílaba tónica y guiarlos en la pronunciación. Este oficio, no el de signo de intensidad sino el de indicador de hiato, es el que defendemos ahora del propósito actual de la acad. de arramblar con todas las tildes en esta función. (Es útil recordar es incorrecta la expresión de que la tilde disuelve o deshace diptongos, los cuales en muchos casos no han existido nunca, como saúco, de sambucus.)

La acad. cree simplificar con esta supresión de signos y no queda entonces ninguna guía para el hablante que vacila en estos matices de pronunciación, que son el hiato, el cuasi hiato y el diptongo. El informe de estas *Normas* que justifica la supresión de este acento indicador de hiato, argumenta que nuestro sistema ortográfico vigente no señala en el encuentro de vocales los distintos matices de pronunciación en hiato, cuasi hiato y diptongo: frente al diptongo de FUE-GO, FRE-CUEN-CIA, ACUO-SO y ME-LI-FLUO, están los hiatos de CRU-EL, CON-GRU-EN-CIA, MONS-TRU-O-SO, FAS-TU-O-SO, y sin embargo se perciben éstos aunque no los señale la escritura. Entonces el informe de las *Normas* dice se extienda esta práctica al encuentro ui, aun en casos en que existe claramente hiato, como infinitivos, participios y formas personales de los verbos en uír: DESTRUÍDO, CONCLUÍDO, HUÍDO, DESTRUÍMOS, CONCLUÍSTE, HUÍSTEIS (ejemplos del informe de las *Normas*).

Dice Cuervo: "Seguimos la práctica de la acad., aunque no la ha reducido a regla, acentuando PARAÍSO, SAÚCO, oído; lo mismo en la combinación UI: HUÍDA, JESUÍTA, CASUÍSTA y por consiguiente HUÍDO, HUÍR, DESTRUÍR" (pág. 16). Para nosotros los americanos existe el uso de la tilde en los grupos en UÍR, OÍR, EÍR y también en participios. En los terminados en IAR es obvio decir no se usa el acento escrito porque incomoda sobre la sílaba inacentuada y entonces la tilde como es también signo de intensidad, desfigura el esquema acentual de la palabra. Por eso algunos gramáticos aconsejan sustituirla por algún otro signo que podría ser la diéresis o quedar simplemente el hiato en esos casos, que son pocos, sin indicación gráfica.

Una vez conocida la imagen sonora correcta de una palabra, es necesario ajustar a ella su representación gráfica mediante un sistema ortográfico de letras y de signos auxiliares que no permitan vacilaciones en la pronunciación. La ortografía existe para apuntalar la prosodia en subordinación completa a ésta, para impedir que una palabra escrita pueda ser leída distintamente y con dudas que desfiguran y deforman la pronunciación vivá y correcta en lugar de perdurarla. Nuestro sistema ortográfico no es suficientemente eficaz, no da una base para perdurar la verdadera pronunciación cuando existe.

5. En el párrafo 18 las *Normas* se refieren a verbos terminados en IAR, de los cuales algunos conservan el acento latino en el tema o radical: LIMPIAR, LIMPIO, SACIO, SITIO; otros por parecido con verbos en EAR (Menéndez Pidal) hacen hiato, como ENVIAR, ENVÍO, AMPLÍO, CONTRARIO, y otros vacilan entre el hiato y el diptongo, con tendencia al hiato, como GLORIAR, VANAGLORIAR, AGRIAR. Aquí hay dos problemas que las *Normas* no resuelven o lo hacen en forma adversa a la doctrina hispanoamericana: uno es la indicación gráfica del hiato en los infinitivos en IAR y el otro es de pronunciación en las formas flexionales de estos verbos vacilantes con tendencia al hiato: ANSIAR, EXTASIARSE, EXPATRIARSE, INVENTARIAR, etc. En LIM-PIA-MOS y CONFI-A-MOS la ortografía no distingue; sin embargo, una palabra es tri y la otra tetrasilábica. La ortografía debía guiar con sus signos e impedir errores de pronunciación. El informe de las *Normas* se muestra contrario al uso de los signos por la razón ya expresada en el núm. 5: como tampoco se hace distinción gráfica de diptongos e hiatos en otras palabras —ME-DIA-NO y CA-RI-AN-CHO, FAS-TI-DIO-SO y A-RRI-E-RO, A-CUO-SO y FRUC-TU-O-SO, FRE-CUEN-TE y CONGRU-EN-TE (ejemplos tomados del mismo informe)— no debe hacer-

se tampoco esa distinción gráfica de diptongo y hiato en los infinitivos con la tilde que según el informe no la llevan ahora y entonces queda suprimida en todos los casos. Es importante decir que Menéndez Pidal tampoco la usa.

Dice el informe de las *Normas* que es innecesaria la indicación gráfica porque se sabe por la estructura del verbo, —una vocal pertenece al tema y la otra a la flexión—. Al separar la terminación AR, ER e IR, el hiato con la vocal que precede es evidente; pero extremando ese criterio todo es evidente en gramática cuando se supone que el conocimiento del que habla o lee resuelve todo y evita vacilaciones. Así pues toda indicación sería innecesaria: en REÍMOS, HUÍMOS, el hiato sería notorio —una vocal pertenece al tema y otra a la desinencia—, además REÍMOS es llana, sin tilde; conociendo la estructura gramatical, la lectura sería correcta.

6. Supresión del acento escrito de los agudos terminados en y: VIRREY, CONVOY, COCUY, CARGABUEY (párrafo 40 de las *Normas*)⁶ y supresión también del acento de ADONÁI y sustitución en esta palabra de la i por y (párrafo 41).

Estas dos normas se imponen por sí solas. La y final suena como vocal pero es una consonante, así que las palabras agudas terminadas en esa letra como en cualquiera otra consonante no se acentúan gráficamente según regla 538 - b): GODOY, VERDEGAY, ESTOY, VIRREY, CONVOY, RELOJ, LAUREL, AZAHAR. Esta resolución de la Academia es bastante ociosa en este caso en que difícilmente se incurre en error, no así el párrafo 41 que corrige una errata del dicc.: debe ser ADONAY y no adonái como figura en el diccionario. ADONAY es palabra llana terminada en un sonido vocal y por regla no debe acentuarse gráficamente.

7. Supresión acertada del acento escrito en nombre extranjeros (párrafo 30), conservando en lo posible la pronunciación originaria y no acentuándolos gráficamente de acuerdo a nuestra prosodia, porque eso lesiona la fisonomía del vocablo extranjero y trae dificultades: VALÉRY, BOILEAU, ROUSSEAU, FAULKNER, NEWTON, WASHINGTON, SCHILLER, SCHUBERT.

Pero en las palabras latinas que consuelan con la fonética española no incomoda un acento escrito: REFERÉNDUM, REQUIÉSCAT.

6. Cargabuey, citada en las *Normas* (párrafo 40) no está registrada en el diccionario de la Academia, ni se conoce en América.

8. Declaración por las *Normas* en el párrafo 37 de que la *h* mudada entre dos vocales no impide el diptongo y prescripción en consecuencia del acento escrito como signo de hiato: VAHIDO, BUHO y REHÚSO.

La Academia tan deseosa de suprimir acentos en otros casos necesarios, los prodiga ahora al negar a la *h* su función como signo de hiato.

Las haches no son todas etimológicas sino sólo signo de hiato: VAHIDO, de vaguido, BUHO, de bubo; y en Alfonso el Sabio existen haches en esta función que hoy le niega la Academia de señalar hiato entre vocales: ACAHESCRER, MAHESTRE.

Compartimos el juicio de Ángel Rosenblat de que esta norma introduce una gran cantidad de acentos ortográficos nuevos en toda la serie de PROHIBIR (PROHÍBO, PROHÍBES, PROHÍBE, PROHÍBA), REHUSAR (REHÚSO, etc.), COHIBIR, PROHIJAR, AHILAR, AHITAR, AHUCHAR, AHUMAR, DESAHUMAR, AHUSAR, SAHUMAR y derivados adjetivales y sustantivos, etc.

Esta prodigalidad de la Academia no consuena con su tendencia a restringir los acentos aun en casos completamente necesarios para evitar vacilaciones y errores posibles de pronunciación.

9. Extensión por las *Normas* (párrafo 26) del acento ortográfico de los pronombres demostrativos ÉSTE, ÉSE, AQUÉL, con sus femeninos y plurales a otros vocablos semejantes a estos demostrativos que puedan tener además de la función adjetiva otra pronominal: OTROS, ALGUNOS, POCOS, MUCHOS.

El mismo informe dice hay quienes desean se extienda esta tilde a AQUESTE y AQUESE, OTRO, ESOTRO y ESTOTRO, etc.

Las *Normas* se muestran otra vez pródigas en acentos que en este caso son discutibles como los de BUHO y VAHIDO.

10. Admisión por las *Normas* (párrafo 4) de la doble acentuación de algunas palabras que fluctúan entre la forma esdrújula con hiato y la llana diptongada, con preferencia por alguna de estas formas. En la serie de AMONÍACO, CARDÍACO, AUSTRÍACO, POLICÍACO, esdrújulos con hiato y AMONIACO, CARDIACO, AUSTRIACO, POLICIACO, llanos diptongados, el informe de las *Normas* prefiere éstas últimas y la pronunciación corriente en el río de la Plata es la esdrújula con hiato. Aquí no mueven a risa novela POLICÍACA, ni accidente CARDÍACO, ni AMONÍACO, ni AUSTRÍACO, como dice el informe ocurriría en España y la razón de uso que invoca en favor de las llanas

diptongadas AMONIACO, POLICIACO, CARDIACO, tiene validez en España, pero no existe aquí en el Uruguay ni en la Argentina, en donde están muy arraigadas las formas esdrújulas con hiato y por suerte más cultas AMONÍACO, CARDÍACO⁷. Las *Normas* prefieren las formas llanas por las mismas razones de uso que nosotros, los hispanoamericanos, preferimos las esdrújulas AMONÍACO, CARDÍACO, AUSTRÍACO. Navarro Tomás (pág. 166) registra esta tendencia a la diptongación en el uso de CARDIACO, etc., pero sin ampararla.

En el mismo párrafo 4 de las *Normas* se admite la doble acentuación de OLIMPIADA, GLADIOLO, PERÍODO, ETÍOPE, DRÍADE, esdrújulos con hiato y los mismos vocablos en sus formas diptongadas OLIMPIADA, PERÍODO, etc., con igual preferencia por estas últimas. Como en las anteriores, en estas palabras el uso corriente, no el uso esforzado y erudito, se inclina en estas regiones de América por las formas esdrújulas con hiato: OLIMPIADA, PERÍODO, etc. Además del uso que el informe de las *Normas* dice existe en España, tiene éste otra razón que no compartimos, para preferir las formas llanas diptongadas: se muestra contrario a los esdrújulos, los cuales conceptúa molestos para la tendencia al menor esfuerzo, que cree una de las constantes de la evolución fonética y por eso supone que la pronunciación hacia el futuro es la diptongación de los hiatos como dice ha ocurrido en España y la desaparición de los esdrújulos.

El mismo párrafo 4 también admite la doble acentuación de POLÍGLOTA, PENTÁGRAMA y CENTÍGRAMO, esdrújulos, y sus correspondientes llanos POLIGLOTA, PENTAGRAMA y CENTIGRAMO. También nos desencontramos en estas voces los americanos con los españoles. En España según el informe, predominan exclusivamente esta vez los esdrújulos, los cuales prefiere el informe por razón de uso. Para nosotros no hay vacilación, sólo empleamos las formas llanas que son también en este caso más etimológicas y eruditas: PENTAGRAMA, POLIGLOTA, CENTIGRAMO.

En la historia de algunas de estas palabras se muestra cómo han influído alternadamente la desviación etimológica, por ej.: CÓNCLAVE, que como se sabe fue esdrújulo para los clásicos y también para la academia hasta 1832, en que se registra la forma llana CONCLAVE, más de acuerdo con la etimología *cum clavis*, con llave, reuniones cerradas. Otro ejemplo: PENTAGRAMA que también es obvio recor-

El mismo informe lo sabe cuando comenta una broma conocida de un gramático argentino, cuyo compañero que decía ammonaco era reprendido festivamente por el profesor con un "ay Ciriaco" y dice el mismo informe que en España cabrí esa burla.

dar fue al principio grave como corresponde a su origen griego, después fluctuó repetidamente en el diccionario siendo esdrújulo y luego grave, después esdrújulo otra vez y otra vez llano, como su grupo EPIGRAMA, MONOGRAMA, DIAGRAMA, RADIOPRAGAMA, TELEGRAMA. En CONCLAVE y en PENTAGRAMA no se justifica para nosotros, los americanos, la doble acentuación que permite ahora la Academia, porque el esdrújulo no tiene ni una razón etimológica ni está apoyado fuertemente por el uso. Este último, como dice Bello, sería motivo eficaz para desestimar la pronunciación de origen, pero éstos son dos casos opuestos: en CONCLAVE y en PENTAGRAMA, formas llanas, se refuerzan las razones de uso y de origen y en este caso nosotros en oposición con las Normas preferimos la acentuación prístina que ha sido desviada de su origen y restituída a él tantas veces.

La Academia teme en sus decisiones apartarse del uso y transige prudentemente, pero cuando hay razones etimológicas muy claras y valederas, además de las del uso, es lícito mostrar por ellas preferencia.

En lugar de esta postura actual de aceptación de ambas formas, en espera de que desaparezca una de ellas, la Academia puede guiar y ejercer un magisterio docente con la autoridad reconocida de sus académicos actuales don Ramón Menéndez Pidal, el distinguido arabista don Emilio García Gómez y los otros. Lamentamos que este dictamen de la Academia “*no haya entrado en el aspecto doctrinal de los problemas del informe y que sólo dé su adhesión a la tendencia general del mismo.*” Hubiéramos deseado el estudio exhaustivo y el dictamen final sobre las innovaciones formuladas por nuestros filólogos americanos desde hace casi un siglo. “*No tenemos la temeridad de pensar que las reformas que vamos a sugerir se adopten inmediatamente*” había escrito Bello⁸.

El mismo párrafo 4 de las Normas admite las formas con hiato y con diptongo de los compuestos en MANCÍA, ADIVINACIÓN, sin preferencia por ninguna de ellas. En este caso es explicable la doble admisión porque como se sabe algunos de estos vocablos se han tomado del manteia griego, con hiato y otros del manteia latina con dip-tongo: QUIROMANCIA y MANCÍA, ONIROMANCIA, ONOMANCIA, NIGROMANCIA, GEOMANCIA y MANCÍA. El diccionario se inclinó por la pronunciación griega y después por la latina, luego quiso uniformar todos estos compuestos y en las correcciones quedaba siempre alguno fue-

8. Bello: Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar la ortografía en Amé. (ed. citada, pág. 72).

ra del grupo. En el mismo diccionario aparecían unos compuestos con hiato y otros de la misma serie con diptongo hasta que ahora están con razón igualmente admitidos con iguales derechos etimológicos en espera de que el uso futuro fije una de las formas.

En la doble acentuación de otras palabras: OMOPLATO, SANSCRITO, METAMORFOSIS, OSMOSIS, EXOSMOSIS, ENDOSMOSIS, en sus dos formas, la llana y la esdrújula, no hay aquí tampoco preferencia marcada en el uso aunque sabemos que Cuervo propugna por la forma grave.

Y en cuanto a la autorización de REUMA y REÚMA con preferencia por REÚMA, que según el informe predomina en Castilla, “no sólo en el habla vulgar sino en personas educadas y con ejemplos literarios en Pereda”, para nosotros, los iberoamericanos, REÚMA, es un vulgarismo poco frecuente.

Es acertado admitir ANTINOMIA y ANTINOMÍA, con hiato, para restituirle su acentuación griega originaria e incorporarla a su grupo de ASTRONOMÍA, ECONOMÍA, AGRONOMÍA.

Es plausible en el párrafo 8 la supresión del hiato en MONODÍA, ahora MONODIA, más correcta por su origen griego, para incorporarla al grupo de PALINODIA, RAPSODIA, PARODIA, PROSODIA, SALMODIA. Este propósito de unificar la pronunciación de la serie no rige con MELODÍA, cuyo hiato tan impuesto en el uso hace que los especialistas no intenten cambiarlo y queda sólo MELODÍA fuera del grupo.

También es plausible la unificación de la serie en SCOPIA del griego scopeo, observar: ESTEREOSCOPIA, ESPECTROSCOPIA, RADIOSCOPIA, OTOSCOPIA, OFTALMOSCOPIA. Por errata del diccionario habían quedado LARINGOSCOPIA, NECROSCOPIA, con hiato, es decir con acento escrito que ahora corrige.

Igualmente acertada la unificación de la serie en FAGIA: ANTRÓPOFAGIA (fago, comer, devorar), ADEFAGIA, ambas sin hiato a pesar de tenerlo hasta ahora en el diccionario, para incorporarlas al grupo de DISFAGIA, POLIFAGIA, AEROFAGIA, GEOFAGIA.

11. Desacentuación gráfica por las Normas (párrafo 9) del primer elemento de las palabras compuestas.

En lo relativo a estos compuestos ya Amado Alonso y Henríquez Ureña en 1939 o antes habían advertido que “la regla de la academia de conservar el acento ortográfico en esas palabras no corresponde a la verdadera pronunciación” y que cuando VIGÉSIMO, vocablo simple y esdrújulo, va seguido de otro ordinal como VIGESIMOQUINTO, pierde el acento prosódico aunque lleve el ortográfico, completamente baldío. Navarro Tomás (pág. 183) también había advertido que “en las cantidades compuestas sólo se acentúa por lo general el último elemento:

TREINTA Y CINCO, CUARENTA Y SIETE, VIGÉSIMO QUINTO, etc.” Desaparece pues ahora aquella antigua regla de la academia de conservar los compuestos la acentuación de sus elementos simples componentes. El párrafo 9 de las *Normas* expresa que “el primer elemento de un compuesto se escribiría sin acento ortográfico: DECIMOSÉPTIMO, ASIMISMO, RIOPLATENSE,” como corresponde a la imagen auditiva o sonora, que es anterior a toda escritura y a la cual se ajusta la representación gráfica. Es importante advertir la discordia en este punto de Angel Rosenblat, que no cree hayan debilitado totalmente esos compuestos la acentuación de su primer elemento y menos los compuestos eruditos: CEFALOTÓRAX y DERMATOESQUELETO. Dice también Rosenblat que la ortografía no puede ser una estricta transcripción fonética y anotarlo todo: el debilitamiento del primer elemento en las agrupaciones MARÍA GÓMEZ, TÍO PEDRO y el doble acento prosódico de algunas expresiones enfáticas: POBRECITO!

No rige lo prescrito en el párrafo 9 (que se refiere a la desacentuación del primer elemento) con los compuestos en MENTE del párrafo 10. Sabemos que éstos son del tipo de compuestos imperfectos, es decir, compuestos cuyos elementos no pierden su autonomía ni su tonicidad, por lo cual se separan con tanta facilidad cuando hay una serie de esos adverbios: TRANQUILA y CÓMODAMENTE, RÁPIDAMENTE, ÁGILMENTE. Sus componentes se acentúan como si fueran palabras separadas, adjetivo y sustantivo MENTE: RÁPIDAMENTE, SOLAMENTE. El adverbio solamente no lleva tilde por estar formado del adjetivo SOLA y del sustantivo MENTE y sabemos que aunque las tres palabras son fuertes no llevan acento gráfico el sustantivo y el adjetivo SOLO y sí, el adverbio. Ejemplos: El SOLO del himno estuvo desafinado, sustantivo. Un SOLO propósito lo alienta, adjetivo. Los alumnos repasaron SÓLO los verbos, adverbio.

Tampoco rige el párrafo 9 de desacentuación del primer elemento con los compuestos de adjetivos unidos por guión. Éstos conservan la acentuación de sus simples por ser compuestos ocasionales de elementos que guardan su tonicidad y su independencia para formar otras combinaciones nuevas, no registradas en el diccionario: convenio CHILENO-URUGUAYO, guerra RUSO-JAPONESA, fiesta LITERARIO-MUSICAL, conversaciones CIENTÍFICO-LITERARIAS, INFRA-HUMANIDAD, SUBNORMAL, ULTRA-EXCELENTE, EX-ALUMNO, SUPRA-HUMANIDAD, etc. Sabemos que en esos compuestos no hay fusión de sus componentes en una entidad nueva como HISPANOAMERICANO, CHECOSLOVACO, VERDINEGRO, AGRIDULCE, escritos sin guión porque corresponden a una rea-

lidad distinta en la que se han fundido sus elementos simples y son compuestos consolidados, verdaderos. Si hay oposición o contraste se usa guión: las guerras HISPANO-AMERICANAS de la independencia. Si hay fusión no se separan gráficamente los elementos: nosotros, los HISPANOAMERICANOS.

OTRAS REFORMAS: SIMPLIFICACIONES ORTOGRAFICAS

A) Admisión por las *Normas de PSICOLOGÍA, PSICOSIS, PSIQUIATRA, PSICÓLOGO*, sin P inicial, como ha ocurrido antes con SEUDO y SALMO, de pseudo y psalmo.

B) Admisión de MNEMOTECNIA y MNEMOTÉCNICO, sin M inicial, como NEUMONÍA y NEUMÁTICO son simplificaciones de MNEUMONÍA, etcétera.

C) Admisión de GNOMO sin g, como antes NEIS, de GNEIS, y quizá en el futuro NÓSTICO, de GNÓSTICO.

D) Contracción de las EES de REEMPLAZAR, REMPLAZAR, REEMBOLSAR, REMBOLSAR, que no se extiende a demás compuestos del mismo prefijo: REEDIFICAR, REEDITAR, REEDUCAR, REELEGIR, REEMBARCAR, REENCARNAR, REENVIAR, REENCONTRAR, REENSAYAR, con sus correspondientes sustantivos y derivados. Es ésta una reforma particularizada a unos pocos vocablos y corresponde a la contracción ya admitida de SOBRENTENDER, SOBRESDRÚJULO, SOBREXCEDER, SOBREXCEDENTE.

Estas simplificaciones están en continuidad ortográfica con las anteriores de la academia y recuerdan otras más remotas como la desaparición de las grafías cultistas de PH, TH, CH, Y (con sonido vocalico), QU, que complicaban la ortografía innecesariamente: SYMBOLO, MYSTERIO, PHILOSOPHIA, THEATRO, THESORO, NUMQUA, CHRISTIANO. También están en la misma línea de simplificaciones ya ocurridas menos remotamente en palabras: TRANS y TRASFORMAR, TRANS y TRANSPARENTE, SUBS y SUSTRAER, etc.

Estamos muy lejos de la flexibilidad y cóndescendencia de Juan de Valdés en el siglo XVI que dictaba las normas, pero después escribía de un modo a un español y de otro, por complacencia, a un italiano y de Charles Beaulieux, en prefacio al *Dictionnaire de l'Académie française en 1694*: “*l'orthographe n'est pas tellement fixe et déterminée qu'il n'ait plusieurs mots qui se peuvent écrire de deux différentes manières, qui sont également bonnes*”. En esas remotas épocas la ortografía estaba al arbitrio de cada impresor o de cada

maestro, desorganización que trasunta un documento dirigido a Felipe II en el cual se quejan de los maestros porque la ortografía estaba muy perdida y estragada y un gramático de ese tiempo advertía que en OUELA (oveja) estaban las cinco vocales, lo mismo en IEOUA, el nombre de dios (antes de separar v para sonido consonántico y u, para vocal y época de las tres iés: la alta, la media y la baja o caída, que se convertirá después esta última en las consonantes J o Y: MEIOR, mejor; VIEIO, viejo; MUIER, mujer; TRABAIA, trabajar; MAIOR, mayor).

Desde aquel tiempo mucho se ha afirmado en la doctrina y en la casuística del castellano por el gran impulso reformador de Bello aquí en América, y por el esfuerzo de la Academia en sus dos siglos de vida, pero quedan aún muchos otros problemas sin resolver, siguiendo siempre el viejo impulso de fidelidad a la lengua, porque volviendo a Bello (pág. IV), “la única autoridad irrecusable en lo tocante a una lengua es la lengua misma” y la nuestra es la española, la recia de Cervantes y de Quevedo, pero con una vibración particular nuestra de americanidad, como el tono de nuestra voz en el ámbito de nuestras ciudades y de nuestros campos, con ese matiz de diferenciación que no quebranta la unidad superior de la lengua, pero que nos hace sentir la voz de nuestros mayores en América y de nuestra intimidad entrañable en la tierra americana.

Dentro de la comunidad lingüística lo español no es menos nuestro que lo propio americano, pero también son nuestros el paisaje, nuestro clima, nuestras maneras de vida, que dan a algunas palabras la valoración distinta y hasta un contenido emocional propio. Sin peligro de disgregación lingüística, los americanos estamos muy atentos a España y muy cuidadosos también de nuestra propia modalidad expresiva americana y nacional, guardando la unidad de nuestra lengua “como un medio providencial de comunicación y de vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes.” (Bello, pág. VII)

ELDA LAGO.

RESEÑAS

JUAN JOSÉ MOROSOLI.— *Vivientes.* Montevideo, Edición del autor, 1953, 121 págs.

La mayor parte de los dieciocho cuentos que contiene este volumen, no sobrepasa una extensión de cuatro o cinco páginas. El lector podría pensar que Morosoli se ha propuesto condensar cada vez más su estilo, exprimir en pocos párrafos su concentrada anécdota. Sin embargo, no ha variado sus procedimientos. Estos cuentos pueden ser más breves que los de otros libros, pero no más densos. Los temas predilectos (la amistad, la muerte, el carnaval) reaparecen, y la actitud del escritor al encararlos es fundamentalmente la misma de toda su narrativa. No se han prolongado, empero, ni la eficacia ni la tensión poética de sus relatos anteriores.

Ya hemos señalado (en NÚMERO, Nº 12: “*La obra narrativa de Morosoli*”) que a Morosoli no le interesa mayormente lo que acontece, sino las circunstancias que rodean el acto y que, en cierta manera, lo determinan. Sin embargo, muchos de los relatos de *Vivientes* representan una peligrosa exageración de esa misma tendencia. Es cierto que la peripecia no fué nunca el mejor recurso de Morosoli. Pero sus cuentos anteriores no carecían de *resorte*, de ese imperceptible matiz en una situación o sutilísima variante en un retrato, en una descripción, que suele cambiar el rumbo del cuento y rematar con eficacia la expectación del lector. Tal vez uno de los más claros síntomas de que un cuento es tal, sea la tensión que provoca su desarrollo. Y bien: varios de estos nuevos relatos de Morosoli no satisfacen esa condición mínima. Es evidente que el narrador ha ido demasiado lejos en su afán de síntesis, de concisión. *Separación*, por ejemplo, resulta tan sólo un planteo para un cuento, un croquis listo para inscribir en él la anécdota adecuada. En *Regreso*, el magro acontecer es narrado de un modo tan elíptico, tan apretado, que parece confuso, sin fuerza, y el efecto final se anula a sí mismo. *El disfraz de caballo* debe haber sido una sabrosa anécdota oral, pero es demasiado notorio que el trasplante literario no le sienta bien.

En otros cuentos la peripecia concurre a la cita, pero con retraso. El narrador ha presentado lánguidamente las circunstancias, el ambiente, las criaturas; de pronto, tras un guión aparentemente inocuo, viene el hecho súbito, por lo corriente una muerte. Y una muerte suele ser un estrambote demasiado plúmbeo para un breve

vísimo cuento de tres o cuatro páginas. En *Achurero*, por ejemplo, como no hay tensión que prepare su advenimiento, la muerte no sólo no cumple un cometido literario, sino que produce además un efecto chocante.

Hay tres cuentos, empero, que no desentonarían en la obra anterior de Morosoli: *Un velorio*, *González* y *Pablito*, tres historias de muerte, y es de todo punto de vista interesante observar de qué factores depende la clara plenitud de estos relatos. En *Un Velorio*, un magnífico cuento de sólo cuatro páginas, el resorte final no es caprichoso. La imagen de Bentos y su mujer desnudando el cadáver de su hijita, se inscribe eficazmente en la miseria de los personajes, en su visión utilitaria, casi insensible, de la vida y de la muerte. No hay expectación propiamente dicha, pero existe una actitud desvalida, una resignación inerme, que no se contradicen con la decisión cruel y sencilla que termina el relato. En *González*, el protagonista es un hallazgo. La muerte de Almada aparece, como siempre, después del inocuo guioncito, pero como el cuento no está construido sobre Almada sino sobre González y como para éste el encargue póstumo de Almada tiene el significado de meta cumplida, de ideal realizado, mediante esa muerte el cuento redondea su eficacia. También *Pablito* se muere, pero de a poco. Este cuento, tal vez el más poético del volumen, recorre un itinerario muy verosímil, progresivamente humano y conmovedor. Cuando el pobre Pablo se enferma, comienza a meterse en su soledad, pero recién cuando aprende a disfrutarla se deslizará de modo imperceptible hacia la muerte. *Lo dejaron un ratito solo y lo aprovechó para morir*, es, desde el punto de vista narrativo, uno de los más eficaces finales que jamás haya escrito Morosoli.

Es curioso comparar estas muertes (ninguna de las cuales contradice el ritmo natural del cuento) con las que rematan otras narraciones, como *Un murguista*, *Ramos*, *Cuatro amigos*, *Achurero*, *Mortajeras* o *El hijo*, en los que la muerte es sólo un artificio, un resorte fallido. En este sentido conviene anotar la resistencia natural de Morosoli para inscribir sus relatos dentro de las exigencias formales de un género determinado. Varios de sus primeros libros contienen cuentos cuyos temas reclamaban un desarrollo de *nouvelle*. (Cuando escribe la única *nouvelle*: *Los albañiles* de "Los Tapes", consigue la mejor de sus narraciones; la única oportunidad en que aborda la novela: *Muchachos*, ésta resulta un buen libro de cuentos; en *Vivientes*, la mayoría de los cuentos fallan en su mecánica interna.) Esto es particularmente lamentable si se tiene en

cuenta que Morosoli es uno de nuestros narradores mejor dotados y de los que más seriamente encaran su trabajo creador. Por eso mismo, tres cuentos ejemplares en un libro que se acerca a la veintena, nos parece una cuota harto reducida. Las muestras anteriores de su talento narrativo, bastan para justificar nuestra exigencia.

AUGUSTO ROA BASTOS.—*El trueno entre las hojas*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1953, 226 págs.

La elección de temas —por lo común, un buen signo para reconocer al cuentista nato— es el más visible acierto del libro de Roa Bastos. Naturalmente, en los contados relatos en que la técnica alcanza el nivel del tema propuesto, el resultado es de una gran eficacia.

A pesar del deleite casi morboso con que Roa Bastos encara el espectáculo violento y caótico de su realidad paraguaya (de la que no se aparta jamás, como si cumpliese una consigna), su estilo es lo suficientemente conciso, ágil y —en el mejor de los sentidos— efectista, como para que a través de los diecisiete cuentos de *El trueno entre las hojas* no decaiga el interés del lector. Por lo general, la anécdota ha sido extraída de la realidad y encuadrada en lo literario, con verdadero sentido de las proporciones. Son ejemplares, en este aspecto, cuentos como *Audiencia privada* (que podría haber firmado Maupassant), *Galopa en dos tiempos* y *El caruguá*, seguramente los puntos más altos del volumen. (Hay, además, algún personaje notablemente compuesto, como el pirandelliano Liberato, de *La gran solución*.)

La solapa y la crítica han señalado la influencia de Quiroga, de Barrett y de Borges. La más evidente resulta la de nuestro salteño. Por el contrario, el juego metafísico, la obsesión sistemática de Borges, parecerían ajenas a la urgencia y a la inmediatez neorrealista del paraguayo. El único contacto con el mundo borgiano —aparte de ciertas peculiaridades de estilo— puede hallarse acaso en *El ojo de la muerte*, pero también es cierto que el clima de este cuento es una excepción (y acaso la única nota falsa) del volumen. Es probable que la aproximación con el autor de *El Aleph* falsee la impresión sobre el cuentista paraguayo. A mi entender, éste no quiere simbolizar sino simplemente narrar. Si sus cuentos, como símbolos, pueden

parecer superficiales, no son tales en cuanto simples narraciones, ya que la anécdota ha sido bien descubierta, está hábilmente contada y transmite una calidad humana inmediata, palmaria, que por lo general no cabe en una armazón simbólica o meramente figurativa. Por eso mismo, Roa Bastos parecería más cercano a Maupassant o a su equivalente en Hispanoamérica: Horacio Quiroga.

La visible debilidad de *El trueno entre las hojas* reside en la técnica despareja, en la repetición de efectos. El *racconto* y las voces guaraníes constituyen, sin duda, el lado negro del volumen, las abusivas concesiones que el narrador no debió permitirse. El *racconto* se emplea, como recurso, virtualmente en todos los cuentos y por lo corriente constituye un peso literariamente negativo. El abuso de voces guaraníes entorpece considerablemente la fluidez del diálogo y —lo que es más grave— la comprensión del mismo por parte del lector no especializado, máxime si se considera que el vocabulario anexo es de todo punto de vista insuficiente.

En *La excavación*, por ejemplo, el tema es adecuado, pero la inoportuna evocación nada agrega al relato. En *Pirulí* el final es confuso; no se sabe exactamente cómo viene a pagar el chico su travesura: si con una paliza o simplemente con su vida. En *Esos rostros oscuros* el desarrollo es lento, artificial, y el desenlace harto esperado como para que no pierda su eficacia. En *La tumba viva* está evidentemente de más el episodio íntegro de Fulvio y Hebe, sin el cual hubiera ganado en fuerza el obsesionante proceso de la muerte de Alicia.

Empero, ninguna de estas debilidades alcanza a sofocar la voz del narrador. Aun en los más flojos de estos relatos, los personajes existen y el lector es tocado por el fervor o la crueldad de la anécdota. Y algún cuento aquí, cierto personaje allá, acaso hallaran cabida en una antología (ni demasiado amplia ni tolerante) del cuento en Hispanoamérica. La eficacia directa, la fuerza temperamental de Roa Bastos, lo inscriben desde ya en la buena tradición.

MARIO BENEDETTI.

CARLOS BRANDY.— *Los viejos muros*. Montevideo, Ediciones Salamanca, 1954, 44 págs.

La poesía de Carlos Brandy, a partir de *Rey Humo* (1948) y a través de *Larga es la sombra perdida* (1950) y de *La espada* (1951), ha venido cumpliendo una segura evolución hacia su madurez que

parece casi lograda en *Los viejos muros*. Es un proceso realizado en la expresión y en la factura literaria que deja intacto el resto. En cada libro reaparece la misma voz sin rebeldías, sin defensa pero que no suena negativa ni amarga ni sombría. Hay por el contrario amor incondicional, entrega a la condición humana, al animal humano, a *la sangre, su sorda angustia, a la carne, delicada y absorta en su materia*, a las fuerzas vitales, al mundo *adonde sólo venimos una vez*, a la tierra aceptada plenamente: *que de ti venga todo, / que de ti venga, / que de ti venga lo que sea.*

Cierta morosidad en el decir hace que la vena profunda y sentida, de intenso poder lírico, se vea estorbada en su expresión. En vez de recibir el impacto poético, el lector debe aplicarse a la lectura siguiendo una enunciación a menudo entrecortada, fragmentaria, que diluye la idea y llega a romper el hilo. Tal fragmentación tiene en algunos casos un sentido —en *Ciudad del mundo*, por ejemplo—. En otros —*Otoño*— consigue aminorar al que hubiera podido ser un gran poema.

Eso, algún toque retórico y el decir demasiado —a veces velada o misteriosamente, a menudo discursiva, prosaicamente— son obstáculos a la comunicación de la grave y angustiada sustancia poética que aflora.

Brandy tiene pocas cosas que decir, o no puede (o no quiere) decir más que ciertas cosas, y por ellas se puede trazar la fuerte línea que une sus cuatro libros sin saltos ni virazones. Esos temas angustiosos que repasa incansablemente —soledad del hombre, misterio del mundo y del cuerpo, fugacidad del amor y de toda cosa humana—, dan sin embargo un resultado sin amargura, se limitan a ser la melancólica constancia que deja, no sin fervor, un poeta de su estar sin esperanzas, de su escéptica participación.

IDEA VILARIÑO.

JOSÉ PEDRO DÍAZ.—G. A. Bécquer. *Vida y Poesía*. Montevideo, La Galatea, 1953, 289 págs.

Cuando, hace ya algún tiempo, escribí sobre el libro de Díaz en el semanario “Marcha” (Nº 705), afirmé que el mismo podía ser considerado, sin hipérbole, el acontecimiento crítico del año 1953 en nuestro medio, y una de las obras más logradas de la bibliografía nacional a propósito de temas literarios. Este juicio no sólo man-

tiene hoy su vigencia; podría extenderse algo más; podría asegurarse que el curso del año 1954 no ofreció en el Uruguay ninguna producción que llegue a paragonársele.

Las dos partes en que la obra se divide —*Vida y Poesía*— y que alcanzan ochenta y tres y ciento ochenta y ocho páginas respectivamente, plantean y resuelven variados problemas en el campo de la biografía y de la interpretación crítica. Desde las *Impresiones y recuerdos* del intransitable Nombela, la vida de Bécquer ha venido siendo objeto de efusiones líricas, generalmente prescindibles, desdeñosas casi siempre del más elemental rigor. Sólo si la biografía de Benjamín Jarnés escaparía a este panorama, si bien no elude frecuentes caídas en el caos de los datos sin prueba suficiente. José Pedro Díaz rompe con esa tradición de la crítica becqueriana mediante el doble expediente de un estilo directo, sólo atento a la necesidad expositiva, y de una documentación constante que no permite el ejercicio de la suposición. El resultado es la primera biografía en serio del poeta de las *Rimas*, la primera “rigurosa y convincente” según expresa José Luis Cano.

El estudio de la poesía se inicia con un capítulo fundamental: *La lírica de Bécquer en el siglo XIX español*. Los manuales al uso solían proponer una imagen aislada de la lírica becqueriana, una especie de milagro poético cuyo semitono contrastaba con el verbo rotundo de un Núñez de Arce o de un José Zorrilla. Situándola en el ambiente de sus coetáneos, de sus inmediatos predecesores, rastreando las incitaciones literarias de mejor vigencia, Díaz destruye ese milagro de autonomía poética; pero asegura, y es mejor, una comprensión más atinada de la excelencia de Bécquer al comprobar que supo llevar a sus últimas posibilidades esa “manera” que otros —antes que él, junto con él— habían adoptado. Interesa también, por su desarrollo coherente, por su seguridad analítica, el capítulo dedicado a la teoría del arte que sustentara el poeta sevillano y que congrega testimonios tomados de sus obras en prosa —*Cartas desde mi celda*, *Cartas literarias a una mujer*, artículo sobre *La Soledad* de Augusto Ferrán, *Introducción sinfónica*— y en verso —las *Rimas*.

Tras la preparación de esos dos capítulos iniciales, el autor desemboca en el capítulo fundamental del ensayo —el sexto, *La poesía de Bécquer*—. Plantea primero una investigación cronológica de las *Rimas* y propone una división del conjunto en cuatro series, sustancialmente semejantes a las que estableciera Gerardo Diego en artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires. Estudia luego

distintos aspectos técnicos en la composición de las Rimas, para terminar, en capitolillos sucesivos, considerando dos temas importantes de la lírica becqueriana: *Mundo y sueño* y *La Naturaleza*. El análisis se completa con apreciaciones sobre algunos *Contactos literarios de las Rimas* entre los que interesa especialmente —más que por su entidad real, por la exagerada atención que ha provocado en la crítica y que la ha convertido en un verdadero lugar común— la vinculación con Heine.

La obra de Díaz ha alcanzado, fuera de fronteras, la resonancia que sin duda merece. José Luis Cano la eligió para su sección *Los libros del mes* en el número del 15 de marzo de 1954 de la importante revista española *INSULA*. Allí aseguró, entre otros elogios, que el libro de Díaz debe juzgarse "indispensable" para quien intente profundizar aun más en la vida y en la obra de nuestro más hondo poeta del diecinueve". Por su parte Ermilo Abreu Gómez, en artículo que publicara en un periódico de Mérida (Méjico), el 6 de junio de 1954, sostiene: "Llama la atención desde las primeras páginas —descartada la elegante precisión del escritor— el método de investigación y de crítica que se sigue. En el libro no se dan opiniones que no estén precedidas del documento o del examen de los hechos. El lector siente que se le está presentando un Bécquer verdadero —y, por verdadero, nuevo— y no una suposición ni menos un fantasma."

Frente a esta actitud de la crítica extranjera autorizada, parece paradojal que, en nuestro medio, sólo *Marcha* se ocupara de la obra de Díaz. Y que el jurado de Remuneraciones Literarias para la producción de 1953 haya desconocido, olímpicamente, este esfuerzo crítico ejemplar.

JOSÉ ENRIQUE ETCHEVERRY.

JUAN CARLOS ONETTI.— *Los adioses*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1954, 88 págs.

Toda la historia está contada por un testigo: un almacenero, ex-tuberculoso para quien el mundo está dominado por una triste y frustrada obscenidad. A través de su visión, morosa, canallesca, se desarrolla una doble historia de amor (un hombre entre su mujer y una muchacha) que culmina en la destrucción y en la muerte. Las figuras centrales del relato no son dadas nunca directamente; ni siquiera cuando se las muestra solas o cuando se evoca algún mo-

mento del pasado, se logra con ellas un contacto directo: todo lo que hacen o sienten, lo que piensan o proyectan, es obra del relator que contamina sus actos y motivos con la espesa sospecha de un alma para la que toda relación humana parte del sexo. El relator es tan omnipotente como el creador novelesco: es el creador, e impone su visión retorcida a los personajes y al lector.

Pero dentro de esta historia, Onetti ha interpolado otra, que desmiente las suposiciones del testigo y que devuelve su pureza al amor. Esta historia se revela súbitamente al final y obliga al lector a un cambio absoluto de perspectiva: es una conversión, en el sentido más literal de la palabra, y obliga a una reconsideración completa de la novela. En el repaso, se advierte que lo que se había tomado por verdad (la interpretación obscena del testigo) era una hipótesis posible; que ningún hecho la confirmaba (aunque tampoco la negaba); que sobre la dominante era posible superponer otra versión, más pura, más limpia.

La crítica (y yo mismo en *Marcha*, diciembre 10, 1954) ha hablado del punto de vista jamesiano y de la ambigüedad visible de un relato que soporta más de una interpretación coherente. Sin duda, Onetti ha buscado dar la historia desde el punto de vista del testigo para poder invertir luego los términos sin necesidad de cambiar el relato de los hechos; sin duda, hay uso y hasta tal vez abuso de la ambigüedad. Pero, por qué. La respuesta ya también ensayada, es que al contar la relación entre el hombre y la muchacha como si fuera una relación sexual, Onetti ha enfatizado la intimidad profunda y secreta de esa relación de un modo más eficaz que si hubiera revelado en la primera línea su verdadera naturaleza. Al fin y al cabo, aunque la muchacha no sea amante del hombre es, en el juego que lo separa de su legítima mujer, otra mujer. Y esto es lo que realmente quiere enfatizar la narración doble y ambigua.

Tantos planos de lectura (hay alguno más que omito ahora y traté *in extenso* en el artículo citado) indican claramente la naturaleza deliberada de esta *nouvelle*. Lo que esta consideración no parece revelar es la cualidad eminentemente legible de sus páginas. En ningún momento se siente la tensión de tantos planos encontrados. La historia fascina en su apariencia y recién al borde mismo de la conversión se advierte que lo que parecía obscenidad (trágica y sombría historia de sexo) se convierte en historia de amor, con una desolada perspectiva de chisme y corrupción general. Para el lector que sólo busca el deleite de la lectura, la *nouvelle* ofrece seguro premio. Porque la gran habilidad del autor consiste en esca-

motear la cuidadosa estructura narrativa de tal modo que sólo es perceptible a un cuidadoso análisis. El andamiaje técnico no es aparente y sólo existe para los técnicos.

Una palabra sobre el estilo. Onetti ha creado ya una manera. Se ha dicho y con razón que el testigo-relator escribe como Onetti, con la misma morosidad, la misma observación minuciosa del detalle significativo (pero que a fuerza de ser subrayado empieza a gastar su significación), la misma tendencia a destruir el mundo en pequeños fragmentos yuxtapuestos. Esto no importa. La coherencia y monotonía del estilo operan un efecto que es más grave: un efecto casi hipnótico sobre el lector. Sirven para comunicar sin fisuras una visión sórdida y obscura del mundo: la visión del testigo, curiosamente limitada y a través de la cual se alcanza como por transparencia otro mundo, más luminoso y entero, en el que viven realmente los personajes, los amantes. Esa es también obra de estilo, de un estilo profundo y capaz de trascender la superficie amanerada.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

KARL JASPERS.— *La Filosofía*. México, F. de C. E. (Breviarios), 1953,
145 págs. *La Fe Filosófica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1953,
136 págs.

Dentro de las filosofías que tienen como punto de partida la noción de existencia, la de Karl Jaspers ocupa, sin duda alguna, un lugar principal. Resume, en cierto modo, todo el ciclo de este tipo de pensamiento por el análisis de las nuevas nociones y por los problemas que trata. En él concurren la gran tradición y el origen existencial del filosofar, lo subjetivo y lo objetivo, en un contrapunto permanente. Su *Philosophie* es una obra orgánica y sistemática.

Los dos libros que motivan esta reseña son obras menores, pero nos acercan al núcleo de su pensamiento y son las primeras trabajos propiamente filosóficos del autor que se traducen al español.

Sin lugar a dudas el problema fundamental de la filosofía contemporánea es la superación del nihilismo. Jaspers lo comprende así y dirige su rica dialéctica al cumplimiento de esta tarea. El nihilismo es una de las tres formas en que se manifiesta la *infilosofía*, (las otras dos son la demonología y la divinización del hombre) que es la conclusión de la incredulidad. Para ello recurre a la noción de fe filosófica, consubstancial al concepto de filosofía. Esta

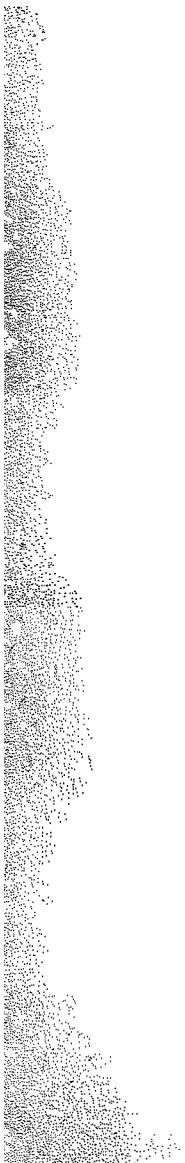
fe aparece como "una inmediatez, como una vivencia de lo abarcador (der Umgreifenden)", como una decantación de la fe religiosa. A pesar de las advertencias que hace Jaspers sobre la fe y la enunciación de sus contenidos, del cuidado que pone en prevenir la caída en el dogma —de que ya en el "pathos" de la inevitable aserción que suena como una proclama, estamos filosóficamente en peligro de perdernos— no deja de formularlos, de recurrir a la predicación directa. Y a nuestro juicio se pierde. Si bien por un lado es noble su empeño por enfrentar cuestión tan capital, por otro parece discutible su solución y el modo de plantearla. Ya desde la *Philosophie* aparecía como equívoco este problema, como lo habían señalado sus comentadores. La posiblemente equívoca e incognoscible Trascendencia de entonces es ahora lisa y llanamente Dios. *Una certidumbre del ser de Dios, por rudimentaria e incomprendible que sea, es requisito previo, no resultado del filosofar* (pág. 31).

Las descripciones de la existencia, de la situación del hombre, hacían pensar lo contrario. Parecería que esto puede ser una conclusión, pero no un requisito previo.

Consecuentemente con estas afirmaciones invoca la *religión bíblica* como una de las bases de nuestro filosofar y una fuente insustituible de contenidos. Lo mismo que con los enunciados de la fe, denuncia los exclusivismos esterilizantes de las sectas, pero ensalza las tensiones dialécticas del libro de Occidente. Ve en la restauración de la fe religiosa un renacimiento de la fe filosófica emulsionada en ella.

En todos estos puntos hay a nuestro juicio posiciones inconciliables finalmente. Afirma con lealtad: *La filosofía no debe abdicar. Hoy menos que nunca.* E inmediatamente parece condescender con la autoridad de las iglesias, para afirmar a continuación: *Mas en el mundo no es lícito fundar en la voz de Dios ninguna pretensión y ninguna justificación.*

Se ha dicho (por Dufrenne y Ricoeur) que hay dos lecturas posibles de Jaspers. Pese a las afirmaciones del mismo autor parece que siguen siendo posibles. Por un lado la filosofía es un estar abierto radicalmente a todo y por otro amura en la fe. Si bien para Jaspers mismo parece quedar sólo una posible interpretación, para el lector hay motivos suficientes para pensar que no es así. Las intensas pasiones opuestas del día y de la noche siguen sin conciliarse, solicitando mutuamente la decisión del hombre.



S U M A R I O

Manuel Rojas

IMÁGENES DE LA INFANCIA

Silvia Herrera

DOS POEMAS

Pedro Salinas

EL PARECIDO

Mario Benedetti

PUNTERO IZQUIERDO

Einar Barfod

LA LITERATURA DE FICCIÓN CIENTÍFICA

TALLER: Estructura y Estilo de "Soledad"

por *Emir Rodríguez Monegal*

NOTAS: Las "Nuevas Normas de Prosodia y

Ortografía" y la Doctrina Hispanoamericana

por *Elda Lago*

RESEÑAS: por *Mario Benedetti*,

Idea Vilariño, José Enrique Etcheverry,

Emir Rodríguez Monegal y

Manuel Arturo Claps

VOLVERO Año 6 N° 26 Marzo 1955