Gaceta Literaria

• actualidad
• arte

1

Precio del ejemplar: $ 4.—

AÑO I ★ BUENOS AIRES, FEBRERO DE 1956 ★

NUESTRA RAZON DE SER

Una publicación literaria puede trascender la actividad específica y alcanzar con su prédica una ubicación consciente que coincida con los anhelos culturales de la mayoría de los habitantes de nuestro país. Todavía más: reconocemos que es imposible, inclusive, salir a la calle si no se tienen en cuenta esos propósitos que, en definitiva, aspiran a la realización cultural en la historia de un país demorado.

Todos los trechos son importantes en el largo curso del hombre, y el que nos corresponde, lo es doblemente, porque de no recorrerlo defraudaremos una herencia civilizadora y quedaremos malparados para con un futuro que retome ese curso emancipador.

Por de pronto, tenemos a la vista una Argentina que parece reagruparse, luego de padecer uno de sus cíclicos descalabros. Nuestro país tiene avanzados antecedentes, pero aún sigue siendo inconcluso —no frustrado—; en su seno se agitan las corrientes humanas e ideológicas que lo impulsan y las que lo retardan. Cuando sostenemos que hay antecedentes, queremos significar que tuvo hombres de audaz visión revolucionaria que le anticiparon un destino, y no sólo eso, sino que condicionaron ese destino al del hombre que lo habitara. Es decir, que hay propósitos formulados para ir a la búsqueda de nuestra realización cultural. Moreno, Echeverría, Sarmiento, no son simpies enunciados para forzar una postura nacionalista. Porque ellos, que lo fueron más que nadie, tenían los ojos dirigidos fuera de nuestra fronteras, y ya comprendían que así como el individuo no puede realizarse si la sociedad lo abandona, tampoco puede una nación constituirse con soberanía si no se hermana con las que persiguen el mismo objetivo. Nuestra razón de ser radica precisamente en esa aspiración que cada día parece redondearse más en los sectores dinámicos de la cultura argentina. Integrarla y profundizarla será nuestra intención.

No puede el arte, ni tampoco la cultura en general, alcanzar manifestaciones que lo trasciendan si no trabajan en pro de los objetivos populares. En nuestro país, esa concepción condicionó una corriente dada en lo social por Mayo y sus hombres y en lo estético por Echeverría y Juan María Gutiérrez. Nosotros consideramos que esa herencia revolucionaria tiene vivencia actual, por cuanto no se realizó la nacionalidad plenamente, y si se debe superar es atendiendo a su sentido revolucionario. Es decir, completándola, actualizándola, sin desvirtuar el aliento liberador que la animó, porque en ese soplo está comprometida la peripecia de toda una cultura que aspire a ser auténtica en lo nacional y válida en lo universal.

Como americanos queremos testimoniar qué es América y qué debe ser. El mundo espera a América aún, porque sabe que América no es una cornucopia donde se suponen mágicos niveles de vida. Cuando los argentinos construyamos conscientemente una cultura, aprenderemos a conocernos y también a realizarnos. Tenemos fecundos antecedentes, pero lo que debemos pretender es que esos mojones rebasen el carácter de citas para convertirse decididamente en el ideario actuante y totalizador de ésta y de las próximas generaciones.

De esta manera, GACETA LITERARIA ofrece sus páginas a toda manifestación de la cultura, provenga de valores consagrados o noveles. Tendrán, así, su tribuna todos aquellos que, compenetrados en los principios que nos alientan, deseen trabajar con nosotros.

SUMARIO

Nuestra razón de ser (editorial), 1. —. Un novelista argentino, Alberto Rodríguez (h), nos habla de sus personajes, 1. — Arthur Miller en Buenos Aires, 2. — Liberación de la literatura, por Pedro G. Orgambide, 3. — El folletín argentino, por Juan Ollier, 4. — Un igual de los más grandes: Hallord Laxness, 5. — Autopsia del superrealismo, por César Vallejo, 6. — Crónica de un desfile por Roberto Hosne, 7. — Echeverría polemista, por Félix Weinberg, 8. — Mélico sin sombrero ni sarape, por Orazio Orazi, 9. —. Nos visitó Jorge Amado, 10. — Otra vuelta de tuerca: El cine argentino, por Simón Feldman, 12. —. Conversando con Miguel Angel Asturias, 11. — Presencia de Ameghino, por Juan del Río, 12. — El Fatalismo tropical, por Bernardo Kordon, 13. — Oda a Walt Whitman, por Pablo Neruda, 20. — SECCIONES: Pintura, 14. — Teatro, 15. — Encuesta Universitaria, 16. — Libros y Comentarios, 17. —. Cine, 19.

Un novelista argentino, Alberto Rodríguez (h.), nos habla de sus personajes

ALBERTO RODRIGUEZ (h)

Delgado, óseo, con algo de la violencia y la ternura de sus criaturas literarias, encontramos a Alberto Rodríguez (h) dispuesto a reanudar el diálogo que una noche comenzáramos en Mendoza, mientras unos clericales injuriaban un pasaje poco piadoso de *"Matar la Tierra"*.

Alberto Rodríguez (h) es el autor de dos novelas de intenso realismo y audaz forma de expresión. En sus obras, creadas en medio de grandes dificultades, ha recreado los seres que habitan con dramática pobreza algunas regiones de nuestro país, y ha encontrado en ellos un venero de auténtica poesía, de traicionada esperanza.

—Nosotros, como alguien dijo de América, creo que debemos sentir el haber llegado un poco tarde — expresa el joven novelista — a América, a nuestra América, no la dejan ser. Y nosotros tratamos de ser, atropellada, desesperadamente, en medio de un tiempo incierto.

—Algunos creen en el futuro . . .

—¿Qué parte del futuro es nuestro? —contesta, interrogando, Rodríguez —. No lo sé. A los nuevos escritores se nos menosprecia por nuestra corta experiencia vital, pero ella es intensa, decisiva. Como ésta que acabamos de vivir. Sobre las crisis políticas y partidarias yo veo una tremenda crisis de hombres. Y sobre esa crisis, una posibilidad de esperanza.

Entonces Rodríguez —acuciado por el cronista— trata de definir esa posibilidad, de concretarla con ejemplos. Y un escritor habla por sus personajes. Recordamos a los seres de *"Donde haya Dios"*, el conmovedor relato del joven novelista, y vemos en ellos una tácita contestación a nuestra pregunta. El relato de aquellas gentes que deambularon por las lagunas secas de Guanacache, es un patético testimonio de una realidad, pero, a la vez, una búsqueda de liberación humana, presente en las páginas del joven escritor argentino.

—Es una obligación imprescindible, impostergable, la de poner el arte al servicio del hombre, del tiempo, del país en que se vive. Lo contrario es como abandonar las trincheras en plena lucha. Por culpa de esas traiciones — de los evadidos, de los metafísicos, de los folkloristas —, los argentinos todavía no sabemos cómo somos, ni quiénes somos. Padecemos una élite consagrada, patriárcal, inamovible, de brillantes manipuladores de palabras, que nada han hecho para ayudar a conocernos, a comprendernos.

Rodríguez habla vehementemente. Reniega ahora de los bucólicos poetas mendocinos, que no ven "la contracara de la provincia opulenta", que soslayan una dramática realidad. Le recordamos, entonces, que esos artepuristas provincianos pusieron "el grito en el cielo" cuando salieron sus novelas, acusándolo por la "herejía" de pintar una verdad.

En cierto modo —ríe Rodríguez—, tuvieron razón. Yo prescindí de toda retórica para contar esas cosas. Quise golpear — necesité hacerlo —

(Continúa en la pág. 2)

Un novelista argentino nos...

(Viene de la pág. 1)

con una verdad desnuda y violenta. En un medio prejuicioso como el de los cenáculos mendocinos, esto originó una reacción casi violenta de elementos clericales y conservadores, mediocres, que no solo denunciaron la aparición de esas obras (cuando no las calumniaron), sino que llegaron al extremo de querer sitiarme económicamente.

—¿Qué lo impulsó a escribir "*Matar la Tierra*" y "*Donde haya Dios*".

—La necesidad de decir, de contar, de descifrar esa otra realidad —la dramática, la oscura y sufrida— de los hombres de esas tierras.

—¿Qué formulaciones humanas se plantean sus personajes?

—Las eternas: redención, justicia, esperanza... que es lo que hace grande al hombre, que es lo que lo salva, que es lo que lo hace hombre. Porque frente al muro del mas espeso desaliento, los olvidados, los desposeídos, asumen la conmovedora verticalidad de la esperanza.

—¿Qué piensa usted, Rodríguez, de esos *patéticos descubridores* de América, que formulan, en un lenguaje más o menos filosófico, estos problemas que a usted le tocan tan de cerca?

—Creo que la pregunta está mal planteada. Esos "patéticos descubridores" de América —como usted los llama— no formulan los mismos problemas que a mí me preocupan como escritor. Yo soy un cronista de la realidad. Nuestro país, nuestra América, no puede plantearse en términos ambiguos esa realidad... necesita de los cronistas que la recreen y los intérpretes que la ubiquen en su tiempo vital e histórico.

Le señalamos a Rodríguez que en su obra encontramos si no las influencias, por lo menos las coincidencias con otras obras de escritores latinoamericanos, lo que nos hace pensar en una coincidencia de destino.

—El parentesco está dado porque vivimos, naturalmente, dentro de una misma conformación histórica. Aunque no estoy de acuerdo con el patron del hombre sudamericano que se nos quiere aplicar, producto de teóricos que no quieren ver la diversidad de América Latina. En nuestro país, concretamente, el proceso inmigratorio determina una particularidad que no podemos dejar de reconocer al hablar de lo argentino.

La conversación deriva luego a lo estrictamente literario. Y requerimos la opinión del novelista sobre una expresión nacional.

—Creo que hay que lamentar —en los pocos intentos realizados por expresarnos— una falta de penetración, producto de un divorcio con la realidad o de un falso pintoresquismo que no alcanza, desde luego, una auténtica expresión literaria. Al nativo, al criollo, al argentino, se lo ha pintado por afuera. Se le copió la jerga y los harapos. Pero se dijo poco de sus dramas, de su mundo interior. Esa es la dimensión que se ha olvidado, que tenemos que encontrar. Lo demás: el pintoresquismo, el localismo —tomado casi invariablemente como fin—, deberán ser solo medios, matices necesarios para explicar, para conformar los problemas humanos del hombre de nuestra tierra.

Fotografía tomada por Alberto Rodríguez (h) en las famosas lagunas secas de Guanacache, escenario de su novela "DONDE HAYA DIOS".

NOTICIA

Dos novelas —"Matar la tierra" y "Donde haya Dios"— ubicaron al joven autor argentino Alberto Rodríguez (h.) en un lugar destacado dentro de los valores y urgentes problemas de una generación que busca expresar la silenciada aventura de su país. Se incorporaron así los personajes de Alberto Rodríguez a una tipología de la novela argentina, aquella que narra la vida de los desposeídos en esta tierra. Pero el valor del joven novelista —lo que singulariza ya su obra— está dado, a la vez, por una profunda indagación del alma de esos hombres (y no por la pintura superficial o efectista de sus sufrimientos), por una preocupación estética, que, ligada indestructiblemente a una anécdota humana, da solidez y trabazón a sus novelas. Rodríguez prosigue ahora esa línea trazada por sus dos libros iniciales. Prepara una novela en la que se verá —como él dice— la contracara de la provincia opulenta: Mendoza, en la que nos adentraremos una vez más en la dramática existencia de quienes encontraron en Rodríguez a un insobornable testigo.

ARTHUR MILLER, el genial dramaturgo norteamericano considerado ya como un clásico de nuestro tiempo.

ARTHUR MILLER EN BUENOS AIRES

por CARLOS CRESTE

Entre los distintos acontecimientos que componen la vida teatral de Buenos Aires en los últimos años, se encuentran —subrayados por la condición de relevantes— los estrenos de todas las obras de Arthur Miller.

Significan un suceso por sí mismos, dados los valores potenciales que tales obras poseen (todo hecho relacionado con una gran creación es un "suceso" en la historia y formación de las culturas), y, además, por el interés que despertaron, con su trascendencia inmediata, en los registros mentales y emocionales del público.

Nunca se ha dado aquí el caso de un autor que lograra un arraigo tan espontáneo y menos proclamado. En Buenos Aires se ha hablado mucho de otros dramaturgos y otros acontecimientos; Jean Anouilh, por ejemplo, con su invasión calamitosa a los escenarios porteños. Pero de Arthur Miller se dijo poco y nada. Con respecto a Arthur Miller no se ha escrito otra cosa que las crónicas de estrenos, y los comentarios de oficio en las páginas literarias, después de cada edición de sus obras.

¿Pretenderá verse la causa en que las piezas de Miller se explican por sí mismas? ¿O en la general armonía de criterio para juzgarlo, que haría obvio el comentario? Podríamos decir también que su clarividencia social y humana mantiene en constante alerta a los profesionales del ensayo: sus dramas tienen la particularidad de que nos abarcan a todos y no justifican a nadie.

Pero no. No es eso. No podemos permitirnos una sospecha cruel sobre nuestros estudiosos del arte contemporáneo; ni creer que esas obras carecen de una entretela honda y extensa, destinada a la exégesis; ni tomar como absoluto el eco que despiertan por sí mismas.

Pudo ser todo eso, pero hay algo más. Y la razón se encuentra en la trayectoria medular de Miller, según vamos a ver.

El pensamiento, para concretarse, necesita expresiones acabadas; o debe tomar la ambigüedad como actitud. Miller no estaba suficientemente determinado como para que se realizara el ensayo exhaustivo que merece su teatro. Y no era ambiguo. Es un caso distinto.

Cualquier otro autor de la tierra hubiera obtenido el comentario con mucho menos de lo que él había dado. Su panorama crucial de la vida contemporánea, realizado por un humanista, un bolchevique o un dubitativo compenetrado en su angustia, lo hubiera hecho posible. Pero Miller es un escritor social, que se sumerge en el hombre, y no se aproxima a dogmatismo alguno. Para comprenderlo hacía falta aún la manifestación de una esperanza, esa difícil e inexpugnable esperanza que se evidencia en "Las brujas de Salem".

Lo probable es que no se pudiera trabajar con sólo la sospecha de su última expresión.

★

Esto no hubiera sido así de no mediar la conformación cíclica que abarca toda su obra conocida. Hay, indiscutiblemente, una continuidad intrínseca que, si no fué buscada, al menos debe de haber sido hondamente presentida.

El hombre y su medio son siempre el tema. Y la desunión aniquiladora, entre ambos, el "factotum" brutal del desarrollo, presentado con un tratamiento hecho a base de evidencias.

Vemos a un individuo partir de un acto infame, para llegar a su propia destrucción. A otro descender todos los grados del fracaso moral. Y a un tercero, enfrentarse con su medio, cuando comprende que éste ha llegado al delirio sistemático y ya no le pertenece.

En los tres casos, el protagonista es el hombre medio. Individual y compacto, conocido. Ninguno de ellos podría adquirir la condición de revolucionario por vehículos racionales. Están comprometidos con el régimen imperante, o bien creen en los mitos afables del tiempo en que se desenvuelven; o están en la raíz, aún pura, de sus conceptos.

A ellos llega la infamia, la humillación y el destrozo. Y, también, el mandato histórico, cuando es preciso un héroe para cambiar las cosas. El héroe se gesta, naturalmente, a pesar suyo.

"Todos eran mis hijos" desarrolla su trama alrededor de verdades semisepultas en la vida de un hombre. Vamos a la realidad social del individuo como quien cruza una intriga. Arthur Miller y nosotros, nos sorprendemos despiadadamente.

En "La muerte de un viajante" se complejizan los procedimientos formales. Ya no hay asombro. Se entremezclan situaciones que integran el pasado, el presente y un tiempo onírico; a través de los cuales palpita el protagonista. Pasa que, para entrar en el corazón de un hombre simple —pero fracasado— también es necesario poseer nociones de un dolor tan complejo como el universo.

Y "Las brujas de Salem" plantea, con una sencillez elemental y trágica —a través de la parábola histórica—, al tiempo, al hombre; a ese engendro viril que es el destino, cuando hay que avanzar sufriendo a través de la evolución humana.

El matrimonio Proctor representa la afirmación del ser humano como espíritu de libertad y permanente vigencia de los valores morales, aun en tiempo en que se los niega.

Hay que considerar que Arthur Miller es un autor de etapa culminatoria. Trabaja sobre antecedentes bien definidos: los costumbristas, el desarraigo; los "pragmáticos", el desencanto; la aplicación del expresionismo al hecho teatral norteamericano; y la búsqueda ciclópea que se concretó en el nombre de Eugenio O'Neill.

Todos sus elementos ya estaban dados; él se limitó a utilizarlos, con un claro sentido, orientado hacia la vigencia de lo imprescindible; pulcramente, con sobriedad. No muestra inquietudes de renovador, porque es un plasmador definitivo.

★

Las piezas de Arthur Miller en Buenos Aires, por ser ésta la ciudad que es, nosotros quienes somos y nuestro teatro el que vemos sin que nos diga a nosotros mismos, significan el acontecimiento fundamental de los últimos tiempos. Al valor del mensaje debe sumarse en ellos el de la evidencia: Cómo creen los hombres en el error circunstancial que los destruye. Cómo son capaces de destruir el error, aun a costa de sí mismos. Hasta qué punto la verdad se encuentra en los sucesos y es posible dar el drama humano, razonablemente.

No hay presunción dogmática que lo aventaje, ni percepción más clara, ni voz más firme.

Es el autor más conciso de nuestro tiempo.

ARTHUR MILLER

"LA LECCION DE LAS BRUJAS DE SALEM"

Tres versiones de "Las Brujas de Salem" se han dado en Buenos Aires: la del Teatro Belga, el I. F. T. y el Instituto de Arte Moderno.

No es propio aquí entrar en consideraciones específicas; sólo queremos destacar un detalle significativo: durante tres ocasiones el público teatral de esta ciudad, diversificado en lenguas y gustos, acudió a ver la escenificación de una obra ya clásica de nuestro tiempo.

En los tres casos, el mensaje de Miller conmovió los espíritus y reveló a las conciencias el ambiente opresivo y triturador que se cierne sobre aquél o aquéllos que como Proctor identifican la libertad de vivir con la dignidad para alcanzarla. Lo importante, lo trascendental, es que el genial autor norteamericano revivió un pasaje del "medioevo" norteamericano sombrío y tenebroso, para destacar un abismo de esta época. En él se precipitan los más sublimes sueños y propósitos del hombre actual; ahí reside la esencia de su mensaje y, sobre todo, su intención aguda de enjuiciador.

Arthur Miller enfrentó a nuestra ciudad con su conciencia, le reveló aspectos de ella y le significó que siempre escoge el hombre un camino para liberarla, aun apelando al más supremo de todos los sacrificios.

LIBERACION DE LA LITERATURA

por PEDRO G. ORGAMBIDE

Esa "necesidad hecha conciencia" que es la libertad, esa concepción de la vida en la que está comprometido el pensamiento del hombre, encuentra en la literatura una de sus resonancias, define, en el más amplio sentido, una preocupación ética que, por ser del hombre, también lo es del arte que lo expresa. Un ejemplo de ello lo darían los poemas épicos que nacen como una toma de conciencia de los pueblos y que marcan no sólo el origen de una expresión, sino que trascienden, hasta llegar a ser la biografía de un país, el retrato de sus grandezas y sus debilidades.

Entre nosotros, podríamos citar el caso de *Facundo*, verdadero examen de conciencia de una nacionalidad, arquetipo cuya *contemporaneidad* soporta toda revisión. Hoy, Sarmiento, de existir, vestiría con otro ropaje a su personaje gaucho y feudal. Con otras particularidades, el caudillismo, el espíritu conservador, la esencia bárbara y antinacional, están marcando la contemporaneidad del personaje sarmientino. *Facundo* nos está indicando el "*más acá*" de nuestros problemas como Nación, los elementos formativos de nuestro pensamiento y las aspiraciones de un pueblo que, en obras semejantes, se retrata y se expresa.

Nuestra literatura, como nuestra historia, vive actualmente el drama de una revolución inconclusa. Los postulados estéticos de Echeverría, su deseo de un arte comprometido profundamente con la realidad, siguen siendo aspiraciones largamente postergadas, que retoman las nuevas generaciones, conscientes de interpretar la peripecia vital del país, pero que carecen de antecedentes inmediatos para esa integración. Sienten la orfandad de una literatura que no continúa en diversidad la obra de sus clásicos. Es cierto: pueden recurrir a la herencia de un Payró, pueden observar, en lo estrictamente literario, el esbozo de una novelística, en Martel o Cambaceres. Pero ello, apenas si ayudará parcialmente en la búsqueda de una expresión nueva, acorde con nuestro presente, con *esta* realidad. Ese problema, esa carencia de orientación y de valores, hace pensar en la necesidad de reencontrarse con lo vital de nuestra literatura, en proseguir y acrecentar los postulados de esa estética echeverriana, —cumplida parcialmente— y en formular nuevos planes orientados por ese sentido revolucionario, hasta integrarlo a un presente más complejo y más vasto.

★

Existe una literatura social en la Argentina. Ella ha retomado, en parte, la herencia que hoy invocamos y reconocemos dentro de una literatura en conflicto. Pero ella (la literatura social argentina) no alcanzó, sino excepcionalmente, una alta jerarquía artística, acorde con la importancia de los problemas humanos que esa literatura planteaba. Reconocer sus limitaciones, indagar en sus posibles errores, será, sin duda, una de las tareas de quienes entran en contacto con las verdades y los hallazgos de esa literatura. Su verdad fué el expresar nuestra realidad. El error de algunos escritores que militaron y militan en esa tendencia, fué el de dar una visión esquemática de esa realidad, olvidando que "*lo real es como un río, en el cual, bajo las corrientes superficiales, debe descubrirse las corrientes profundas*".

Con todas sus imperfecciones, fué esa literatura la que más certeramente expresó lo argentino. Del otro lado —de los sectores más retardatarios del país— surgió una literatura de expresión cosmopolita, cuyas últimas derivaciones son los héroes psicologistas, merodeadores de la existencia, siempre sometidos a sus autocondenas y complejos de culpa. Personajes ilustrativos de una educación de clase, en donde se diluye el verdadero drama del individuo (en interacción con la realidad) y en donde, finalmente, se niega el papel dinámico de la literatura y de la vida. En esos laberintos se han perdido muchos de los escritores argentinos. Quisieron —ingenuamente o no— edificar una literatura "*apátrida*", despojada de los elementos reales de nuestra existencia como país. Traicionaron —conscientemente o no— su misión de intérpretes y creadores de una literatura argentina. Digámoslo claramente: esa literatura pretendidamente *anacional* es el más descarnado retrato de nuestro *colonialismo cultural*, y por ello, una responsabilidad que no debe cargarse en el Debe individual de uno u otro escritor, sino en el de una cultura que no vivió todavía su libertad.

★

En este conflicto —el drama entre el colonialismo cultural y la libertad— está involucrada toda nuestra literatura. Es inútil andar buscando el certificado de nacimiento de nuestra expresión literaria. Ella nació con el país, sufrió sus mismas contradicciones y fué interferida por el colonialismo lo mismo que otras expresiones de nuestra nacionalidad. Tomar conciencia de ello tal vez sea una parte esencial del trabajo literario, una inapreciable ayuda para penetrar en los problemas que, de una manera general, preocupan a todos los que desean una auténtica literatura, sin otras tutelas que las del pensamiento y el corazón de sus creadores.

A la vez, debemos cuidarnos de no caer en un falso nacionalismo, en un planteamiento retrógrado y exclusivista que niegue las grandes influencias de otras culturas. Esas influencias tal vez tengan un símil humano con los procesos inmigratorios que se integran a la vida de un país, asimilándose a él y entregándole una nueva pujanza, una más amplia concepción del mundo. Ellas nada tienen que ver con el proceso colonialista que en nombre del eclecticismo cultural niega toda expresión argentina, relegándola al pintoresquismo.

Y aquí estaríamos frente a un nuevo aspecto del mismo problema: el falso pintoresquismo, forma bastarda en el que el verdadero drama de las gentes se transforma en parodia. El renovado ascenso del *culto del coraje*, del compadrito, es, sin duda, otra de las formas en que se soslaya y se mistifica la realidad. Y no es casual que quienes lo cultivan pertenezcan a las clases mas pasivas y oligarquicas, en las que el verdadero coraje esta prescripto por peligroso, *porque se plantea en términos reales y no subjetivos*, y porque da salida a una vitalidad frustrada. Otro tanto podría decirse de una demagógica literatura gauchesca —que tuvo nueva aceptación en época reciente— y que se opone a una necesaria literatura del hombre actual en esta tierra, en la que lo pintoresco pasa a segundo plano, en tanto adquiere primera dimensión la odisea cotidiana de los hombres que están en conflicto con una historia detenida.

★

Volvemos, entonces, al planteamiento inicial: Nuestra literatura no ha vivido su libertad, o, para ser mas justos, ha visto traicionada esa libertad a lo largo de su desarrollo. Ahora debe encaminarse hacia la ruptura de sus peligrosas dependencias. Debe entender que el *colonialismo* —que en otros órdenes actúa frontalmente— utiliza en lo literario una más sutil penetración. Con ello estará a salvo de nuevos errores, avanzará, libre, al encuentro de sus posibilidades. Neguemos ya una literatura esquemática y pintoresquista, tanto como negamos a una literatura enferma de individualismo. Vayamos en busca de nuestros auténticos héroes literarios, de los seres que pueden reflejar a través de su mundo personal el contradictorio proceso de un país y de los hombres que lo habitan, con su dolor, con su alegría, con su posibilidad de esperanza. Estaremos, así, más cerca de ese porvenir por el que escriben e indagan los jóvenes de esta época. Entonces será cierto aquel deseo formulado por José Ingenieros al final de uno de sus libros: "*Todo tiempo futuro será mejor*". También para nuestra literatura.

EL FOLLETIN ARGENTINO

por JUAN OLLIER

Todo género literario, sea cual fuere, forma el acervo de la inquietud y del sentir humanos. La vida anímica del ser, por lógica gravitación, es la espina dorsal, dentro de un mayor o menor valor, de la trama. De ahí que cualquier reflejo de un momento histórico o, simplemente, que baraja esa suma de valores eternos que lleva por la vida el hombre, — sea expuesto con fluidez idiomática o con la sutileza del más profundo filósofo, sea por la pluma liviana del comentarista local —, ocupe su lugar, dando fin y principio. Fin, porque ha ido a eclosionar, después de forjarse en el alambique de la vida, en la mente del escritor, y de ésta, al papel. Principio, porque una expresión es embrión de futuras formas.

Por lo expuesto, cada etapa, dentro del campo de la literatura, es trascendente y necesaria. Prodúcese por la suma de características que prevalecen en un momento dado. Así el folletín.

Catalogado como literatura en tono menor — efectivamente lo es —, el folletín plasma lo popular con una fuerza que, por sí sola, es compendio de la idiosincrasia de un medio y de una época. Ese trazo fugaz, aparentemente sin valor, que el escritor va dejando en sus largos relatos, suele ser la base de una futura etapa literaria. En pleno auge a mediados del siglo pasado, llevado hasta principios del nuestro, puede decirse que sus fuentes están en los basamentos del teatro griego, en la floklórica manifestación teatral de Lope de Rueda.

El teatro, en sus orígenes, fué folletín. Cuando adquiere perfección y se eleva en su continente y contenido, la literatura toma la senda iniciada por él y canta lo popular con más plenitud y más fuerza. Cervantes, con la pintura vívida de su pueblo, no es más que folletín. Dumas, Balzac, Dickens, caen, igualmente, dentro de ese género. Luego, sí, ya los asalariados de la pluma plasman el auténtico folletín. Condenados a subsistir a fuerza de escribir interminables relatos, van dejando un tendal de interjecciones, de frases hechas; pero el valor de su trabajo no debe buscarse en su estilo, sino en los héroes que plasma del vivir cotidiano, y en el medio donde desarrollan su acción.

Si nuestra evolución literaria pasó por todas las etapas en pocos siglos, si se ha forjado una literatura nacional, ha sido gracias a que, igual que en otras latitudes, hemos pulsado todos los géneros, entre ellos el folletín. Su iniciador, Eduardo Gutiérrez, escribió copiosamente, obligado por el oficio, dejando una producción falta de valor, llena de repeticiones, donde todo es calco de lo anterior, en que varían los personajes, algo el paisaje y nada la trama. Tomando cualquier trabajo, tenemos ya el patrón en que están cortados los demás. Efectivamente, no puede hacerse el panegírico de su estilo, ni de su trama, ni de su valor como escritor, pero sí que él llenó ese hueco que era necesario llenar, y que su obra fué a forjar los cimientos de nuestro teatro nacional al escenificar su Juan Moreira.

Gutiérrez, integrante de una familia de periodistas, nació en 1853, y siendo todavía un muchacho da sus primeros pasos en la profesión en "La Nación Argentina", fundada por sus hermanos. No sigue el camino de éstos, que se forjaron en las disciplinas universitarias dando una obra inferior en todos los aspectos a la suya, y a partir de 1879 empieza su trabajo como folletinista. Se escalonan sus personajes, los impone a la imaginación popular con fuerza, no con pulcritud, ya lo hemos dicho; escribe sin preocuparse del estilo, no corrige las pruebas, y da a la imprenta su esfuerzo con la determi-

E. Gutiérrez

nación de no volver sobre él. Así, así, tiene algunos aciertos, pobres, sin valor, que lo llevan a Juan Moreira. En este folletín puede resumirse su obra.

Moreira es la apología del gaucho. No de un gaucho auténtico, veraz, más bien un personaje de arrabal, que no usa los modismos de la campaña, el habla gauchesca, sino de los aledaños de la ciudad. Y es que Gutiérrez conocía nuestra pampa y sus reminiscencias idiomáticas y folklóricas nada más que a través de sus breves campañas en la frontera como soldado. Pero que sus héroes tuvieron eco, lo prueba la gran difusión que alcanzaron sus escritos. Buscaba sus personajes en su mente y en los que veía a diario. Sus protagonistas no saben de traición ni de cobardía. El desamparo desgarrante en que vivía la población de extramuros, las policías bravas, la ley del Talión, el techo de estrellas y el aliento del pingo como refugio, ya magistralmente dado en el "Martín Fierro", cobraron vivencia en sus relatos. Va hilando las hazañas del forajido generoso, siempre condenado a huir por culpa de la arbitrariedad de los que gobernaban, idénticas a las de usa Diego Corrientes, un Gasparone, pero con distinto decorado. Y ahí, en ese cambio de escenario, al ser intérprete de un pasado tan nuestro, entra ya en lo precursor. Se hace eco del sentir de la época, del sentir popular, que abominaba de un estado de cosas nada halagüeño, y entroniza sus héroes, los hace vivir la rebeldía de los que marcan el camino de la protesta. Sugiere un sentido de liberación y superación equivocados en el proceder, y limitado en los resultados.

Su Juan Moreira hace de clarín alentador, y sus aventuras, seguidas con avidez, marcan la conciencia del valor del hombre como ente individual, de su fuerza social. Enseñar, es enseñanza, a la superación del yo, a perder ese tinte desvaído del sometimiento colectivo a lo fatalmente establecido. Ese gaucho perseguido, que huye siempre, obligado a combatir por su libertad, trenzándose en duelos donde pone de manifiesto su vaquía en el manejo de las armas, habilidad tan cara en ellos, no es nada más ni nada menos que el grito desgarrante del hombre subyugado y hundido en la oscuridad del medio. Ese es el valor del folletín, de éste y de cualquiera.

Ahora bien, la parte negativa, el primer paso que es el folletín camino de la novela policial, de un género moderno que tergiversa los valores sociales y nos da como fruto una trama y unos personajes irreales, desclasados, es la herencia irremediable de los pros y los contras. Pero los beneficios que se derivan del folletín argentino son más que los perjuicios, ya que si en nuestra literatura no ha florecido ni arraigado el género policial, en cambio tenemos que él fué el iniciador del teatro nacional, del teatro gauchesco. Toda la trama de los folletines de Gutiérrez, sus personajes centrales, Hormiga Negra, Santos Vega, Juan Moreira, caigan en lo policial o lo folklórico, nada dejan en el campo literario como enseñanza, como escuela. Sólo tienen el valor de pertenecer a una etapa de la evolución literaria argentina. Etapa vivida en otros medios, con más fuerza, con más calidad, pero que no tuvo la trascendencia empírica que representó la obra de Eduardo Gutiérrez: el folletín argentino.

POSIBILIDADES DE UNA POESIA

WALT WHITMAN

Por F. J. SOLERO

La primera pregunta que se formula quien se acerca a la obra de Whitman es: ¿de qué modo puede ser cantada América? Desde que, en un día del mes de julio de 1855, Whitman entrega, a través de una imprenta de Brooklyn, la primera edición, costeada con su propio peculio, de **Leaves of Grass,** largo camino ha transitado la poesía americana. No hay en ella corriente de la cultura que no se haya visto reflejada en su plena diversidad. Todas las escuelas, inquietudes, asechanzas, todos los mágicos atisbos de la imaginación, la han abonado. Uno a uno, los sortilegios de la música, del sentimiento y de la objetividad, de la pasión domeñada por el ritmo y de la pasión fiscalizada por la inteligencia han recorrido de continuo su superficie, cavado su profundidad. Pero, todos a un tiempo, ¿proyectan la verdadera condición, el sentido, el rumbo, de cómo debe ser cantada América? Acaso sea ésta, en su planteo, una pregunta singular. Porque la poesía, en términos abstractos, carece de regiones, de localismos, no posee dominios sometidos a una ubicación precisa. Es la suya una zona susceptible de ser asida por múltiples vientos, por tonos disímiles. Los cuales pueden dar —y dan—, sin embargo, la medida de lo que se lleva dentro, la dirección de vida, el atroz misterio que encierra la criatura americana. Pues lo que intempestivamente ocurre —y, tal vez, en la actualidad, los ejemplos puedan ser referidos a unas pocas voces aisladas— es que, de pronto, la poesía surge **aquí** de una necesidad de **rompimiento, de desvinculación,** otorgándole características distintas de las propuestas por la poesía europea. Es notable hasta qué punto el hombre, en América, se halla poseído por esa sensación primera de quiebra radical de la vida. Pareciera que, acometido súbitamente por una urgencia de futuro, de resplandeciente inmortalidad, se echase como una bestia herida contra el pasado y aun contra el presente, llevado por una estremecedora inquietud de olvido y reintegración. De olvido, porque le es ingrato recordar lo que fué, pues lo antiguo, en oposición a lo que estructura la historia de las naciones, lo distrae de elementos **divinos y tradicionales,** porque el porvenir es lo único que le permite destruir lo remoto, dar libre curso a su anhelo de humanidad naciente. En todos los órdenes americanos vemos este lanzamiento hacia la creación, provocando una trasposición de valores, de ideas, de creencias, de mitos. ¿Podría, quizá, liberarse de ese mecanismo, el más alto mérito que otorga ascenso y meta al individuo: la poesía? Imposible. Y esto es, justamente, lo que sucede con Whitman. Este, tras largos e inconscientes aprendizajes —o, mejor, con esa conciencia subterránea que acecha en cualquier manifestación poética —, a los treinta y seis años publica sus **Hojas de hierba** y acepta, con dicha aparición, la responsabilidad de su rompimiento con cuanto le precediera. Y sobreviene lo natural: el rechazo. Y lo que en sus comienzos sorprende, desgarra, pisotea a los de su época —a excepción de Emerson, que lo recibe con esa frase que luego Whitman habría de utilizar como arma de combate en su segunda edición: "Os saludo al principio de una gran carrera" —, es la forma y, paralelamente, el tema.

La forma es diferente de la acostumbrada. No existen allí la medida, el método externo, la contención de Poe, Longfellow y Lowell. Golpean las aliteraciones, el uso de palabras comunes, callejeras, las reiteraciones, la mezcla de vocablos extranjeros, como si el aspecto íntegro del universo se hubiera dado cita en esos extraños himnos. El mismo Whitman afirma: "En el fondo de las **Hojas de hierba,** como poesía, he desechado los temas manidos, que no se muestran en ella: nada de adornos vulgares, o exquisitos argumentos de amor y de guerra, o magníficos y desusados personajes de los cantos del Antiguo Mundo . . ." Claro está que, con tales propósitos, la forma habría de ser muy otra, completamente aparte de las consabidas posturas métricas y del arte estético musical del siglo XIX. Mas también lo que aquí se infiere es la idea de que el manejo del reino de las apariencias permite la fundación de una antiforma. Que existe una forma —Antiguo Mundo— a la cual es menester reducir, disgregar, cancelar; y que hay otra —Nuevo Mundo— en donde el continente de la palabra debe ser obtenido, adaptado, renovado, con el concurso de estos nuevos territorios, de estas nuevas visiones, que la poesía ofrece al amparo de vivir en otros paisajes; en donde sólo se hace vigente lo que vendrá, no lo que quedó atrás; en donde el **adelante** es la situación de un espectral pasado. Esa **exterioridad** poética es, por tanto, una disolución de la anterior. Lo cual, por supuesto, turba y mortifica a sus contemporáneos. Pero lo que más los confunde y no les permite ejercer una crítica objetiva, es el enfoque temático de la poesía de Whitman. ¿Qué es lo que éste canta? Whitman promulga dos cosas: la libertad de la criatura como hombre y persona y el reconocimiento del ser como Yo, convertido en una masa lírica, amorosa, de carne y hueso, de sangre y torrentera vital.

Para Whitman, el hombre es únicamente comprensible en una expresión totalizadora e indivisible. El hombre es una entidad libre, individualista, no sometida a otra ley que a la suya, es decir, a su capricho, a la manifestación de la vasta gama de sus aptitudes, aplicadas por igual a cada ángulo de la Tierra. En su **Canción del libre camino,** dice:

Aquí un gran hecho personal tiene lugar,
Tal hecho toma los corazones y la raza entera de los hombres,
Su efusión de fuerza y voluntad sumerge la ley
Y escarnece toda autoridad y argumento. Unidos contra él.

El hombre, transformado en verbo poético, tiene por fin lógico la declaración de **su libertad,** imponiéndola, primero, a sí mismo, y valorizándola, en

(Continúa en la pág. 17)

Premio Nobel 1955

HALLDOR LAXNESS

UN IGUAL DE LOS MAS GRANDES

Por BERNARDO VERBITSKY

Islandia no existía para nosotros y ahora vive poderosamente también en Buenos Aires. El artista, creador de mundos, descubre continentes inexplorados dentro del alma humana y coloniza tierras fuera de ella. ¿Qué sabíamos de la "isla de los hielos"? En el mapa un ave gorda de pequeñas alitas lanzada en vuelo migratorio, a través del mar, cerca del techo del mundo. Para el lector de telegramas, un posible portaviones fijo en una guerra interoceánica. Ahora sabemos que en todo sentido es la tierra de Halldor Laxness.

Tres veces se le mencionó como candidato al premio Nóbel de Literatura y esto nos ha dado tiempo para aprender debidamente su nombre de un tanto exótica sonoridad. El año anterior fué desplazado por Hemingway, y solo después de un empate en la primera votación. El premio Nóbel refleja muchas veces las pugnas de la política mundial.

"Silampaa" fué premiado al ser invadido s upais, y no se sabe muy bien si en André Gide se premió al gran escritor de "Los alimentos terrestres" y "El inmoralista" o al autor del sonado "Retour" (que por cierto Laxness refutó en su hora). Algo parecido se supone en el caso de Churchill, aun admitiendo que se trata de un gran artífice de su idioma. Y es probable que el premio de Laxness haya sido posible gracias al llamado espíritu de Ginebra que le salvó de nuevas postergaciones. La lectura del único libro suyo publicado en castellano (Editorial Sudamericana, 1951) permite decir categóricamente que Laxness pertenece a esa clase de escritores que no reciben sino que dan prestigio al Premio Nobel, pues éste sólo puede añadirles difusión, ciertamente bienvenida. Es una novela de densas 800 páginas, en la cual el autor se coloca a contramano de todas las corrientes llamadas modernas, desde el tema hasta el estilo. Mientras un Graham Greene se dedica a crear un riel bien pulido para que el lector no encuentre el más mínimo obstáculo en el rápido deslizarse hacia el final, Laxness se desenvuelve cómodo y poderoso en ese estilo eterno de la gran narrativa que no busca la comodidad del lector, pero que en cambio lo conquista irremediablemente desde la primera página. Se admite que el libro bueno es aquel que se lee de un tirón. No hay duda que es menos malo que aquel que no se deja leer. Pero, sin pretender formular reglas, es libro mucho mejor que el que liquidamos en una noche aquel otro que paladeamos página a página y que no deseamos terminar nunca. Este es el caso de "Gente Independiente". Muchas veces he pensado a lo largo de su lectura en una referencia casualmente leída en un viejo recorte sobre el famoso Congreso de los PEN Club de 1936, según el cual Laxness estuvo en Buenos Aires como delegado de su país. ¿Habrá quien recuerde haber reparado en el entonces joven escritor (tiene ahora 53 años) en medio de la brillante constelación de los Jules Romains, Ludwig, Marinetti y tantas otras estrellas? No ha quedado aparentemente ningún testimonio de una personalidad que se nos impone tan avasalladora desde su novela.

"Gente Independiente" es la historia de Bjartur, un hombre que trabajó dieciocho años para poder comenzar en el páramo, con 25 ovejas, su vida de criador independiente. Se instala en ese valle cenagoso, decidido a ser un hombre libre, donde otros hombres tan voluntariosos como él luchan interminablemente en el cultivo de la propia miseria. Son sus lejanos vecinos Olafur de Yztadale, Thorir de Gilteig, Thorthur de Nithurqot, Einar de Undirlith, y esta comunidad de nombres eufónicos sale por encima de todo que "la comida del hombre en verano tiene menos importancia que la salud de las ovejas en invierno". La extremada mezquindad de una economía que hace un derroche del gasto de cada centavo, que condena a las familias a un hambre mal engañado con el único plato de pescado, que hace de una comida de carne un sueño obsesionante, nos dice que el hombre no explota la tierra, sino que la tierra se convierte en la esclavizadora del hombre, quien le rinde su vida sin más horizonte que su sacrificio y el de los suyos. Pues ésta es la historia de Bjartur y su familia. Como en toda auténtica obra de arte, el autor describe un caso particular, cuya universalidad se logra en la profundización del problema y del drama. Allí los días se suceden unos a otros y el verdadero drama es el de la falta de posibilidades, que Bjartur enfrenta con su tozudez, con su voluntad implacable. Para los campesinos, "la cuestión no era si uno debía estar endeudado o no, sino con quién debía contraer deudas", pero Bjartur levanta la bandera de su independencia, empeñado en no deber nada a los que encarnan la clase social dominante. Y el autor nos hace sufrir por la ansiedad de la sacrificada familia de Bjartur por un poco de leche, y nos hace compartir el anhelo — que éste contradice — de comprar una vaca. Hay que ver entonces las dimensiones que adquiere esa vaca — otra vaca — cuando por fin se adquiere una, muchos años más tarde, cuando Bjartur satisface con ella no a su primera, sino a su segunda esposa. La rumiante Bukolla se convierte en un enorme personaje dentro de ese rancho-establo en el que se amontona toda la familia. De todos sus miembros se va ocupando sucesivamente Laxness, quien tampoco olvida a los ya nombrados amigos de Bjartur, y a los personajes que detentan las ganancias (que en esto Islandia se parece a otras partes del mundo). Olafur de Yztadale, que se maravilla ante las criaturas que nacen para reemplazar a los que se mueren, opina que hubiera sido mejor dejar que las mismas personas vivieran continuadamente, pues entonces "habría existido al menos alguna probabilidad de que la gente ordinaria como ustedes y yo nos abriéramos paso hasta alcanzar eventualmente una posición desahogada". Lo que remacha el autor 400 páginas más adelante al decir: "La vida humana no es lo bastante larga como para que un campesino se convierta en un hombre acaudalado, hecho que, según se dice, ha sido concluyentemente demostrado en un libro de un famoso hombre de ciencia extranjero". Estas frases orientan sobre el tono en que está escrito el libro. Hay un amargo sentido del humor, como hay un elevado lirismo del autor frente a los sentimientos de las personas y al paisaje islandés, lirismo muy distinto desde luego a la fácil exaltación de la vida rural que hace su beneficiaria, la poetisa Señora de Myri, personaje

Halldor Laxness

de contraste que encarna la indiferente hipocresía del otro extremo de la escala social. El autor no la fustiga, se limita a presentarla como es y le dedica una sonrisa de tristeza, la misma que despiertan tantas páginas de esta novela. La forma en que Laxness combina lo individual con lo social y hasta lo económico es la medida de su grandeza como escritor. Su novela es la historia de seres humanos, de los miembros de una familia cuyas relaciones entre sí están admirablemente presentadas, sin olvidar, como hemos visto, a la vaca, y tampoco a las perras que cuidan a las ovejas, y, desde luego, sin olvidar a las ovejas mismas, símbolo del sometimiento a la tierra, a ese destino. (Bjartur es duro, pero hay alguien más duro que él — se hace notar aquí — ese poder que lo hace trabajar como a un animal toda la vida). Y sin embargo, ésta es la historia de su gran desafío a la tierra, al mundo, a los poderosos. Más que un hombre parece un árbol de piedra, de tal manera ignora la debilidad. Trabaja, cumple el deber que se ha fijado y no tiene lástima de su propia vida ni la de los demás. Pero esto no es todo. Bjartur, campesino silencioso que apenas habla, rumia versos. Sí, es poeta, y construye lentamente sus poemas. Ha compuesto muchos y tiene prestigio por ello ante sus vecinos, algunos de los cuales también son poetas. Pero "no era un secreto el que Bjartur sustentaba una pobre opinión de la poesía de Einar, porque Bjartur había sido educado en las viejas medidas de las baladas del siglo XVIII y siempre desprecio la composición de himnos y poesías de nuevo cuño, tanto como despreciaba cualquier otra cosa de fantasía huera". Así era o así es este mundo de Laxness, así son estos anónimos creadores populares del mundo escandinavo. Bjartur, atado a sus ovejas, se liga al pasado de Islandia por esa poesía que compone y por la que conoce de memoria en enormes cantidades. Poesía heroica, y hasta obscena, de todo hay en su repertorio con el que una noche vence la modorra fatal de la nieve. Sobre esa realidad miserable planea el pasado islandés a través de poemas y de creencias. Esta presencia del folklore, que vincula las sombras malignas del páramo con el recuerdo de viejos terrores, de hambres antiguos, es un elemento importante en el libro; no por cierto como factor de exotismo, sino para caracterizar mejor el plan de Laxness, para caracterizar la vida que describe. Bjartur resume todo un milenio de historia de Islandia, un milenio de infortunio callado, de abnegación sin eco, en que el hombre es apenas algo más que las ovejas que cuida, si es que no mucho menos. De esta manera, "Gente Independiente" es una gran saga de la miseria, de esa miseria que sólo una guerra pudo alterar transitoriamente, pero que en el fondo es irredimible en los marcos del sistema que la produce. Pero lo que a Laxness le importa señalar es que en esta miseria viven seres humanos y lo que consigue es contagiarnos su propia desesperación frente a tanta crueldad de un engranaje, y lo hace levantando a lo largo de tantas páginas personajes inolvidables que nos repiten que el hombre y la mujer son iguales en cualquier parte y que el papel del arte no puede variar tampoco por la latitud. Ya no es posible que olvidemos a Asta Sollija, la adolescente llena de ansias, esa única flor en la existencia de Bjartur; ni el pequeño Nonni, cuyo despertar y cuyo dormirse el autor relata; ni a la viejísima abuela, la anciana Halldera, que llega lúcida a los noventa años "como una vela que Dios se ha olvidado de espabilar"; ni aquel pobre ternero, el hijo de Bukolla. Tampoco podremos olvidar a la Casa Estival, según se llama a la granja y su residencia. Hay novelas que realmente muestran que ese género es el resultado de la transformación de la epopeya del hombre común en lucha contra la miseria que lo cerca. El escenario es Islandia, pero por supuesto hay otras tierras parecidas y otros Bjartures, aunque no sean poetas y muestren un empecinamiento menos grandioso.

La novela de Laxness se desarrolla con la continuidad de esas lluvias lentas y bienhechoras que nos llevan a una ensoñación que nos funde con el mundo. En cien ocasiones interrumpimos la lectura para saborear en ese alto de intimidad con nosotros mismos y con el autor, la belleza trágica de este libro, belleza trágica que surge de una narración que se realiza con una casi permanente sonrisa. Laxness es uno de esos grandes hechiceros del relato, uno de esos magos irresistibles de la narración que nos va contando de a poco mientras fuma y se sonríe para disimular su propio dolor ante lo que cuenta. El rumor de las viejas baladas islandesas es un eco remoto que se entrelaza con el fabuloso relato presente, que sigue firme y seguro con el ritmo de esas vidas, con la lentitud de esos sueños, con la voluntad con que ocultan su desesperanza. Hemos dejado de ser lectores de una novela para quedar inscriptos dentro de un modo de vida, para convertirnos en habitantes de un mundo. Laxness cuenta, se sonríe levemente mientras el humo de su propia pipa oculta el brillo de sus ojos, y de los nuestros. Encubre su ternura, pero sólo su ternura ampara estos destinos desolados. El terrible encantador sigue narrándonos su historia, en la que suena un subterráneo eco de llanto nuevo y antiguo. Una vez más el artista es el testigo del sufrimiento del hombre que hace de su emoción un alegato solidario.

AUTOPSIA DEL SUPERREALISMO

por CESAR VALLEJO

La inteligencia capitalista ofrece, entre otros síntomas de su agonía, el vicio del cenáculo. Es curioso observar cómo las crisis más agudas y recientes del imperialismo económico — la guerra, la racionalización industrial, la miseria de las masas, los cracs financieros y bursátiles, etc. —, corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras. Hacia 1914, nacía el expresionismo (Dvorck, Fretzer). Hacia 1915, nacía el cubismo (Apollinaire, Reverdy). En 1917 nacía el dadaísmo (Tzara, Picabia). En 1924, el superrealismo (Bretón, Ribemont Dessaignes). Sin contar las escuelas ya existentes: simbolismo, futurismo, neosimbolismo, unanimismo, etc. Por último, a partir de la pronunciación superrealista, irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria. Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clisés, como si tuviera miedo de su libertad o como si no pudiese producirse en su unidad orgánica. Anarquía y desagregacion semejantes no se vieron sino entre los filósofos y poetas de la decadencia en el ocaso de la civilización grecolatina. Las de hoy, a su turno, anuncian una nueva decadencia del espíritu: el ocaso de la civilización capitalista.

La última escuela de mayor cartel, el superrealismo, acaba de morir oficialmente.

En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo, fueron condenados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de Caligramas, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política.

Juegos de salón — he dicho e inteligentes también: cerebrales — debiera decir. Cuando el superrealismo llegó, por la dialéctica ineluctable de las cosas, a afrontar los problemas vivientes de la realidad — que no dependen precisamente de las elucubraciones abstractas y metafísicas de ninguna escuela literaria — el superrealismo se vió en apuros. Para ser consecuente con lo que los propios superrealistas llamaban "espíritu crítico y revolucionario" de este movimiento, había que saltar al medio de la calle y hacerse cargo, entre otros, del problema político y económico de nuestra época. El superrealismo se hizo entonces anarquista, forma ésta la más abstracta, mística y cerebral de la política y la que mejor se avenía con el carácter ontológico por excelencia y hasta ocultista del cenáculo. Dentro del anarquismo, los superrealistas podían seguir reconociéndose, pues con él podía convivir y hasta consubstanciarse el orgánico nihilismo de la escuela.

Pero más tarde, andando las cosas, los superrealistas llegaron a apercibirse de que, fuera del catecismo superrealista, había otro método revolucionario, tan "interesante" como el que ellos proponían: me refiero al marxismo. Leyeron, meditaron y, por un milagro muy burgués de eclecticismo o de "combinación" inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos. Los superrealistas se hicieron inmediatamente comunistas.

Es sólo en este momento — y no antes ni después — que el superrealismo adquiere cierta trascendencia social. De simple fábrica de poetas en serie, se transforma en un movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria. El superrealismo mereció entonces ser tomado en consideración y calificado como una de las corrientes literarias más vivientes y constructivas de la época.

América reconoce en César Vallejo a uno de sus más altos y definitivos poetas, cuya permanencia es yo herencia en las nuevas generaciones. Se suman a su obra creadora algunos trabajos que como el que ahora publicamos, indican la enorme lucidez del autor de los "Poemas Humanos", y su preocupacion por los problemas estéticos de una época de transición.

César Vallejo fijó su residencia en París, en 1923. Dificultades, persecución policial, prisiones, dictador peruano de turno, todo quedó atrás. Pero su bagaje lírico le seguia, junto con la ideología que el había asimilado, él, uno de los primeros de su patria en abrevarla y en incorporarla como elemento creador.

Su contacto con las corrientes revolucionarias determinó seguramente en su insobornable conducta humano-poética, en el pensamiento crítico de Cesar Vallejo. En ese tiempo se libraba un duelo en dos frentes: el de la reacción chauvinista y monárquica, y el de la proclamada avant-garde surrealista o superrealista. Para quienes conozcan la poesía de Vallejo y la valoren, resultará sin duda grato la exhumación de este trabajo periodístico de esa época, discutible, como toda crítica estética, pero valioso como antecedente de una posición que Vallejo llevó hasta las últimas consecuencias, y que le valiera la expulsión de Francia por el gobierno de Tardieu, lo que explica su radicación en España.

Este ataque contra la escuela de Breton y sus epígonos en América fué publicado en el número XXX de la revista peruana "AMAUTA" (abril-mayo de 1930), precisamente el número dedicado como homenaje a José Carlos Mariátegui, su fundador, poco antes fallecido. Por lo que sabemos no ha vuelto a ser impreso desde entonces; consideramos, pues, que puede tener caracter de inédito en nuestro país. Sin suscribir por entero algunas de sus observaciones, muchas de sus premisas siguen siendo validas para el enjuiciamiento de escuelas y autores, desde el punto de vista revolucionario. Vallejo, un año antes de su muerte, todavía seguiría preocupado por el tema:

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
Cabrá aludir jamas al Yo profundo?

GREGORIO SELSER

Sin embargo, este concepto no estaba exento de beneficio de inventario. Había que seguir los métodos y disciplinas superrealistas ulteriores, para saber hasta qué punto su contenido y su acción eran en verdad y sinceramente revolucionarios. Aun cuando se sabía que aquello de coordinar el método superrealista con el marxismo, no pasaba de un disparate juvenil o de una mistificación provisoria, quedaba la esperanza de que, poco a poco, se irían radicalizando los flamantes e imprevistos militantes bolcheviques.

Por desgracia, Breton y sus amigos, contrariando y desmintiendo sus estridentes declaraciones de fe marxista, siguieron siendo, sin poderlo evitar y subconscientemente, unos intelectuales anarquistas incurables. Del pesimismo y desesperación superrealista de los primeros momentos — pesimismo y desesperación que, a su hora, pudieron motorizar eficazmente la conciencia del cenáculo — se hizo un sistema permanente y estático, un módulo académico. La crisis moral e intelectual que el superrealismo propuso promover y que (otra falta de originalidad de la escuela) arrancara y tuviera su primera y máxima expresión en el dadaísmo, se anquilisó en psicopatía de bufete y en clisé literario, pese a las inyecciones dialécticas de Marx y a la adhesión formal y oficiosa de los flamantes jóvenes al comunismo. El pesimismo y la desesperación deben ser siempre etapas y no metas. Para que aquellos agiten y fecunden el espíritu, deben desenvolverse hasta transformarse en afirmaciones consecutivas. De otra manera, no pasan de gérmenes patológicos, condenados a devorarse a sí mismos. Los superrealistas, burlando la ley del devenir brutal, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas. Cada superrealista hizo lo que le vino en gana. Rompieron con numerosos miembros del partido y con sus órganos de prensa y procedieron en todo, en perpetuo divorcio con las grandes directivas marxistas. Desde el punto de vista literario, sus producciones siguieron caracterizándose por un evidente refinamiento burgués. La adhesión al comunismo no tuvo reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales de sus obras. El superrealismo se declaraba, por todos estos motivos, incapaz para comprender y practicar el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos: el marxismo. El superrealismo perdió rápidamente la sola prestancia social que habría podido ser la razón de su existencia y empezó a agonizar irremediablemente.

A la hora en que estamos, el superrealismo — como movimiento marxista — es un cadáver. (Como cenáculo meramente revolucionario —repito—, fué siempre, como todas las escuelas, una impostura de la vida, un vulgar espantapájaros). La declaración de su defunción acaba de traducirse en dos documentos de parte interesada: el Segundo Manifiesto Superrealista de Breton y el que, con el título de *Un Cadáver*, firman contra Breton numerosos superrealistas, encabezados por Ribemont-Dessaignes. Ambos manifiestos establecen, junto con la muerte y descomposición ideológica del superrealismo, su disolución como grupo o agregado físico. Se trata de un cisma o derrumbe total de la capilla, y el más grave y el último de la serie ya larga de sus derrumbes.

Breton, en su Segundo Manifiesto, revisa la doctrina superrealista, mostrándose satisfecho de su realización y resultados. Breton continúa siendo, hasta sus postreros instantes, un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un dómine recalcitrante, un polemista estilo Maurras, en fin, un anarquista de barrio. Declara, de nuevo, que el superrealismo ha triunfado, porque ha obtenido lo que se proponía: "suscitar, desde el punto de vista moral e intelectual, una crisis de conciencia". Breton se equivoca: Si, en verdad, ha leído y se ha suscrito al marxismo, no me explico cómo olvida que, dentro de esta doctrina, el rol de los escritores no está en suscitar crisis morales e intelectuales más o menos graves o generales, es decir, en hacer la revolución *por arriba*, sino, al contrario, en hacerla *por abajo*. Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria, y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus "crisis de conciencia". La única crisis es la crisis económica y ella se halla planteada — como hecho y no simplemente como noción o como "diletantismo" — desde hace siglos. En cuanto al resto del Segundo Manifiesto, Breton lo dedica a atacar con vociferaciones e injurias personales de policía literario a sus antiguos cofrades, injurias y vociferaciones que denuncian el carácter burgués, y burgués de íntima entraña, de su "crisis de conciencia".

El otro manifiesto, titulado *Un Cadáver*, ofrece lapidarios pasajes necrológicos sobre Breton: "Un instante — dice Ribemont-Dessaignes — nos gustó el superrealismo: amores de juventud, amores, si se quiere, de domésticos. Los jovencitos están autorizados a amar hasta a la mujer de un gendarme (esta mujer está encarnada en la estética de Breton). Falso compañero, falso comunista, falso revolucionario, pero verdadero y auténtico farsante. Breton debe cuidarse de la guillotina: ¡qué estoy diciendo! No se guillotina a los cadáveres".

"Breton garabateaba — dice Roger Vitrac —. Garabateaba un estilo de reaccionario y de santurrón, sobre ideas subversivas, obteniendo un curioso resultado, que no dejó de asombrar a los pequeño-burgueses, a los pequeños comerciantes e industriales, a los acólitos de seminario y a los cardíacos de las escuelas primarias".

"Breton — dice Jacques Prevert — fué un tartamudo y lo confundió todo: la desesperación y el dolor al hígado, la Biblia y los Cantos de Maldoror, Dios y Dios, la tinta y la mesa, las barricadas y el diván de Madame Sabatier, el marqués de Sade y Jean Lorrain, la Revolución Rusa y la re-

(Continúa en la pág. 17)

Crónica de un desfile

por ROBERTO HOSNE

El movimiento había cesado simultáneamente; desde temprano, en el rumoreo aprensivo de las gentes se anticipaba el desplazamiento de las formaciones mecanizadas.

La voz del verdulero Castro no pregonaba ya sus mercancías y en los patios tampoco comentaban las mujeres. Los pintores que encalaban la alta medianera de departamentos horizontales bajaron el balancín e interrumpieron el trabajo. El zapatero Andrés postergó su calculado diálogo con Rosalía, la enfermera. Miró, codicioso, a la mujer. Sus ojillos vivaces lamentaron, empalagosos, la postergación de un incipiente entendimiento. Salió dejando el local abandonado; pero antes abrió el cajón de la banquilla para sacar un puñado de billetes que hundió en el bolsillo de su delantal. Después dubitó frente al cajón abierto, hasta que lo cerró impulsivamente oyéndose un sonido de monedas revoleadas.

—Maldita casualidad... Hoy, lleno de monedas, otros días buscando cambio como loco.

Y salió arrastrando detrás de sí a la mujer, cuyas chinelas se le escapaban de los pies al apresurar el paso.

El almacenero González, en cambio, dejó a su esposa el cuidado del negocio. De la tornería el primero en salir fué Arnaldo. Hosco, casi hostil y oprimido por una certidumbre que lo desesperaba al saberlo todo perdido. Hablaba muy poco, sólo para injuriar. Más rezagados avanzaban Mario Bárcena, el empleado de Obras Públicas, y el hijo de González. Y por último, Tadeo, que detuvo la minerva y salió con el rostro preocupado. Casi todos iban ensombrecidos, porque Buenos Aires se había conmovido ante el estruendo de las bombas. Para las gentes, las revoluciones ya no tenían el carácter pacífico de antaño. Estaban intimidadas. Ahora los muertos se contaban por millares.

En pocos minutos los vecinos se volcaron sobre la avenida agregándose a una ruidosa y perpleja multitud alineada en las veredas. Solamente los mocosos descendían a la calle y se ponían las manos sobre los ojos a manera de pantalla. Luego, excitados, brincaban advirtiendo:

—¡Allá vienen! ¡Ya están cerca!...

Los adultos miraban al fondo de la avenida, pero aún no distinguían a las tropas. Y era verdad. Entraban en la capital cuatro tanques medianos y varios camiones descubiertos en los que relucían impresionantes los cascos de oscuro verde oliva.

El día era frío. Hasta poco antes había llovido; pero luego despejó. Un sol apenas tibio fulguró en el follaje humedecido de los plátanos.

—¿Qué me decís de esto? — susurró Andrés al oído de Tadeo.

Pero se interrumpieron porque de pronto oyeron un estrépito de nerviosas carcajadas. El peluquero Chicho, que acababa de llegar, había dicho:

—Del mismo modo que en el fútbol. Igualito. Aquí las revoluciones son partido y revancha.

Tadeo miró a Andrés de una manera como si le revelara su fatiga por volver al mismo tema. Los sabía a todos dominados por una irreductible terquedad. No querían saber nada de razones; aunque el ya estaba habituado y se repetía:

—Y... Mientras no haya soluciones, el planteo es el mismo...

—Esperemos — contestó con lentitud —. Esto no se parece a una revolución y ya estamos advertidos de lo que son los cuartelazos...

—¡Ah, sí! Cuidemos la normalidad, entonces —replicó enardecido el zapatero—. ¿Cómo vamos a permitir que estos rebeldes volteen una dictadura elegida libremente?...

Tadeo sonrió adelantando desganadamente el labio inferior y balanceando la cabeza.

—Si es por eso... — prosiguió —... Aunque ya son muchas las dictaduras que se voltearon. Se va a convertir en juego el derribarlas.

—Después embrollame cuando te digo oficialista... ¿Qué es tu argumento? ¿Para qué sirve? Para hacerle el caldo gordo al fascismo, nada más.

—Esperá los resultados. Después hablaremos. Por ahora es más prudente la reserva, porque de las botas ya estamos más que requetebados. Al fascismo lo favorece el desorden.

—Yo celebro este levantamiento. Me importa saber que sufrimos una dictadura. Que torturaba y mataba, que pudría al país con propaganda y que no dejaba a nadie pensar con su cabeza. Eso es lo que apoyo y celebro. Lo demás es ingenuidad o mala fe — exclamó Andrés, el zapatero, casi gritando, con la cara coloreada y las pupilas brillantes.

Tadeo pareció replegarse en una reflexión. Después se alisó el cabello y murmuró:

—Si la gente entendiera... Por supuesto, las cosas irían sobre ruedas...

El verdulero Castro, que los escuchaba, recorrió su alrededor como si todos hubieran perdido la cabeza. Por último, sintiéndose desamparado, dijo:

—¡Ah, cómo se ha vuelto la gente! Nadie habla de paz y trabajo. Y quién va a mirar por mi familia si no yo... ¡Cómo se ha vuelto la Argentina!...

—Y a quién hay que pedirle paz y trabajo, infeliz, si no a los que gobiernan — protestó indignado el zapatero...

Castro, primeramente, vaciló, confundido, y luego miró por sobre la multitud, como evocando tiempos idos y hasta evadiéndose de su propio temor. Frunció sus labios en una mueca de incredulidad y apretó el mimbre de la canasta bajo sus dedos crispados.

Cuando en sus correrías se abrían paso hacia la calle clavando sus codos en los muslos de los mayores, exasperándolos, los chicos se llevaban severas reprensiones. Frenaban indecisos, jadeantes, y se excusaban bajo un gesto de humilde inocencia; aunque en seguida reanudaban la carrera y saltaban a la calle preguntando hasta la exaltación el próximo paso de las tropas.

Mario Bárcena y Esteban González se acercaron al almacenero. Este, con creciente inquietud, miraba a todos lados, y sobre todo a los camiones militares, donde ya brillaban nítidos los cascos verde oliva oscuro y la punta de las bayonetas.

—Parece mentira — dijo conmovido —. Tantos años...

Su hijo sonrió con benevolencia y observando al empleado comentó:

—El viejo está que arde. Era un contrera fanático, aunque no lo demostraba.

—Por lo menos ahora estará más tranquilo — contestó el empleado comprensivo palmeando suavemente al viejo emocionado.

—Se vivía con el corazón en la boca, Mario. Ya no se era dueño de nada en este país. Pero se esperaba, eh. Tenía que acabarse el carnaval. Hacía falta un respiro y el Hombre no quería concederlo.

—Sin embargo, en los ministerios se estaba bien — intervino Rosalía con intencional insolencia.

El empleado la miró con estupor, casi con enojo. Pero el caudal de palabras que parecía próximo a irrumpir a borbotones sólo fué:

—Yo dejé de estar con el gobierno mucho antes, señora. ¿O usted no tuvo alma cuando escuchó el último discurso?...

—Pero tengo vengüenza — replicó airada la mujer —. Yo no cambio mis ideas por conveniencia. Y después de todo, no se apure; todavía no sabe si lo van a confirmar en el empleo.

Pero las cosas no pasaron de conato. Se interpuso el viejo almacenero. Alejando al empleado, por lo bajo le rogó:

—Deje, Mario. Estos están como fieras enjauladas. Por cualquier motivo discuten y ni reparan en si tienen o no razón. Lloran al Hombre estos fanáticos; sin El se sienten como huérfanos.

—Cállese, Rosalía — había dicho Chicho con el ánimo de apaciguar —. Bien puede la gente cambiar de opinión. Para eso habría libertad, para que el miedo no la obligue a equivocarse.

—Los que no pensaban como querían fué porque eran unos cagnetas y unos aprovechados. Pero la panza se la llenaron con El y no con los políticos...

Andrés, irritado por las palabras de la mujer, le tiró bruscamente del cordón del batón y le espetó:

—Basta, Rosalía... parece una chiquilina...

La mujer giró con ofuscada rapidez y clavó sus ojos chispeantes de furor en los del zapatero. Su rostro, alterado, se contrajo en una mueca desdeñosa, rió histéricamente y le lanzó:

—Desde cuando siente tanto la libertad... ¿Por qué no la defendió entonces, como yo ahora la mía?

Un repentino resentimiento se le agolpó en el pecho al zapatero y se embarulló con ademanes desordenados que no alcanzaron a disipar su encono. Después, arrastrando las palabras y calculando la intensidad de su desquite, dijo:

—Cállese, Rosalía. No le van a quitar el pan. Usted confunde las cosas; no puede hablar de libertad quien sólo obedeció.

—Libertad... Es una linda palabra, pero los que hablan de ella nunca nombran a la pobreza — agregó con ironía la mujer.

Los demás vecinos, alarmados por el tono de la discusión, intervinieron y trataron sobre todo de calmar a la enfermera. Rosalía estaba enardecida, con las mejillas rojas y los ojos casi desorbitados.

Tadeo la calmó:

—Rosalía, reflexione... no debe tomar las cosas así. Piense que durante muchos años estuvo negada la opinión... Y la crítica no siempre es destructiva. Todos tenemos derecho a emplearla...

Ampuloso en los gestos y como si arengara a la multitud, Andrés insistió con sorpresiva vehemencia:

—Que pueden echarme en cara los que apoyaron a la dictadura que había hecho del país una comisaría. Uno ansía una cosa más noble, más sacra: la libertad. El derecho a pensar como se le antoje, y eso no lo entienden ni le entenderán nunca los que agacharon la cabeza.

Las tropas estaban cerca. Los chicos las anunciaban con tonantes exclamaciones y cada vez con mayor excitación. El ruido cercano del metal de la oruga sobre el adoquinado sobrecogía inadvertidamente los espíritus. Un casi silencio general iba precediendo corrosivamente a los soldados.

Más atrás de las primeras filas cortaban su diálogo los pintores con Arnaldo:

—Una dictadura como la llaman los democráticos no habiera permitido que pase lo que pasa — dijo un blanqueador.

—¡Ya verán los que hoy aplauden! — agregó el tornero con resentimiento —. Esto es la vuelta a la miseria y la desocupación. ¿Que otra cosa les darán los curas y los conservadores? Miseria y desocupación.

—Pero volverá. El volverá y ese día... — repuso el encalador.

Las gentes se apretujaron nerviosas. Los motores fragorosos de los camiones mineros apaciguaban las murmuraciones recelosas y la expectación ardía en los pechos cuando una tregua en la duda general, soterrada bajo la admiración o el odio.

Y las tropas pasaron frente a los vecinos sobrecogidos. Cimbraban la calle y las veredas. El estrépito cundía en la amplitud de la avenida y fustigaba los oídos con el atordimiento metálico de los tanques y camiones que arrastraban detrás a los morteros. Los rostros juveniles de los soldados se mantenían rígidos, pero ocultaban una presuntuosa emoción por debajo de una inveterada solemnidad.

—Maldito sea. Como será mi amor por la República que hasta me es simpático el ejército — exclamó Andrés con tal agitación que no se dió cuenta que oprimía con sus manazas los hombros del verdulero Castro.

Los dos González y el empleado Bárcena lo miraron azorados y con el temor de que fuera a prorrumpir en exteriorizaciones inconvenientes.

El zapatero se movía inquietamente. Ansioso y con la cara encendida frotándose las manos con presagioso nerviosismo.

—Más vale no hacer ostentaciones, porque pueden traer líos — sugirió oblicuamente el almacenero.

Los demás estaban pendientes de la agitación del zapatero y le temían, porque vieron como sus facciones se alteraban por efecto de una súbita vehemencia.

—Serenate, Andrés; podés dar motivo de alarma entre la gente — le dijo Tadeo persuasivo.

Pero el zapatero abrió un círculo en su derredor clavando sus codos con brusquedad en quienes lo rodeaban... Y, como impulsado por su incontrolado arrebato, gritó:

—¡Por fin! Se rescató la dignidad. Basta de humillar al pueblo desde un balcón. ¡Viva el Hombre libre!

(Continúa en la pág. 13)

ECHEVERRIA, POLEMISTA

por FELIX WEINBERG

Echeverría escritor no se limitó a ser y actuar como un mero productor de escritos. Fué más allá todavía. Se internó en el grávido y resbaladizo terreno de la polémica. De la polémica como activa exteriorización de convicciones, de sentimientos, de ideas. Actitud militante que fué signo señero de su vida. Hay varios episodios polémicos que no es posible soslayar ni menospreciar. Porque —por encima de lo circunstancial, de lo anecdótico— demuestran que para él la controversia era factor de dilucidación y deslinde de responsabilidades. Es posible que se dejara tentar más de lo prudente por entrar de lleno en la liza política o literaria. Sabemos de sus humanas flaquezas, de su hipersensibilidad, y ello nos explica los caminos de extravío que a veces transitó llevado de su apasionamiento o de su orgullo herido. Mas si quitamos el condimento de excesivo personalismo con que sazonó sus polémicas, se desprenderá una lúcida afirmación de sus inquietudes positivas, una prueba cabal de su efervescente ansia de superar a la mediocridad ambiente y una muestra definitiva de que no rehuía el combate cuando éste le llamaba, sin importarle lugar u oportunidad de lo que él consideraba reto ni los quilates presuntos del antagonista. Esta es la valentía civil del ciudadano que tiene honesta fe en sus ideales y no teme explayarlos a la luz pública para aleccionar a los ingenuos, destrozar a los filisteos y de paso —en acción proselitista— atraer o interesar a estimables sectores de latentes y potenciales adictos. Sintetizando, la polémica en Echeverría adquiere tonalidades de afirmación de valores culturales, éticos, políticos, que trascienden la estrechez individualista, para tentar lo que él creía correcta ubicación de hombres, ideas y momentos en la siempre proteica dinámica social. Ejercicio pedagógico de incuestionable fertilidad moral e intelectual en un medio apocado por la inercia y los prejuicios antañones heredados pasivamente de la Colonia. Catalizador de inquietudes conscientemente orientadas hacia la juventud apetente de renovación y de liberación.

★ ★ ★

Apenas días después de haber retornado Echeverría al país, en 1830, se le quiso implicar en una polémica a raíz de sus versos inaugurales intitulados *El regreso*. De Angelis objetó desde las columnas de *El Lucero* el concepto que merecía a nuestro poeta la política reaccionaria de los estados europeos, según las alusiones de su composición. Echeverría no creyó oportuno refutar a su crítico, acaso por la evidencia misma a la luz pública de que sus conceptos eran justos y razonables. Las jornadas parisienses de julio de 1830 así lo confirmaron. Pero un anónimo corresponsal de *La Gaceta Mercantil* salió a la palestra defendiendo y apoyando a Echeverría, aunque le hizo destinatario de esta observación por el silencio guardado ante los asertos de de Angelis: "Si nuestro poeta se ha intimidado por ser joven, nosotros se lo tenemos a mal: la juventud no es obstáculo para el pensamiento". Resulta curiosa esta manifestación. Amonestaba al futuro inspirador de un vigoroso movimiento nacional por haberse intimidado ante su propia juventud. No muchos años más tarde demostraría con hechos, con hechos que trascendieron a la historia viva del país, que la juventud sabía desempeñar con acierto y con derroche de heroísmo su misión renovadora en la sociedad argentina.

★ ★ ★

Un bienio después, salió a la luz su opúsculo *Elvira o la Novia del Plata*. Echeverría aguardaba con imaginable impaciencia los comentarios bibliográficos de los diarios porteños —los primeros en su género que vertiera el periodismo argentino—. Pero las opiniones vertidas fueron opacas, mediocres, verdaderamente insipidas, como diría Gutiérrez. Esta vez Echeverría decidió no pasar en silencio ese coro de mezquindades revestido con oropeles doctos y doctorales. Y fué a su encuentro con aceradas armas que obligaron a callar a los criticastros. Su respuesta se hizo presente en forma de endecasílabos admonitorios. Escribió su sátira *Los periodistas argentinos*, que circuló manuscrita en esta ciudad. La emprendió en tono burlón, corrosivo, con los gaceteros, algunos de éstos extranjeros de pluma hermafrodita. Recordó con amargura íntima la distancia enorme que parecía separar a la patria desde sus tiempos gloriosos.

Hayó la libertad de nuestro clima:
Gimió el genio afligido; el patriotismo
Llevó al retiro sus amargas cuitas;
Y aún la misma virtud menospreciada
En su fe vaciló... De entonces, guida,
Reina la estupidez, y sólo se oye
De las pasiones la insolente grita.
¿Y aquesto se tolera entre nosotros?

Con un crescendo de indignación llegó a su término la sarcástica zumba no sin antes advertir que estaba pronto, si a ello se lo incitaba, a

Echar mano a la espada o a la pica
Y repartir revesos y estocadas.

★ ★ ★

A fines de 1834, con motivo de la aparición de *Los Consuelos*, entre los comentarios de la prensa porteña figuró un artículo del inteligente joven Juan Thompson, amigo de Echeverría. En el artículo mencionado se formulaban consideraciones sobre si existía a esas fechas una literatura nacional. Llevado por esas preocupaciones puntualizó algunas críticas a las poesías incluídas en el volumen de *Los Consuelos*. Arriesgó decir que el poeta que ha dado un acento tan doloroso a su lirismo, "no podrá nunca, aunque quiera, acomodar su lira a la entonación elevada", afirmando además que, como el sacerdote, el poeta tiene también conciencias a su cargo y que su misión es "animar, no infligir, cantar la esperanza, no la muerte". Seguramente el primer sorprendido por estas disquisiciones fué el propio Echeverría. Y *currente calamo* escribió unas cuartillas a modo de refutación del artículo de Thompson, y las envió a un diario. Dejando de lado las alusiones de tipo personal, injertadas con lamentable prodigalidad, recordaremos que Echeverría, entre otras manifestaciones, negó que el objeto de sus versos fuera exhalar quejidos sino tan sólo expresar sus sentimientos en el idioma de las musas. Y luego ridiculizó a la precipitada conjetura sobre su presunta incapacidad para la entonación elevada. Aseguró que podría allegarse a la misma si viviese en época de entusiasmo y de gloria nacional. Apoyándose en Víctor Hugo, negó también a la crítica el derecho de inquirir acerca de los motivos que le impulsaban a escoger sus asuntos. Ella debe ceñirse —dijo— a comprobar si la obra, objetivamente considerada, es buena o mala, y en el caso particular de *Los Consuelos*, debería determinar si podrán sus versos influir de algún modo en el progreso de nuestra literatura. Los sarcasmos e ironías de subido tono que Echeverría dispensara entre párrafo y párrafo de su artículo, le crearon una situación de manifiesta hostilidad con Thompson y aún con Gutiérrez, amigo de ambos. Pero la enojosa incidencia concluyó prontamente por mediación de don Juan María, siempre bondadoso y leal, y siempre dispuesto a limar asperezas y a fortalecer los lazos de camaradería.

★ ★ ★

El certamen poético celebrado en Montevideo el 25 de mayo de 1844 tuvo una imprevista derivación. Por un quitame de ahí esas pajas se enfrentaron en ardua y sonada polémica Echeverría y Rivera Indarte. En la tercera epístola echeverriana se trasparentan sus opiniones de ideólogo revolucionario. Desmenuzó, pulverizó la doctrina con que Indarte pretendía combatir a Rosas, toda ella negativa y destructora. El redactor de *El Nacional*, dejándose llevar por el apasionamiento, se desbarrancó por el plano inclinado de las falsedades, tergiversaciones y difamación lisa y llana de hogares, sin recato alguno. Sus artículos convirtiéronse en un montón de injurias y apóstrofes homicidas. Por eso Echeverría preguntó a su antagonista ¿qué cuestiones políticas, sociales, militares, literarias, había iluminado en cinco años de prédica, para ilustración del pueblo?, ¿qué ideas nuevas, qué teorías sociales formuló?, ¿qué doctrina libertadora concibió? Por el contrario, añadió Echeverría, la charla infatigable de Indarte perjudicó a la causa del pueblo, deshonrando el buen nombre de estos heroicos países. Triste era pensar que en Europa nos juzgaban de acuerdo con esa campaña del "mazorquero" del periodismo, acusándonos de brutos y semisalvajes que bien mereciamos gobiernos fuertes como el de Rosas, "¡gracias a su apostolado, Sr. Indarte!". Este había desvirtuado la misión de la prensa, enceguecido en su obstinada oposición al dictador. Echeverría confesó que no quiso entretenerse con las tendencias del periodismo estéril, charlatán, descreído y antisocial que surge siempre en tiempos de anarquía y de libertinaje moral. Tenía fe el autor de las *Rimas* en que la prensa del porvenir recobrase su dignidad para desempeñar noblemente su "apostolado de progreso y de propaganda democrática". Y pensar que Indarte, en la ofuscación del cartero, llegó a negarle a Echeverría originalidad a su obra poética y hasta tratarlo de ideólogo visionario y exótico. La implacable vivisección de la doctrina y métodos indartianos configura un saludable deslinde de posiciones y una lección moralizadora de extraordinario valor, si se tiene presente por lo demás las difíciles circunstancias en que se verificó, estando ambos en el exilio.

El año 1846 señala un acontecimiento capital en la vida de Echeverría: la reedición del *Código* de la Joven Generación, que ahora él intituló *Dogma Socialista*, al cual precedía otro documento de trascendencia en nuestra historia cultural, la *Ojeada retrospectiva*. El libro no tuvo la acogida que esperaba su autor. Algunos emigrados manifestaron indiferencia, al tiempo que otros indisimulada hostilidad, sobre todo los círculos unitarios. Florencio Varela, el más lúcido exponente del renovado partido rivadaviano, guardó silencio en torno del *Dogma*. Su diario *Comercio del Plata* nada dijo. Y esto ofuscó sobremanera a Echeverría, quien aguardaba ansiosamente la opinión de don Florencio. Pero éste, conocedor de la vehemencia polémica de Echeverría, prefirió callar antes que iniciar un debate que seguramente, muy seguramente, hubiera brindado por su aspereza un espectáculo poco edificante para los exilados todos. Pero Echeverría interpretó el silencio como ausencia de comprensión y de sensibilidad políticas en los unitarios y trató de buscar con raro afán la ocasión para enjuiciarlos lapidariamente. La publicación por esos días de un folleto del general La Madrid, de carácter histórico, le brindó a nuestro prócer la oportunidad de ensayar un conato de ofensiva periodística contra Varela, atacando su reputación de estudioso de nuestra historia y su habilidad política. Varela, subsistentes sus motivaciones anteriores, ya señaladas, no varió de actitud, y el silencio evitó definitivamente la postergada conflagración.

★ ★ ★

Justamente a propósito del *Dogma Socialista* corresponden recordar las dos *Cartas* que Echeverría publicó en 1847 para aniquilar a de Angelis, autor de un malicioso comentario sobre su obra. Con toda perspicacia Echeverría dirigió su primera andanada contra la versátil personalidad del editor del *Archivo Americano* y una vez anulado don Pedro, el resto de la réplica se convertía en tarea harto cómoda. El retrato moral esbozado sobre de Angelis es una pintura descarnada de su oportunismo rastrero y de su inescrupulosidad, ejemplar típico del relajamiento social que caracterizó los comienzos de la dictadura rosista. El sarcasmo agresivo, aplastante, ambula por las páginas de esas *Cartas*, asestando mazazos irreplicables. Desde el comienzo: "... y como estoy de buen humor, me han dado ganas de divertirme con usted", las sesenta páginas del folleto constituyen una zumba sin tregua y sin conmiseración. Echeverría defiende su doctrina, la justifica a la luz de nuestro proceso histórico y hace la radiografía del régimen de represión establecido en Buenos Aires. En carta a Gutiérrez sintetiza Echeverría la controversia suscitada con de Angelis, diciendo que lo hirió de muerte con el triple filo de la historia, del raciocinio y de la doctrina. De Angelis no respondió; no le quedaba aliento. El autor del *Dogma* le previno a don Juan María, manso varón: "No vaya a escandalizarse del modo como trato al Archivero. Soy de opinión que a gente de esa calaña es preciso herirla de muerte o dejarla. Me parece que la estocada le ha ido al corazón, porque hasta ahora no ha chistado." Así fué, en efecto; la estocada resultó irrefutable y sobre todo, insistimos, ejemplarizadora y moralizante.

Los episodios polémicos que esbozamos sucintamente son reveladores de su genio combativo. No escatimó sus energías cuantas veces creyó necesario y oportuno salir a la palestra para desfacer entuertos de incomprensión o de malevolencia.

Méjico sin sombrero ni sarape

Texto y croquis de ORAZIO ORAZI

Orazio Orazi, pintor italiano bien conocido, instalado en París, regresó de un viaje de estudio de nueve meses a través de Méjico. He aquí algunas notas, algunas impresiones que tomó al vuelo sobre su cárnet, en contacto con las realidades mismas, descubiertas durante su jira.

Méjico. Extendido infinitamente, montañas y montañas. Dientes blancos y dorados en encías rosadas, rastrillos deslumbradores, Negro profundo de las cabelleras y de los bigotes. En todas partes maravillosos rostros, semíticos, mogoles, asiáticos. Algunas cabezas españolas, hispanoamericanas. Los ojos castaños, el blanco amarillo-verdoso, están llenos de amor. Su cortesía es exquisita. El lenguaje me excita en esas bocas que sonríen apenas, un español pronunciado a lo azteca entre los labios inmóviles.

Monumentos en todas partes; el más emocionante, la miseria. Es también otra montaña, vasta, enorme, tan incomprensible como el volcán Popocatepelt.

¿Dónde ver una miseria tan poderosa y bella (¡perdonadme, perdonadme!), tan verdadera? Conozco la miseria italiana; ella me hizo sufrir. La miseria en Cerdeña es feroz; ella me volvió político. La de Méjico me irrita, me indigna; ella me volvió guerrero.

Yo voy a caballo y mis ojos chispean.

Una miseria rosa y azul sobre el bronce nervioso, esquelético, de un pueblo nutrido de "cile" y de "mescal". ¿Quién podría entre nosotros, en Europa, alimentarse de ají y de aguardiente, sin desaparecer de la faz de la tierra?

Méjico, D. F., la capital. Una ciudad gigantesca con millares de coches norteamericanos. Calles que no terminan nunca. Dios mío, ¡qué aturdidora es esta amplitud que lo roe todo! ¿Caminar? ¡Vamos, entonces! Los pies no existen aquí más que para los miserables, innúmeros. Pero yo soy un nabab, me desplazo en auto (en el de mis amigos, que, en verdad, no son ricos. Un tantito más que yo). Pero el coche es tan necesario aquí como en mi país la retórica.

Casitas de un piso. Durante kilómetros, 10, 15 galpones. Bruscamente los monstruos del norte, de 20, 30 pisos; palacios a la italiana, bungalows de estilo colonial. En todas partes se construye. Un incesante movimiento. No hay subterráneo. Méjico se alza sobre el agua, como Venecia. Solamente se ha rellenado el gran lago (no muy bien por otra parte). Entonces, nada de subterráneo. Pero sí los ómnibus: los de la condenación eterna. Vienen de todas partes, han rodado en Francia, en Turquía, en Hong-kong, en Servia. Tienen todas las formas, todas las tallas y colores de hierro muerto. La ruta llega hasta los Estados Unidos. Es entretenida. ¿Vamos? Los pies desnudos, podemos compadecerlos. Italia del Sur, yo pienso en ti...

El indio mejicano es seco, de estirpe; gran señor, aunque sea analfabeto. Es extremadamente reservado, tiene el pudor de sus sentimientos. El no gesticula, es de una gran parquedad; su voz es delicada y sus expresiones de una admirable cortesía. ¿Es siempre franco? Cómo saberlo, cuando él está habituado a considerar a todo extranjero como a un enemigo.

Donde prevalecen sus grandes cualidades es en las artes: es artista, poeta, músico, soñador melancólico, de una extraordinaria humanidad. Hay en él una lucha sorda, una lucha de todos los días, de todos los instantes contra el colonialismo. El drama que me apretó la garganta, que oscureció mi jira, que la intoxicó, es el de los niños. Cabellos salvajes sobre los cráneos alargados, los pequeños dedos sucios sobre los ojos negros y brillantes, los anchos pantalones dejando ver las pequeñas nalgas y que caen en acordeón sobre las piernas frágiles, las camisas hechas girones y los pies descalzos color de tierra. De a miles ocupan los caminos. Ellos también son "grandes señores", de una cortesía increíble. Si os piden cualquier cosa, os lo agradecerán con modales que habrán de asombraros. Los he visto, pequeños, arrastrar sus cargas de lustrabotas como si arrastraran un autobús. Los he visto de noche agrupados alrededor de un fuego encendido en medio de un camino; los he visto por docenas bloquear un automóvil para pedir una moneda; su pequeño vientre hinchado, como el de algunos comerciantes nuestros, pero a causa del hambre. Ver a los niños pobres de Méjico, es ver la miseria humana, insoportable. Mi corazón gemía siempre, y maldije el egoísmo de los hombres y esta concepción criminal del mundo.

El sentido del espacio, de lo grande, de lo inmenso, es, por cierto, la espina dorsal de una estética naciente, pero es también la locura de Méjico.

Méjico DF, es un monstruo, es también un gigante. Sus pies y sus piernas son infinitas, sus muslos filiformes, su vientre hueco e inflado a la vez. Pero, ¿dónde está la cabeza? Sepultada en cualquier parte, en el continente, del lado de Morelos o de Guerrero, de Sonora o de California. La siento removerse. Tiene también dientes blancos en encías rosas; sus ojos ciegos miran a lo lejos. Es una cabeza que ha sobrepasado siglos de miseria, con los españoles, con los norteamericanos.

Como la arquitectura del Renacimiento italiano continúa los Apeninos, la arquitectura mejicana tiene tendencia a ser una prolongación de la Sierra Madre. Originada en una estética seudoespañola o italianizante, es actualmente una especie de estilo internacional, digámosle racional. Pero de mejicano, no gran cosa.

Como lo había percibido en París, en Méjico sentí con vehemencia cuál era el defecto del orden arquitectural italiano: la falta de espacio. En Italia todo se dice a la vez, nada de sentido de la economía, una gran inteligencia mal dispensada. Gran señor sin calzado. Un sueño perpetuo de riquezas perdidas; de un lado la polenta; del otro el Palacio Strozzi.

La arquitectura francesa es un extraordinario elogio de la cabaña. Buena mujer, económica, poco amiga de figurar. "Yo soy pobre —me dice ella—, no amo lo espectacular. Un poco avara, ¿por qué protestar? Pero soy humana, ¡amo a mis niños!"

Conozco bastante mal los restos de la arquitectura azteca. Creo que ella se parece a sus montañas. Sobre todo tiene influencias del estilo colonial: la esquizofrenia española dejó penetrar las inquietudes propias del tenor. A pesar de las contorsiones, a pesar de la ferocidad española, la gentileza mejicana aparece. Todo lo que sea griego es inconcebible. Como en China, es el triunfo de la asimetría. Es de aquí que surgirá la arquitectura mejicana del porvenir. Hay una necesidad enorme de grandeza, en cierto modo, abstracta.

Aún no he visto esta arquitectura en las casas. Pero la siento en las estructuras musculares y nerviosas de este pueblo, en sus gestos, en su marcha, en sus danzas, en sus canciones sincopadas. Todo, como la inmensidad y la necesidad de contrastes, está en la base de esta raza poderosa, aparece a pesar de todo, a pesar de los modismos, las modas, a pesar de los complejos, a pesar del surrealismo español.

La arquitectura mejicana surgió de las estructuras físicas de su pueblo. No amo su "gigantismo". Hacer gigantes no es hacer cosas grandes, sino a riesgo de crear monstruos. No obstante, entre los tanteos, las exageraciones, ciertas determinaciones del espacio son estrictamente mejicanas.

La nota divertida está dada por el italianismo.

El palacio de correos es una maravilla veneciana.

Ignorar la pintura cuando se regresa de Méjico, es como si al volver de Francia se prescindiera de hablar de París.

Orozco y Diego Rivera, al descubrir la pintura mejicana, han descubierto la inmensidad de Méjico. Antes de ellos: la nada, un Méjico visto por microbios, pequeño, estúpido, sin dimensiones. Las dimensiones de un país, su estructura, son los generadores reales de todo arte. El hombre es solo quien lo interpreta, su vehículo. Orozco y Diego Rivera descubren al pueblo mejicano, los "indios". Creen que un pensar mejicano no es más que un pensamiento europeo distrazado bajo un sombrero y un sarape. Orozco fué el primero en cortar las raíces emponzoñadas de un árbol frustrado desde su nacimiento: un sistema rector que se puede definir según la fórmula de Porfirio Díaz: "Copiad, copiad siempre y en cualquier parte. No miréis jamás lo que pasa entre nosotros!".

Orozco desgarra con dientes de tigre, de pantera. Es un carnívoro. Lo imagino pintando con una brocha: nada de colores, grises y grises y una llamarada de rojo. Se diría que no ha conocido más que el contraste de la sangre y la grisalla de la miseria popular.

Diego Rivera es más importante de lo que él mismo piensa; duda de sí, al punto de olvidar que es un gran pintor y se cree un Paillasse.

Si Orozco es un gran dibujante más que un pintor —en el sentido estricto de la palabra—, Diego es un pintor completo. Tiene el soplo potente de un oso. Su único defecto es más de hombre que de pintor: piensa que hacer política es hablar siempre, sin reposo, durmiendo, al derecho o a través.

Su creencia de no ser tomado en serio como revolucionario le atormenta, y él atormenta a todo el mundo.

Que se prevenga ante este complejo: ciertamente, su marcha, lenta y potente como tiende a ser por naturaleza, puede volverse nerviosa y epiléptica; no será entonces revolucionaria, sino confusa.

A partir de Diego, su obra, con la de Orozco, es la base de una vasta pirámide que se elevará poco a poco en Méjico.

El caso de Siqueiros es complejo: de un lado, un esfuerzo muy substancial de tomar la delantera, de descubrir nuevas posibilidades plásticas, de engrandecer la concepción del *muro* (tornándolo dinámico y destruyendo la falsa concepción que hace del muro una tela agrandada), y por otro lado, su pintura faraminosa, a caballo entre el naturalismo, el surrealismo y una visión escultural.

Su pintura mural tiene de positivo el tratar los volúmenes como si se tratara de un bajo relieve policromado: una superficie compuesta de convexidades que se refieren a un solo plano y que por ello no lo destruyen.

Pero su forma barroca e improvisada de pintar, mezclada de una dificultad de expresión, resulta al final de cuentas una visión antiplástica.

Si pretendemos un trabajo colectivo, Siqueiros es muy individualista; el tiempo le falta, quisiera hacer mucho y continuadamente. Por ello, una especie de impasse, de punto muerto.

Tamayo también podrá ser negativo, pero en otro sentido. Se trata ahora de un pintor que siente y se expresa plásticamente. Pero donde fracasa, según creo, es cuando cree perseguir el esfuerzo de Orozco y Diego Rivera, adoptando experiencias propias de los europeos. Para hacer rápido, el también halló una solución comoda que, basada en recursos extraños al arte nacional, le hizo desviar de la corriente. Pero no pienso que su experimento sea absolutamente negativo; un día podrá volver a la tradición mejicana. Es cierto que Tamayo quiso combatir el "esculturalismo" y el "claro oscuro" que ensordece y altera la pintura mejicana. En esto, no puedo darle la razón.

Nos queda que la pintura mural mejicana es una grandiosa promesa.

Sufre de una cierta megalomanía, es un fenómeno éste en parte debido a la ausencia de una pintura de caballete. Esta última es, en Méjico, inexistente. Un "muralista" no puede atacar un muro si no conoce perfectamente los grandes problemas de la pintura, de toda la pintura. Justamente, porque el muro no es una tela, es preciso conocer bien una para encontrar el otro.

Existe entre los pintores mejicanos un prejuicio desfavorable contra la pintura de caballete. Este sectarismo pueril, no hace más que empobrecer los medios de expresión del hombre. A fuerza de querer probar que una sola cosa es justa y válida, se la destruye y se olvida que cualquier cosa puede ser justa si está en su verdadero lugar, y por ello es que no puede ser reemplazada por otra.

(de *"Horizons"*)

Nos visitó Jorge Amado

En una entrevista concedida a Gaceta Literaria a mediados de diciembre, el notable escritor brasileño Jorge Amado, que se cuenta entre los más eminentes novelistas actuales de América, y que alcanzó una consagratoria trascendencia en países del Viejo Mundo se refirió con claros conceptos a diversos problemas actuales de la novela americana y de la cultura.

Bien se podría afirmar, atendiendo a la profundidad de sus opiniones, que el vigoroso novelista construyó siempre sus obras esforzándose por reflejar las peripecias de su pueblo en un sentido que trasciende la mera vehiculización del mensaje directo. En sus construcciones palpita vívidamente la sensibilidad, las costumbres típicas y decantadas, el temperamento nacional con sus rasgos peculiares y las ansias esperanzadas de los habitantes del gran país hermano. Sobresale en sus novelas la expresión veraz de un superior sentido del valor del hombre, recreado dentro de un estilo de alta calidad, condicionado por una adecuada forma nacional. Sobre esto nos dijo:

—Es muy difícil pretender la elaboración de la novela ajustándola a cánones rígidos, limitada a concepciones inflexibles. Mediante ella es posible reflejar el espíritu de una época, de un determinado país, y la realidad es siempre compleja y dinámica. La calidad está determinada por la actitud del escritor en la medida en que sepa desbrozar de esa realidad lo transitorio y extraer los rasgos fundamentales de su pueblo, su visión del porvenir y las inquietudes y afanes de progreso, justicia y libertad del hombre.

Preguntamos a Jorge Amado cómo debe alcanzarse el reflejo local dentro de características genuinas y no costumbristas o superficiales.

—La forma de una novela debe estar condicionada por los elementos locales que trasunten el verdadero espíritu y los rasgos esenciales de un pueblo, su profunda raíz nacional en un momento histórico dado.

Luego, refiriéndose a la novela de su país, Jorge Amado destacó el amplio acervo de ese género literario en Brasil.

—En nuestro país existe una gran tradición novelística que fué integrando los elementos para que luego floreciera la generación del 30, que sacudió la expresión literaria llevándola a adquirir una real trascendencia popular. Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto, Aluizio de Acevedo, son precentes notables, que aportaron valiosos elementos a la novelística brasileña de hoy.

—¿Cree que la novela americana entra en una decidida senda de superación y afirmación?

—Sí. Hoy son más vastos, complejos y típicos los elementos que la integran. Todos los países latinoamericanos tienen expresión novelística moderna. La novela primitiva de América sólo era concebida con contenidos donde se exaltaba la lucha con una naturaleza poderosa y absorbente. Luego narró en términos elementales la lucha de violento tono telúrico del hombre contra el hombre, en términos individuales, aunque con anticipos sociales. Así fué evolucionando la novela americana hasta el punto de formularse en principios realistas, pero no de un realismo que exprese en profundidad el verdadero estado de los pueblos de América en su proceso de liberación nacional y social.

Jorge Amado nos dice sobre el acercamiento y el intercambio culturales:

—Deben estrecharse los vínculos culturales y artísticos entre los pueblos americanos. Existe en mi país un gran interés por la producción argentina; sin embargo, es muy poco lo que nos llega, y creo que lo mismo ocurre aquí con lo nuestro. Es necesario impulsar enérgicamente el intercambio cultural superando las interferencias de los que tratan de impedir la auténtica expresión popular americana obstruyéndola con sustitutos de ligero y falso folklorismo o de peligroso carácter cosmopolita que es el contrabando "cultural", que pretende deslizarnos el imperialismo para disolver una conciencia revolucionaria nacional y social, en los pueblos ya despiertos de Latinoamérica.

Nos satisface, y creemos también que a los millares de lectores argentinos de Jorge Amado, la próxima aparición de sus últimas obras.

—Próximamente podrán leer en castellano dos novelas mías, que forman parte de una trilogía en la que trato de abarcar los últimos treinta años de vida de mi país, conmovido por importantes hechos sociales. Son "Los caminos del hambre" y "Los subterráneos de la libertad"...

En vano queremos, por último, manifestarle a Jorge Amado cómo serán recibidas esas novelas. La gran efusividad que le tributan sus numerosos amigos argentinos le evidencia largamente la admiración que existe por sus obras y la gran simpatía que sentimos hacia su persona. Lamentablemente, a pesar de la gran acogida que le brinda el público lector de nuestro país, no habló en favor de la prensa, los círculos y entidades de escritores e intelectuales argentinos, el silencio con que se rodeó la presencia de uno de los más grandes novelistas vivos de América.

Jorge Amado, con sus novelas plenas de vibrante colorido local, sugestivas por su realismo romántico y por la multiplicidad de elementos definitorios de la realidad natural y humana del Brasil, alcanzó también a interpretar el nuevo humanismo en América, jerarquizando la literatura del continente, con una obra que millares de lectores en nuestro país admiran y respetan.

Conversando con Miguel Angel Asturias

Miguel Angel Asturias podría hacer suya aquella frase que fué bandera de los renacentistas: "Para mí, vivir y escribir son una misma cosa", porque define —vital y culturalmente— una conducta integrada con la dramática peripecia de los pueblos de América Latina.

Por ello —y por considerar la obra de Asturias como una de las más importantes señales de la literatura americana— es que la dirección de Gaceta Literaria entrevistó al gran poeta guatemalteco en su residencia de Buenos Aires, rincón de un exilio que, en su concreta realidad, también define el riesgo que presupone la palabra cuando no se resigna a ser un juego sino una alta expresión de la odisea humana.

Pero el riesgo no asusta a Miguel Angel Asturias. Sus libros, por el contrario, atestiguan que la suya (como se dice ahora) es una literatura comprometida. Su compromiso con el hombre —con sus conflictos, con su dolor, con su esperanza— está solventado por una conducta, por una vertical y frontal actitud en el mundo. Y dentro de ese mundo, urgiéndolo, reclamando su palabra y sus héroes, *su* América, *su* Guatemala, ocupan el corazón y el lúcido pensamiento de quien vive y escribe con la profunda intensidad de un tiempo de definición y compromiso.

Penetrar en el estilo, en el barro elemental de las criaturas de Asturias, es, un poco, como entrar, al decir de Neruda, en lo más genial de lo terrestre, en los elementos y las cosas que rodean al hombre como puntos de referencia para su aventura. Tal vez por ello, y por reflejar cabalmente los alcances de esa aventura humana en su país, sus libros han tenido tanta trascendencia en éste y otros países del Nuevo y el Viejo Mundo.

—Siempre creí y sostuve —nos explica Asturias— que todo artista que expresa el temperamento, los rasgos vivenciales y las aspiraciones comunes de su pueblo, tiene, naturalmente, que atraer sobre sus trabajos la curiosidad humana... y también —si eso se ha logrado— la adhesión del hombre de otras latitudes. Es imposible que la literatura alcance una real trascendencia si no logra reflejar creativamente el paso del hombre por su medio, por su época —afirma el novelista.

—La literatura de nuestra América es un ejemplo —agregamos nosotros—. Obras como "*La Vorágine*" o el "*Canto General*" de Neruda, están indicando esa afirmación.

—Les diré más... Desde el comienzo de la literatura americana, desde los antiguos textos y la poesía oral de nuestros mayores, el hombre de estas latitudes expresó poéticamente su deseo de liberación espiritual y material. Toda nuestra herencia literaria (hablo, también, del ciclo prehispánico en América) es un canto a la libertad del hombre.

Nos habla entonces de esas historias, de las leyendas, de la herencia epicopoética americana, del impulso vital que un día reconocimos en sus libros como una resonancia de un acervo no siempre traducido. Ello nos incita a preguntarle a Asturias si esas creaciones, en América, nos revelan la incorporación de una forma, de un estilo que nos corresponde.

—Ese es un resultado implícito en la búsqueda del artista que quiere recrear la epopeya de los hombres de nuestros pueblos. No sé si nuestros anónimos se plantearon esos problemas. Seguramente, no. Eso está implícito en el trabajo literario.

—Pero esa inquietud por enaltecer el trabajo literario y llevarlo a una máxima expresión... ¿disiente en su aplicación y en su sentido del que elaboraron las minorías europeístas en América Latina?

—Los juegos, las variaciones formales de esas minorías —define Asturias— son el fruto de un pensamiento que se contrapone al gran arte de América. La cultura de nuestro continente tuvo grandes creadores, grandes maestros, que han conseguido trascender por la eminencia preponderante de sus mensajes, pero también por lo excepcional de sus estilos.

Sus últimas palabras nos dan pie para una pregunta que molesta, por un instante, al escritor. Le preguntamos, simplemente, sobre sus influencias europeas...

—No las reconozco... Si las tuve, si las tengo, ellas no son fundamentales.

—Sin embargo, creemos que podría hablarse de surrealismo frente a algunas de sus páginas.

—Busquen mi surrealismo en el "*Popol - Vuh*" —nos indica Asturias.

Prometemos ir a buscar esa lejana influencia. Pero volvemos al ataque:

—¿Se niega a todo lo europeo?

—No, desde luego que no. Me niego a los que niegan nuestra América.

Estamos de acuerdo.

—¿Su próximo libro?

—"*Week - end en Guatemala*".

—Un título explícito —comentamos.

Entonces Asturias nos habla del dramático "fin de semana" de su pueblo. Su rostro anguloso, fuerte, recibe un golpe de sombra; sus labios musitan las palabras que condenan la invasión de su país:

—En mi patria —dice el poeta— se está ensayando ahora una nueva forma de dictadura latinoamericana: la dictadura impuesta desde afuera, sostenida desde afuera con métodos policiales. Y todo para entregar un país a los consorcios financieros. Esa es la verdad. ¿Podemos hablar ahora de panamericanismo?

Pero agrega:

—Mi condena, no hace falta que lo explique, no es para el gran pueblo de los Estados Unidos, sino para los trusts y los hombres que no hacen honor a la noble tradición de la patria de Lincoln y Walt Whitman.

Entonces la conversación deriva hacia el pueblo y la literatura norteamericanos, hacia las posibilidades y frustraciones de una cultura que hizo posible uno de los fenómenos más interesantes de nuestra época: la novelística nortaamericana. Después, naturalmente, surge la comparación con las novelística de las otras dos Américas. Se habla de sus hombres, de sus posibilidades. Asturias se muestra optimista, esperanzado. Luego, cuando le señalamos que los grandes orientadores y creadores de los países americanos adoptaron siempre una posición popular en el arte, Asturias responde aclarando el concepto:

—El escritor de América no puede serlo ampliamente si no entronca con esa corriente emancipadora que dió vida y alientos a nuestras mejores obras literarias. Entre ustedes, el caso de Sarmiento...

—Sarmiento fué el creador de un tipo, el denunciante de una forma inapropiada y antipopular de gobierno bárbaro que hería los sentimientos más caros de nuestro pueblo —decimos—. "Facundo" es, en cierto modo, su "Señor Presidente", para los guatemaltecos.

Asturias acepta el paralelo. Sabe que él puede proyectarse en el plano de la discusión, de la ardiente polémica de una literatura americana. Ella, al fin, está determinada por la azarosa existencia de los pueblos que expresaron y expresan —cuando pueden— su aspiración de libertad. Esa literatura —de la que Asturias es un auténtico representante— es la que hoy define una actitud dentro de la cultura y los problemas del tiempo que nos toca vivir en este nuestro mundo, que Asturias habita con su fe y su gran estatura de creador.

OTRA VUELTA DE TUERCA

EL CINE ARGENTINO

por Simón FELDMAN

Hace ya muchos años —demasiados— que nuestro cine es el tema obligado de toda conversación escéptica, de todo comentario negativo, de toda especulación para el futuro. Su estado casi permanente de crisis, su medianía, su falta de renovación, han polarizado constantemente la atención de los más variados sectores, originando infinidad de análisis críticos que buscaron las causas de tanto desacierto junto.

Hoy especialmente, con la apertura de un período en que todos aspiran a transformar, renovar y modificar, sale a la luz una infinita gama de sugestiones y reclamos. Ataques, vapuleos, defensas, solicitadas, aclaraciones, han tomado por asalto la industria cinematográfica argentina, pero el espectador común, eterno buscador y eterno defraudado en la esperanza de un buen cine nacional, confundido ante tantas ideas salvadoras, ante tantas cifras millonarias que no sirvieron para nada, sigue desconfiando y huyendo de las películas argentinas.

¿Cómo confiar en los mismos que no supieron o no quisieron intentar la menor profundización en sus películas? ¿Cómo admitir que las circunstancias vividas en los últimos años hayan impedido buscar un mínimo de calidad en la interpretación o en la dirección? La censura pudo evitar que la auténtica realidad nacional asomara en nuestras pantallas, pudo ahogar las inquietudes de los que querían decir algo, pudo alejar del país a actores, autores y directores, pero no se busque culpar a la censura de que ni siquiera las películas policiales, los melodramas, o las comedias musicales tuvieran la menor intención de elevarse por encima de la mala receta mecanizada. El mismo criterio de puro comercio que hoy guía las discusiones de exhibidores y productores, reguló las actividades pasadas, condicionando una producción de mínimo esfuerzo para máxima ganancia, en que la eventual calidad de los que intervenían en la realización de una película no podía manifestarse. Lo tremendo de este asunto es que ese criterio de facilidad y recetario ha ido ganando, por inercia o a la fuerza, a muy amplios sectores de la industria. El director, o bien se deja arrastrar por el vértigo de velocidad especulativa, o se va plegando insensiblemente al lugar común por comodidad o falta de garra; el actor, aunque sea de positivos valores dramáticos, tiene que formarse por pálpito, trabajar a los saltos, conociendo a veces sólo unas horas antes la parte que debe interpretar, y momificarse en "tipos" impuestos de una vez para siempre; los técnicos se acostumbran a ir tirando, demasiado preocupados por mantener un mínimo de calidad técnica con los pobres medios de que disponen.

Todo esto ha ido anulando las posibilidades creadoras de todos los elementos que hacen una película.

Es, pues, bastante aventurado pensar que un brusco cambio pueda permitir la rápida eclosión de un buen cine argentino. Lo negativo en el estado de nuestra industria no es sólo cuestión de algunos hombres, o de déficits financieros, sino de los métodos que todos, técnicos y artistas, se han visto obligados a utilizar y cuyo carácter nefasto y esterilizador escapa a muchos de ellos por falta de la perspectiva necesaria.

En Italia, por ejemplo, se exhibe en los programas cinematográficos corrientes un corto metraje nacional junto con cada película larga, y existe un importante movimiento de realizadores de películas cortas. Rossellini, Antonioni, Emmer y muchos otros comenzaron realizando corto metrajes.

En Francia, Jean Renoir, Marcel Carné, Jean Vigo y René Clement son algunos, entre los muchos que comenzaron su carrera en esa forma. Y existe actualmente un fuerte grupo de realizadores de corto metraje que han encarado su producción no como una etapa, sino como auténtico y completo medio de expresión. Una gran cantidad de películas encaran temas documentales, históricos y artísticos: se reconstruyen vidas y hechos a través de la evocación cinematográfica. Painlevé filma extraordinarios cortos de divulgación científica; Franju crea personales mundos de ironía y poesía con films sobre temas aparentemente banales.

Pero el ejemplo más importante para nuestro caso podría ser el movimiento que desarrolló John Grierson en Inglaterra.

Hace más de veinte años llegó Grierson al cine a través de la publicidad, y bajo su dirección se creó y tomó impulso un fuerte movimiento documental. Los temas menos cinematográficos cobraron atracción y poesía en las películas que se realizaron. La labor de los obreros postales, el correo nocturno, el problema de la vivienda, la pesca del arenque y hasta la rutinaria tarea de un departamento de contaduría cobraron dramatismo e interés en la pantalla.

Este movimiento cobró un amplitud enorme y formó directores, fotógrafos, músicos y toda clase de técnicos que enriquecieron luego el cine británico dándole una vitalidad y una tónica que antes no tenía.

MOMENTO PARA LA ACCION

El aumento de precio de localidades, la no obligatoriedad de exhibir películas nacionales, las coproducciones, son algunas de las panaceas propuestas para la salvación de la industria. Por otra parte, y desde un punto de vista más conceptual, hay quienes están esperanzados en que el cine argentino, liberado de las trabas políticas, dé a luz grandes películas que enfoquen con profundidad los problemas de nuestra realidad nacional, tal como ocurriera en Italia después de la caída de Mussolini. Se olvida, sin embargo, que los mejores hombres del cine actual italiano, aún bajo el régimen fascista, habían sabido profundizar su oficio, incluso trabajando en películas conformistas, formando una determinada capacidad creadora que les permitió, llegado el momento y aún un poco antes, manifestarse con la fuerza y la humanidad que determinaron lo que se llama el neorrealismo italiano.

La realidad argentina es muy otra. Las posibilidades de un par de directores jóvenes y la esperanza de una renovación de inquietudes en algunos veteranos, no bastan para justificar ese optimismo.

Es bien probable, entonces, que la cinematografía argentina necesite tiempo, por acertadas que sean las medidas que se adopten en su favor, para llegar a la calidad que merece.

★

El aspecto tal vez más importante de la revitalización del cine nacional es la renovación de sus valores. Una amplia promoción de gente nueva y capaz sería, sin duda, una de las más valiosas contribuciones para desarrollar y estimular la creación de nuevas corrientes, enfoques y soluciones. Pero todos sabemos que, justificadamente o no, el cine cuesta mucho dinero. ¿Cómo hacer, entonces, para confiar centenares de miles de pesos a elementos no probados profesionalmente?

CINE MENOR CON POSIBILIDADES MAYORES

Una de las mejores soluciones es la práctica intensa del corto metraje, que ofrece posibilidades y ventajas de todo tipo. Su costo reducido permite confiarlo a realizadores noveles; su brevedad y el hecho de que muchos de ellos sean documentales, obliga a un gran esfuerzo de síntesis y habilidad en la narración para mantener la atención del público, acostumbrado a las películas argumentales; lo reducido del equipo técnico fuerza al realizador a multiplicarse en todas las tareas, con el consiguiente dominio del oficio; la precariedad de los medios financieros exige habilidad, tenacidad y capacidad de trabajo. Como resultante, no sólo es posible ir descubriendo entre ellos a los futuros directores de las películas corrientes, sino que los que se elijan estarán ampliamente capacitados en todas las ramas de la producción.

La importancia cultural que tendría un movimiento de esa índole merece ser muy especialmente subrayada. El concepto de corto metraje está muy ligado al de documental turístico, al extremo de ignorarse la extraordinaria variedad de temas que pueden ser encarados. La divulgación científica, las artes plásticas, la fantasía, que puede ir hasta lo abstracto, la poesía, la película para niños, son sólo una pequeña parte de lo posible. Y nuestra realidad nacional y latinoamericana ofrecen un campo inmenso e inédito para el corto metraje, no únicamente documental, sino poético y fantástico, en que las gentes, las costumbres y las leyendas tuvieran una expresión cinematográfica propia.

Hay una prevención popular contra el corto metraje. Se lo acepta nada más que como un mal necesario y se lo aguanta simplemente, sobre todo cuando es "artístico". Y esto que a primera vista parece dar razón a los eternos predicadores de que el público sólo pide cosas chabacanas, demuestra únicamente los pocos y malos que se han visto aquí en cines comerciales.

Pero éstas son sólo las muestras adocenadas de productos fabricados en serie. Otro es el panorama cuando se ven los que han sido hechos seriamente.

Un vistazo a la cinematografía de otros países puede ser aleccionadora.

Volvamos a nuestro país, hoy.

Existen en nuestra ciudad y en algunas del interior núcleos bien definidos, interesados en el cine, por vocación, o a través de otra disciplina artística, han sido frustrados en sus aspiraciones. No pudieron o no quisieron someterse al engranaje comercial de los estudios profesionales y las dificultades materiales les cerraron los otros caminos. Ahora se limitan a ir a los cine-clubes, a leer revistas especializadas, a analizar en pequeños círculos las últimas novedades extranjeras, y a sonreír significativamente ante las películas argentinas.

¿Es suficiente despotricar contra la industria, reírse de los productores, criticar a directores e intérpretes, agarrarse de la cabeza ante los temas? Evidentemente, no; por lo inoperante que todo ello resulta en la práctica.

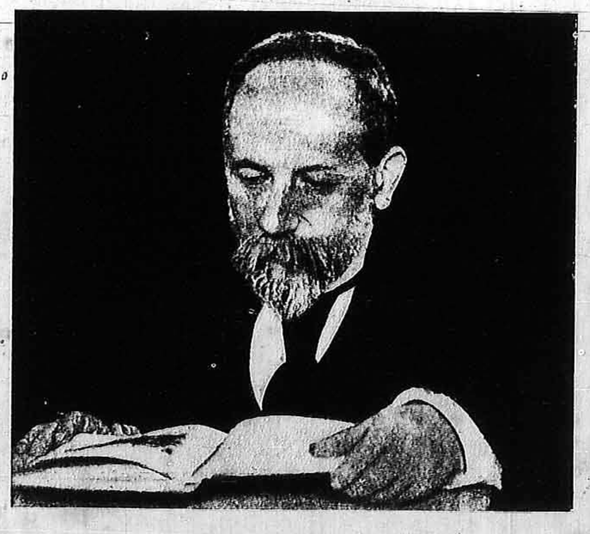
Esos grupos tienen hoy una gran responsabilidad entre manos. Sus conocimientos, su cariño por el cine, su talento —en la medida en que lo tengan—, tienen que ser comabtivamente puestos al servicio del cine argentino.

Dentro de los estudios o fuera de ellos. Lo importante es hacer cine. Hoy, tal vez para unos pocos, en laboriosos ensayos, con cámaras de aficionado y sonorizando por excepción; mañana, para la gran masa de nuestro público y, ¿por qué no?, para el público latinoamericano, que espera la visión auténtica de la realidad argentina.

Es un gran esfuerzo y muchas cosas deben superarse para ello, aparte de lo económico; sobre todo el individualismo y la inercia, pero un real amor por el cine en general y por el cine argentino en particular, y la posibilidad de agregar una fuerza nueva y vital en la lucha que se está librando lo justifican ampliamente.

PRESENCIA DE AMEGHINO

Por JUAN DEL RIO



Nuestro sentir americano, con su intensa capacidad para la percepción de las figuras que se movieron en el ámbito duro de nuestra tierra, sabe separar a ciertos hombres y reconoce lo que en ellos es de valor trascendental.

Hoy vivimos la casi leyenda de Ameghino. No precisamente por su carácter único, sino por su propia dimensión humana; y aunque pudiéramos trazar una larga línea de civilizadores, continuaría, en su lugar excepcional, pues Ameghino trascendió como hombre el valor de su obra, llegó más allá que sus teorías.

Figura solitaria, en un país sin tradición científica, Ameghino perdura por su larga lucha y voluntad que sobrepasaron tantos obstáculos. La índole nada popular de sus trabajos y el silencio habitual que envuelve a los hombres de su clase le hubieran ayudado a perderse en el olvido de las bibliotecas que transitan sólo los eruditos. Incluso apartado del actuar público, de la obra social o literaria, se nos torna imposible ubicarlo en el plano de Sarmiento o Echeverría, pero estamos obligados a equipararlo con éstos por su común trascendencia, su trabajo civilizador, y, en general, por las similares circunstancias de sus vidas. Por ello tiene ahora el aprecio de nuestra juventud, a pesar de su perfil abstracto de sabio, y se lo considera en el grupo de los primitivos, de los fundadores del nuevo hombre en el continente americano; así lo vieron José Ingenieros y Víctor Mercante, quienes, en función educadora, lo han traído al mundo formativo, el de nuestras escuelas y universidades.

Es notable cómo al escribir sobre el sabio argentino, surge espontánea la forma laudatoria, el discurso elogioso y elemental, que se dirige a destacar una imagen de Ameghino algo simple, pues ve en él al naturalista nato que propició teorías resonantes, al estudioso de los fósiles, y olvida al hombre oculto tras los amplios trabajos, las detalladas e innumerables investigaciones. Importa no olvidarlo, pues el hombre nos da la clave del investigador, y, en cierto modo, además de justificarlo, lo engrandece.

Al mirar a Florentino Ameghino desde lejos y reconstruir la evolución de su pensamiento, vemos cómo el sustrato que configuró y estimuló su obra — la ciudad provinciana primero, luego el país despoblado e inculto — lo condicionan y empujan hacia un gesto intelectual y ético muy propio de nuestra nación: el del hombre rebelde. Porque en su momento, Ameghino fué objeto del embate sombrío del clero y el oficialismo académico.

Autodidacto en soledad perfecta, contó en la infancia con el estímulo de un maestro primario: D'Aste; un libro, la vieja geología de Lyell, y el terreno: las barrancas del río cercano, con sus fósiles aún más excitantes. Para la imaginación joven, todo ello constituía un imperativo irresistible, un mensaje que el sabio supo interpretar, y al amparo de Francisco J. Muñiz se lanzó al magno trabajo — pionero y científico — que abarcaría su vida entera.

La larga, paciente obra de Ameghino — veinte mil páginas de manuscritos— es por entero una línea ascendente que se inicia en los estudios de su juventud sobre la fauna y la geología de la formación pampeana y llega hasta los grandes trabajos sistemáticos de las faunas patagónicas y las teorías sobre el origen de los mamíferos y el hombre. En todos estos variados trabajos, el lector avisado puede notar aquel rasgo moral ya mencionado, que debe resaltarse por ser tan elocuente como el resto de su labor descriptiva y teórica. Ameghino se sentía único, lanzado tras difíciles empresas, pero no cedió nunca. Era tan consciente de su misión, que hallaba aliento en el mismo investigar, pues su fe en la labor científica bastaba para compensar todas las privaciones, tolerar las injusticias y mantener clara la visión a pesar del influjo depresivo del ambiente. Estos rasgos íntimos, personales, nos hablan tanto, que a veces se imponen sobre su labor misma. Los hombres de hoy hemos de saber mirar su trabajo precursor, su construir a despecho de los impedimentos materiales, y hacer nuestro su contenido documental; en este caso, de la lucha extraña — por lo intensa y desusada — que Ameghino mantuvo con los hombres y las circunstancias.

Hasta casi los últimos años de su vida careció de apoyo oficial y títulos habilitantes — en su juventud fué preceptor en la escuela de Mercedes —; era necesaria mucha seguridad de su parte para enfrentarse con figuras de larga actuación y doctores de las universidades europeas; ese autoafirmarse quedó en evidencia durante sus polémicas con Burmeister, Steinmann, etc., polémicas vigorosas, a veces crueles.

Su obstinación, como la de Sarmiento, es algo definitorio, revela un impulso originado en lo más profundo del alma, deseoso de ordenar, de aclarar a toda costa, de clasificar el confuso archivo de las cosas del hombre o de la naturaleza. Este impulso es capaz de signar toda la vida de un pueblo o de un hombre; se lo registra en la historia del pensamiento europeo, donde halló grandes personalidades para expresarse.

Entre nosotros contamos el intento limitado de Ingenieros por disponer del mundo moral, histórico y filosófico, y el de Ameghino, que al reforzar la nueva ciencia evolucionista trataban de aprehender el sentido de la naturaleza.

En la actualidad, a 40 años de su muerte, el curso de las investigaciones y de los descubrimientos de fósiles nos obliga a reconsiderar su obra y rechazar una parte importante de ella. Florentino Ameghino se equivocó mucho, se dejó guiar por hipótesis aun en su tiempo no muy sólidas y ahora insostenibles, pero hipótesis que eran excelentes instrumentos para ordenar el caos depositado entre sus manos.

Durante más de 10 años se acumularon en su gabinete ingentes cantidades de fósiles extraños — que se conservaban fragmentaria e interrogativamente entre las rocas— junto a informes y diagramas de desconocidos estratos geológicos. Ante todo esto, la mente científica busca asidero para la interpretación y elige un principio regulador. Ameghino fué vencido por la sugestiva convicción de haber hallado en la Patagonia el centro de irradiación de los mamíferos, y, en los terrenos pampeanos, la cuna de hombres todavía más antiguos que los del cuaternario del Viejo Mundo. En estas ideas, que vienen ya desde sus libros juveniles — ideas defendidas ardorosamente por Ameghino y hechas estructura medular de todas sus meditaciones —, no vemos su mérito mayor, sino en que debió trazar la historia de faunas enteras que se sucedieron por millones de años y dibujar la biografía de la inmensa región patagónica. Aquí adquiere su gloria, al adjudicarse una misión y cumplirla sin claudicaciones, pues logró hacerlo a cambio de todas sus energías y con la sola ayuda de su hermano Carlos, colaborador silencioso e infatigable. Al estudiar la obra del sabio, admira la cantidad de materiales que nos entregó ubicados y descritos prolijamente; miles de piezas únicas, indispensables para la elaboración de las teorías; elementos que Carlos Ameghino extrajo en largos años de exploraciones solitarias en las barrancas y mesetas de la Patagonia.

Ambos hermanos pudieron finalizar, después de casi 16 años de búsquedas, el gran estudio de "Le formations sedimentaires du crétacé supérieurs et du tertiaire de Patagonie" (1906), obra que ocupa, junto a "Recherches de Morphologie Philogénétique" (1934), el puesto máximo de las investigaciones hechas por Ameghino y son hermosos coronamientos de tan extensa labor de creación.

En esta nota — simple recuerdo del viejo maestro —, no es posible incluir detalles para lograr una mayor captación del sentido científico de su trabajo, y es así que debemos terminar citando las palabras de Víctor Mercante: "Los grandes hombres son grandes escuelas; ofrecen valores que, utilizados por la educación, son suficientemente eficaces para crear intereses y estimular voluntades. Por eso, celosos de nuestro nacionalismo, no menos rico en elementos actuales que el europeo y con luminosas proyecciones sobre el porvenir, insistimos en esta cátedra de historia y de ética en la que la juventud, a veces extraviada por intereses ocultos bajo el ropaje de promesas vagas e inciertas, debe encender sus pasiones y medir su conducta".

LIBRERIA Y EDITORIAL LA FACULTAD, S. A.

VIAJE AL CONGO
por André Gide

LUGONES ESCRITOR
por Juan Carlos Ghiano

SARMIENTO 726 — Buenos Aires ● JOSE INGENIEROS 42 — Villa María (Córdoba)

GACETA LITERARIA

Dirección
PEDRO G. ORGAMBIDE
ROBERTO HOSNE
Secretario: JUAN OLLIER
Diagramación: JORGE ONETTI

REDACCION Y ADMINISTRACION
DONATO ALVAREZ 1572 — T. E. 59-9671

El Fatalismo Tropical

por BERNARDO KORDON

Bernardo Kordon

Uno no puede menos que admirar la buena voluntad y la imaginación de algunos críticos. ¿En dónde radica el mensaje social en "El Salario del Miedo"? Cierto que en el preámbulo de la presentación de la "típica" aldea sudamericana — levantada a pocos kilómetros de París — hay algunas alusiones sociales y una primaria referencia al problema del petróleo. Pero estos agregados verbales — que promueven la simpatía del público — no alteran sus sospechosos valores cinematográficos: cine negro convencional y efectismo barato de películas en serie, donde no falta el puente que se derrumba después que lo atraviesa "el muchacho".

Pero vayamos al "mensaje". No es casual que Clouzot escogiese para filmar el libro de George Arnaud. Cuando Bernard Dort le dedicó una elogiosa crítica a "El Salario del Miedo" en "Les Temps Modernes", aseguró que H. G. Clouzot no quiso sino ser George Arnaud. La novela de Arnaud y la película de Clouzot expresan el mismo mensaje. No siempre se logra una identidad entre el escritor y el cinematografista. En este caso, los liga la común tendencia a la mistificación.

George Arnaud comienza su novela "El Salario del Miedo" con estas palabras: "Que no se busque en este libro esa exactitud geográfica que nunca fué sino una engañifa: Guatemala, por ejemplo, no existe. Lo sé, pues he vivido allí".

Arnaud describió el pueblo sudamericano que Clouzot llevó a la pantalla: una comunidad de mestizos embrutecidos que se reparten entre la marihuana y la pederastia. Allí irrumpe la absurda figura de un "dur" de Montmartre, quien ha de desinflarse para dejar surgir, con alcances de "superman", al abúlico y nostálgico poseedor de un boleto del "metro" de París. Del variado recetario de héroes, ninguna receta es tan absurda como ésta: tómese un hombre y siéntesele sobre varias toneladas de nitroglicerina. El público puede lanzar grititos o puede reirse; de todos modos, allí no pasa nada. Porque ahora, cuando el neorrealismo italiano proyectó al hombre cotidiano en la pantalla, resulta inadmisible que Clouzot pretenda imponernos un héroe cinematográfico que no pestañea ante la muerte y que sólo ha de sucumbir por hacer bailar un yals a su camión en las cumbres de la cordillera.

Y cuando más se mueve el Héroe lo encontramos más ajeno a la vida. Inútilmente Clouzot lo embadurna de petróleo y por momentos lo muestra sádico, tierno y violento, varonil e infantil. Y cuando vence todas las adversidades, no sólo llega con el camión al incendio, sino a la pura abstracción del Héroe cinematográfico. Y viene al caso una definición de Cesare Zavattini: "Nosotros (los neorrealistas italianos) trabajamos para salir de las abstracciones". Clouzot, en cambio, trabaja para desembocar en puros convencionalismos.

Arnaud-Clouzot no sólo mistifican un escenario americano, sino que lo afean y le niegan humanidad, no por sadismo mental — aceptemos —, sino posiblemente por simple incapacidad de hacer otra cosa. Esa lamentable impotencia para manejar determinados valores —origen de las experiencias "negras" de Clouzot— enturbia toda posibilidad de un mensaje humano. Ejemplo de ello es cuando nos presenta la amistad entre Mario y **Luiggi y no hace** sino sugerir su caracter homosexual (acentuado por la escena de celos del albañil italiano). Como este tono equívoco es un hecho gratuito de la película —en la novela no hay tal cosa—, resulta algo doblemente repudiable. Posiblemente constituye un condimento necesario para la elaboración de una película sobre el "fatalismo tropical" y el "exotismo americano", empleando expresiones de críticos franceses.

La película se inicia con un grupo de niños "indígenas" con los rasgos característicos de los nordafricanos que pueblan los barrios más pobres de París. La caridad empieza por casa y lo mismo suele suceder con el arte. Cuando Clouzot enfrente a la miseria sin transferencias de exotismos, posiblemente aporte un mensaje. No es que le exija el tal mensaje. ¡Dios me libre de ello! Lo extraño es que algunos críticos se lo hayan descubierto.

Pero no hay mensaje posible con cero de autenticidad. Cuando se niega a un pueblo, queda justificada su expoliación. Si, como escribe Arnaud, "Guatemala no existe", y conforme Clouzot es la imagen de un funcionario con los pies descalzos sobre la mesa, el imperialismo pasaría a ser un hecho tan fatal como banal en un territorio vacío de toda civilización — y ésta es la América que describe Arnaud y pretende fotografiar Clouzot sin salir del territorio francés.

La tradición del "fatalismo tropical" ha dejado profundas huellas en la literatura de un imperio colonialista. Desde "Le Roman d'un Spahi", de Pierre Lotti, hasta "La Vie Royal", de Malraux, desfilan héroes que sufren determinadas peripecias en territorios de nadie, es decir, poblados con gente de color.

Pero la humanidad avanza más rápidamente que sus modas y el mundo exótico se limita cada vez más. Sucesos contemporáneos determinaron la cancelación del "fatalismo tropical" en el mundo asiático. Y pudorosamente los franceses prefieren no hacer ahora literatura ni cine pintoresco sobre el Africa. Queda en cambio América Latina como reserva de exotismo y tal suerte — lo prueban "El Salario del Miedo" y "Los Orgullosos" — no debe dejar de inquietarnos.

Proyectado en el campo literario, los cultores del "fatalismo tropical" cuentan ya con sus profesionales altamente especializados en exploraciones latinoamericanas. Jacques Lanzmann, por ejemplo, es autor de un libro que termina de aparecer en Julliard: "Le Rat d'Amerique". "Les Temps Modernes" adelantó un capítulo en su número de abril. Lanzmann cuenta sus experiencias en Chile. Nos describe una mina de cobre donde trabajó para reunir los pesos necesarios que le permitieron abandonar el infierno y volver a su dulce patria. La mina está situada en los alrededores de la capital. Sobre abismos de 5.000 metros, un primitivo andarivel lleva a los mineros —vivos y muertos— de la mina a Santiago.

Lanzmann escribe sobre los mineros. Nos cuenta cómo el delegado obrero mezcla los ingredientes del "pájaro verde": pisco, agua de colonia, tabaco molido y hojas de coca "traído por un indio de la región de Temuco". Este cóctel los impulsa a practicar el nudismo en las grutas de hielo, los bisoños se maquillan como mujeres y la orgía — "un adelanto del Carnaval", escribe Lanzmann — prosigue con locura homosexual colectiva y termina con montones de muertos que los mismos obreros hacen desaparecer con dinamita. Ni los panegíricos de la *Anaconda Coopers Co.* se atreven a difamar a los mineros chilenos en la forma en que lo hace este escritor que cuenta con periódicos progresistas para publicar tales engendros. Demás está decir que todo el "documentado" relato es rigurosamente falso. No existe ninguna mina de cobre en los alrededores de Santiago, ni coca en Temuco, ni se conoce el Carnaval en Chile, etc. Y, sobre todo, no hay semana en que el cable deje de confirmar la verdadera moral de los mineros de Chuquicamata y de "El Teniente".

Lo más absurdo del caso es que George Arnaud y Jacques Lanzmann terminan de mantener una conferencia pública para aclarar sus experiencias americanas. "Les Lettres Françaises" (3-11-55) publica el encuentro de estos nuevos Stanley y Livingstone. Lanzmann y Arnaud tienen cargos personales contra nuestro sufrido continente. Estos pobres remedos de Rimbaud, rebajados con soda, certifican que son malditos por el hecho de haber vivido en esta parte del mundo. El encuentro de estos dos sobrevivientes de nuestro mundo larvario se desarrolla entre palmadas amistosas y frívolas amabilidades. Jacques Lanzmann sintetiza un absurdo resentimiento con estas palabras finales: "No hay nada en nuestra América que se parezca. De todos modos hay algo sobre lo cual creo que estamos de acuerdo, y es la necesidad de olvidar a la América del Sur. Por mi parte, pagaría gustosamente un impuesto suplementario para no volver allí".

¿Quién impidió a Jacques Lanzmann seguir el camino de su salud? ¿Por qué diablos escribió (y mistificó) sobre un tema que deseaba olvidar? Posiblemente le hayan obligado a escribir "la odisea de un joven francés en América del Sud", con el estilo del "Viaje hasta el fin de la noche", de Louis Ferdinand Celine, pero con el fraude del sendo testimonio social. Pero esto merece un artículo aparte.

Crónica de un desfile

(Viene de la pág. 7)

Dejó sus brazos suspendidos en el aire, resollando, trabado por las ideas impetuosas que se le cruzaban por la mente. Intentó culminar su exclamación, pero lo abatió la intensidad misma del momento. Luego se retrajo temblequeante. Sus pupilas miraban con blandura poseídas de una rara pasividad. Desatentos y casi esperanzados se volvieron sus ojos. Tuvieron los demás la certeza de que ya el zapatero no los escalofriaría con sus arranques violentos y alarmantes. Observaron entonces, con recelo, a los pintores, al tornero y Rosalía, la enfermera. "No se animarán — pensaron—. No contestarán..." Una sensación nueva e inexplicable les infundía serenidad: la Fuerza. Ahora, nuevamente paralizaría las pasiones, pero precisamente en aquellos que la emplearon con tanta irreflexión. Eso sintieron — si no pensaron — los vecinos que esta vez sonreían alborozados a las tropas.

Sin embargo, no lo supusieron, no previeron al menos una posibilidad. Y el ronco, desesperado y apretado grito les trizó el apresurado conformismo, que hoy inauguraban, justamente, los que se desmoronaron por la Fuerza que, como nunca, El desparramó.

—Traidores desvergonzados. Vayan... Vayan a que les bendigan las espadas.

Creyeron que los camiones se detendrían, saltarían al pavimento los soldados atropellando con las bayonetas donde brillaban al sol sus puntas aceradas. Pero la voz no alcanzó a vibrar por encima del fragor de los motores y del propio rumoreo de la multitud sobresaltada en las veredas.

Nada se detuvo. Las tropas deslizaban, sin advertir algo extraño, su apabullante poderío, y Rosalía, tras el grito, sucumbió en los brazos de las vecinas, que la escucharon espantadas, abalanzándose sobre su cuerpo estremecido por los sollozos broncos, infantiles que le salían entrecortados.

Cuando el último camión cerró la marcha, emprendieron las gentes el regreso y los mocosos echaban su vistazo final y nostálgico a la larga caravana de ritmo monocorde y regular.

Algunos rieron cuando Chicho, el peluquero, dijo arrastrando las palabras:

—Bueno. No cantemos victoria todavía. Ojalá que antes de asumir el mando los rebeldes no haya otro levantamiento militar...

Un afligido grupo de mujeres acompañó a Rosalía hasta su casa. Se empeñaron en acostarla, pero ella se negó con balbuceos quejumbrosos. La dejaron en el patio, acodada en la mesa mirando con desesperada fijación las tablas pringosas y aún con las mejillas húmedas por las lágrimas recientes.

Silenciosos, retornaron los encaladores al balancín y Arnaldo a su taller. Andrés, el zapatero, volvía lentamente con su grupo, donde conversaban con animación los dos González y el empleado Bárcena. De cuando en cuando el zapatero dejaba su ensoñador mutismo para irrumpir con jubilosas afirmaciones. Reían y comentaban con más soltura, porque creyeron, realmente, que amanecía en la República...

Cuando Tadeo puso nuevamente en marcha la minerva tenía la cabeza llena de nuevos pensamientos, ensayó una explicación diciéndose quedamente:

—Sufren porque no entienden . . . pero qué fuerza alcanzarán cuando tengan conciencia de cuál es verdaderamente su esperanza . . .

Como si meditara algo, se distrajo, hasta que entró de lleno en su labor. Retomó el barrio su anterior ritmo de trabajo y se oyeron después los gritos estridentes del verdulero Castro, que voceaba con precipitación sus mercancías ante lo avanzado de la hora.

PINTURA

A propósito del Salón Municipal "Manuel Belgrano"

por *JOSE SUAREZ*

Con el salón Municipal Manuel Belgrano culminó el año de actividades de la plástica nacional. Se ofreció la muestra en el Museo Sarmiento, cosa que de por sí revela la poca capacidad organizativa de las personas que tuvieron a su cargo la realización de la misma. El Museo no presta las comodidades mínimas indispensables, por cuanto no posee salas adecuadas a los fines requeridos para una vasta exposición, ocurriendo que el espacio destinado restó trascendencia a tan magno certamen, el más importante en premios que acuerda la Nación.

Es incomprensible, además, la vigencia de la absurda disposición adoptada por el "Sindicato" de Artistas Plásticos, que acuerda la entrada automática de las obras de los autores con cinco años de Salón Nacional. Dicha cláusula fué criticada por todos los artistas y jurados a los cuales la nombrada resolución quita poder, pues nadie más autorizado que el jurado para discriminar sobre los trabajos que deben ser aceptados o rechazados, según su calidad. Ya que si del jurado depende en parte la jerarquía de la muestra, él debe ser el encargado de autorizar el ingreso de las obras.

La exposición, creemos, no incide ni aporta nada importante a lo ya visto en la plástica nacional. Más, la pobreza que signó al salón empuja a reflexionar largamente en el estado en que se encuentran las artes plásticas y a indagar profundamente en las causas que lo originan.

PINTURA: La adjudicación de premios se ha realizado, parecería, en consideración a los artistas más que a las obras. El gran premio "Adquisición", conferido a *Emilio Centurión* por su obra "Acantilados" revela un amplio dominio de técnica y composición pero carente de sensibilidad. El segundo premio fué otorgado a *Demetrio Urruchúa* por su pintura "J. M. Figueiras", que evidencia un dominio del claroscuro y un dibujo realista aunque ausente de color. El tercer premio correspondió a *Héctor Basaldúa* por su trabajo "Escalera", en el cual el color no existe y la composición resulta pobre y sin consistencia.

Eugenio Daneri, "Despensa": Nadie puede negar su condición de pintor nato a Daneri, que maneja el color con inteligencia y sentimiento, pero cabe preguntarse ¿Es la obra de un maestro actual? Entonces, tendríamos que pensar en la evolución que ha sufrido el arte y decir que su pintura quedó en el romanticismo y las escuelas que lo precedieron.

Gómez Cornet: con su cabeza de niña nos hace recordar con cariño al pintor de Urpila, si bien esta obra no admite parangón.

Rodrigo Bonomez: "Cercanías de Arezzo" nos muestra al paisajista con cierto dominio técnico que realiza trabajos agradables aunque sin aportar nada nuevo a la plástica.

Gramajo Gutiérrez: Con sus "Vendedores de Queso de Quilino" prosigue en ese folklorismo ilustrativo.

Alfredo Guido: su "Mercadito Riojano" continúa su pintura realizada sin ninguna profundidad.

Faggioli: Ha enviado un trabajo titulado "Inauguración tranvía eléctrico 'Plaza-Mayo'", y nos arroja a una encrucijada, ya que nos obliga a preguntarnos dónde radica la importancia de su obra.

A. S. Tomatis: Recibió con su cuadro un premio bolsa, y si bien no lo vemos merecedor de tal mención, parecería que ésta premió la sencillez del autor, que se refleja en la obra.

Permiten ilusionarnos los envíos que trascienden inquietud y búsqueda como "Figura en la mesa" de Febo Marti, que nos muestra su rico color y agradable dibujo y una gran aptitud de pintor aflorando con empuje. "Techos" de Iralagoitía revela cómo adquiere trascendencia un tema tan difícil y agreste como son las azoteas cuando se hace del color y dibujo una cosa estudiada que alcanza al espíritu del espectador. "Vendedora de Pájaros" de Jorge L. Duhaide, nos pone ante una concepción singular de la figura humana. Rosario Moreno, con "Figuras", Rodolfo Krasno, con "La Copa" y "Ranchos" de Jorge Krasnopolsky nos dicen del interesante camino en que evolucionan. "La Blusa Floreada" de Julia Peyru mereció un premio bolsa. Es agradable pero no profunda; que su recompensa sirva para acrecentar su espíritu de búsqueda. Américo Spoletini, con "Astilleros", nos da la impresión de ser un gran colorista que sabe entonar su obra con riqueza y fuerza.

"Naturaleza muerta" de *N. Dibenedetto;* "La Lucha", de *Enrique Romano,* "Flores", de *Alberto Zicukiewicz;* "Naturaleza muerta", de *H. Matticoli;* "La Sandía", de *Enrique Matticoli,* "Retrato" de *Antonio Benedicto,* son dignas de mención, por la calidad de sus envíos, que si bien guardan una fuerte influencia de sus maestros, mestran un espíritu de pintores capaces, y un camino muy serio emprendido.

LOS JOVENES: En quienes se cifra siempre la esperanza es en la gente joven o con espíritu joven. Entre ellos encontramos las obras "Ariana" de Ideal Sánchez, "Naturaleza Muerta" de Forte y "Composición" de Venier, quienes nos traen al recuerdo de Clave, Flores y Picasso. Pero ¿cuál es su mensaje?, pues no vemos en sus obras más que capaces imitaciones de gran dominio técnico, capacidad para el manejo de las gamas cromáticas y pesada fuerza de los valores estéticos en la composición. Sin embargo, creo que el artista debe ser sincero y bucearse a sí mismo olvidando un poco los éxitos del momento, porque el arte hecho con personal calidad va más lejos que las imitaciones realizadas con suficiencia.

Dejamos para último término la mención de "Lavanderas" de Delia Zavattaro y "Viejo Molino" de Teresio Fara, dos obras de fina concepción del color realizadas con calidad y noción de la gran pintura.

ESCULTURA: Si en pintura el Salón no alcanzó grandes relieves en escultura es menor su trascendencia. La cantidad de obras es mínima y la calidad escasa.

Nicasio Fernández Mar: con "Luna", trajo una de sus obras menos representativas, que nos recuerda además, una época de Libero Badii. No creemos acertado el otorgamiento del gran premio Adquisición.

"Lucha" de *Horacio Juárez* resulta inconsistente, su figura no trasciende. Ha recibido el segundo premio.

"Torso" de *Antonio Pujía* si bien es un trabajo de neto carácter académico, justifica el otorgamiento del premio.

DIBUJO: Nos parece acertado el otorgamiento de premios realizado por este jurado. Los mismos han correspondido a las siguientes obras: Gran premio de honor a "Figura de Niña", de Luis Pellegrini, dibujante capaz, de firme concepción y sensible a la línea. Su dibujo es vigoroso y expresivo.

Antonio Sibelino: con "Niño" logró el segundo premio. En el esfumado este artista ha encontrado un medio de expresión fuerte y comunicativo.

El tercer premio fué acordado a *Antonio García Videla* por su dibujo "Niño con guitarra", que presenta deformaciones visibles; las manos son inexpresivas, mal dibujadas, no teniendo concepto de realización.

Merecen citarse los dibujos de *Antonio F. Benedicto,* "Retrato"; *Juan Carlos Benítez,* "Figuras"; *Bersjman,* la "Mujer con trapo"; *Oscar Capristo,* "Ofrenda"; *José Luis Magnoli,* "Niños"; *Jorge A. Mattalia,* "Carnaval"; *Héctor A. Perezzo,* "Calvario"; *Emilio A. Pineda,* "De la Boca"; *Lydia M. Rubli,* "Estudio Imaginario Nº 2", y María Teresa Roig, "La madre y el niño", dibujo de gran profundidad.

GRABADOS: Merecen ser tenidos en cuenta por la calidad de sus envíos los siguientes artistas:

Edgardo W. Berjman por "Violín"; Laico Bou, por "Payaso"; Horacio de Angelis, por "Gitanas"; Miguel Elgarte, por su trabajo "Los vascos"; Helios Gagliardi por "Profeta"; Gómez Cornet, por "Rosaura"; José Murcia, por "Hacia el Mercado"; Rolando H. Pérez, por "Siesta en la Boca". Los artistas mencionados pueden trascender y llegar al espíritu del espectador.

Mereció el premio máximo *Fernández Albino* por su obra "Puerto Berissó", de carácter y concepción modernos.

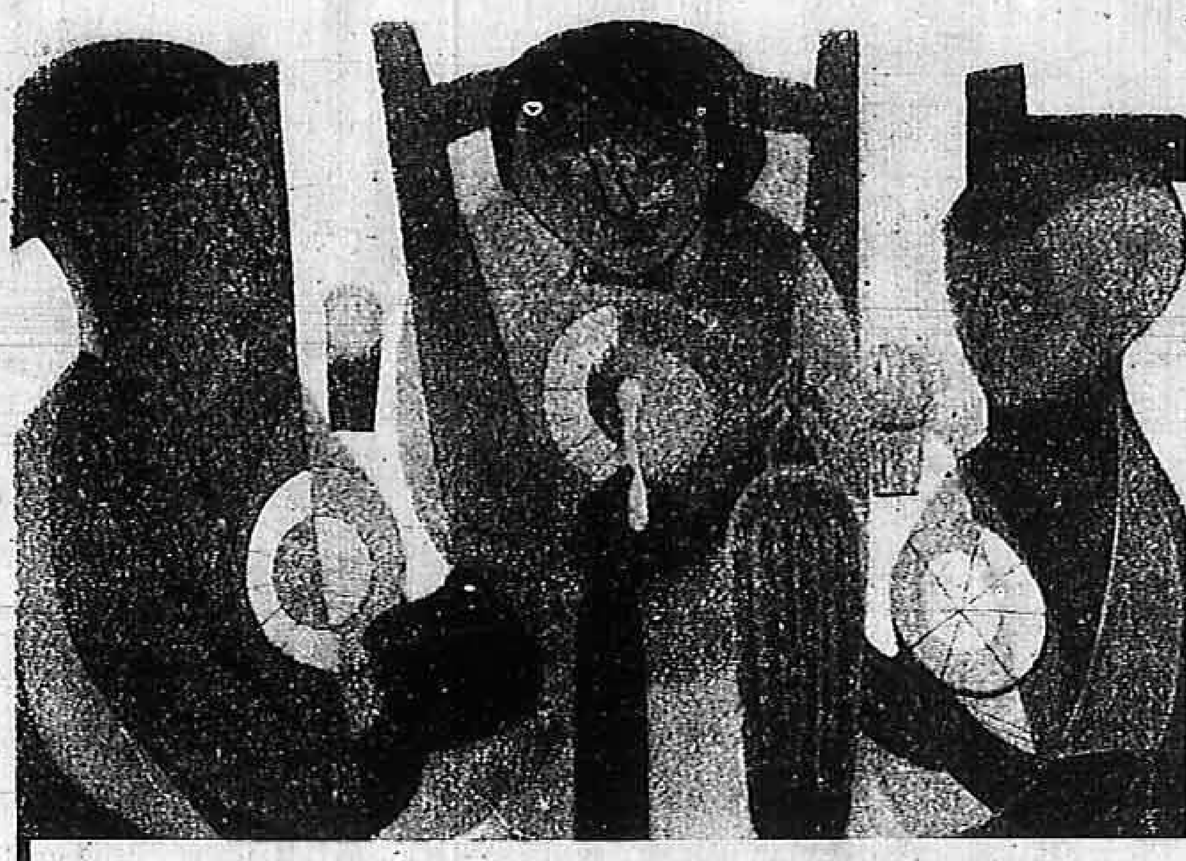
El segundo premio le correspondió a *Abraham Vigo* por "Mercaderes", y en tercer lugar, *Elena Tarasido,* con "Espera".

Los premios bolsas se adjudicaron a Norberto Onofrio por "Guatemala" y Luis Pellegrini por "Niña del arenal".

Al retirarnos de este Salón tan falto de calidad pensamos en la causa por las cuales esto ha sucedido y nos remontamos a los diez últimos años.

Nos preguntamos cuál es la capacidad que los mismos poseen, qué precedente anotan como para ocupar el cargo que desempeñan.

A los maestros les decimos que la juventud espera verlos nuevamente en los salones, que sus obras vuelvan a ser la guía y orientación de los estudiosos, y que se terminen para siempre los premios otorgados a los amigos, o por decreto. Debe privar por sobre todo la capacidad, no olvidando que el arte es fuente de cultura del pueblo, que del pueblo nace y al pueblo debe volver, para educarlo.



"ALMUERZO", óleo de Oscar Capristo, uno de los pintores que exhibió en el Salón Municipal de Artes Plásticas.

TORMENTA EN EL BARRIO BELGRANO

La conmemoración del Centenario de Belgrano dió motivo a una gran ornamentación de la Avenida Cabildo constituyéndose esta arteria en centro de atracción a la que acudieron millares de personas. El mal gusto, la representación grotesca y la carencia de un propósito genuinamente popular frustraron el intento.

Quinientos mil pesos donados de buena fe y destinados, por inconsciencia, a deformar mentes infantiles, lo más uro y noble de la naturaleza humana.

Mezclar lo argentino con lo que no lo es resulta siempre peligroso, y más si se trata de figuras alegóricas que adornan una calle. Junto a un gaucho, Superman, fruto de otra latitud y usado para fines que no queremos enjuiciar. Toda esa galería de monstruos antiplásticos, evocadores de historietas nocivas y deformadoras de la niñez, se hizo sin ningún criterio, sin ninguna responsabilidad.

Un artista no es un fósil revestido de ensoñaciones; es una voz más en el coro de los hombre de trabajo. Es la voz firme y segura de los que adoran su oficio plenos de amor a la humanidad.

¿Por qué, entonces, no recurrir a un concurso donde varios sectores plásticos podrían esforzarse para hacer algo realmente digno de nuestro pueblo y característico de nuestra cultura?

¿Acaso no es una hermosa oportunidad para el diálogo artista-gaucho, más aún con el niño, elemento primordial en la formación de una cultura, símbolo y orgullo auténtico de los pueblos dignos y libres?

En la noche de Navidad, la tormenta parece haber querido hacer justicia llevándose cabezas, brazos, pedazos de figuras, de esas monstruosas alegorías que pretendían adornar la avenida Cabildo del barrio de Belgrano, para las fiestas de fin de año.

ENRIQUE TUDO

el nuevo teatro

En una reunión efectuada en los últimos días de diciembre y a la que asistieron representanes de diversos teatros, se dejó constituída una Comisión de Relaciones del teatro independiente con el Estado. La misma planteará de inmediato ante las autoridades nacionales los problemas que exigen perentoria solución de parte del gobierno. El organismo quedó constituído por Pedro Asquini, Aurelio Ferretti, Oscar Ferrigno, Onofre Lovero y Luis Ribak, quienes han recibido proposiciones de distintos teatros a los efectos de redactar la primera presentación ante las autoridades.

"Distinto, drama de Eugenio O'Neill, se representa actualmente en el Teatro de los Independientes, en traducción de León Mirlas y puesta en escena de Onofre Lovero. La escenografía es de Gastón Breyer. En marzo estrenará el drama de Pablo Palant, "La dicha impía", bajo la dirección de Lovero y con escenografía de Breyer.

En la temporada que inicia este mes Nuevo Teatro se presentarán cuatro nuevos directores y cinco obras. Los directores son Carlos Gandolfo, Roberto Arcelux, Armando Antonelli e Isaac Hanni, quienes pondrán en escena "La condena de luculus" de Berthold Brecht; "Lena y Leoncio", de Antón Büchner; "Comisaría nocturna", de Héctor Grassi y "La tinaja", de Pirandello. A estas obras debe agregarse "Bufones", de Rosso de San Secondo, en traducción de Armando Antonelli, que pondrán en escena Alejandra Boero y Pedro Asquini.

El Teatro Popular Fray Mocho iniciará este año la construcción de su local propio, adaptando para ello un subsuelo de Paraná y Bartolomé Mitre. Los trabajos comenzarán en este mes de enero e insumirán varios meses, durante los cuales Fray Mocho cumplirá un programa en el que figura el estreno en Buenos Aires de "El descubrimiento del nuevo mundo", de Lope de Vega, en adaptación libre de Morvan Lebesque. Esta obra es ya conocida en varias ciudades del interior de la República, y la compañía la representó por primera vez en Rosario, el año pasado. La seguirán, "Gobernantes del rocío", adaptación de la novela del escritor haitiano Jacques Roumains, y una serie de obras cortas que integran su programa de extensión cultural a desarrollarse en instituciones de barrio.

En el **Teatro del Pueblo** se trabaja con buen ritmo. Se reconstruye lo que el fuego dañó al extremo de inutilizarlo y repara lo que aún puede ser usado. Mientras tanto, anuncia funciones al aire libre con "Edipo rey", de Sófocles, con puesta en escena de Leónidas Barletta. Las representaciones se realizarán en la avenida 9 de Julio, en zona aún no determinada, en el mes de febrero.

Leónidas Barletta ha hecho un llamado a todos aquellos que tengan vocación por el arte dramático para que creen, allí donde viven —los barrios de Buenos Aires— nuevos teatros populares. El **Teatro del Pueblo** contribuiría con su asesoramiento y con toda otra clase de cooperación que esté a su alcance. También ha pedido su contribución a los organismos nacionales de cultura.

la ruta de tierra

Centro Dramático del Litoral. — Es una nueva realidad teatral creada a mediados del año anterior en la ciudad de Rosario y con ella aumenta el número de los teatros independientes —ya apreciable— que actúan en la zona de Santa Fe y Entre Ríos. Cumple un serio plan de capacitación —en cuanto al rigor del trabajo— basado, sobre todo, en el ensayo y representación de obras. Algunos de sus componentes tienen experiencia teatral.

El elenco cuenta, en esta primera parte de su trabajo escénico, con la dirección de Pedro Asquini, quien viaja semanalmente desde Buenos Aires. Durante su ausencia, supervisa los ensayos un asistente, que integra el grupo. Estrenará, a comienzos de febrero **El soldado de chocolate** de Bernard Shaw, según la técnica circular y al aire libre, en la cancha de basquetbol del Club Universitario de esa ciudad.

El **Centro Dramático** ha comunicado a todas las instituciones deportivas, gremiales y culturales, que desea presentar sus espectáculos en distintos escenarios, para lo cual una pista de baile, una cancha de fútbol, un jardín o una terraza, son lugares propicios. No creemos que sea necesario decir que esta actitud implica una clara adhesión a los principios que identifican al teatro independiente con la necesidad de elevar la cultura del pueblo, al mismo tiempo que lo recrea. Quisiéramos que ella sirviera de guía en las próximas actividades del Centro Dramático proyectándose a las de extensión cultural: conferencias, cursos, publicaciones. Y que encontrara imitadores en todos los teatros libres de Rosario.

consideraciones

Hay una misión que debe ser cumplida a conciencia. Y es ésta: Al público hay que ir a buscarlo. No pretendamos que él nos descubra. Aunque estemos instalados en un "bohemio subsuelo", como alguna gente bien dice por ahí. (Casi todos los sótanos son, antes de que entremos, cuevas de ratas que se toman porque es imposible alquilar otra cosa, y después, por obra de nuestro trabajo y de nuestro ingenio, confortables y limpias salas). Entonces, como cierto público muy necesitado, muy desamparado y muy estafado por cultivadores de modalidades espurias, no puede llegar hasta el teatro, no comercial, HAY QUE IR CON EL TEATRO HASTA DONDE SE ENCUENTRE. Como esto no se cumple más que a medias, enormes sectores desconocen la existencia del teatro independiente. ¿Habrá que hablar todavía de la importancia de las jiras barriales, de los actos de extensión teatral, del folleto, de la palabra que puede decirse ante públicos vírgenes, aptos para una gran cruzada de cultura?

Rosario, como Santa Fe, Paraná, Nogoyá, Gálvez, Esperanza, es una geografía a descubrir para el arte dramático. Allí, todavía, pueden seguir dándose casos parecidos si no hay quienes descubran y practiquen una nueva forma, si no existen quienes incorporen al teatro el espíritu verdaderamente popular de este movimiento que ya tiene veinticinco años. Es cierto que ha trascendido toda la república, pero, paradójicamente, es casi desconocido por los que más desamparados están de sus beneficios.

Hay mucho que hacer. Y hay que hacerlo bien.

crónica

25 años de teatro independiente

Para festejar — reafirmando y difundiendo sus principios — los primeros veinticinco años del movimiento teatral independiente, se constituyó una comisión integrada por representantes de los teatros y la crítica, que desarrolló un extenso programa de actividades a las que prestaron su apoyo entusiasta gran cantidad de instituciones teatrales de la capital y del interior, con adhesiones de Uruguay, Chile e Italia.

Durante los meses de octubre y noviembre se cumplió un ciclo de conferencias en distintos locales, y en diciembre se hizo una función donde se presentaron más de diez teatros con fragmentos de distintas obras. Además, se realizaron reuniones de "mesa redonda", con el fin de "registrar experiencias dispares, siempre valiosas, y el enunciado de posibles soluciones para los problemas comunes". Se perseguía, mediante su realización, "la vigorización del movimiento de escenas libres, mediante una crítica severa (si fuera necesario), pero siempre respetuosa y conceptual, como cuadra a trabajadores responsables del arte".

Otros actos: homenaje a Florencio Sánchez en el lugar donde se levanta su monumento; conferencia del director del teatro uruguayo "El Galpón", Atahualpa del Cioppo, y recordación de los compañeros fallecidos.

Mesa redonda

Las reuniones que bajo esta denominación se realizaron en "La Máscara" y en "Los Independientes", en cinco intensas jornadas, fueron auspiciadas por el Seminario de autores teatrales y creemos que han sido lo más importante en la serie de trabajos encarados por la comisión de homenaje. Del cuestionario que guió la discusión y que incluía veintiséis puntos —a los que se agregaron posteriormente otros dos, "Relaciones entre el autor y el teatro" y "La crítica y nuestro movimiento"— queremos destacar algunos, ya que no pudieron ser tratados en su totalidad. Ellos son:

¿Cuáles fueron las causas que dieron origen al teatro independiente?

¿Qué principios definen a un teatro independiente?

¿Qué debe entenderse por teatro popular? ¿Cómo diferenciarlo del teatro vulgar o populachero?

¿Cuál ha sido el aporte más significativo de la escena independiente al teatro nacional?

¿Los integrantes de los teatros independientes deben tender a su profesionalización o deben persistir en sus formas primeras de organización económica?

¿Cuál es la misión e importancia de la F. A. T. I.?

¿Qué papel deben desempeñar las escuelas teatrales? ¿Es posible, a esta altura del movimiento teatral independiente, seguir improvisando actores y actrices?

A nadie escapará la importancia de los temas tratados, que puede apreciarse fácilmente a través de este resumen. Debe consignarse, por último, como característica de gran valor, el clima de unidad que subrayó cada una de las reuniones.

¿Cuál es el saldo? Por primera vez hemos asistido a una conversación general, amplia, acerca de la compleja actividad independiente y comprobado el conocimiento, la responsabilidad de quienes ocuparon la tribuna. Esperamos ahora la realización de un congreso nacional de los teatros independientes en el que se discutan a fondo asuntos tan vitales como profesionalización, creación de escuelas teatrales, relaciones entre el teatro y el Estado. locales, concursos de obras de autores nacionales, relaciones entre el teatro e instituciones gremiales, culturales y artísticas, migraciones de actores, actrices y técnicos de un elenco a otro.

Estos y otros puntos de similar importancia debe encarar el próximo congreso nacional con vistas a la adopción de medidas que solucionen o posibiliten el encauzamiento de determinadas actitudes —individuales o de conjunto— hacia una auténtica y total identificación con la divisa que pese a todas las dificultades, pese a las contingencias naturales que procura un medio comercializado y propenso con tanta facilidad a sufrir los desmanes de demagogos e industriales del teatro, pese a todo, decíamos, continúan sosteniendo en alto los auténticos constructores del nuevo teatro argentino. La divisa, el lema sagrado, dice: *El teatro será pueblo o no será nada.*

Juan Miguel CASTILLO

Libros y Comentarios

BORGES
Y SU OBSESION DEL COMPADRITO *

Han pasado ya muchos años desde que "el hombre de la esquina rosada" diera testimonio de su "culto del coraje", en el estilo cadencioso de una prosa sutilmente trabajada. Desde entonces Borges volvió repetidas veces al tema orillero, y sus compadritos entraron a formar parte del arsenal y la mitología con los que Borges tomó ubicación en el semiyermo de nuestra literatura.

Ahora nos llega a través de un argumento cinematográfico, escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares, y que lleva el título explícito de "Los Orilleros". En él, como en los laberintos de la memorable historia universal de la infamia, el compadrito asume caracteres de héroe, de mito, sin alcanzar, no obstante, su verdadera dimensión, la que le corresponde en la realidad concreta de un pasado y rémora de nuestra historia.

Estamos otra vez frente a la imagen idealizada del compadrito, frente a su confusa alegoría, y no ante su presencia real, abominable, gestada por una clase dominante que creó y utilizó su historia de violencia. Así se desmayan los compadritos filosofantes de Borges y Bioy Casares, en un argumento cinematográfico deliberadamente convencional, cuyos personajes — carentes de calor humano — mueren estereotipados en la endeble trama que los une.

Acompaña a "Los Orilleros" una metafísica crónica policial que los autores titulan "El paraíso de Los Creyentes", y en el que se mezcla lo esotérico con lo melodramático en una cómica conjun-

ción. Aquí son los delincuentes — como antes eran los compadritos — los que ensayan posturas semiéticas, que, por violentarlas, se tornan piruetas de dudoso gusto. En vano los autores tratan de pintar escenarios que, por desconocerlos, o conocerlos mal, se tornan escenografías sin sentido.

"Sospechamos — dicen los autores en el prólogo — que la última razón que nos movió a imaginar "Los Orilleros" fué el anhelo de cumplir, de algún modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del coraje y con la humilde música valerosa que rememoran las guitarras".

En esos arrabales también vivieron y viven los personajes vitales que los poetas de la noche y el crepúsculo no quieren o no pueden ver, los que con su presencia laboriosa y su verdadero coraje de hombres están negando al compadrito y su culto individual del coraje, siempre al servicio del más fuerte. Tal vez esa humilde música valerosa que rememoran las guitarras, esté marcando la elegía de los semihéroes borgianos, y el advenimiento de una limpia, auténtica historia del coraje.

H. SORIA

* Los Orilleros — El Paraíso de los Creyentes". — Editorial Losada, 1955.

LA RIBERA. - Por Enrique Wernicke.

Frases a pico, tajantes, como impulsado por el deseo de buscar imágenes y conceptos espectaculares, configuran la técnica que con mayor abundancia utiliza Enrique Wernicke para dar el panorama de su novela "La Ribera". Idéntica modalidad emplea también para trazar los rasgos caracterológicos de sus personajes. Es indudable que logra un ritmo interesante y se expresa con innegable inteligencia, aun cuando con ese procedimiento, totalmente cerebral, resta sincera emoción a gran parte de su relato. Sus personajes, seres que viven junto al río, sólo han sido tratados en sus modalidades típicas sin trasunto alguno de originalidad ni personalidad. Empero, queda bien a salvo, según nuestro sentir, ese italiano Nono, al cual no lo han destruído en su enorme nobleza de alma ni los mil visicitudes ni los desengaños más crudos. Es oportuno apuntar el detalle de Nono, que sin actuar en primer plano alcanza por sí mismo una prevalencia que llega a debilitar al protagonista, que peca de cargoso por la minuciosidad e insistencia en narrar su autodeterminado abandono y su empecinado escepticismo sin explicaciones realmente aceptables. Eduardo se ha procurado un voluntario retiro, trabajando para sí en un pequeño taller artístico instalado en la casilla —habitación que posee junto a la ribera—. Su vida, por lo demás, no tiene —ni busca— otra alternativa que la de emborracharse bárbaramente, y se sume así en una existencia sin afirmación. En su pasado, que él presenta amenazantemente trágico, no hay —según propia confesión— más que un fracaso matrimonial del cual no ha salido afectado, sino satisfecho por el desenlace. Su historia no contiene más que el común de los episodios que sufren ciertos grupos sociales. Reniega de todo y se presenta como un ser frustrado y decadente. Ha recibido buena educación y favores de parientes políticos. Ha viajado y disfrutado de ciertos halagos.

Antes de que Susana entre en su vida, Eduardo se empeña en que lo desprecien porque se reconoce malo, aun cuando sus actos se caracterizan con una expresivo comprensión y bondad para todos. Susana, puesta algo forzadamente en ambiente, se hace señorita trabajando para Eduardo, a quien domina la tierna tibieza de la mujer que se anuncia. No quiere amar pero se enamora de Susana, que también la ama, no obstante la diferencia de años. Descuida voluntariamente la exquisita sensibilidad de su joven compañera, la cual muere ahogada, pero deja la presunta sospecha de un suicidio, respecto del cual Eduardo no sería totalmente inocente. Entonces se origina el drama auténtico del protagonista, que, como siempre, buscará alivio en la bebida hasta morir saturado de alcohol. Simón, abuelo de Susana, resulta una permanente amenaza que no descarga, pues Wernicke lo deja al fin con esa ya conocidísima pintura de criollo sufrido y callado.

Eduardo no oculta su admiración por Juan, un militante comunista, pero al que mira siempre desde una superior ubicación intelectual. Nos lleva a ver en este luchador comunista al forjador de un mañana feliz para la humanidad, pero según su propia comprensión y tolerancia, pues Eduardo monologa durante toda la novela. El muchacho comunista, con todos los méritos para actuar más decididamente dentro del texto, queda a merced de las consideraciones de Eduardo. Es éste quien centraliza y define las cosas, permitiendo solamente la insinuación de quienes lo rodean por su despistado sentido de superioridad y suficiencia.

"La Ribera", trabajo inteligente de Wernicke, llega más directamente a la cabeza que al corazón, hecho lamentable porque viven en esta novela una serie de tipos, hermosos valores humanos que el autor, acaso por lo que se advierte de autobiográfico, ha relegado, para insistir en sí mismo, descuidando el desarrollo del mejor mundo que se le ofrecía para un tratamiento más extenso. Sin embargo, al lector le queda mucho de Nono y de Juan y Susana, y son ellos quienes llegan a superar la injusta dominación del protagonista, que ni siquiera en los conmovedores episodios de la cárcel halló nada de provecho para redimirse de tanta fatuosidad. En aquéllos está lo más auténtico y noble de esta novela, con la que Wernicke nos anuncia promesas de pronta superación. — Editó: Jacobo Muchnick (1955).

Domingo DI RISCIO

MAMITA YUNAI. - Por Carlos L. Fallas.

Es verdaderamente encomiable la forma en que Carlos Fallas enfrenta el elemento vivo con que trabaja y lo transporta a su novela. Mientras elabora su materia, el esfuerzo consciente por no caer en lo morboso y espectacular lo salva del sensacionalismo y le brinda el halago de poder entregarnos una obra sana y bien intencionada. Trabajo difícil, si se tiene en cuenta cuáles son esos elementos y cuán impura es de por sí esa materia.

Carlos Fallas conoce muy bien el ambiente que describe, pues fué espectador y actor de ese drama que significa vivir en los bananales costarricenses, explotados por el gran trust norteamericano que constituye la United Fruit.

Trabajos como el de este escritor, verdaderos alegatos contra el imperialismo, deben ser observados con la seriedad y la responsabilidad que la hora nos impone. Pero, novelísticamente, la obra de Carlos Fallas no cumple, a pesar de todo, con la función estrictamente literaria. No es cosa de levantar una proclama si se quiere escribir una novela, aunque se pueda crear una novela que llegue a ser una proclama. Muchas veces, el esfuerzo no es suficiente; y si el caso que nos ocupa merece nuestra admiración por las condiciones apuntadas, no por eso debemos dejar de señalar los defectos de su realización.

En muy escasos pasajes, el relato adquiere la fuerza necesaria como para conmovernos. El autor se entretiene con las descripciones, se detiene demasiado en ellas, y, consecuentemente, se retrasa en llegar a lo fundamental; nos distrae a menudo, e incluye relatos que si no estuvieran, ni se deformaría el sentido de la obra ni se rompería su unidad. Hay una plasmación bucólica (y no telúrica, como debería ser), que prevalece constantemente y resta dinamismo y vitalidad al libro. Editó PLATINA.

Horacio CLEMENTE

DOS LIBROS DE PERMANENTE ACTUALIDAD

BREVIARIO DEL ODIO

por LEON POLIAKOV. Prólogo de FRANÇOIS MAURIAC

Trágico y objetivo testimonio de la sistemática y fría exterminación de seis millones de seres humanos en los campos de concentración nazis. De este libro, ha dicho el eminente escritor católico **François Mauriac:** ". . . funda sobre pruebas indubitables un capítulo de la historia que corría el riesgo de convertirse en leyenda". — Un volumen de 400 páginas, **$ 35.**

HORACIO QUIROGA - El Hombre y su Obra

por PEDRO G. ORGAMBIDE

La dramática existencia del genial cuentista misionero y su brillante obra literaria se reflejan plenamente en las 160 páginas de este libro. Precio del ejemplar, **$ 20.**

Adquiéralos en las buenas librerías

EDITORIAL STILCOGRAF

Donato Alvarez 1572 ★ Buenos Aires

"ROSAURA A LAS DIEZ"

Por Marco Denevi

En cierta manera podemos sostener un poco melancólicamente que *Rosaura a las diez* quedará incorporada a nuestras letras con esa perennidad acaso un poco *vacía* que otorga la perfección. Aclaremos, no la perfección marmórea, construída con el a priori del raciocinio, sino aquella que consiente diversas voliciones humanas, merced a las cuales la existencia fluye con sus encantamientos, dolores y equívocas. Más aún siendo *Rosaura a las diez* perfecta, es de consuno *vacía*, porque para nosotros es presente, no futuro. En una palabra, pretendemos formular que en ella no hay signo, color o dato que la coloque en nuestro contorno. Puntualicemos: las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, de Payró, *Los lanzallamas*, de Arlt, son futuro, *además de presente*. En cambio, *Las fuerzas extrañas*, de Lugones; *Las ratas*, de Bianco, son sólo presente, *nunca* futuro.

Leer *Rosaura a las diez* es ingresar en forma directa en lo abstracto universal sin haber transitado antes por la cosa turbia de lo particular. Sus personajes son esquemáticos, generales. La señora Milagros, Canegato, Réguel, Rosaura, etc., son *tipos*. ¿Cuál de ellos ofrece semejanzas con lo que es argentino? Nuestra literatura se distingue, justamente, por lo contrario. Nuestras creaciones aún no son perfectas, carecen de limpieza, de generalidad. Lo cual no significa, por supuesto, que los *tipos* no posean linfa vital. Esquilo, para citar un clásico, crea *tipos* que tienen sangre y se agitan como hombres, no como muñecos. Esta objeción que le hacemos a Marco Denevi no invalida su obra. Más bien, tiende a *comprenderla*.

Pero vayamos a *Rosaura a las diez*. La lectura de la primera parte de la novela —que corre por cuenta de la señora Milagros, dueña de la hopedería "La Madrileña"—, nos trae a la memoria temas arrancados de la novela española del siglo XIX —Alarcón, Galdós—, y de éste que vivimos —Baroja, Cela—. No hay allí nada que nos recuerde que la acción transcurre en Buenos Aires, en nuestra época. La segunda parte —asumida por David Réguel— es de aplicación psicoanalítica. La primera es de tanteo, introductoria y pintoresca; la segunda es un estudio de lo grotesco-psíquico, de lo ridículo-social. Emplaza a Réguel, sitúa a Canegato y pone una pincelada oscura sobre la fisonomía de Rosaura. Si en la primera parte, aquélla se mueve nimbada por un halo de luz, en una pureza solamente discutida por Matilde, en la segunda esa esfumatura comienza a determinarse, brota la puesta en marcha de la duda. Ahora, Rosaura no es un ser incorpóreo, sino en estado de cristalización. Asimismo, Canegato ya no es el tímido, el pusilánime, sino el violado por la vida, y que, a la postre, tiende a vengarse de ésta con la baba de su constante fracaso y vergüenza. Es un bilioso, un homúnculo, un esperpento insignificante y lleno de podredumbre. Aquí, Réguel implántase como una transferencia de la personalidad de Canegato. Se resiente contra el infeliz porque no sabe respetar a Rosaura. La tercera parte es el retrato al vivo de Canegato. El inspector Julián Baigorri lo interroga. Y el homúnculo que describe Réguel es aquí un pobre ser maltrecho por lo cotidiano, por complejo y desviación de la psiquis. Es un ser que padece y llora, que se confiesa, que se pide perdón por no haber pecado del todo. Es un enfermo a quien devoran los sueños, y a quien uno de esos sueños termina por llevar a la realidad de la cual siempre intentara huir. ¿Cómo se libera un endemoniado de la realidad-delirio? Cancelándola. Es lo que intenta Canegato. Mata —¿mata?— esa realidad que de continuo lo ha explotado y que concluye por destruirlo, y la realidad, entonces, se venga de él. Lo encierra. Lo castiga.

¿Y Rosaura? Ah, Rosaura va precisando sus líneas, va exponiendo su perfil. El halo de luz se borra. Ahora, *la* mujer es *una* mujer que persigue, que ensucia, que perturba la vida ajena. La cuarta versión es traslativa y menciona una carta. Preanúncia la clausura de la novela. Corre a cargo de Eufrasia Morales. Cuando el lector, desprevenido, llega a la quinta parte, trapieza con la esquela de la Rosaura real, que ya no es Rosaura, sino Marta Correga (o María Correa), y en la cual ésta se dibuja tal cual es: una manoseada baraja de la vida, que por azar conoció a Canegato, y a quien éste, también por casualidad, procura suprimir. Porque a la baraja de la vida no la mata Canegato, sino El Turco Estropeado y Alicio Pareyra, alias Ministro, su ayudante.

Esta es *Rosaura a las diez*, novela que se lee sin esfuerzo alguno, escrita con soltura idiomática, con un estilo que no descansa, que a cada frase supera su propio límite, que avanza, avanza continuamente. No hay vacilación ni desborde en ninguno de los seres que la habitan. Son, ya lo hemos dicho, humanos.

La Editorial Kraft puede enorgullecerse de haber iniciado su colección "América en la Novela" con esta promesa literaria que se llama Marco Denevi.

F. J. SOLERO

UN NOVELISTA SALTEÑO.

"Ediciones del Estudiante", de Salta, termina de publicar "El Señor Gobernador y la Insurrección", de Néstor Saavedra, del que ya conocíamos una buena novela anterior: "Locura en las montañas".

La salud de la novela argentina debe resultar de un encuentro de la literatura con nuestra realidad. En tal sentido les corresponde un trabajo —y también una responsabilidad— fundamental a los escritores del interior del país.

Con "El Señor Gobernador y la Insurrección", Néstor Saavedra ha escrito una novela salteña sin hacer literatura regionalista. Ha evitado la retórica y el folklorismo para conducirnos por la ciudad de Salta, para mostrarnos una ciudad argentina de nuestros días, con más problemas económicos y sociales que ecuaciones telúricas.

Néstor Saavedra nos conduce de la mano por las calles de su ciudad y nos presenta sus personajes más conspicuos: funcionarios omnipotentes, horteras y trabajadores. "El Señor Gobernador y la Insurrección" señala la existencia de un novelista auténtico y valioso en el norte de nuestro país.

B. K.

¿POESIA PURA o POESIA SOCIAL? (1)

La gravitación de la obra de José Portogalo, su fidelidad a los elementos esenciales de su poesía, y, a través de ellos, a la difícil, dramática aventura humana, hacen de su personalidad una de las más fuertes y definidas dentro del panorama poético argentino. En 1955, el recordado poeta de "Tomalto" publicó sus "Poemas con Habitantes", prosiguiendo así una trayectoria que abarca una buena parte del quehacer literario de estos últimos veinte años. Frente a esos poemas, signados por lo humano, por un contacto directo con la realidad —que el poeta recrea y expresa con imágenes— sentimos una vez más la presencia del poeta total, ese reclamado por Walt Whitman, por Vallejo y Neruda; el poeta que encuentra un orden en el mundo, en sus contradicciones y en sus luchas. Y otra vez, frente a estos "Poemas con Habitantes" de Portogalo, afirmamos nuestra convicción de que no existe una poesía pura ni una poesía social en términos dogmáticos, sino una poesía que traslada a su lenguaje el acontecer, el dolor y la esperanza del hombre. Portogalo, no cabe duda, es un poeta comprometido, como lo es, al fin, todo creador para quien la vida no es una contemplación, sino una responsabilidad que el puede sobrellevar junto a su prójimo. Portogalo habita sus poemas con las criaturas de una vida difícil, combativa, por momentos heroica. Ni épica ni lírico. Mas bien, prosiguiendo una épica lírica, en la que cabe el canto de amor, la cifra popular, el poema político, un mundo complejo, vasto, tan real como esos versos trabajados con fervor y destreza, y que llegan para decirnos su palabra de fe, de solidaridad y de esperanza.

P. G. O.

(1) "Poemas con Habitantes" por José Portogalo. Edita: Biblioteca Nueva, 1955.

Posibilidades de una poesía

(Viene de la pág. 5)

segunda instancia, en los demás. La unión de ambos individualidades —"adhesividad" la denomina Whitman— constituye aquello en lo cual creyó como en un dogma profético y, a todas luces, verosímil: la Democracia.

Lo que en otro plano levanta —y no, por cierto, pospuesto, sino a idéntico nivel— es el Yo, su Yo, la merced de saberse hombre, de sentir un gran amor por lo masculino y lo femenino, de beber en ellos la fuerza fluente y no embozada de lo vivo y lo muerto. A sus coetáneos los magulló y encolerizó hasta el paroxismo la limpia franqueza no puritana, sino mística, con que frecuentaba al hombre y a la mujer. Es que el amor, para Whitman, es la suprema energía generadora de orbes. El amor del hombre, el amor a la mujer, son pilares que sirven de apoyo y remate a todo su sistema filosófico —él, que no creyó en otra metafísica que en la de la existencia corroyendo todos los muros y panoramas— para concentrarse, al fin, en santidad y belleza espléndidas. Así, escribió **Hijos de Adán** y **Calamus**, esos admirables trozos líricos, capaces de soportar sobre ellos una nube de manipuleos éticos, y de sobrepasarlos con el empuje de su moralidad superior, **humana.**

Whitman es, por consiguiente, el metódico caos que solicitaba América para comprenderse, la voz que América necesitaba para vislumbrar su propio espíritu, el juvenil vigor, la madura enseñanza de la lección primera. El **Canto a mi mismo** es, en este concepto, la suma poética de la misión vocacional de Whitman. En él descubre el significado de saberse original, despojado de ataduras, frente a la tierra total, asumiéndola en la amplitud de su poderío, meciéndola con el impulso de su palabra, provista, aun para nosotros, de un rumor disonante. Tal vez, el asombro que le provoca el conocerse **nuevo**, aislado del pasado, convocando a los hombres que lo circundan y a quienes ama con reverencia extática, en un arrobo de humildad amorosa, nazca de esa inconsciente ola de **inocencia heroica** que trasluce su alma. Esa inocencia heroica que, en América, cunde como un gran río silencioso y potente, capaz de abrevar en el océano más categórico de la poesía. Porque ésta, **aquí**, sólo puede surgir como un descubrimiento del hombre enfrentado consigo mismo, madurado una y otra vez, para siempre, por un **más allá**, ahincadamente suyo conforme a lúcidas, penosas y secretas realidades.

AUTOPSIA DEL SUPERREALISMO

(Viene de la pág. 6)

mo lírico, distribuyó diplomas a los volución superrealista . . . Mayordomos enamorados que versificaban y, en los días de indulgencia, a los principiantes en desesperación".

"El cadáver de Breton —dice Michel Leiris— me da asco, entre otras causas, porque es el de un hombre que vivió siempre de cadáveres".

"Naturalmente —dice Jacques Rigaut—, Breton hablaba muy bien del amor, pero en la vida era un personaje de Courteline".

Etcétera, etc., etc.

Sólo que estas mismas apreciaciones sobre Breton pueden ser aplicadas a todos los superrealistas sin excepción, y a la propia escuela difunta. Se dirá que éste es el lado clownesco y circunstancial de los hombres y no el fondo histórico del movimiento.

Muy bien dicho. Con tal de que este fondo histórico exista en verdad, lo que, en este caso, no es así. El fondo histórico del superrealismo es casi nudo, desde cualquier aspecto que se le examine.

Así pasan las escuelas literarias. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan los reclamos tonantes, los pregones para el vulgo, la publicidad en colores, en fin, las prestidigitaciones y trucos del oficio. Junto con el árbol abortado, se asfixia la hojarasca.

Veremos si no sucede lo propio con el populismo, la novísima escuela literaria que, sobre la tumba recién abierta del superrealismo, acaban de fundar André Thérive y sus amigos.

París, febrero de 1930.

Encuesta universitaria: *Reportajes de Enrique Ardissone*

Habla el Ing. Babini

"Si no tuviera fe no estaría donde estoy. Creo que no he de perderla, pero si las circunstancias me la hicieran perder, abandonaría el cargo, me iría, volvería al lugar donde estuve estos últimos años". Esta es la actitud, la clara y precisa posición del delegado interventor en la Facultad de Ciencias Exactas, ingeniero José Babini, frente a la situación universitaria. Es decir: es un hombre que tiene confianza en la auténtica y positiva reestructuración de las casas de altos estudios, sobre la base firme de los principios reformistas.

Sin lugar a dudas, el ingeniero Babini es uno de los profesionales que mejor pueden hablar sobre el tema. Participó desde la hora inicial en el vigoroso movimiento, convencido de que respondía plenamente a su vocación democrática y seguro de que su militancia no sería perturbada por intereses de la baja politiquería o simplemente burocráticos.

Parte, pues, e importante, de la reforma —como que fué uno de los que infundieron su espíritu a la Universidad del Litoral, que contribuyó a fundar—, puede también arrogarse, sin desmedro de la necesaria objetividad, condición de juez. Le sobran, para ello, jerarquía intelectual, ecuanimidad de juicio y conducta intachable, demostradas a lo largo de una trayectoria que es justa honra de nuestros claustros universitarios. Veamos lo que dice.

Alguna vez he pensado acerca de cuáles fueron las causas de la reforma, además de las que suelen darse por tales. Creo que en el 18 se encendió una llamarada americana, alimentada por la guerra europea y, muy especialmente, por la revolución rusa. Entiéndase bien: nosotros, los jóvenes de aquel entonces, antes que otra cosa veíamos en ese pronunciamiento, juntamente con la caída definitiva del régimen zarista, la apertura de un camino para la liberación de los hombres. En una medida u otra, China nos daba también un ejemplo, e incluso pusimos los ojos en la India . . . , pero ya se ha visto que con respecto a este país, fué necesario aguardar un tiempo más largo. En fin, los estímulos eran grandes para emprender algo de importancia en la Argentina donde, por lo demás, el advenimiento de Irigoyen al poder aparejaba la renovación de las clases dirigentes. ¿Qué debíamos hacer los jóvenes universitarios? Una cosa muy sencilla: "pegar duro" contra la Universidad, que era lo que más directamente nos interesaba.

A esta altura de su exposición, el ingeniero Babini sonríe recordando una anécdota.

Yo tenía —dice— el título de profesor obtenido en el Instituto del Profesorado Secundario y estaba cursando el 6º año de ingeniería. Un ilustrísimo maestro —Horacio Damianovich— era titular de físico-química de la Facultad de Ciencias Exactas. Me interesaban sus clases, sus charlas tan instructivas, y por eso fué que me convertí en un asiduo asistente a su cátedra. Se entabló entre nosotros una cordialísima relación, y un buen día, mi gran maestro me ofreció ir a Santa Fe. Se gestaba entonces la fundación de la Universidad del Litoral. Dicen que cuando se le habló a Irigoyen sobre mi nombramiento, alguien le anunció. "Mire, que es muy joven", y que el Presidente respondió: "¡Y qué hay! . . . ¡Si sabe, basta! . . . ¡Que lo lleven! . . ."

La evocación sirve al ingeniero Babini para adentrarse aún más en aquella época y es así cómo, tras el amable recuerdo, frunce el ceño y nos dice:

—Lamentablemente, la reforma fué torpedeada muy pronto. Alvear llegó al poder en el 22 y uno de sus primeros actos de gobierno fué intervenir la Universidad del Litoral, a la que no en balde se la llamaba "la Universidad de la Reforma". Cierto es que existieron errores, pero fueron de poca monta y en ningún caso alcanzaron el carácter de motivos que justificaran el "boicot". Pero está visto que al movimiento lo distingue una continuidad que se revela en los momentos de crisis históricas. Ocho años después del hecho relatado, en 1930, cuando la dictadura uriburista, la Universidad se levantó; quince años más tarde, en el 45, cuando mejor se perfilaba el período oscurantista que nacía con el peronismo, dió otra vez su voz de alerta; y ahora, que el pronunciamiento libertador restituye para el país sus valores, ya lo ven ustedes, la Universidad está en primera fila reclamando lo que en justicia le pertenece. Claro que es mucho lo que hay que hacer . . . Algo así como una Universidad nueva . . .

—"¿Tanto?" —le preguntamos . . .

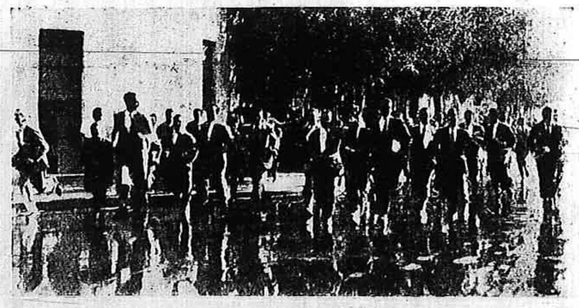
—¡Natural! . . . En el 18 se reformaron los estatutos. Ahora hay que reformar la Universidad respetando el espíritu del 18 y atendiendo a las exigencias del 56.

Volvemos a preguntar:

—¿Y cómo puede hacerse la reforma?

El ingeniero Babini no demora su respuesta.

—Primero —expresa— es necesario estimular una conciencia pública mediante la formación de hombres en el sentido integral, y no solamente profesionales. En segundo lugar, reclamando un verdadero apoyo popular y nacional a una obra que el peronismo quiso destruir; y finalmente, convenciéndonos todos de que no puede haber una positiva reestructuración económica del país sin buenos científicos. Hay que hacerlos. El potencial energético no se va a elevar sin técnicos elevados científicamente; las industrias no estarán al día sin expertos; la agricultura y la ganadería necesitan, sí, del hombre de campo, pero también, y fundamentalmente, de buenos biólogos y meteorólogos. Creo —agrega— que esto falta en el plan Prebisch . . .



Arduas y consecuentes luchas libraron los estudiantes por la realización de los ideales reformistas.

El ingeniero Babini —de tan lúcidos enfoques— sigue creyendo en el valor de la concepción medieval de la Universidad.

—Debe ser —afirma— una corporación de maestros y discípulos. Y en esto va implícito el reconocimiento a la participación estudiantil.

—Sí, son vehementes —responde a una pregunta— y acepto que, tal vez porque van siempre un poco lejos, yerran en algunas apreciaciones, pero en lo fundamental . . . ¡ah, no! . . . en lo fundamental, los muchachos no se equivocan nunca. Hay que tener muy en cuenta a los estudiantes en una empresa de tanto aliento como ésta. Quiero destacar que también los egresados se han ganado un legítimo lugar. Esta revolución trajo, entre otras, esta novedad: el interés totalmente espontáneo de los egresados. Así como todos sentimos que regresamos al país, ellos sienten que retornan a la Universidad. ¡Que sean bienvenidos! La reforma —termina el ingeniero Babini— tiene una doble faz: una, específicamente universitaria. Esta es de realizaciones concretas; en eso estamos. La otra es la que está abierta al mundo, la que se tiñe de color americano y revela el aliento y la amplitud continentales del movimiento. ¡Llevémosla de una vez a sus últimas y fructíferas consecuencias! . . .

Opina el Dr. Aznar

Lo que llama la atención en el movimiento reformista —nos dice el doctor Luis Aznar— es su continuidad y persistencia. Iniciado oficialmente en 1918, se ha venido transmitiendo de promoción en promoción sin perder su virtualidad ni su contenido sustancial, aun sin contar con una literatura convincente y sistemática. En los momentos críticos para la vida nacional o cuando la reacción ha amenazado las raíces mismas de nuestra cultura, la reforma universitaria ha sido el guión tras el cual ha marchado, espontáneamente, la juventud estudiosa, y con ella la intelectualidad viva del país.

—¿A qué atribuye, doctor, esa continuidad?

—A la absoluta autenticidad del movimiento. Jamás sufrió interferencias de organismos extraños a la masa estudiantil, ni de partidos políticos privativamente ni de fuerza doctrinaria en especial. Por eso, carece de sentido y es, además, injusta la acusación que suele sintetizarse en estas palabras: "la juventud actúa a impulsos de mezquinos intereses ocasionales". Por encima de las reivindicaciones del momento, ha de verse en la reforma universitaria el despertar histórico de una generación que lucha por colocar al pensamiento argentino y a sus órganos de transmisión en el cauce de las grandes corrientes de renovación universal. En tal sentido —agrega el doctor Aznar— el movimiento reformista no tiene parangón en nuestra historia más que con la generación de 1837, porque, como ésta, tuvo orígenes titubeantes y un tanto nebulosos, y, como ésta, ha sufrido un doloroso proceso de afirmación y esclarecimiento.

—¿Cuántos y cuáles son los postulados de la reforma?

—Tres: autonomía de las universidades, docencia y asistencia libres y participación de los tres "estamentos" (profesores, estudiantes y egresados). en el gobierno de la universidad. Veamos el primero: la mayoría, al abordar el problema de la autonomía, habla de elección de autoridades, selección de profesores y planes de estudio con arreglo a una ley o estatuto general emanado del poder político. No faltan, tampoco, quienes sostienen la necesidad de que la universidad se independice económicamente, para evitar que los poderes públicos puedan mediatizarla.

—¿Y cuál es su opinión al respecto?

—Que yo sepa, nadie ha propuesto la aplicación, en nuestro medio, del sistema anglosajón de las fundaciones universitarias privadas, con lo que se resolvería la mayor parte de las dificultades de gobierno y selección docente. En este aspecto, seguimos amarrados a la tradición latinogermana que ve en la universidad una institución subordinada a los fines específicos del Estado más que a los de la cultura, y no concebimos una función tan importante como la formación intelectual y profesional sin que esté dirigida por los poderes políticos. De todas maneras, sea cual fuere la especie de autonomía que se les acuerde, las universidades deben tener la suficiente como para poder cumplir sus fines específicos.

Con relación al segundo postulado, entiendo que la iniciativa más fecunda que puede implantarse actualmente es la de promover y sostener la docencia libre. Los estudiantes podrán hacer así una eficaz elección del profesor, sin apelar a la deserción sistemática de las aulas, que es como muchos quieren entender lo de "asistencia libre".

—Resta su opinión sobre el tercer postulado, doctor.

—Que es el típico de la reforma —nos interrumpe nuestro entrevistado. Y en seguida agrega—: Hay adversarios de la ingerencia estudiantil en el gobierno universitario. No me cuento entre ellos, sostenedores de la proclividad de los alumnos al menor esfuerzo y de su incompetencia para las delicadas cuestiones de la creación científica. La experiencia se viene realizando desde hace 37 años, combatida por unos y defendida por los más. Pienso que la participación estudiantil debe entenderse como un recaudo para la buena marcha de los asuntos universitarios, desde la orientación de un decanato hasta la limpia tramitación de un concurso, pasando por la buena administración y distribución de los recursos.

—Una última pregunta: ¿cuál debe ser la misión de la Universidad?

—El adelanto de la cultura. Hay que terminar de una buena vez con la etapa reglamentarista de la reforma. La justificación de 37 años de polémicas y agitaciones no puede ser más que la concepción y realización de una entidad que recoja el saber de las generaciones pretéritas y lo transmita, acrecentado y depurado, a las generaciones nuevas. Así se eludirá la pendiente de la mecanización, de la facilidad y del fraude al espíritu creador.

CINE

Reportaje a Torres Nilsson

por ARNOLDO BELMES

Leopoldo Torres Nilsson

Leopoldo Torres Nilsson se destaca en nuestros medios cinematográficos por su consecuente acción en el cumplimiento de una obra de marcados perfiles propios. Sus films han sido aplaudidos por muchos y criticados por otros tantos, pero ninguno ha pasado sin dejar huellas.

Precisamente en una conferencia dada meses atrás en el "Teatro de los Independientes" afirmó que en la nueva etapa iniciada en el país, el cine tiene la obligación de llegar a concertarse en obras de auténtico valor artístico y de contenido emocional argentino. Si esta oportunidad es desaprovechada, advirtió, quizá pasarían muchos años antes de que nuevas situaciones abrieran idénticas posibilidades.

Por ello acudimos a Torres Nilsson, para saber su opinión sobre algunos problemas vitales de nuestro cine y de sus proyectos como realizador. Con respecto a la causa motivante del fracaso artístico y comercial del cine argentino, nos dice:

—Principalmente éste radica en la no renovación de los hombres que hasta ahora creen que hacen cine. En estos últimos años se ha trabajado dentro de un estrecho círculo gracias a la posición adoptada por el Sindicato, que consiste, en la práctica, en impedir el ingreso de nuevos elementos. Como consecuencia el cine vive en una atmósfera asfixiante agravada en sus efectos, por cuanto no ha irrumpido un soplo renovador que barra con esa repetición constante de temas anodinos y falsificados, con las ineficaces formas de tratamiento y con los actores estereotipados.

—¿Cuáles serían los aportes de los cuadros si se renovaran?

—La gente nueva, con sus ideas nuevas, su combatividad no mellada por años de lucha con el productor y la censura, produciría el fuerte sacudón que necesita nuestro cine. Sus realizaciones se harían con un lenguaje distinto, más puro y más valiente. Sólo así se conseguiría despertar el interés en el público argentino y extranjero.

—Esa renovación, además de elevar la calidad artística, ¿incidiría en la solución de los urgentes problemas económicos del cine?

—Evidentemente. Solamente con calidad artística se puede lograr el triunfo comercial de un film, cosa que parecen desconocer u omitir nuestros productores.

—¿Existen en nuestro país técnicos y artistas suficientes para hacer posible esa transformación?

—Mucha gente joven que realiza cine en forma independiente o aficionada tiene capacidad y conocimientos que, volcados en el cine profesional, traerían resultados magníficos para el advenimiento de un valioso cine nacional.

—¿Qué condiciones deben regir para el ingreso de elementos nuevos en el cine?

—En primer lugar, dejar las absurdas disposiciones de lado, como, por ejemplo, la que exige que para llegar a asistente de dirección o primer ayudante haya que pasarse durante cinco películas trabajando de pizarrero, y luego abrir las puertas a quienes vengan al cine con auténtica vocación y decididos proyectos. En cuanto a las actuales condiciones, los elementos salidos del campo independiente no necesitan título mejor que el que les dan sus antecedentes.

Para más adelante debe el Estado crear sin demoras una Escuela Nacional de Cinematografía donde se formen los futuros cuadros de nuestro cine.

Y en lo que a usted respecta, cuál será su contribución?

—Realizo un film en colaboración. En su argumento trabajo junto a Beatriz Guido y Enrique Wernicke. Está inspirado en la huelga ferroviaria de 1950-51 y lo pienso realizar sin concesiones de ningún tipo, como una especie de manifiesto personal de lo que debe ser el cine argentino.

—Su film, ¿tratará la huelga desde un punto de vista social o será el drama de fondo de un caso individual?

—Sin caer en los films de los llamados sociales o con mensaje, tomamos como motivo cinco relatos de casos particulares que se van eslabonando en forma paralela a lo largo de la obra. Creo que a través de la amalgama de estos relatos surgirá subjetivamente en el espectador la comprensión de esta huelga, que inicia el declinar de la dictadura.

—A su juicio, ¿cómo deben encararse las ideas de un film?

—El cine debe comenzar por ser cine, es decir, expresión de una idea a través de la imagen, donde el diálogo y la música sean factores coadyuvantes y nunca reemplazantes, y cuidar de no caer por el prurito del mensaje en una forma especial de correo postal.

—¿Qué providencias ha tomado para impedir que tema tan importante como el de su próxima película no se vea falseado al ser llevado a la pantalla?

—Primeramente, el argumento ha sido imaginado partiendo del análisis de hechos reales, documentados periodísticamente y verbalmente por huelguistas. Filmaré su mayor parte en escenarios naturales; para ello elegí algunas zonas del sur, junto al ferrocarril Roca. Por último, seleccionaré los actores entre gente nueva, en especial de los teatros independientes. Un actor consagrado, con un tipo ya definido y sumamente manoseado por la propaganda, podría hacer peligrar la atmósfera de verismo que deseo tenga el film.

—Argumentos basados en hechos reales de trascendental importancia para nuestro pueblo, escenarios naturales y actores nuevos es lo que se debe buscar. Todo un programa de realización para un cine "argentino" que se hunde por causa de sus temas insípidos o directamente tontos, fabricados con irreales decoraciones de fastuoso hardboard y yeso e interpretados por actores que vienen repitiendo su papel desde años y años.

Con estas palabras Torres Nilsson finalizó la entrevista concedida a "GACETA LITERARIA", refirmando una vez más los conceptos que desde hace tiempo sostiene para la elaboración de un cine nacional. Compartimos su esperanza y aguardamos con impaciencia la concreción de su film.

Una Escuela de Cine en la Argentina

Cuando pensamos en las academias y centros de estudio cinematográficos de Europa, pensamos a la vez en la necesidad de otros semejantes en nuestro país, atentos a nuestro desarrollo, a nuestro presente cinematográfico y a sus posibilidades futuras. Sabemos que la intuición no basta, y que un hombre, por talentoso que sea, no puede formarse solo en el difícil mecanismo —arte y técnica— del cine.

Prueba lo que decimos más arriba la experiencia realizada en el Centro Experimental de Cine de Roma, en el Instituto de Estudios Cinematográficos de París, los cursos universitarios de cinematografía de la U. R. S. S., Checoslovaquia, Polonia y Hungría, en las academias de Estados Unidos e Inglaterra. En nuestro país trató de llenar esa función el Instituto Fotográfico Cinematográfico, adjunto a la Universidad de Tucumán, y es probablemente la aspiración de quienes organizan los cursos cinematográficos en la Universidad de La Plata. Otros centros, menos conocidos, realizan también funciones semejantes. Pero hasta ahora no hemos conseguido dar con un plan orgánico de la enseñanza cinematográfica.

¡Y pensar que hace aproximadamente tres décadas se fundó en Buenos Aires la primera y última Academia Normal de Cinematografía! Fué el sueño de un aventurero, en el que participaron algunos escritores de gran valía: Horacio Quiroga, Alberto Gerchunoff, Arturo Mom, Guillermo Estrella, Samuel Glusberg, Josué Quesada. Sin grandes conocimientos de cine, estos entusiastas dieron forma a un curso que no llegó a desarrollarse. Los anotamos como curiosidad:

1) Horacio Quiroga: Psicología de la expresión.
2) Arturo Mom: Historia de la cinematografía.
3) Guillermo Estrella: Etapas lógicas del arte.
4) Samuel Glusberg: Justificación del rol.
5) Alberto Gerchunoff: Interpretación de la muchedumbre.
6) Josué Quesada: La aptitud genética del gesto.

Pero la escuela, que se gestara en las "históricas" reuniones del bar "L'Aiglon", tuvo la corta duración de un día.

Los jóvenes que sienten la necesidad de hacer cine, deben cumplir un aprendizaje semejante al que se realiza en los grandes centros de estudios cinematográficos.

Para ello no bastan las conferencias ni las academias particulares ni los intentos aislados de los animosos grupos de aficionados al séptimo arte. Falta la labor integral, que sólo puede lograrse en una verdadera Escuela Cinematográfica. Y ella, a nuestro entender, debe ser preocupación del Estado, como lo es en otros grandes países donde el cine cumple con su específica misión social.

Con un criterio similar al que se utiliza para la creación de escuelas que capacitan técnicamente a la juventud, ha de constituirse también la Escuela Cinematográfica que solucione las enormes dificultades que encuentran los jóvenes para realizar su aprendizaje en el oficio. Es claro que apenas es una parte del problema. Es innecesario decir que el cine es algo más que una realización de tipo técnico. La novela, el teatro, el cine, tienen una historia, una anécdota y una expresión particular para narrar esa historia o anécdota. "La película es una historia narrada por una serie de imágenes en movimiento". Por lo tanto, hay que saberla narrar. Y será imposible hacerlo con un rudimentario e intuitivo aprendizaje, o a costa de grandes esfuerzos que debilitan después la producción.

La Escuela Cinematográfica Nacional puede aunar todos esos esfuerzos aislados, puede dar solución a muchos de los problemas vocacionales de una juventud que ve en el cine una manera de expresar su realidad.

C. G. O.

ROMA A LAS ONCE

Según E. W. Pabst, "el realismo es un medio, no un fin, es un pasaje". Es, sí, el pasaje del hombre que deja una postura limitadamente individualista, para enfrentar una realidad social. Ese es, sin duda, el mérito de los realizadores italianos que posibilitaron el encuentro de sus cámaras con la vida, filmándola tal cual es, retratando sus escenarios y buceando en el alma de sus gentes. "Roma a las once" es un ejemplo. La conjunción de un argumentista como Cesare Zavattini y un director como De Santis —coautor del argumento—, dió como resultado este testimonio de nuestro tiempo.

Lo pintoresco que hay en todo el nuevo cine italiano tiene valor por estar soiventado en una esencia universal. Los gestos, las palabras y hasta los ex abruptos allí registrados, son válidos por su fidelidad a un drama general del hombre. Otra vez De Santis trata de mostrarnos algo de ese drama. Y lo hace con elementos sencillos: la ciudad, sus mujeres, sus problemas, la desocupación, todo lo que puede determinar un momento de la historia de su pueblo.

Un aviso de empleo, una legión de muchachos, una escalera, un accidente. Con estos puntos de referencia, comienza una historia en que la pobreza es su música de fondo. Pero la pobreza tiene sus matices, elige a sus héroes. Así, el empleado de clase media como la prostituta protagonizan un instante representativo de la Europa de posguerra. Y el matrimonio obrero sobrellevando la pobreza, al igual que el pintor y su amiga, encontrando en el amor un motivo de esperanza.

De Santis ha logrado transmitir, una dramática situación de su pueblo: la desocupación; ha logrado una aguda crítica social y, a la vez, un emotivo testimonio de la solidaridad humana.

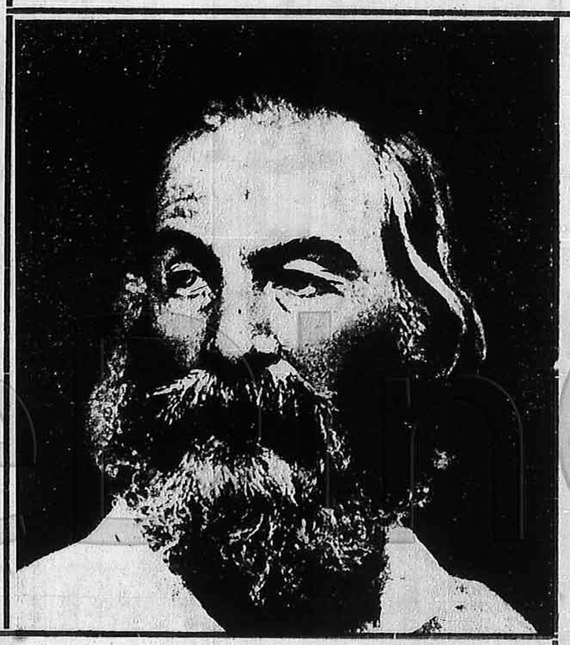
Carlos GDANSKY ORGAMBIDE

Oda a Walt Whitman

Yo no recuerdo
a qué edad,
ni dónde,
si en el gran Sur mojado
o en la costa
temible, bajo el breve
grito de las gaviotas,
toqué una mano y era
la mano de Walt Whitman:
pisé la tierra
con los pies desnudos
anduve sobre el pasto
sobre el firme re-
de Walt Whitmc

Durante
toda
mi juventud
me acompañó esa mano,
ese rocío,
su firmeza de pino patriarca,
su extensión de pradera,
y su misión de paz
[circulatoria.
Sin
desdeñar
los dones
de la tierra,
la copiosa
curva del capital,
ni la inicial
purpúrea
de la sabiduría,
tú
me enseñaste
a ser americano,
levantaste
mis ojos
a los libros,
hacia
el tesoro
de los cereales,
ancho,
en la claridad
de las llanuras,
me hiciste ver
el alto
monte
tutelar. Del eco
subterráneo,
para mí
recogiste
todo lo que nacía,
cosechaste
galopando en la alfalfa,
cortando para mí las
[amapolas
visitando
los ríos,
acudiendo en la tarde
a las cocinas.

Pero no sólo
tierra
sacó a la luz
tu pala:



desenterraste
al hombre,
y el
humillado
esclavo,
contigo, balanceando
la negra dignidad de su estatura,
caminó conquistando
la alegría.
Al fogonero,
abajo,
en la caldera,
mandaste
un canastito
de frutillas,
a todas las esquinas de tu pueblo
un verso
tuyo llegó de visita
y era como un trozo
de cuerpo limpio
el verso que llegaba,
como
tu propia barca pescadora
o el solemne camino
de tus piernas de acacia.

Pasó entre los soldados
tu silueta
de bardo, de enfermero,
de cuidador nocturno
que conoce
el sonido
de la respiración en la agonía
y espera con la aurora
el silencioso
regreso
de la vida.
Buen panadero!
Primo hermano mayor
de mis raíces,
cúpula
de araucaria,
hace
ya
cien años
que sobre el pasto tuyo
y sus germinaciones,
el viento
pasa
sin gastar tus ojos.

Nuevos
y crueles años en tu patria:
persecuciones
lágrimas,
prisiones,
armas envenenadas
y guerras iracundas,
no han aplastado
la hierba de tu libro
el manantial vital
de su frescura.
Y, ay!
los
que asesinaron
a Lincoln
ahora
se acuestan en su cama,
derribaron
su sitial
de olorosa madera
y erigieron
un
trono
por desventura y sangre
salpicado.

Pero
canta en
las estaciones
suburbanas
tu voz,
en
los
desembarcaderos
vespertinos
chapotea
como
un agua oscura
tu palabra,
tu pueblo
blanco
y negro.
pueblo
de pobres,
pueblo simple
como
todos
los pueblos
no olvida
tu campaña:
se congrega cantando
bajo la magnitud
de tu espaciosa vida:
entre los pueblos con tu
[amor camina
acariciando
el desarrollo puro
de la fraternidad sobre la
[tierra.

PABLO NERUDA

IMPRIMIO STILCOGRAF