

Gaceta Literaria

• actualidad

• arte

10

AÑO II

Precio del ejemplar \$ 5.-

BUENOS AIRES
JULIO, 1957

SU VENTAJA

Relato de JUAN JOSE MANAUTA

Detrás del polígono de tiro, vale decir, entre éste y el río anegadizo, don Mártires Aldunate levantó su rancho solitario, en una faja de tierra arisca y dura que la gente había despreciado a causa de la doble amenaza de las inundaciones, por un lado, y los tiros de los reclutas, por el otro.

Esa tarde, tomando mate después de recorrer los espineles, yo le discutía al viejo la ubicación del rancho, tan al alcance del agua, y, a juzgar por la cercanía de los estampidos, de las balas también.

—No vaya a creer —me dice—, la barranca grande del polígono cubre de los disparos, y con ventaja, a cualquier rancho de los que se pueden levantar por aquí. Yo comprendo que a la gente no le guste mirar ese cielo, y en lugar de pájaros, escuchar el silbido de las balas, con el temor de que un movimiento raro del proyectil, sea por la calor o por el viento, lo lleve a caer donde uno vive. Pero, yo —agrega con una sonrisa evocadora— no le tengo miedo al chumbo.

Siendo un chico huérfano de madre, andando detrás de su padre con las tropas de López Jordán, don Mártires había asistido a más de un entrevero y presenciado la derrota de los suyos en Don Gonzalo, donde la gente porteña estrenó contra los entrerrianos los Remington a repetición. Había nacido, puede decirse, en

tre chuzas y pólvora, y, claro, no le temía a las balas...
¿En cuanto a las inundaciones? Bah.

—Fijese —me dice— que esta faja de tierra, siendo la que se anega antes, es también la primera que se desagota.

—O sea —reflexiono con ironía— que es usted el que se salva primero.

—Ni más ni menos —me contesta—. Y también el primero que vuelve a su casa cuando el río baja. Cuando mi rancho ya está seco, los otros andan todavía a los lanzazos con los sábalos en los suyos. A más, por aquí, las aguas no se estancan, sino que corren en viaje de ida y vuelta. No crían mosquitos.

¿Será por eso que el viejo ha levantado su rancho allí, con barro gredoso y buena quincha, entre el polígono de tiro y el río anegadizo?

Yo no insisto, pero como no me ha convencido, el tema queda en el aire, flotando en el humo denso y picante del cigarrillo correntino que pita don Mártires.

Además, anochece.
Me levanto, rechoncho de tanto mate, y estiro las piernas.

—Bueno, don Mártires —le digo—, me vuelvo al pueblo.

Como por olvido, me he dejado un ovillo de piola nueva, anuelos flamantes y alambre fino en la canoa del viejo.

—Y no lo dude —me dice al despedirse—, un rancho aquí tiene su ventaja.

EL TEATRO DE SARTRE

por ILYA EHREMBURG

Jean-Paul Sartre nació en París hace cincuenta años. La fama de este filósofo, escritor y publicista es extraordinaria. Muchas de sus obras son difíciles de comprender. Posiblemente no encontraremos otro autor cuyo nombre se haya repetido con tanta frecuencia durante los últimos años en Francia y fuera de ella. A veces, personas que no habían leído sus libros lo envidiaban o lo combatían indignados. Las concepciones filosóficas de Sartre llegaron a los jóvenes de Europa Occidental y de América, en forma simplificada y esquemática. Unos habían visto en ellas la justificación del desencanto que se apoderó del mundo occidental después de la guerra. Otros, por el contrario, consideraban que Sartre defendía la libertad de pensamiento y de acción. Jean-Paul Sartre evolucionaba y cambiaba; sin embargo, muchos de sus

partidarios y de sus enemigos no lo notaban: el nombre ocultaba al hombre. Por costumbre, continuaban culpándolo o maldiciéndolo en vano.

Es difícil denominar a Sartre solamente filósofo o sólo escritor: sus actividades son múltiples y diversas. Escribe al mismo tiempo trabajos filosóficos y panfletos políticos, novelas y obras científicas, tratados político-sociales y obras de teatro. Escribe sobre Descartes o sobre la situación de la clase obrera en Francia, sobre la libertad de las elecciones y sobre Palestina, sobre Baudelaire y sobre las armas atómicas. Es director de una revista literaria, da conferencias, pronuncia discursos en congresos inter-

(continúa en la pág. central)

J. L. ROMERO, C. ITURBURU, B. EDELBERG Y R. BRUGHETTI NOS HABLAN SOBRE LA SADE

La Sociedad Argentina de Escritores debía realizar un Congreso en Paraná, en los últimos días del mes de mayo. Una semana antes de iniciarse el Congreso, un grupo de escritores —que con una o dos excepciones no pertenecían a la Comisión Directiva de la SADE— pidió la postergación del Congreso, alegando su importancia y que no había sido suficientemente preparado.

El día en que iba a votarse para elegir a los delegados, los socios votantes, al llegar a la casa (que debería ser histórica) de la calle Méjico, se encontraron no sólo con la lluvia, sino con la puerta cerrada. Poco después, como se consiguiera, no sin insistencia, que se abriera la puerta,

uno de los secretarios de la SADE, el señor Ríos Patrón, informó que el Congreso había sido postergado. Dadas las circunstancias esto equivalía a decir: anulado. ¿Por qué?...

Los miembros de la Comisión Directiva no estaban presentes, fuera, como hemos dicho, del Sr. Ríos Patrón.

Dos o tres días después, la mitad de la Comisión Directiva de la SADE, precisamente aquellos miembros que habían demostrado más imparcialidad de juicio y mayor responsabilidad en recientes sucesos —la detención sin causa legal de algunos escritores miembros de la sociedad— renunciaron en masa. ¿Por qué?

Procurando contestar el interrogante se han realizado estos reportajes.

(Continúa en la pág. siguiente)



UNA ESCENA DE "LA OPERA DE DOS CENTAVOS", FARSA DEL DRAMATURGO ALEMÁN BERTOLD BRECHT.
(ver. pág. central)

Acerca del Postergado Congreso de Escritores

... "El motivo que se alegó para solicitar la postergación del Congreso —o su anulación— no tenía razón de ser" —dice José Luis Romero.



—En primer término— nos dice Romero— la Comisión Directiva de la SADE siempre se ha visto obligada a cumplir las resoluciones de los congresos de escritores. Esto no siempre se ha llevado a cabo, pero representa un deber moral. En segundo término, el motivo que se alegó para solicitar la postergación del Congreso —o su anulación— no tenía razón de ser: todo estaba perfectamente preparado. Se contaba con el apoyo de las autoridades de Paraná y hasta se habían establecido los lugares de reunión y los alojamientos. Es falso que el Congreso no estuviera bien preparado. El escritor Sergio Bagú acababa de ultimar los últimos detalles con las autoridades de Paraná. Tal vez alguno de los miembros de la Comisión organizadora no se ocupó lo bastante del asunto, pero eso no quiere decir que los demás no se ocuparan. Por otra parte, una semana antes de la elección de los congresales un grupo de escritores, que no pertenecían en su mayoría a la Comisión Directiva y que, por lo tanto, no podían estar interiorizados de los detalles, solicitó la postergación. Arguyeron que el momento "no era propicio" y que el Congreso no estaba bien preparado.

—¿Por qué dijeron que "no era el momento oportuno"?

—Porque tenían que en el congreso se criticara al gobierno. Romero hace una pausa, prosigue: —Cuando uno se adhiere a ciertos principios, hay que seguirlos, siempre. La mejor manera de ayudar a la Revolución Libertadora no es eludiendo las críticas ni cerrando la boca. Esa complicidad de silencio, ese no querer enfrentarse con las cosas reales, es lo que nos ha traído dictaduras. El país está enfermo de "conservadorismo", una enfermedad ya pasada, pero que desgraciadamente se prolonga en nuestros escritores... algunos de los mejores.

—Entonces, la misión del escritor...

—Se ayuda con la palabra y no con el silencio. Por otra parte, el grupo de escritores que se opuso a la realización del congreso, tenía otros motivos, además de los ya aludidos.

—Ya sé: el comunismo. —Así es: el comunismo es un fantasma que ciega para cumplir con los deberes democráticos.

—Tengo entendido que sólo dos escritores comunistas iban a asistir al congreso.

—Exacto. E impedirles que asistieran no habría sido democrático... Son miembros de la SADE, tienen derecho a exponer sus ideas.

REPORTAJES DE ESTELA CANTO

—Entonces, Ud. no cree en fantasmas?

—Lo repito: no se ayuda a la Revolución Libertadora dando la espalda a la realidad. Tenemos que hablar y discutir. Cuando se cree en fantasmas las cosas siguen embrujadas.

"La SADE está en poder de fuerzas reaccionarias, sin ningún conocimiento político" —expresa Córdova Iturburu.

—Este ha sido el resultado de una situación que se prolongaba desde tiempo atrás. La SADE está en poder de fuerzas reaccionarias, sin ningún conocimiento político. Actúan movidas por el miedo y obstaculizan todas las acciones.

—¿Miedo a qué?

—A que se planteen las cosas claras, miedo al comunismo. He sido comunista y he dejado de serlo; estoy en condiciones de conocer mejor que otros los tan temidos peligros.

—Entonces Ud. no cree en esos peligros?

—Creo que es más peligroso asumir actitudes de huida, cerrar los ojos para no ver lo que ocurre. Por otra parte, la SADE es una sociedad gremial. Iban a plantearse problemas gremiales, que atañen directamente a todos los escritores, sean cuales sean sus credos políticos. Como escritor siempre he defendido y defenderé la libertad de expresión. Esa es mi norma.

—¿Ha a placarse el problema de la libertad de expresión en el Congreso?

—Seguramente: un escritor, católico o comunista, socialista o nacionalista, tiene derecho a manifestar lo que piensa. Esa es la base: por ello podemos llamarnos escritores. El pensamiento es libre. Fuera de esto, a mi manera de ver, lo más importante, lo más inalienable, tanto en el hombre como en el escritor, siempre he luchado dentro de la SADE por cuestiones gremiales, que implican mejoras y beneficios para el escritor.

—¿En el congreso habrían salido beneficiados los intereses de los escritores?

—Indudablemente. Es lo que sucede siempre que se establece el diálogo. Pero hay fuerzas que actúan ciegamente. Están dominadas por el miedo, y el miedo es siempre mal consejero.

—¿Por qué tienen miedo?

—Posiblemente porque no analizan las cosas claramente. Dentro de la SADE hemos tenido una lucha sin tregua. Estamos en un momento difícil del país y no parecen comprenderlo. Los renunciantes queríamos ayudar, aclarar y no obstaculizar... ¿Es que no se entiende esto?

"Renuncié porque no quería ser cómplice de maniobras" —afirma Betina Edelberg.

El único miembro femenino entre los renunciantes nos habla con claridad y precisión. La misma claridad que hay en el texto de su renuncia. Dice Betina leyéndonos su renuncia:

—Esta carta nace de una noticia que apareció ayer en el diario *La Nación* y que firman algunos de mis

compañeros de la Comisión Directiva... me sorprende el tono "legalista" de la gente que ha asistido poco o nada— a las reuniones, dificultando nuestra actuación.

—Tengo entendido que, si se falta a determinado número de reuniones, según el estatuto de la SADE, se deja de pertenecer a la comisión directiva.

—Así es, pero esto no se planteó... Yo renuncié porque no quería ser cómplice de maniobras.

—¿Maniobras?

—Sí, como digo en mi renuncia, la crisis era permanente, al igual que la desconfianza... Cuando se planteó el asunto de la libertad de prensa y de los procedimientos policiales, el hecho de no tener ninguna simpatía por ideologías extremistas me permitió no temer el compromiso de reclamar, frente a todo lo que signifique la prolongación de un sistema que abominamos.

—Según Ud esa actitud contribuye a prolongar ese "sistema"...

—Naturalmente, por otra parte no hubieran faltado ocasiones de hacer cuestiones legales, si se hubiera querido.

—Debe haber sido desagradable.

—Sí, la división era insalvable y dentro de la Comisión Directiva había un clima de violencia. Todo se obstaculizaba. Por eso renuncié.

—¿Qué cree que debe hacerse ahora?

—Llamar inmediatamente a elecciones. La Comisión de la que yo formaba parte terminó oficialmente su mandato el 30 de abril. La SADE tiene que renovarse. Hay mucha gente nueva que no ha ingresado en la sociedad porque cree que ésta no puede representarlos. Tiene que haber una Comisión Directiva que renueve y que sea realmente expresión de...

—¿Del gremio?

—Gremio es una de las palabras que más me asustan. No hay que decirlo.

—No hubiera sido mejor continuar luchando dentro de la comisión?

—¿Cómo? Dejando de lado otras consideraciones, la situación era insostenible y, además, de esa manera hemos demostrado que no toda la SADE estaba sometida. Hemos salvado nuestra dignidad y hemos demostrado que puede todavía esperarse arreglar a la SADE, y al gremio; hemos contribuido a aclarar las cosas. Y eso es lo que se necesita en el país.

"Se trata de que nos unamos y apoyemos, no de dividirnos" —declara Romualdo Brughetti.

Presidente ad hoc de la SADE, durante la ausencia de J. L. Romero, Brughetti, principal promotor del Congreso de Escritores de Paraná, es probablemente quien tenga más que decirnos sobre el asunto, ya que, desde hace cerca de un año y medio luchó por la organización del Congreso, y conoce detalles íntimos de esa organización.

—Ha sido una lucha sumamente penosa entre escritores, entre los cuales, sobre todo, debe imperar el compañerismo y la libertad —dice Brughetti—. Nos encontramos con un caso triste: todos apoyamos la Revolución Libertadora, pero la más leve

crítica provoca comentarios falaces y levanta falsos testimonios, y lo que es más grave, se rehuye el diálogo limpio.

—¿Qué quiere Ud. decir?

—Parece que se temía a cierta infiltración política en el Congreso; sin embargo puedo decir, por haber presidido en los últimos meses todas las reuniones de la subcomisión del congreso, que ni una sola de las ponencias que nos hicieron llegar libremente los escritores tenía carácter político: todas trataban cuestiones culturales y gremiales.

—Sin embargo hubo un grupo de escritores que protestó y alegó...

—Los escritores que firmaron el pedido de postergación no pertenecían en su casi totalidad a la Comisión Directiva, por lo tanto mal podían saber los detalles de la organización del Congreso. En segundo término, los miembros de la C. D. que firmaron ese pedido se caracterizaban por su constante insistencia a las reuniones y tampoco estaban bien enterados de la buena marcha de las gestiones o quisieron hacer caso omiso de ellas.

—¿Es decir que se actuó a ciegas, llevado por un sentimiento más que por análisis sincero y racional de la situación?

—Sí. Si hubiéramos querido habríamos recordado que, en los estatutos de la SADE, basta que un miembro de la comisión falte a cuatro reuniones para que deje de pertenecer a la C. D. Hablé personalmente por teléfono con todos los miembros de la C. D. para la reunión del 30 de abril; no hubo quórum ese día, pero tres días más tarde se agruparon los asistentes y nos amenazaron públicamente, diciendo, además, que no se habían oficializado las listas. Por supuesto, si no se hizo eso fue por la insistencia reiterada de ellos. Con el Congreso todos habríamos salido beneficiados. Se trata de que nos unamos y apoyemos, no de dividirnos. Todos los escritores, sea cual sea su tendencia, tienen problemas semejantes.

—¿Y ahora Brughetti?

—Ahora estamos ante una Asamblea Extraordinaria para que la C. D. actual de la entidad explique esa postergación. Cuánto más provechoso hubiera sido la unión de todos los escritores argentinos para la defensa de nuestra integridad humana, intelectual y moral, en un país democrático que está próximo a darse sus autoridades constitucionales.

POÉTICA

Revista Antológica de Poesía

COSTA GRANDE

a sola firma
en 10 meses
y un pago inicial

CREDITO en el acto

firmes y compre
"ipso facto"

DIAGONAL NORTE 625

THOMAS MANN Y EL ORDEN INSTITUIDO

Por OSWALD BAYER

"Lo primordial es transformar la vida, lo demás no tiene importancia". El octogenario Mann cita esta frase de Antón Chejov cuando ya poco falta para su muerte física.

Uno se avergüenza casi, tiembla, se regocija en escalofrío de emoción y reconocimiento ante esa honestidad, entereza, esa racional integridad e integración de sí mismo, ese absoluto desconocimiento —por despreciable— de lo pequeño, de lo oportunista, de todo diletantismo, de ese decadentismo brillante de lo escéptico que nos muestra el hijo de Lübeck a través de toda su obra.

Porque Mann es íntegro cuando panegiriza al Káiser, cuando defiende a los jlsos de la República de Weimar, cuando emprende el camino del exilio y grita su asco por la "falsa masculinidad" de los uniformes pardos que gobiernan su patria y cuando, ya en la meta de su vida y de su obra, realiza la peregrinación a Weimar para rendir homenaje a su bien amado Schiller, sin atender a los escandalizados que desde Bonn derraman en tinta su pequeñez y su histeria y tratan de enlodar el bronce que ya cubre esa goethiana estampa. Porque Mann es ya bronce cuando con su gesto señala el único camino que queda a su eterna Alemania: la unidad y no el odio, la paz y no las gorras prusianas ni el hierro maldito de los cañones que ya comienzan a salir de las fábricas que todavía no han borrado de sus frentes las cicatrices de las bombas incendiarias.

Es Mann, Thomas Mann, el más profundo y sereno intérprete del pensamiento humanista burgués, quien advierte. Es el último genio literario de rasgos definidos, de voz que suena a definitivo, a consumado, de opinión que es veredicto, de presencia que dice de erudición, de sabiduría profunda, de filosofía viva. Después de Goethe no ha habido en la literatura alemana una figura tan definitiva, integrada, estatuaria. Es él quien advierte.

Su advertencia está dirigida a Europa, a su Alemania. La hace a poco de regresar de los Estados Unidos, país que lo acogió en su destierro. El es un profundo admirador del suelo americano, de su entusiasmo por el saber, de sus escritores y de sus sabios. Pero abandona los Estados Unidos. "He regresado a Europa —dice la voz noble del sabio en "Retour d'Amérique"— y he cambiado a los 78 años de edad nuevamente la base de mi vida, lo que a esta altura no es una pequeñez. Admito que al igual que en 1933 —cuando la sucia turba nazi lo privó de la nacionalidad alemana— "lo político no dejó de tener su influencia en mi resolución. Una desgraciada constelación mundial ha provocado cambios en la atmósfera de un país tan favorecido y que ha alcanzado un poderío increíble; cambios que pueden ser sentidos como agobiadores y alarmantes. La coacción al conformismo, llamado "loyalty", la orientación hacia el espionaje, la desconfianza, la pedagogía de la denuncia, la negación de pasaportes para sabios famosos pero poco populares (una limitación del intercambio científico internacional), la bestial expulsión de los no ortodoxos hacia el desierto económico, todo esto ha llegado desgraciadamente a ser posible."

La serena voz toma matices de ira y de enfático llamado a las conciencias sanas y firmes: "A menudo se oye, y no sólo en América, la frase de que sólo los fascistas son realmente enemigos positivos de los comunistas". Pero Mann cree todavía, él confía en el pueblo norteamericano: "El carácter del pueblo y el de la inteligencia, carácter bueno y generoso

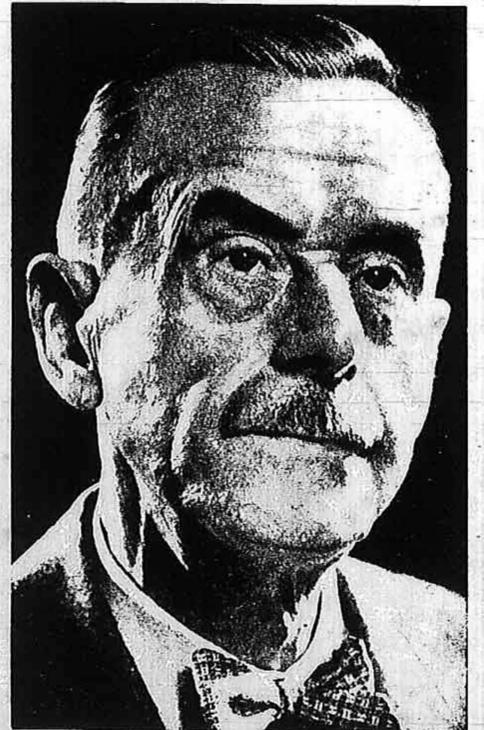
en sí, es poco alentador para el porvenir político de los McCarthy y los McCarran".

Mann vuelve a Europa. "Se puede decir que Europa es al mismo tiempo más exquisita —y por ende— menos histórica que el coloso atlante del océano". El anciano escritor no está de acuerdo "de ninguna manera" con la conducta de Europa hacia los Estados Unidos "ni en lo positivo ni en lo negativo". Uno de esos aspectos es el que le hace repetir: "Me avergüenza y me desagrada un sentimiento pusilánime de Europa con respecto a los Estados Unidos que se aviene con la fuerza oscura en forma tan extraña y contradictoria como en Estados Unidos se aviene un profundo respeto por la vieja dignidad histórica y el probado destino de nuestro continente con la inclinación de tratar a Europa como una colonia económica, como una base militar, como una plataforma para la futura cruzada atómica contra Rusia; como un pedazo de tierra, si bien interesante por su carácter de anticuario y turístico, pero que no les preocupará su completa destrucción si ello es necesario para alcanzar el dominio del mundo. En esa vituperable inclinación, creo yo, que se fortalece a aquellos que son lo suficientemente brutales para alimentarla, debido a la indigna devoción de Europa por el dinero y el poder, por la mano por diosa que se extiende, por la imitación ridícula de costumbres norteamericanas, que hace erigir casi al europeo consciente, todavía consciente de sí mismo, comisiones parlamentarias para la investigación de "Un-European Activities"; por la admiración genuflecta de una "success story" que se llama "historia americana" —imponer por cierto—, por el alma de lacayos de los de sotana, servidumbre tal que mismo al más honrado amigo de América le nace un sentimiento de alegría y satisfacción ante la más pequeña muestra de orgullo, inflexibilidad, sentimiento de resistencia que todavía sea capaz de proporcionar Europa en su conducta para con el gigante americano, arrogantemente obsequioso".

Mann muestra su alma; su figura no puede dar lugar nunca a falsas interpretaciones o a epitetos y calificativos malintencionados. El lo dice claramente y su obra lo respalda: "La tradición heredada por mí y mi formación personal me hacen incapaz de ser un adicto al comunismo". Pero todo lo negativo "no me impide ver el derecho —tan altamente, relativo como sea— de ese comunismo contra las deformidades de nuestro mundo capitalista postero, que en vez de crear desde su amenazada posición impulsos de renovación interna, incuba desesperados planes de aniquilación pavorosamente armado en la técnica. No considero sabia la incondicional dependencia de Europa Occidental al sistema de defensa americano. No ayudará al mantenimiento de la paz ni es propia de la verdadera misión del continente".

El cree en la tradición humanista, en la perspectiva secular de Europa que no debe conformarse en ser "el siervo de vanguardia de una guerra, en el aliado exclusivo, en la primera víctima de determinados mercenarios de este delirio de grandezas".

Así es la posición de Thomas Mann. De esa vida con hombres cargados de dignidad, de lucha, de una agotadora gloria que supo largar por la borda de su monaca profundidad, de su ascética interpretación, de su imperturbable relación con lo humano.



UNA DE LAS
ULTIMAS
FOTOGRAFÍAS DE
THOMAS MANN

Su imagen del mundo es un firme planteo sin dogma. De ahí su dialéctica. De ahí su concreción de una síntesis de vida y espíritu que nadie —ni ningún Weltanschauung constructivo— podrá pasar por alto. Síntesis de vida y espíritu es su arte. Síntesis que significa humanidad, en cuanto sentimiento.

Mann no es un revolucionario. Revolución sólo puede ser dogma de una antítesis. Como antítesis, sólo como antítesis temporal puede esperarse el gran aliento del vuelo. Una antítesis que no llegue a conformar dogma de la síntesis. Sólo entonces podrá vislumbrar ese mundo —clarificado en la antítesis— cual es la verdadera síntesis: experiencia de la vieja tesis y experiencia reciente, vida, heroica. Síntesis basada en historia, tradición, religión, revolución y naturaleza. En el hombre mismo. Dogma sí, debe ser el amor a lo humano. Dogma debe ser, por sobre todo, un cristianismo sin dogma. Revolución debe ser antítesis final a una síntesis que exija esa humanidad, como sentimiento, que cumpla con aquella otra síntesis del realista consecuente: vida y espíritu, arte y destino.

Y ahí lo tenemos: es un conservador de la línea clásica porque no se aparta de lo mediato, no se deja arrastrar por el subjetivismo alelado y fantasmal. El se mantiene fiel al hombre y al espíritu de ese hombre. El, como artista, no puede abandonarlo en su lucha, en sus problemas, en su continuo avizorar. Thomas Mann es un realista consecuente. No es de aquellos que sufren repentinas desilusiones, de los que un día se hallan de improviso ante la Revelación, de los que terminan por confesar sus "errores" no con la limpia crítica racional sino a base de golpes publicitarios para caer en la irracionalidad de lo místico, de algún totem que sirva de tabla de salvación a su antihumano aburrimiento.

Mann no sufre arrepentimientos porque lo que él abandona lo hace por firme superación. Por reconocimiento de que en cada paso que da encuentra nuevas verdades escondidas, nuevas situaciones para juzgar lo circundante, nuevos elementos que reclaman otra definición. "Mi tiempo sí que fue variable, pero mi vida en él es una unidad."

Si, su juventud está rodeada de Wagner, de la voluntad nietzscheana por el poder, de la admiración por la muerte aprendida de Schopenhauer y del Eros cosmogónico —más tarde estimulado y estipulado por Ludwig Klages.

En Buddenbrook, dentro de su forma detallada de realismo concienzudo, fiel, minuciosamente germano, ya se encuentra Mann frente al complejo de las significaciones —significación, al fin— del arte. Muerte, voluntad, vida, sexo frente al artista. Christian Buddenbrook, el fracasado, el mimo, que lleva en sus venas el elemento más primitivo y simple de lo artístico, fracasa ante la vida burguesa. El niño Hanno muere una débil muerte frente a esa dura vida real que sopla detrás de los cristales. Pero Thomas Buddenbrook, el senador, llora su impotencia en las páginas de Schopenhauer ante la inmensa superioridad artística de su esposa. Y Tony, con el leit-motiv de su pequeño encuentro amoroso con el estudiante progresista.

Escarca Mann entre las dos antítesis: entre burgués y artista, entre vida y espíritu; dadas para su situación social. En "Tonio Kröger" llega a su gran confesión. Llega a su desesperación, a preguntarse el papel que resta al artista en la sociedad burguesa, en el orden instituido; caer en el aislamiento, en el esteticismo, en la remembranza o en la sensación, en la pose o en la castración de todo impulso nolemente pedagógico, en la búsqueda de lo distinto, de lo anormal por anti-normal, de lo especial por anti-común, del suicidio por enemistad para con la vida que todos los días se vuelca en las calles, de lo literario frente a lo épico, de la erudición ignorante de realidad frente al heroísmo de lo por realizar. De exótica decadencia frente a la armonía fecunda del hombre que busca por fin integrarse en la existencia, única trascendencia.

Es el problema de Mann. Integrar el arte en la sociedad. La actuación del artista dentro del orden instituido. Y por consiguiente su reacción ante éste. "A menudo siento un cansancio mortal —dice Tonio— "al representar lo humano sin participar en lo humano".

(Continúa en la pág. siguiente)

THOMAS MANN Y EL...

(Viene de la pág. anterior)

Saitemos desde "Tonio Kröger" por encima de toda la gigantesca monumentalidad de "La Montaña Mágica", de "José y sus hermanos" y de "Dr. Faustus", y veamos su penúltimo trabajo —penúltima obra maestra— escrita un año antes de dejar a su querido mundo de hombres vivientes. El ensayo sobre Antón Chejov.

Que Thomas Mann haya elegido para uno de sus últimos trabajos fundamentales la figura de un hombre esencialmente tras los bastidores de la dramaturgia ligera y de la intelectualmente liviana y leve —a primera vista—, mueve a la curiosidad, a la espera expectante, a la confianza de oír algo nuevo, de conocer la interpretación literaria de los mundos en pugna a través de la figura pequeña, soñadora y oscuritista del bondadoso Chejov.

Es que Chejov padeció hasta el último instante de un "honorable insomnio". De una religiosa preocupación por el honor, de una exasperada ansia de edificar para ese hombre un mundo digno, un mundo "donde la vida sería tan clara y plena de alegría como la apacible mañana de un domingo".

El "honorable insomnio" de Chejov citado con un excitante énfasis por el octogenario Mann, por el hijo del aristocrático senador de Lübeck, que también padece de la misma santa enfermedad. El honorable insomnio de Mann no es de los que se conforman con el dogmático conformismo o el dogmático idealismo de las utopías. El observa todo y se pregunta, allí, en Suiza, por el sueño de Chejov.

"Pero ¿cómo en su sueño de los cuernos y maravillosas casas y magníficas jardines con fuentes que se levantaría en vez de la marinada ciudad que sólo espera su fin, no hay algo del ímpetu constructivo socialista con que la moderna Rusia impresionada a Occidente, pese a todo el miedo y la hostilidad que despierta?"

Para el realista Mann, mejorar es más positivo que odiar. Ayudar al hombre a realizar su obra es preferible a rotular de negro y volver la espalda. Su énfasis está en el construir y no en el destruir para conservar.

En "Lotte en Weimar", Mann se personaliza en Goethe al revivir precisamente el anecdótico goethiano que más le recuerda su vida propia. En el ensayo sobre Chejov martillea incesantemente en los problemas que lo persiguen y le preocupan. El vive su honorable insomnio en Chejov. La búsqueda de la justa y salvadora respuesta a la pregunta "¿qué debemos hacer?". "Una sola cosa sabía Chejov con seguridad —nos dice Mann— que el ocio era lo peor y que se debe trabajar porque ocio significa hacer trabajar a los demás, significa explotación y esclavitud". Así, en forma tan simple, el erudito autor nos muestra la salud que Chejov ve ante el orden establecido. Huida, la llama Mann. "Es la misma fuga que siempre se vuelve a repetir en las narraciones de Chejov, la misma que emprendió el anciano Tolstói a último momento".

Esta frase, al saberla escrita a último momento por Mann, sobrecoge, establece un salto dialéctico en el constante paso progresivo del humanista burgués. En esa huida —en ese encuentro final— con la humanidad misma, en ese resten total de la existencia —lucsa Mann una vez más la relación entre forma y fondo, entre arte y vida: "lo que a mí me interesa es el haberse establecido una relación entre la evolución hacia la maestría de la forma y el incremento de una irritabilidad referida a la moral y a la crítica de la época. Es de-

cir, el sentimiento cada vez más fortalecido para con lo socialmente condenado y decadente y para aquello que vendrá: la relación, entonces, entre lo estético y lo ético. ¿No es acaso esta relación la que otorga a la laboriosidad del arte su dignidad, su sentido, su procecho, y por la cual se detiene la huida, estaciona que se detiene a Chejov por el trabajo, su conciencia de toda la vagancia y parásitismo, su desprecio cada vez más claro a una vida que, como el mismo dijo, está consagrada a bases de esclavitud? Pero el odio contra la sociedad capitalista —que a la vez se precia de su humanidad y su alta presencia de esclavitud".

Mann va más allá, se preocupa por los métodos: en su obra, Chejov muestra "se habla para con la justicia de los burgueses progresivos. Como nadie se guancia en manifestar desdeñando los métodos políticos con que ese espíritu progresista combate la enfermedad social".

A través de Chejov, Mann toca el punto cándido de la humanidad; a él le basta citar unas frases del relato "Un caso de emulación" para descubrir el verdadero fondo del mundo donde el sueño de la libertad está exigido por la irracionalidad de la "Iluminación".

EL ESCRITOR Y LA LIBERTAD DE CREACION

El escritor no pide su libertad; la exige, lucha por conquistarla. La descubre en el mismo curso, en el afán de cada día, de cada hombre, y —más tarde o más temprano— en los inevitables ciclos de la historia, de la cual no sólo es testi o sino una parte activa y consciente a la vez.

Su actividad es su expresión. Hablará entonces en su lenguaje (artístico o literario) para expresar los problemas, sentimientos, la gama sensorial inclusiva, del grupo de gente a la que de una manera u otra está integrado. Así pudo crearse "Don Quijote" o "Martín Fierro", por ejemplo, en la medida en que aquellos héroes trascendieron un sentimiento general que hacía posible ese advenimiento.

Naturalmente, la conciencia, la sensibilidad del escritor, también será parte de ese mundo en el que se desarrolla como individuo. Pero su fuerza, su singularidad si se quiere, reside en que puede transformarse, en determinados momentos, la conciencia y aún la sensibilidad de aquellos que lo rodean y que él expresa con su literatura.

No tenemos utilizar la palabra "profético", para definir de algún modo ese estado de lucidez. No en vano se levantaron las hogueras, las sucesivas Inquisiciones y los tribunales, para juzgar o acallar las voces de los grandes creadores cuando la aventura del pensamiento hacía peligrar un orden constituido, y buscaba ya canalizarse en acción, es decir, en futuro.

Todo arte, por ser una parte de su tiempo, lleva en sí, explícita o implícitamente, las contradicciones de una época; por ello, no son pocas las veces que el buceador de la historia se detiene ante aquellos testimonios, para encontrar las anticipaciones de cambios más evidentes en la percepción humana.

Es claro que junto a ellos siempre existió un arte o artesanía en la que el hombre no participaba activamente, épocas o edades de "sagrado temor" para los escribas y artesanos, pequeñas piezas de alfileres entonces, movidas por el despotismo de viejos y nuevos faraones, o por el dedo de Dios, invención y metáfora de la edad pueril y del pavor del hombre.

Otros tribunales (no los del cielo)

bre competencia": "cuando él —el protagonista del cuento— vio las fábricas y las barracas donde dormían los obreros volvió a pensar en lo que siempre pensaba cuando veía fábricas. Aunque aquí habrían funciones para los obreros, con creencias ilustradas, servicios médicos y toda clase de mejoras, los trabajadores que encontraron hoy en el camino de la estación no se diferenciaban en nada en su apariencia de aquellos que había visto en su niñez, cuando todavía no existían mejoras ni se daban funciones en las fábricas. No consideraba innecesarias las mejoras en la vida de los obreros, pero las comparaba con las rechazadas curias de una enfermedad incurable. Ya que se quería curar —se le oye decir— ataquense las causas y no las consecuencias. Las enfermedades, las escencias, los saberes de lectura y las relaciones sociales, en la actuales circunstancias sólo a la escala del, ésta es un concilio".

Es como estar oyendo a Lukács: "El arte moderno dominado por la sensación, embolado en el hecho apático mediante el estero; eso es lo que exige del arte. Los intereses de la burguesía. El escritor como especialista en suspenso, en embriaguez y en apaciguamiento, es un producto de la división capitalista del trabajo". Y a la cita de Chejov buscada por Mann: "como las cosas están dispuestas, la

vida de un artista no tiene sentido alguno y cuando más talentoso sea tanto más extravagante e incomprensible será su papel, porque está demostrado que ese artista trabaja para el regocijo de una sucia fiera de rapina y con ello respalda el orden instaurado".

En 1934, en oportunidad del estreno de la versión radioteatral de "Alteza real", Mann expresa que en las figuras y destinos de esa "novela-cortésana" (1909): "se pinta la crisis del individualismo de la que ya mi generación estaba atacada; la evolución espiritual hacia lo democrático, hacia la comunidad, hacia la unión, hacia el servicio del ser humano, hacia la vida, que llegó a ser el mandamiento de la hora. Mismo la evolución hacia lo político que se hizo consciente al espíritu algunos años después, con los trágicos de 1914". Y esta evolución fue siempre la que acompañó toda la jornada literaria del genio.

En "Tonio Kröger" dice "... mucho le resta para ser artista a aquel tipo más profundo entusiasmo es lo reprimido, lo cecrativo, lo satánico". Y precisamente debido a ese culto por lo testamento humano —por real—, a la ausencia de los valores éticos universales —por positivos— y a lo bondadosamente angélico —por antimístico— de toda su obra, es que su actitud queda como la de un orientador. Un orientador, de todos modos.

Por Pedro G. Orgambide

limitan hoy el libre diálogo del creador de obras artísticas con los recipientes de su afán y su oficio. Nuevos Torquemadas se erigen en jueces de lo que se debe o no se debe pensar, de lo que se debe o no se debe sentir frente a la vida. Tal actitud, paradójicamente, a veces se ejerce en nombre de la libertad... la libertad de los pequeños faraones, naturalmente. Las Brujas de Salem andan por las calles del mundo como pequeñas alcahuetas del poder, de los tribunales del medio.

Entonces, significativamente, el artista se torna en defensor de la libertad, o, en el peor de los casos, se agazapa en el miedo y calla. Si así ocurre no sólo traiciona a su comunidad, sino a su propia vocación, que es la de interpretar, recrear —y reinventar en la convención artística— lo real. Su entendimiento, su formación espiritual, su temperamento, hasta sus reacciones instintivas, estarán en juego en esa interpretación y recreación. Y lo que él experimente entonces, será, de algún modo, lo que toda una clase de gentes experimentan a su vez, pero que en él se expresan, se traducen. Tal es su mérito y limitación: la de mediar, expresando, entre una realidad dada y otra por venir.

Naturalmente tales mutaciones no se producen en un ciclo dialéctico ideal, por un simple encadenamiento de las circunstancias, sino a través de oposiciones, transformaciones más o menos bruscas, o conmociones que, al transformar el curso histórico, cambian también el de la cultura. Muchas veces el escritor participa de esas luchas, comprende el sentido "circunstancial" de su obra, torna lúcido el presente. Se sabe actor del drama común y no lo rehuye. Tal su actitud humana. En lo literario, en lo artístico esto se traduce como un *verse en los otros*, como un *ser en todos*, actividad de los renacentistas, de algunos románticos, del realismo de los clásicos. Y también, claro está, de los escritores y artistas que hacen suya la odisea del hombre contemporáneo.

¿Se trata, al fin, de una literatura o un arte "comprometido"? Formular

En "Tonio Kröger" dice "... mucho le resta para ser artista a aquel tipo más profundo entusiasmo es lo reprimido, lo cecrativo, lo satánico". Y precisamente debido a ese culto por lo testamento humano —por real—, a la ausencia de los valores éticos universales —por positivos— y a lo bondadosamente angélico —por antimístico— de toda su obra, es que su actitud queda como la de un orientador. Un orientador, de todos modos.

Algunas palabras corresponden, empero, tocantes a un tema orteguiano que Marías tiene siempre muy en cuenta: el de la *verdad*. Seguimos atentamente sus artículos dominicales en "La Nación", y en uno de ellos leemos que Ortega renunció a todo para no mentir, que "era alentador y comprensivo con todos, hasta con los muy limitados, pero implacable con la simulación y la falsedad". Esta condición de la veracidad es indispensable, aunque no sea suficiente, para alcanzar la verdad ontológica; y aunque no baste para adquirirla siempre es distintiva de una elevada posición ética.

Sin poder analizar a fondo la trayectoria que esta adhesión a la verdad recorre en la obra escrita de Ortega, o en su apoyo o desapego para con la República Española, hemos de permitirnos un breve recurso a nuestros recuerdos personales, durante la segunda visita de aquel pensador al Río de la Plata.

Distanciado de los republicanos, pero mal mirado por la iglesia, Ortega vino a Buenos Aires como una peculiar especie de refugiado. En nombre de la filosofía oficial argentina le dió la bienvenida Coriolano Alberini, y de inmediato se le invitó a pronunciar conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras. Las leyó ante nutrido público, bajo el lema de *Ideas y creencias*. Dijo que la historia de la filosofía reconocía tres períodos: uno, hasta Descartes, otro, desde Descartes hasta Ortega, y el tercero, desde Ortega en adelante. Hablando luego de la situación internacional, afirmó que llegaba a su ocaso la época de la inter-relación de los nacimientos, del *internacionalismo*, y que alboraba la nueva época de la nación triunfante, de la *super-nación*, del *nacionalismo*. Sostuvo esa tesis en momentos en que los legiones de Hitler y Mussolini comían conquistas tales cual la de España. No habría hablado así si no hubiera pensado que lo que decía era verdad. Seguramente ya no creía lo mismo cuando Espasa Colpe publicó *Ideas y Creencias* en su *Colección Austral*, pues en este volumen ya no aparecen dichas afirmaciones.

Si Ortega analizaba así la actualidad de aquellos días, y hablaba con entusiasmo —hubo que oírlo— de aquello ofensivo: nacionalista, si consecuentemente jamás dijo una palabra contra el nazifascismo-falangismo que por poco

termina con las últimas esperanzas de la humanidad, tal vez lo hiciera por fidelidad a su propio concepto de las circunstancias. Parodiando a nuestro famoso provinciano, diría que él no cambiaba, que eran ellos los cambiantes. O tal vez pagaría su tributo a las concepciones de cuantos filósofos sacrificaron sus nociones más generales de lo absoluto, a las exigencias momentáneas y relativas de una situación social. Ortega —lo dice Marías— hizo obra aristocrática, "toda creación es aristocrática". También hizo obra aristocrática Platón, con salvedad de cuantos valores creó, cuando entre otras cosas identificó la idea de *hombre bueno* con la de *aristócrata* en el sentido social de la palabra. Esas reducciones son incompatibles con el propósito de buscar siempre la verdad.

Es evidente que Marías paga también ese tributo en forma más que generosa. No discutimos que su actuación en España ha exigido valor intelectual y coraje personal. Se le ha amenazado por lo común con la aniquilación física, por no conculgar con el tomismo reinante. Marías, al principio junto a Ortega y luego sucediéndolo en este orden de ideas, se negó a doblegarse. Sin embargo, esta conducta veraz no es toda la verdad.

Marías defiende a Ortega de la acusación de *peligrosidad religiosa*, expresando que el maestro no menoscaba la religiosidad de nadie, y que a él personalmente le sirvió "de eficaz ayuda para desecher tentaciones procedentes de muy otros lugares". Cada uno puede usar su imaginación para conjeturar de qué tentaciones se trataría.

La verdad no es esa. Si Ortega, como tantas veces lo ha comentado Marías, compartía las conclusiones críticas de Kant, los inquisidores están en su papel al acusarlo de *peligrosidad religiosa*. Si en algo fue veraz Ortega, fue en no fingir creencias religiosas. Mucho más religioso que el podría parecer Unamuno, y ya vemos cómo le va a su obra en el juicio de los obispos espáñoles, cuya pastoral lo califica de *archihereje*.

Pero como el homenaje de Marías a su maestro es sincero y conmovedor, no debemos insistir en este aspecto. Más nos preocupa el destino de la veracidad en la propia obra de Marías.

Un estilo literario es oscuro por la acumulación de términos difíciles (difícil, esto es: *intusitado*) que intervienen en su formación. Podrá obligarnos al trabajo de consulta, pero con el aporte de un diccionario podríamos aclararlo. Es más o menos oscuro, según sea más o menos rico nuestro caudal lexicográfico.

Un estilo es oscuro —y puede serlo aún constituido por vocablos corrientes— por el caprichoso o absurdo empleo de sus locuciones. No es necesario que se forme una oración cabal (en la composición poética es perfectamente admisible y hasta recomendable el hipérbaton), pero lo es que la frase o la fraseología (aceptando toda suerte de peculiaridades) contribuya a formar *sentido*.

Sin que signifique llegar a la sensibilidad, puede un poeta tener una extraordinaria propensión natural a la ternura, a la compasión, a la humanidad; puede ser muy capaz de impresionarse y conmovirse; de hurgarse dentro de sí en lo más recóndito, de destemuzar, en fin, un pensamiento

JULIAN MARIAS Y EL TEMA DE LA VERDAD



por HERNAN RODRIGUEZ

Julian Marías no sólo tiene la virtud de ser un elegante escritor y un ameno ensayista, no sólo merece elogio por su obra de expositar en historia de la filosofía, sino que también debe ser alabado por su fidelidad moral e intelectual a su maestro, Ortega y Gasset. El tema de Ortega es muy vasto, y el juicio acerca de su obra requiere aún pa-rejo elaboración. En estas mismas páginas Patricio Canto ha adelantado elementos muy interesantes para dicho juicio.

Algunas palabras corresponden, empero, tocantes a un tema orteguiano que Marías tiene siempre muy en cuenta: el de la *verdad*. Seguimos atentamente sus artículos dominicales en "La Nación", y en uno de ellos leemos que Ortega renunció a todo para no mentir, que "era alentador y comprensivo con todos, hasta con los muy limitados, pero implacable con la simulación y la falsedad". Esta condición de la veracidad es indispensable, aunque no sea suficiente, para alcanzar la verdad ontológica; y aunque no baste para adquirirla siempre es distintiva de una elevada posición ética.

Sin poder analizar a fondo la trayectoria que esta adhesión a la verdad recorre en la obra escrita de Ortega, o en su apoyo o desapego para con la República Española, hemos de permitirnos un breve recurso a nuestros recuerdos personales, durante la segunda visita de aquel pensador al Río de la Plata.

Distanciado de los republicanos, pero mal mirado por la iglesia, Ortega vino a Buenos Aires como una peculiar especie de refugiado. En nombre de la filosofía oficial argentina le dió la bienvenida Coriolano Alberini, y de inmediato se le invitó a pronunciar conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras. Las leyó ante nutrido público, bajo el lema de *Ideas y creencias*. Dijo que la historia de la filosofía reconocía tres períodos: uno, hasta Descartes, otro, desde Descartes hasta Ortega, y el tercero, desde Ortega en adelante. Hablando luego de la situación internacional, afirmó que llegaba a su ocaso la época de la inter-relación de los nacimientos, del *internacionalismo*, y que alboraba la nueva época de la nación triunfante, de la *super-nación*, del *nacionalismo*. Sostuvo esa tesis en momentos en que los legiones de Hitler y Mussolini comían conquistas tales cual la de España. No habría hablado así si no hubiera pensado que lo que decía era verdad. Seguramente ya no creía lo mismo cuando Espasa Colpe publicó *Ideas y Creencias* en su *Colección Austral*, pues en este volumen ya no aparecen dichas afirmaciones.

Si Ortega analizaba así la actualidad de aquellos días, y hablaba con entusiasmo —hubo que oírlo— de aquello ofensivo: nacionalista, si consecuentemente jamás dijo una palabra contra el nazifascismo-falangismo que por poco

termina con las últimas esperanzas de la humanidad, tal vez lo hiciera por fidelidad a su propio concepto de las circunstancias. Parodiando a nuestro famoso provinciano, diría que él no cambiaba, que eran ellos los cambiantes. O tal vez pagaría su tributo a las concepciones de cuantos filósofos sacrificaron sus nociones más generales de lo absoluto, a las exigencias momentáneas y relativas de una situación social. Ortega —lo dice Marías— hizo obra aristocrática, "toda creación es aristocrática". También hizo obra aristocrática Platón, con salvedad de cuantos valores creó, cuando entre otras cosas identificó la idea de *hombre bueno* con la de *aristócrata* en el sentido social de la palabra. Esas reducciones son incompatibles con el propósito de buscar siempre la verdad.

Es evidente que Marías paga también ese tributo en forma más que generosa. No discutimos que su actuación en España ha exigido valor intelectual y coraje personal. Se le ha amenazado por lo común con la aniquilación física, por no conculgar con el tomismo reinante. Marías, al principio junto a Ortega y luego sucediéndolo en este orden de ideas, se negó a doblegarse. Sin embargo, esta conducta veraz no es toda la verdad.

Marías defiende a Ortega de la acusación de *peligrosidad religiosa*, expresando que el maestro no menoscaba la religiosidad de nadie, y que a él personalmente le sirvió "de eficaz ayuda para desecher tentaciones procedentes de muy otros lugares". Cada uno puede usar su imaginación para conjeturar de qué tentaciones se trataría.

La verdad no es esa. Si Ortega, como tantas veces lo ha comentado Marías, compartía las conclusiones críticas de Kant, los inquisidores están en su papel al acusarlo de *peligrosidad religiosa*. Si en algo fue veraz Ortega, fue en no fingir creencias religiosas. Mucho más religioso que el podría parecer Unamuno, y ya vemos cómo le va a su obra en el juicio de los obispos espáñoles, cuya pastoral lo califica de *archihereje*.

Pero como el homenaje de Marías a su maestro es sincero y conmovedor, no debemos insistir en este aspecto. Más nos preocupa el destino de la veracidad en la propia obra de Marías.

ESTILO Y ORIGINALIDAD

por JULIO IMBERT

Un estilo literario es oscuro por la acumulación de términos difíciles (difícil, esto es: *intusitado*) que intervienen en su formación. Podrá obligarnos al trabajo de consulta, pero con el aporte de un diccionario podríamos aclararlo. Es más o menos oscuro, según sea más o menos rico nuestro caudal lexicográfico.

Un estilo es oscuro —y puede serlo aún constituido por vocablos corrientes— por el caprichoso o absurdo empleo de sus locuciones. No es necesario que se forme una oración cabal (en la composición poética es perfectamente admisible y hasta recomendable el hipérbaton), pero lo es que la frase o la fraseología (aceptando toda suerte de peculiaridades) contribuya a formar *sentido*.

Sin que signifique llegar a la sensibilidad, puede un poeta tener una extraordinaria propensión natural a la ternura, a la compasión, a la humanidad; puede ser muy capaz de impresionarse y conmovirse; de hurgarse dentro de sí en lo más recóndito, de destemuzar, en fin, un pensamiento

En los últimos tiempos se ha generalizado la poesía imprecisa, hiperbólica e insinuativa, de complicadas maniobras o ensambles antojadizos, no fundada en razón y con delirada belicidad a toda regla establecida. Se lo llama experimentaciones o frutos naturales de hipersensibilidades. Así, trastornados por una falsa metafísica, algunos poetas tratan de aparentar sutilezas extrañas y personales, y simulan bucar en los principios primeros y universales, logrando a menudo cubrirse de una pincelada de barniz barato, cuyo brillo deslumbraba a los ignorantes. Pero se los reconoce. Escriben de este modo y asestan en la nuca de la emoción un fatal puñetazo. En busest de la originalidad eligen el camino de la insensatez.

"El deseo de originalidad —ha escrito, calamo corriente, el genial dramaturgo Jacinto Grau (1)— propugnado tan reiteradamente por José Ortega y Gasset, *ese gran castrador de juveniles*, es una equivocación. Las grandes cosas que nos envuelven: el mar, el Universo ingente, el sol y el gran arte clásico eterno, no son originales. Son eternamente grandes, inmensos, insondables como la vida y siempre idénticos y eternos renovándose a sí mismos, por su incommensurable dinamismo. Además, lo que llamamos *originalidad*, no debe buscarse. Se tiene o no se tiene. El teatro nuestro, el latino, es medida, expresión suma, claridad y precisión. Lo demás es remover las aguas y enturbiarlas para parecer profundos. Eso que tanto odiaba Nietzsche, gran fustigador, es la pesadé y barbarie germánicas. Los grandes alemanes, creadores máximos, escribieron a lo griego y latino; se expresaron bellamente: Goethe, Heine, Richter, Schopenhauer, y el supremo Nietzsche."

No es ésta una crítica, sino una impresión, porque Grau entiende que la crítica "es cosa pedante y casi siempre equivocada", y que "un verdadero espíritu crítico, necesario a todo gran creador consciente, nunca piensa en hacer crítica". Y es éste el colosal maestro, que ejemplarmente ha dicho alguna vez: "Mi genuina vocación, es la de estudiante perpetuo, porque mi ignorancia es infinita y mi sed de saber, también infinita".

No creemos, pues, aconsejable, apremiantes experimentaciones. Creemos que para *experimental*, hay que ser primeramente *experto*, es decir, hábil, conador; esto es, ser poseedor de una suma de conocimientos. Primero el estudio, y después la experimentación. Pero ocurre al revés, precisamente: se comienza experimentando con absoluta orfandad de preceptivas o contumaz desdeñ por la instrucción, la regla y el método. Pareciera que se tiene una asombrosa seguridad de sí mismo, capaz de superar leyes y principios. Sin embargo, el elegido, el predeterminado, debe pasar necesariamente por la *anagnosis*. No debe olvidarse, pues, aquello de Jacinto Grau: que toda genuina vocación es la de estudiante perpetuo, porque la ignorancia, aun la de los sabios, es infinita.

Acceptámos, sí, los experimentos de un Pablo Neruda o un Gerardo Diego, que fueron expertos prematuramente y comenzaron por donde debían comenzar. Y recordamos, a pesar de todos sus excesos, sus hermetismos y sus truculencias poéticas, han vuelto felizmente a la luz y a la emoción. Emoción, sí, porque escribimos para el ánimo. Y no entendemos ni admitimos que la actividad humana tenga otro principio.

¿Por qué el intento de dar a comprender una cosa sin expresarla claramente? Podemos sutillar el estilo con esmero, hasta el colmo de la exquisitez, sin dejar de ser por eso precisos y originales. Por otro lado, se puede decir y sugerir a la vez en cuanto sugerencia sea delicadeza, tenuidad; pero no se puede *insinuar* y *decir* al mismo tiempo, porque *decir* —decir haciéndose entender— es expresar un pensamiento con palabras determinadas y no con vaguedades.

(1) Las citas son inéditas, pues han sido extraídas (sic) de correspondencia epistolar al autor.

LA HUIDA

CUENTO DE AUGUSTO ROA BASTOS

Avanzaban despacio en la maciega del monte. Más rápido no podían. Lanzados por su desesperada ansiedad de escapar del obraje, de burlar a sus perseguidores, de salvar lo que les restaba de vida, se colaban penosamente a través del tupido y elástico machimbre de la maraña, que por momentos —cuando más ciegos eran las embestidas— los rebataba hacia atrás. Entonces el impulso de su desesperación se adelantaba, se iba más lejos, los abandonaba casi. El hombre macheteaba rabiosamente para recuperarlo, para sentir que aun no estaban muertos, para tajar una brecha en el espinoso entramado de cortaderas, que trafilaba y retenía sus cuerpos como los grumos de almidón en un cedazo, pese a estar ya tan flacos, tan esqueléticos, tan espectrales.

La mujer, detrás, llevaba el crío en un cesto en la cadera. Y su cabeza, para contrapesarlo, en el cansancio atroz que la derregaba, se torcía a un costado con los cabellos hirsutos y secos, aporreados por las espinas, formando una horqueta con el cuerpecito

to escualdo y la apelechada cabeza del crío. Los tres iban desnudos. Se habían embadurnado de arcilla para protegerse de los mosquitos, para mimetizarse pegándose a la tierra, si era necesario; el hombre, además, para masillar y cicatrizar las llagas que le habían dejado las hormigas cuando empezaron a devorarlo en el estaqueo. Más que seres humanos, parecían siluetas de barro cocido, que se agitaban en la maleza. La fiebre de los ojos, en lugar de humanizar, bestializaba aun más sus macilentas figuras de animales acosados. Bajo la costra cuarteada, sus cuerpos humecaban en el húmedo horno de la selva que les iba chupando poco a poco los últimos jugos en la huida sin rumbo, sin salida posible, sin esperanza.

Porque ningún "juído" había conseguido escapar con vida de *Paititi*. Nunca. Esa certeza formaba parte del feudo como una barranca, como el rojo color de sus ponientes, o como la presencia misma del patrón, que invisible en la *Oga-guasi*, o gordo y enorme en su tordillo manduvi, oteaba y vigilaba sus dominios. Era implacable con los desertores; no les perdonaba sus "deudas". Y si no podía cobrarlas en vida con trabajo y sudor, las cobraba con el castigo y la muerte del retobado que pretendía escapar, para que por lo menos sirviera de escarmiento a los demás. El obraje era inmenso; nadie conocía sus límites. Cualquiera rincón podía ser el centro; el poder del gringo se extendía sobre toda su extensión (extrañamente parecido al destino por lo insondable y omnimodo), a través de caratones y capangas, a través del río, de los esterros, de las picadas, de los puestos más lejanos. Para mayor escarnio, le había puesto el nombre de la Tierra de Oro y Plata de los indios, completando así la usurpación no sólo de la realidad sino también de la leyenda.

Ellos, pues, el hombre que apenas podía ya aguantar un machete y la mujer que ya apenas podía sostener a su hijo, intentaban por segunda vez lo imposible. Lo que les trababa el lento avance no era tanto el yavara inextricable en que se hallaban embretados; no tanto la fatiga, el hambre, la sed, la consunción, los ramalazos del desaliento. Lo que les hacía cada vez más pesada la fuga era el miedo, ese miedo que crecía en ellos y se derramaba hacia afuera, salido de madre, pegoteándose viscosamente a los pies como cera negra y espesa de lechiguana. La cera se endurecía y los manebaba, por más que talonearan para despegarse de sus ventosas. Su propio miedo era lo que veían a su alrededor; las imágenes de su miedo. Se arrastraban, sonando despiertos, en una pesadilla. Ya era de pronto la *Oga-guasi* de la administración la que surgía ante ellos del reverbero de los matorrales; la equestre figura del gringo, seguido por el comisario, por el gigantesco mulato tuerto y la trailla de perros macizos y feroces como yaguaretés. Los fugitivos se dejaban caer en la maleza; la mujer, arrastrando consigo y apretando la boca al crío lloriqueante. Por un momento, la terrible y silenciosa visión, sin tiros, sin lamentos, sin gritos, se agrandaba entre los árboles contra el cielo blanco de calor, y se apagaba en la brillazón. A veces las alucinaciones de los dos eran distintas, pero el pavor era el mismo. A cada aparición, el hachero volvía a sentir el suplicio del estaqueo a que lo condenaron por haber querido huir, porque su mujer y su hijo se le morían de hambre en

el obraje. Sufría de nuevo los latigazos del *teyirugai* del mulato. Veía pulular y avanzar otra vez hacia él el chorro oscuro y metálico de las hormigas guaicurú, cada una de las cuales, en proporción, tenía la fuerza de diez tigres juntos. Bajo la corteza de barro sus llagas se reabrían, como si las pinzas voraces volvieran a masticarlo, inerme, atado boca abajo en el polvo.

Quedaban largo rato acezantes, evitando mirarse en los ojos, porque entonces el terror de cada uno se duplicaba. Después se reincorporaban y proseguían su marcha.

Hacia tres días con sus noches que venían arrastrándose en esta pesadilla. Pero ellos ya habían olvidado el comienzo. Cuatro habían pasado desde la noche en que ella, eludiendo la vigilancia de los capangas, consiguió acercarse a su hombre que gemía bajo las hormigas, y pudo trozar con el machete las ataduras de tiento crudo que lo amarraban de las muñecas y los tobillos, y que mojadas con el sereno lo iban a descoyuntar al secarse y engogerse con el sol. Era lo que siempre ocurría. A veces las hormigas se adelantaban y le ahorraban al estaqueo el descoyuntamiento.

La mujer se había adelantado a las hormigas. Les robó su presa. Después hubieron. Caminaron durante toda la noche a marcha forzada. Se internaron en la espesura. Creyeron alejarse bastante de la *Oga-guasi*, pero al alba descubrieron con espanto que habían estado girando en la selva alrededor del centro poblado del obraje, como empayenados por su magia sinistra. Tuvieron que vadear el río para escapar del rastreo de los perros. Y ahora, a todo lo largo de esta huida interminable, no sabían aún si se alejaban realmente, o si seguían dando vueltas de ciego alrededor del obraje.

La maraña raleó, y al final salieron a una antigua picada en desuso. La siguieron un trecho, hasta que oyeron apagado y cercano el sonido del río. En el semblante terroso del hombre se marcó una mueca indefinible en que la alegría por primera vez empezaba a luchar subitamente con el temor. Se detuvo y volviéndose hacia la mujer, le habló por fin desde quien sabe cuánto tiempo. La voz raspada por la sed también era terrosa. La proximidad del río tembló entre sus monosílabos. La cara y las manos se tendieron instintivamente hacia él. Lo habían venido siguiendo todo el tiempo. Ahora sólo faltaba que encontraran a los indios que lo recorrían como sombras cobrizas en sus cachiveos. El hachero habló de eso a su mujer, y ella parpadeó encandilada. Continuaron avanzando con renovada energía por la picada invadida de maleza. Sin embargo, un poco después la mujer fue quien llamó la atención del hombre con un pequeño grito. Lejos, a sus espaldas, más fuerte que el retumbo del agua, se escuchaba el creciente galope de varios caballos.

—*Che Dios! ... Nande ruytyta co jhicuai! ...* —gimió la mujer (1).

El hombre señaló con el machete un sitio donde la vegetación tejía un denso, remolino. La máscara de tierra estaba verde, surcada de arrugas. Corrieron hacia la enmarañada espesura y se filtraron agachados, encogidos por el ponzoñoso miedo que sólo les había dado un momento de

respiro. De nuevo parecían animales acosados, acorralados en una trampa. El hombre fué regando un líquido negrusco. La cabeza del crío, cubierta de tábanos y mbaritúes, se bamboleaba sobre el hombre de la madre.

El mulato, pavonado de arriba abajo en su zaino, y otro capanga, casi un muchacho, de labio leporino, avanzaron al trote por la picada y se detuvieron delante del malezal donde estaban escondidos los fugitivos. El muchachón instó a seguir. El mulato levantó el brazo del que colgaba el arreador cola de lagarto, señalando los rastros nuevos que se veían sobre la arena. La oscura cabeza ensombrerada giró husmeando el aire, y el ojo único volcó sobre las huellas su llamita sucia y vivaracha.

En ese momento se oyó un sofocado vagido. Los hombres se miraron, prestando atención.

—*Mita' rasé vaicha ...* (?) —dijo el de labio leporino arrojando por la hendija un chorrito de saliva.

Pero casi simultáneamente con el vagido, encubriéndolo y prolongándolo, como si hubiera brotado de él para hacerlo olvidar en seguida con su timbre vivo y salvaje, se escuchó el rugido silbante de un onza.

Yaguareté-ii-rasé catú ... (?) —dijo el mulato, desenfundando su trabuco naranjero, y escudriñando el yavara en dirección al rugido.

Acurrucados entre los espinos, con las caras desencajadas por el terror, el hombre y la mujer oían las voces de sus perseguidores y los rugidos del onza. La mujer tenía apretada la boca del crío contra sus flácidas mamas. Desde donde estaban podían ver al onza agazapado en la horqueta de un tataré, gruñendo y mostrando los agudos colmillos, dispuesto a saltar de un momento a otro sobre ellos. Estaban atrapados entre dos fuegos, entre dos clases de fieras. Casi preferían que los destruyera el onza. Las pupilas relumbraban en la penumbra del follaje con sus crucecitas fosforescas; los flancos manchados se inflaban nerviosamente, azotados por la cola cortona y amillada.

El mulato también lo vió. Lo apuntó sin apuro, con ese ojo sano que parecía acercar tanto las cosas que las traía junto a sus manos. Al saltar el onza, hizo fuego. Herido de muerte en la cabeza por el plumazo, cayó a pocos pasos del zaino del mulato, pegó un último bote y quedó inmóvil con las zarpas agarradas al aire. El mulato lo recogió y lo ató junto al lado, del arzón de la montura. Le zarandó un poco la goteante cabeza, para asegurarse de que no caería. Luego partieron entre risotadas y bromas soeces, olvidándose momentáneamente de los fugitivos que no podían comprender todavía esa extraña jugada de su suerte, en que el onza y el mulato se habían pulseado para salvarles la vida.

Al anochecer se arrimaron al río. Se arrojaron de brnces y bebieron largamente; también el crío, como bestezuela enferma. El agua lavó la costra de barro, y en los rostros cadavéricos comenzó a brillar una expresión nueva, algo como una vislumbre remota, que parecía pintada por el reflejo del río pero que les brotaba desde muy adentro. Se internaron hasta llegar a la isla de los aterciopelados cedazos del maíz de agua, donde quedaron escondidos. El hombre zambulló con el machete en busca de los bulbos acuáticos. La mujer puso al hijo en una de las victorias-regias, como en una cuna de raso blanco y mocado, y la correntada lo empezó a hamacar. Allí esperaron el paso de los indios cuyas canoas negras eran las únicas inmunes al tenebroso poderío del gringo de *Paititi*.

(1) ¡Mi Dios! ... ¡Ya nos alcanzan!

(2) Lloro de criatura parece ... (3) Lloro de onza, sí ...

"Tras murallas de misterio, se per,ceccionan, con apresuramiento febril medios de destrucción colectiva. Si tal objetivo es alcanzado, el envenenamiento de la atmósfera mediante la radiactividad y por consecuencia, la destrucción de toda vida sobre la Tierra, habrá entrado en el dominio de las posibilidades técnicas... No podemos cesar de advertir, no podemos disminuir nuestros esfuerzos para hacer a las naciones del mundo, y sobre todo a sus gobiernos, conscientes del desastre jamás visto, que seguramente provocarán si no modifican sus actitudes, sus modos de concebir el futuro... La potencia liberada del átomo, lo ha cambiado todo, excepto nuestra manera de pensar, y así nos deslizamos hacia una catástrofe sin precedentes. Es necesaria una nueva manera de pensar, si la humanidad quiere sobrevivir. La liquidación de esta amenaza es el problema más urgente de nuestro tiempo."

ALBERT EINSTEIN

A. F. K.

El frenético ritmo de la vida moderna, la complicada especialización que demanda la técnica, el automatismo que exige la máquina, han divorciado al hombre de su propia intimidad y parcializado su existencia. Si trazáramos en grandes líneas generales el cuadro psicológico del hombre que prosperó en los mejores tiempos de la burguesía, obtendríamos la imagen de una personalidad desprovista de vida interior, a quien la literatura reflejó como uno de los arquetipos de su época.

Pero una realidad cada vez más acuciente ha obligado a replantear el conocimiento que la persona se debe a sí misma.

Acaban de editarse en castellano dos libros de inapreciable valor documental, cuya lectura brinda importantes elementos para el estudio del tiempo que vivimos. Dos médicos japoneses Takashi Nagai (1) y Michihiko Hachiya (2), sobrevivientes a las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki, consiguen con sus obras dejar la crónica fiel de un drama que urge a nuestras conciencias con el imperio de renovarse o morir.

La edición casi simultánea de estos dos libros habla claramente de una preocupación que ha adquirido, por la gravedad de algunos acontecimientos últimos, una reactivación que afecta también al hombre de nuestras latitudes. Y es que esta preocupación nuestra no sólo reconoce como motivación el sentirnos humanamente solidarios con el destino de otros pueblos, sentimiento de por sí poderoso, sino que además, nos sentimos parte de una posibilidad que es común a todos los habitantes del planeta. En un documento que fué el último legado que Albert Einstein dejó al mundo, y que envió a su amigo Bertrand Russell días antes de morir, se afirma que en la actualidad se fabrican armas 2.500 veces más devastadoras que las arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki. Y la carrera del perfeccionamiento de las armas atómicas continúa. Acaso ya ese poder que nos asomora haya sido superado.

Para la ciencia ha surgido una nueva incógnita: la de saber qué posibilidades de existencia biológica habría en la tierra en el caso de desencadenarse una guerra en que se utilicen este tipo de armas nucleares.

(1) Paulo Takashi Nagai, "La campana de Nagasaki", Oberón, 1956. (2) Michihiko Hachiya, "Diario de Hiroshima", Emecé, 1957.

LA INTELIGENCIA Y LA PAZ

por Héctor Bustingorri

Algo así como averiguar si el hombre podrá subsistir a su propia destrucción. La humanidad está ante la encrucijada más decisiva de su historia: el hombre adquiere el dominio de sí mismo y de las leyes sociales que le rigen o definitivamente se destruye. El signo que caracteriza nuestra época es el de una humanidad que se vuelve a mirar a sí misma. Preocupada durante siglos en dominar y utilizar el mundo exterior, olvidó dominar el propio mundo de su conviviencia cuya dinámica era trastocada con cada poder nuevo que adquiría ante la naturaleza y que creaban otras relaciones objetivas. Por eso, nunca como ahora, la inquietud política y la inquietud psicológica se dirigen a fundamentarse como ciencias. A tientas algunos, lucidamente otros, los mejor inspirados saben o intuyen el único camino a transitar.

Pero las viejas estructuras que se niegan a desaparecer obstruyen la ruta de la inteligencia en las formas más sutiles y penetrantes que hayan podido adoptar: crear un clima de irracionalidad y de violencia que parezca como clima natural del hombre.

Todos los medios son aprovechables. Desde el cinematógrafo que fabrica ídolos de gestos duros, maneras violentas y heroísmos formales y fi-

sicos hasta la explicación seductora del hombre a partir de la vida instintiva y ancestral como pretende el psicoanálisis, y para el que la guerra sería una forma más de las tantas adoptadas por el instinto de destrucción (Támatos). Explicación muy a gusto de intelectuales desnaturalizados, pero muy a pesar de todos aquellos aspectos positivos que Freud aportó a la ciencia moderna.

Todo esto configura una tentativa de familiarizar al hombre con lo que a lo largo de su evolución biológica e histórica superó, hasta la medida de canalizar sus esfuerzos hacia la obtención plena de sus perfecciones latentes. Sutil pedagogía que puede prosperar en un régimen de competencia individual en donde el éxito de uno es medido por el fracaso de los más.

Pensemos en la enorme profusión de las películas de guerra cuyos horrores suscitan sentimientos mórbidos. Pensemos cómo se nos ha acostumbrado a la noticia de que a esta hora y en algún lugar del mundo se está realizando un nuevo ensayo atómico, a pesar de los peligros que la radiactividad tiene para el género humano. Al asombro que experimen-

tamos aquel 6 de agosto de 1945, cuando Hiroshima fue arrasada, se lo ha transformado en una habituación cada vez más gradual de que en un futuro lo que pueda suceder será mucho peor.

En tanto los más esclarecidos de entre los intelectuales, los que han cifrado su destino en la solidaridad colectiva, han tornado conciente la militancia que la paz exige a la inteligencia. Como ayer Rolland, Barbusse y entre nosotros Ingenieros, hoy muchos aúnan esfuerzos en una denuncia esclarecedora.

Pero en la defensa de la paz se ha caído muchas veces en una suerte de patetismo, en un tipo de agitación fetichista con los más subidos tonos del dramatismo y la insistencia, contribuyendo de esta manera —y por cierto que con intención muy distinta— a intimar con el espectro de la guerra y posibilitar cierto fatalismo paralizante.

Sagazmente apunta Bertrand Russell que "para mucha gente es difícil vivir así: o se pone tan excitada que contribuye a aumentar el clima bélico, o está tan decidida a olvidar que abandona los preparativos de defensa". Ambas actitudes implican ir a ese peligroso juego de la violencia y la fatalidad que nos haga aceptar los sucesos como inevitables.

El concepto de la paz —como todos los conceptos universales que hacen a la dignidad humana— tiene una permanencia continua e implícita en cualquiera y en la totalidad de los aspectos que hacen al hombre. Su "enemigo" no es sólo la guerra sino todo lo que trata el libre poder creativo del ser humano.

La idea obsesiva de la guerra, desde un estricto punto de vista psicológico, desmedida a la paz como sentimiento vital y creador frente a la vida y ayuda que prospere el clima de la irracionalidad y del pesimismo que se pretende introducir como un clavo en la conciencia del hombre contemporáneo.

La defensa de la paz está entrañablemente unida al propósito de entregar al hombre su propio dominio y el dominio de las fuerzas que desató y que un engranaje social gastado le limita en su posibilidad de guiarlas a su albedrío. Sólo así adquiere una fundamentación ideológica y científica: dar al hombre seguridad y confianza en sí mismo, descubriéndole el ilimitado poder de la inteligencia que ha sido su adquisición última y más noble y fomentar las actividades creadoras de índole pacifista.

Una psicología de la paz ha de basarse en una postura total frente a la vida, y aunque patrimonio de todos en cuanto hace a la felicidad de la humanidad entera, sólo será privativa de aquellos que se afirman en la revolución de nuestro tiempo. Esa revolución que caracterizáramos como una vuelta de la humanidad a su mundo interior, como un intento de la historia para reencontrar al hombre pleno que ha de nacer cuando la inteligencia triunfe sobre la inteligencia misma.

UNA OREJA DE MENOS

La luz, la luz con dios, bajo de dios, campos de luz para Vicente. Los mineros tienen hambre y a él lo encerraron con la muerte.

Se pudo comprobar que estaba vivo, que estaba ebrio, que estaba asombrado. Su corazón vestía de amarillo, de minero con hambre, de amor que han vuelto loco.

Arlés, Arlés y vino en la pistola de Van Gogh, y vino en la pistola de Vicente. Hay que brindar por esa oreja que se fué, que no vino hasta la muerte.

¡Salud, oreja viva! Anda por ahí, hablando, motinera, rebelde. Yo la encontré en un millón de mineros con hambre y a él lo encerraron con la muerte.

La luz, la luz con dios, bajo de dios, campos de luz para Vicente. Cuando no tengan hambre los mineros la oreja irá a buscarlo hasta la muerte.

Y el gran amor del mundo será un cuadro amarillo de Van Gogh.

JUAN GELMAN

ACERCA DE LAS LETRAS ITALIANAS DE HOY

"Sin haber llegado a una metamorfosis completa, la literatura italiana de posguerra enfrenta un cambio, una disyuntiva fundamental en su continuidad histórica. ¿Quién pudo pensar en la posibilidad de acontecimientos inesperados en la literatura de un país como Italia, heredero de una vieja y refinada tradición humanista? Y si se consideran los resultados obtenidos o, mejor aún, las tendencias generales, la atmósfera renovada dentro de la cual trabajan los escritores, esta nueva etapa reviste una capital importancia. Dentro de sus límites específicos, que son los mismos de siempre, la nueva literatura busca una verdad humana y poética tanto más rica cuanto más inspirada se halla en los sentimientos reales y en los hechos. En función de esta determinante, ha tomado por atajos, atravesando túneles y laberintos y, a pesar de la inutilidad de muchos de sus esfuerzos, nunca ha perseguido de vista su nuevo objetivo. El camino es tortuoso y difícil y, en pocos años se pudo apreciar la ineficacia y la falsedad de muchas búsquedas y nuevas tendencias. Pero en su esfuerzo por superar una tradición literaria enfrentada con su propia decadencia, y por responder a las nuevas exigencias morales de la vida italiana, el arte narrativo ha terminado por conquistar, aunque poco a poco, una temática y un lenguaje nuevos. La exigencia de realismo que predomina actualmente en las búsquedas del arte, especialmente en el cine, en la literatura se manifiesta en una manera más discreta, pero posiblemente más verdadera y concreta."

NICOLÁS GALLO

O'NEILL Y SU OBRA POSTUMA

por LUIS ORDAZ

El estreno de la obra póstuma de Eugenio O'Neill ha provocado en nosotros un hondo problema de conciencia. Ante la misma obra, pero desconociendo el nombre del autor, nuestra tarea hubiese sido sumamente fácil. Hubiésemos dicho que se trataba de una pieza amarga, díficil, pero de osombroso vigor escénico, aunque en su forma se advertía a un escritor no muy avezado en la construcción teatral por cuanto no sólo no había logrado ceñir del todo la forma a la idea dramática, sino que luego

había carecido de la entereza para cortar escenas accesorias y parlamentos que se repiten innecesariamente en torno de un mismo tema, hasta dejarlo con los elementos propios del teatro. Repetimos que ésta hubiese sido más o menos nuestra opinión sobre la obra de no haber conocido el nombre del autor, o si éste no hubiese sido O'Neill.

Pero sabemos muy bien que éste y no otro escribió "Viaje de un largo día hacia la noche", que se trata de su obra póstuma, que posee según sus confesiones un intenso carácter autobiográfico, y una serie de factores encontrados (sentimentales e intelectuales), se empeñan en impedir la formulación de un juicio concreto, claro. Admiramos profundamente a O'Neill y creíamos comprender su actitud humana a través de sus mejores obras. Recordamos los joyas de sus piezas marineras, trozos de sus sueños de vagabundo, y no olvidamos esos puntales del teatro contemporáneo que, como distintas expresiones de su recia personalidad, son "El emperador Jónes", "El mono velludo", "El gran Dios Brown" y "El deseo bajo los olmos", para nombrar sólo cumbres sustanciales, y no todas, de su producción dramática. Ante esta situación y luego de ver la obra póstuma del gran autor norteamericano, que nos dejó bastante confundidos por las contradicciones o que nos llevaba, leímos detenidamente el drama antes de escribir esta nota. O'Neill es uno de los grandes padres del teatro de todos los tiempos y nuestro deber es tratar de comprender por qué reaccionó frente a los seres y las cosas de cierto modo y no de otra, como tal vez hubiese sido nuestro gusto. Y lo cierto es que en la obra que comentamos se hallan muchos datos clave de su vida que pueden permitirnos ahondar en los tan frecuentes claroscuros de su teatro.

LA TRAGEDIA POSTUMA

Ya ante la obra advertimos fácilmente las características propias de la tragedia clásica que O'Neill se empeña en reanimar, aunque pudieran desorientar un poco algunas formas modernas de cierto realismo romántico. Se observa —nada nuevo, en el autor, por cierto—, que los personajes no son dueños de sus actos, sino que una fatality ineluctable signa sus vidas ejerciendo sobre ellos una influencia decisiva. Mary, la madre, dice: "Ninguno de nosotros puede remediar las cosas que le hace la vida. Están hechas antes de una se dé cuenta, y esas cosas le obligan a hacer otras..." Fatalismo que se ha ido acentuando progresivamente en la obra onileana, pero que ya estaba presente en el embrión de sus primeras piezas. En esta obra, frente al viejo Tayron, que recita a Shakespeare, su idolo, y dice "somos lo substancia de que están hechas los sueños", Edmundo, el hijo ya marcado y en quien se refleja el autor, replica con crudeza: "somos de la sustancia de que está hecho el estiercol, de modo que bebamos y olvidémoslo". Y tendrá a mano a Baude-laire, otro de la raza maldita, para atestiguarlo.

Tal vez en otra obra el aspecto autobiográfico pudiese pasar a segundo término, pero en ésta no, pues además de darle sentido y hasta explicar la cierta medida la desazón de los personajes onileanos, incide también sobre su forma dramática. Estudios y biografías sobre O'Neill nos familiarizaron con su vida y nos ayudaron a comprender medianamente su obra. Pero la verdad es que recién ahora podemos intentar esa aventura, riesgosa siempre, validos de la clave de su tragedia póstuma. Algunos descubrirán entonces, que O'Neill nunca fué un renegado, cómo se le llegó a calificar con tan apresurada como amarga injusticia, sino un ser confor-



Una escena de "La Opera de dos Centavos", farsa del dramaturgo alemán Bertold Brecht.

PIRANDELLO EN EL CERVANTES

La verdad. Todos quieren saber la verdad: Amalia y Sirelli, Dina y la señora Cini. No pueden vivir en paz ignorandola. Les importa poco que esa verdad les esté vedada porque nada tiene que ver con su vida, porque ni apenas les roza el cuerpo o el espíritu. Pero el hombre se ha fijado el mismo sus propios derechos y obligaciones. ¿Son tantos aquellos y tan pocas éstas! La estructura de la sociedad, no la sociedad mayor, con grandes cifras, sino la más pequeña, la que podríamos denominar la "sociedad del conventillo", ha anulado la individualidad del ser humano. Este activo en esa "pequeña sociedad", el hombre se siente fundido en el todo que lo rodea. Entonces ya no puede permitir que la vecina castigue a su niño por una travesura. El, perdido ya su personalidad, vive pendiente de todos esos hechos secundarios, convertidos de pronto en capitales.

Este es el motivo primordial abordado por Luigi Pirandello en "Así es (si le parece)". El individual patrimonio íntimo de la Señora Frola y el Señor Ponza es tomado por asalto por toda esa "sociedad". La casa X personal de ambos se ve conmovida por

la furia del vecindario. Las puertas y ventanas de la intimidad —siempre tan guardada por nuestro digno "yo"— son sacudidas, abiertas de par en par por los vientos de la inquisición puerilina. Los vecinos necesitan saber porque el Señor Ponza no permite que su esposa y la suegra se vean. Tremenda cuestión, importantísima, que no puede dejarse en la impunidad. La "pequeña sociedad" comienza su labor. Primero es el chisme que corre solapadamente. Crece luego hasta convertirse en reuniones organizadas donde el comando superior, ejercido por la más arpia de las mujeres o el más imbecil de los maridos, distribuye la tarea que los pondrá a todos en el camino de la verdad. Avanzan y retroceden varias veces, sin llegar a las puertas de la meta. Siempre vuelven al punto de partida. Pero rehacen sus fuerzas y vuelven al ataque. Penetran impádicamente en el "yo" intocable de Frola y Ponza. Los hiere una y otra vez. Revuelven el cuchillo en sus carnes hasta verlos sangrar. Llegan hasta lo más hondo. La verdad cae por fin en medio de la alfombra burguesa de aquella pobre

(sigue en la pág. 15)

mado de cierta manera que nunca se traicionó, aunque en ocasiones lograra sobreponerse —es decir, esforzarse—, para escapar de ese monto de niebla que lo envolvía y que lo acostumbró a mirar sólo hacia adentro de sí mismo. Se le reprochó mucho la amargura y el pesimismo de sus personajes, que sin embargo han existido y existen y por lo tanto conforman y expresan un mundo bien determinado. Al preguntársele si no escribiría nunca sobre la felicidad, exclamó: "Claro que escribiré acerca de la felicidad si llevo a trabar contacto con ese lujo". Y agregó como advertencia leal y muy valedera: "Yo no amo la vida porque es hermosa. La hermosura no va más allá de las ropas". Y él siempre fué mucho más odenro del ropaje-disimulo o del ropaje-corazo, pues siempre se propuso entrar y aprehender el alma de sus personajes que eran a la vez, reflejo de su propio alma, o, cuanto más, seres que sólo en ella hallaban eco y resonancia escénica. Si bien puede reprochársele algún pedacado de omisión —por ejemplo, el entenderse del conflicto social de los hombres de sus obras frente a su tiempo, y que no ocurrió en toda su producción—, debemos reconocerle la escrupulosa dirección a que sometió a sus agonistas hasta dar con la imagen más probable de su realidad o de sus sue-

ños. Advertimos ahora gracias a este "largo viaje" cómo desde sus primeros años se fué modelando en él una individualidad desasosegada, rebelde y en cierto forma anárquica, y de dónde proviene su comprensión de la angustia particular y pequeña, pero a la vez enorme, que anida y brota en el alma de ciertos seres. Se descubre demasiado fracasado en su redor —su madre, su padre, su hermano—, y él mismo está a un tris de frustrarse. Pensamos que O'Neill buscó ofanosamente un camino y que sus dudas y titubeos se ponen en evidencia en esa imagen lacerante que es su obra.

Claro que hubiésemos querido hallar en él una mayor fortaleza y una visión más esperanzada del hombre, pero es indudable que nadie puede dar más de lo que tiene y que O'Neill lo dió todo sin convencionales falseamientos. Por eso sus obras son testimonios vivos, de gran crudeza, por momentos, de ciertas familias de seres que se explican desde una mentalidad que corresponde a una concepción social y a una época del hombre.

Hacia tiempo que el autor de "Antes del desayuno" había dejado de lado las exigencias propias de la escena habitual, y estructuraba sus obras sin preocuparse por su extensión hasta realizar pie-

(sigue en la pág. 14)

EL TEATRO DE SARTRE

(viene de la 1ª pág.)

nacionales. Durante la guerra participó en la resistencia. Una vez conculda, pensó organizar una asociación que agrupase a todos los que no quisieran seguir con los comunistas, ni con sus enemigos. En 1952 apartóse de muchos de sus correligionarios y comenzó a participar activamente en la lucha por la paz.

El camino seguido por Sartre ha sido muy complicado y puede hasta parecer contradictorio. Es difícil encontrar una persona capaz de aceptar todo lo que Sartre ha escrito. Los espectadores que aplaudieron su pieza "Las manos sucias", se indignaron con "Nekrassov". Sin embargo, pese a las mutaciones de Sartre, se puede ver que él se dirige invariablemente hacia un mismo objetivo. Su novela en cuatro tomos se titula: "Los caminos de la libertad". La línea creadora de su autor puede denominarse de igual manera.

La fuerza de Sartre como artista se manifiesta, sobre todo, en su dramaturgia. El escritor interesa más por la construcción irrefragablemente lógica que por su sensibilidad; no muestra, demuestra. En sus obras de teatro, se encuentran muchas cosas inesperadas. La trama se halla hábilmente pensada y el diálogo recuerda un combate de esgrima. No ha habido ninguna pieza de Sartre



que no haya dado lugar a discusiones apasionadas.

En la obra en un acto "A puertas cerradas", Sartre muestra a qué extremos monstruosos pueden llegar las relaciones humanas. Al levantarse el telón, los espectadores ven un simple cuarto de hotel. Un camarero somnoliento acompaña a un joven. El nuevo huésped queda perplejo al ver la habitación: "¿Dónde están los ventiladores y las estufas?". El camarero sonríe: Sólo en la tierra los hombres pueden imaginar semejantes tonterías. El joven se esfuerza por comprender en qué consiste el inferno, lugar donde transcurre la acción de la pieza. Luego, sin embargo, los espectadores y el protagonista comprenden. En el cuarto hay, además, dos mujeres que quedan ligadas a él para siempre. El inferno comienza: lo constituye el prójimo. Claro está que se puede impugnar la moral de la obra; no se puede, sin embargo, escapar a su influencia artística.

La acción de la pieza teatral "La mujerzuela respetuosa", transcurre en una pequeña ciudad del sur de los Estados Unidos. El sobrino de un senador, después de embriagarse, asesinó a un negro. En el sur existen algunas leyes: la cárcel amenaza al asesino. Al hijo del senador se le ocurre, entonces, una idea brillante: la prostituta Lizzie debe declarar que el negro asesinado quiso violarla. Lizzie no gusta de los negros, pero le repugna dar falso testimonio. No consiguen sobornarla, ni atomizarla. Pero el senador Clarke trata de convencerla habiéndole, repetidamente, de la grandeza de la estirpe de los Clarke y del poderío de los Estados Unidos. Según el senador, existen dos verdades: una vulgar, de acuerdo con la cual el negro es completamente inocente y otra superior, según la cual la prostituta respetuosa, teniendo en cuenta el triunfo de los racistas, debe declarar que el negro atentó contra su honra. La última pieza de Sartre, "Nekrassov", suscitó violentas discusiones. En ella, Sartre muestra cómo se organiza una campaña anti-comunista. El autor define a "Nekrassov" como una farsa. Incluso los lectores que no conocen bien los resortes políticos existentes en Francia, podrán apreciar la ironía de Sartre: la lógica impecable de esa caricatura de hombres a los cuales el odio ha hecho perder toda lógica.

Además de las obras de teatro citadas, Sartre escribió "Las moscas", "Los muertos sin sepultura", "Las manos sucias", "El diablo y el buen Dios" y una nueva versión de "Kean", pieza de Alejandro Dumas. Las obras de Sartre —desiguales en su mérito artístico y diversas unas de otras por su orientación filosófica y política— son siempre teatrales, piezas para ser representadas.

En nuestros días, ante la discusión de si el teatro se ha vuelto anticuado o no, es mérito de Sartre el haber sabido demostrar que el arte teatral conserva toda su vitalidad.

En nuestros días, ante la discusión de si el teatro se ha vuelto anticuado o no, es mérito de Sartre el haber sabido demostrar que el arte teatral conserva toda su vitalidad.

(Tradujo D. B.)

B. BRECHT EN LOS INDEPENDIENTES

A partir de "Tambores en la noche" estrenada en 1922, Bertold Brecht se define como un renovador del teatro alemán. Su búsqueda de nuevas expresiones que reflejaran la realidad de su época ya se advertía en el tema de esta obra —el regreso de un soldado de la guerra y su desencuentro con el medio civil— y lo diferenciaba con los viejos moldes del expresionismo alemán, si bien su forma no había alcanzado todavía las exigencias de un teatro realista, que era intuitivamente su propósito.

En sus obras posteriores, "En el espesor de las ciudades", "La jugla de Chicago, ciudad monstruo" y "Hombre por Hombre", Brecht, identificado con las nuevas ideas políticas de postguerra, inicia un ataque frontal contra las costumbres burguesas. Por último, en "La ópera de dos centavos", estrenada en Berlín en el año 1928, Brecht consolida su ideal popular e inicia el planteo de una nueva forma: el teatro épico.

Esta obra es una meta en su búsqueda de una forma de expresión universal. En auge aún el expresionismo ("Gas" de Kaiser data de ese año) "La ópera de dos centavos" se ubica dentro del arte social pero con formas muy distintas a sus antecesores.

Brecht proclama el antisentimentalismo en sus obras, teoría que se haría más evidente en sus piezas posteriores a "La ópera de dos centavos". En ella subsiste todavía la integración afectiva del espectador por los protagonistas, emoción que acentúan más aun las hermosas canciones cuya música escribiera Kurt Weill.

Sin embargo, nosotros, tal vez un poco demorados en la concepción de un teatro masivo como lo proclamara Brecht, nos sentimos más cerca de "La ópera de dos centavos" que de sus producciones posteriores y disentimos con quienes la consideran extemporánea. Por el contrario, creemos que su valor se acentúa justamente en esta época de mayor decadencia de los viejos valores de la cultura burguesa.

Su actualidad reside, a nuestro juicio, en que Brecht se sustrajo del drama político circunstancial y se enraizó a una concepción más realista del hombre, a quien llegó con una visión distinta del mundo a través de simples elementos temáticos.

Su amor a los oprimidos y a los desheredados, a través de su exaltación de las miserias humanas, se advierte en su maravillosa pintura del mundo de los desclasados: ladrones, rufianes y prostitutas, a quienes dibuja con aguda sátira a la vez que

encara su defensa como individuos conformados por el medio.

Es a la vez una proclama social y una farsa a la moral burguesa, sublimados con recursos burlescos: ladrones ingenuos, policías corruptos y mendigos con "conciencia profesional", quienes alternan la exaltación del delito con la digresión moral.

Todo ese mundo de criaturas desclasadas se decanta a través de los personajes que Brecht conforma magistralmente.

Mackie Navaja, el temible criminal autor de mil fechorías, a quien la justicia no logra atrapar a causa de su complicidad con el jefe de policía, pero que casi pierde la vida por su casamiento con la hija del poderoso Jonatán Jeremías Peachum, "el protector del mendigo" extraño personaje que vive de la piedad de los hombres, sentimiento que domina perfectamente en sus semejantes, pero incapaz de despertarse en sí mismo.

"La ópera de dos centavos" es una comedia musical. Con ella conquistó Brecht al público de Europa y con ella se gana nuestra admiración después de treinta años.

La labor cumplida por el Teatro de los Independientes es encomiable. Fuera de lo que esta puesta en escena le significa como experiencia, creemos que en ella está la verdadera síntesis de un teatro vocacional bien entendido. La labor ha sido ardua y los riesgos muchos, pero se han superado con creces las posibilidades de un elenco que en anteriores temporadas, no siempre dió una muestra de acabada homogeneidad. Los mayores elogios le corresponden a Onofre Lovero, quien supo interpretar fielmente el espíritu de Brecht y transmitirlo concientemente.

De los intérpretes se destacaron Haydee Padilla, Sonia Silver, Enrique Herrera, Martín Román y Walter Santa Ana. Gastón Breyer resolvió hábilmente la escenografía. Las interpretaciones musicales estuvieron a cargo del pianista Norberto Califano.

La traducción de Annie Rency y Onofre Lovero, si bien mereció nuestro reconocimiento por su fiel adaptación al texto original y —mas aún— por la labor cumplida en la composición de los versos, que debieron ser adaptados a la música de Kurt Weill, consideramos que debió ser llevada a un lenguaje popular, que concide con el espíritu de la obra. El clima se desdibujó a causa de un falso y por momentos retórico lenguaje.

ROBERTO M. COSSA



Haydee Padilla, Ernesto Vega y Enrique Herrera en una escena de "La Opera de dos Centavos" estrenada por el teatro de Los Independientes bajo la dirección de Onofre Lovero.

VUELVE FRAY MOCHO

En estos días de grandes estrenos universales, donde el teatro profesional e independiente sólo tienen en cartel un par de obras nacionales, el anuncio de que el Florencio Sánchez reabría sus puertas, luego de largo silencio obligatorio, con la escenificación de varios cuentos de Fray Mocho, nos incitó a trasladarnos hasta Buedo. Por suerte no desaprovechamos el viaje, ya que Marcela Sola, con su Pequeño Teatro Libre, realizó una tarea que merece amplia elogia. Cierta es que no fué difícil ponerle piel y sangre a aquellos personajes nuestros que el escritor entrerriano supo observar tan bien en sus relatos, porque el compadrito y el italiano, el bombero y la lavandera son ya teatrales en el original. Pero como es bueno dar al César lo que del César es, no quitamos a Marcela Sola el mérito de acercar al público de teatro toda una época de nuestra ciudadanía, con sus tipos clásicos delineados como en aguafuerte por Fray Mocho y animados por la troupe de Pequeño Teatro con personalidad definida y, lo que es mejor, con fervor. Pedieron así transmitir la faz humana de esas criaturas con el mismo sabor con que los franceses interpretan a Moliere, a los italianos a Goldoni. Dentro de un elenco homogéneo y experimentado, donde se lucieron Patricio Lecón, Roberto Barés y Susana Sivi, destacó su clara dicción y gesta intencionado Natalio Hoessman.

M. L.



Así, con este auténtico 1900 en ropa, en ademán y en el decir ingenioso, revivieron en la escena los cuentos de Fray Mocho.

EL DESQUITE

CUENTO DE ROBERTO HOSNE

Tito se escurrió por el zaguán esquivando los golpes de su madre. La mujer lo había venido persiguiendo desde la calle cada vez más enardecida por la agilidad de su hijo, que eludía con seguras piruetas los golpes que intentaba darle en la cabeza. Tito franqueó la puerta cancel y en su desesperada carrera buscó un rincón donde esconderse. Apremiado, se metió en la cocina de María, la mercera, una de las tantas inquilinas del caserón.

Jadeando, excitado aún por lo que acababa de ocurrirle ese anochecer, mientras buscaba ramas secas y maderas para el fuego, se ocultó tras la puerta. En seguida oyó pasos; eran su madre y su hermana que iban hacia el fondo. Su hermana, prolongaba pesadamente un llanto desgarrador. La imaginó tal como estaba: los rubios cabellos revueltos, las mejillas ardiéndole de mortificación y los ojos irritados, iba con la cabeza baja y su llanto, enronquecido ya, le llegaba a Tito al corazón.

Acaso, ansioso sostener con la misma intensidad su altiva y obstinada violencia, rechazó un sentimiento de lástima. Despegó su oreja de la delgada pared de fibra acartonada y se hizo a un lado de la puerta.

Su madre lanzó un grito; él oyó su nombre y titubeó en su confianza surgida del hecho mismo con que asombró a todos. No sintió miedo, sino la frecuencia de ese sentimiento cargoso que ensombrecía un legítimo orgullo. Pero pudo, al fin, alejar ese sentimiento de lástima que era, además, una forma de solidaridad para con los suyos. Sólo tenía motivos para sentirse satisfecho y compensado.

Tuvo deseos de moverse, dándose una tregua, para disipar un poco su tensión. Lo confundía esa ilícita y repentina soledad.

Se movió en el reducido lugar tanteando en la penumbra, y de entre varios le sedujo un penetrante olor de especias que emanaba de los estantes; lo acometió, de pronto, el ansia de masticar algo que fuera tan aromático para la boca como lo era el olor de la canela. Aunque también hubiera querido salir de esa estrecha cocina y pasearse por el caserón y por la calle, con impunidad, desafiando las miradas de reto con una sonrisa entre indulgente y burlesca. Advirtió que había creado una situación que todos recriminaban, pero sin entrever su oculto sentido.

Tito aspiró hondo y vaciló antes de aceptarse en un plano de superioridad frente a la gente. Después se sentó en el suelo, de espaldas a la puerta para impedir, si alguien entraba, que lo agarraran de improviso. Trató inútilmente, en la oscuridad, de distinguir el contenido de los frascos alineados en los estantes. A la vieja le gustaban los dulces; recordó que hacía pocos días la había visto sentada en el patio, al sol del mediodía, saboreando un platito con dulce de tomates, Luisa, la inquilina de la sala, le había dicho:

—Golosa! Tan caros los tomates a esta altura del año y usted dándose el gusto. ... Y el dulce de higos, ¿ya está listo...?

—Todavía no —contestó la vieja, algo esquiva, eludiendo el compromiso. Giró en la silla y le volvió la espalda a Luisa.

Tito odiaba a Luisa porque se arrastraba como una necesitada y merodeaba a la vieja con el oscuro pro-

pósito de sacarle cosas. La sabía sola en el mundo.

—Ya debe estar listo el dulce —se dijo. Y con prudencia tanteó los frascos; los destapaba y acercaba su nariz extremando los cuidados porque la gente del caserón, aun metida en sus habitaciones, tenía los oídos afuera.

Se hizo después un corto silencio y oyó a su madre repetir su nombre. Esta vez el grito le llegó con una sonoridad distinta; siempre ocurría lo mismo. Luego de acosarlo con una tenaz persecución tratando de alcanzarlo con sus golpes, gritando hasta enronquecer, su madre, rendida por el cansancio se encerraba después en la cocina y mientras preparaba la cena, de cuando en cuando, prorrumplía en apagados sollozos lamentando su suerte.

A veces Tito creía que el motivo de las preocupaciones de su madre era solamente él, pero otras, quizá las más de las veces, entendía que a ella la abría un conflicto más hondo y total: en el fondo de su enardecimiento percibía una queja. Algo así como la rebelión de una criatura frágil que se sublevaba justamente, cuando agotaba su resistencia. El motivo entonces —suponía— lo era todo; él, su hermana, la gente del caserón y los dueños del chalet. Tito alejaba cualquier referencia sobre la gente del chalet porque eso lo mortificaba. Con las personas que le servían eran distantes y severos; peor aún, indiferentes. Después de todo debían comprender que su madre los servía por una razón circunstancial, obligada por la fatalidad.

Alejó esos pensamientos fastidiado. Ese anochecer sólo tenía motivos para sentirse satisfecho y compensado. Se reanimó recordando las miradas de perplejo asombro en torno suyo y advirtió como cualquiera de sus gestos era seguido con respetuoso silencio. Y al recordar las incidencias de ese insolito anochecer, una vez más, se agitó con raro deleite.

Cuando emprendieron el regreso, con su hermana delante de él y los demás detrás, recibía con serena firmeza el frío viento de agosto que le cacheteaba la cara. Iba deliberadamente erguido haciendo repiquetear sobre el asfalto la flexible y larga vara de palmera. Estaba atento más que a los sollozos de su hermana al apretado y seco resonar de los pasos, a su espalda.

Al doblar una esquina los observó de reojo y advirtió que no faltaba nadie, que estaban los cinco detrás suyo, que venían cuchicheando uno al lado del otro, apretujados. Sólo el Bocha y Alberto eran mayores que él, más robustos. Sin embargo, no solamente habían dejado transparentar su estupor sino que lo siguieron con los ojos espantados. Y nadie se había quedado junto al hijo del martillero. El espectáculo lo daba él. ¿Por qué entonces no lo seguían? Seguramente esperaban algo todavía más escandaloso. En ese instante no pudo impedir que sus labios se contrajeran en una mueca de divertida ironía.

Fue mayor la impresión que otra cosa. El calculó bien los varillazos, controló cuanto pudo su viejo furor, la vieja afrenta. Y si el aullido los estremeció a todos, fue porque en ese momento, Eduardo, retorciéndose por los varillazos descargados en las piernas, levantó imprevisiblemente la cara. El golpe había sido calculado: debía rozarle los cabellos y producir

la vara, ese sonido típico al cortar el aire. Y si el otro se echó de boca, después, sobre el cerco de ligustro del baldío y se dejó estar, simulando un desvanecimiento, fue para que él dejara de darle con la vara filosca. Tito había leído en una historieta que los desmayados no gimen ni aullan. Era, entonces, una simulación. Luego, cuando él, su hermana y los demás emprendieron el regreso, Eduardo habría vuelto cortando camino, bordeando las vías del ferrocarril. En cuanto a ella, sólo le asestó dos varillazos livianos en las nalgas. ¿Qué iban a suponer los muchachos que haría tal cosa? Estaban realmente desconcertados.

Cuando Alberto salió, como todos, en busca de ramas secas y maderas para encender la fogata y atrapó a su hermana en el momento en que entraba al baldío, regresó corriendo y, entrecortadamente le enrostró maliciosamente su asombro; entonces todos le clavaron los ojos seguros de no haber hablado en vano. Tito ocultó su turbación y confirmó su sospecha. Los miró resueltamente y con serenidad:

—Esto lo arreglo yo —dijo—. No quiero darle disgustos a mi vieja.

Desde ese momento se sintió crecer. Avanzó seguido de los otros. Lo seguían con poca convicción. Una paz desconocida le colmó el pecho y advirtió que se restañaban en él viejas heridas.

Despertó de esos cercanos, inmediatos recuerdos, y vio adensarse la oscuridad, que había desiluminado los objetos de la pequeña cocina, pero convino en esperar un rato, todavía, antes de salir. Un ligero entumecimiento le trababa los miembros mientras gozaba de una remota dulzura en ese abandono suyo, reclinado sobre la puerta. Pensó que si su madre hubiese comprendido las cosas no le hubiera gritado; pero ella pensaba como los demás. Estaba sometida.

Sin embargo, al sentirse solo con sus ideas experimentaba una mayor satisfacción; eso le daba otra carácter a las cosas que él, que las entendía, las combatía a su manera. Por un momento se sintió casi un adicto, pensaba sobre algo muy serio y la solución estaba en sus manos. Además no podía confesárselo a ningún amigo; pasó el primer arrebatado de amistad el otro disiparía a los cuatro vientos su secreta preocupación.

Su madre no comprendía ciertas cosas. Era muy dada con la gente y nunca se permitió indagar lo que en realidad pensaban de ella y de los suyos. Tito oyó decir una vez a la vieja María: "Pobres criaturas desamparadas. Viven como perro y gato. ¿Qué se puede esperar de ellos cuando quienes los crían no tienen cabeza?" Eso lo mortificó durante varios días y después, la vieja se convirtió en una de las tantas personas cuya mirada parecía comprenderlo todo. Y la aborreció más que a nadie porque decía las cosas con más astucia que los demás. Se ponía

a contar despaciosamente las monedas que luego anudaba en la punta del pañuelo y cuando oía algo sobre él o los suyos sonreía con suspicacia y sobreentendimiento. Tito compartía la opinión de la gente, cuando decía que era una vieja oscura y miserable.

Volvió a pegar su oreja a la delgada pared y no escuchó ningún ruido. Su madre había dejado los comentarios y todos, en el caserón, estaban ahora cenando o por cenar. Encendió y apagó la luz varias veces, casi simultáneamente para encontrar el dulce; finalmente, desalentado, iba a sentarse junto a la puerta esperando el momento para evadirse cuando alzó la vista y vio sobre el techo del aparador un frasco de vidrio azul verdoso que se destacaba de manera sospechosa, entre unos ramitos secos de laurel y peperina.

—Es ese —exclamó, seguro, y bajó el frasco con el dulce de higos. Hundió precipitadamente la mano y se la metió en la boca con el dulce escurriéndose entre los dedos. Lo hizo varias veces y volvió el frasco a su lugar, sentándose después junto a la puerta; empalagado. Se divirtió pensando en la cara que pondría la vieja creyendo que el hurto lo había cometido algún otro. Seguramente Luisa.

Al rato sintió un cosquilleo en el estómago y un olor de frituras que venía de la cocina de su madre lo excitó. Estaba cansado y aburrido de esperar en la cocina de la vieja; tantas emociones violentas habían terminado por cansarlo. Ahora quería comer lo más tranquilamente e irse a la cama. Además tenía varias revistas para leer, antes de dormirse.

Entreabrió la puerta y escurrió el patio, oscuro y silencioso. A través de la ventana alcanzó a ver las cabezas de su madre y su hermana; estaban comiendo. Su madre se levantó varias veces de la mesa para ir al fogón. Luego le oyó decir:

—Andá a buscar a tu hermano.

Ante el silencio de su hija, insistió con voz cansada en la cual era difícil identificar a la mujer que se movía con nerviosismo durante todo el día llevando continuamente a su alrededor la sensación del ruido. Agregó:

—Andá a buscarlo. ¿Encima esto? La gente ya no sabrá qué decir de nosotros. ¿Qué ejemplo ven en mí? ¿Acaso no me preocupó por ustedes? Vos parecés criada en casa de ricos; no hacés nada y no te importa nada de nadie. El otro no sé en qué terminará. ¿De qué están hechos?... Andá, búscalo y decíle que venga, que no le voy a pegar. Si no quiere venir decíle que hice batatas fritas, porque a él le gustan.

En ese momento oyó chirriar el picaporte de la puerta cancel. "Debe ser la vieja" —se dijo alarmado. Salíó al patio cansado y con hambre. Comería en silencio —proyectó—, para irse en seguida a la cama. Necesitaba estar a solas esa noche porque ya no era él de siempre.

PAN CURUICA

por Gerardo Pisarello

Cuando un autor argentino abandona los desahogados caminos de la novela cosmopolita o del manoseado cuento "fantástico", y se enfrenta resueltamente con su tierra y su realidad, el esfuerzo es de por sí meritorio. Pero cuando ese mismo autor transmuta en literatura de primera agua las verdades más hondas de nuestro país, ya no se trata de "esfuerzo", sino de afirmación y logro artístico.

Intimamente unidos, el idioma y el contenido de este libro se organizan en un conjunto perfectamente armónico. Los modismos autóctonos pierden su carácter definitorio y se convierten en claros brochazos de color, necesarios a la composición de la obra. Por otra parte, el autor ha utilizado ese recurso con inteligencia y loable economía, de modo que las palabras guaraníes o los giros de lenguaje insertados en el texto, lejos de interferir en la sobriedad del relato, vienen a él con natural comodidad.

En el plano temático, la humanidad, la reciedumbre sencilla y serena de estos cuentos tristes, pero no desesperanzados, heridos de resignación y vibrantes de lucha a un tiempo, pertenecen al mundo y escapan a su localismo circunstancial.

Se puede decir de ellos que son universales por las raíces, aunque aparezcan exclusivamente nuestros por el follaje. Sorben su aliento vital del subsuelo común a todos los hombres oprimidos, aunque su forma exterior, su "pretexto", sean argentinos. Y a través del rostro cruel y severo de esta provincia de Corrientes, atigida de atávica pobreza y de gentes miserables, es el rostro patético de los pueblos desheredados el que se nos muestra, tanto más amenazador cuanto silencioso y humilde.

Como bien dice Enrique Wernicke en la presentación editorial, es evidente "todo el amor que hay en estos relatos que huelen de artificios literarios para internarse gozosamente en la vida, tal como es, en lo bueno y en lo malo". Porque efectivamente, sólo una ineludible ternura podía captar esos momentos de belleza simplísima y elemental en que la chinita recibe en su falda ese pan duro, ese pan curuica que es, por encima de todo, un temible símbolo. Y sólo una ardiente piedad podía identificarse tan dolorosamente con ese trágico deambular de los personajes a través de la adversidad, hasta culminar en ese incontentible: "No es justo!", que

resuena como un clamor nuevo entre viejas miserias. —
Surgió de todo ello un libro pleno, límpido. Honrado en su fondo y en su forma.

ENRIQUETA MUÑOZ

UN NUEVO LIBRO DE HORACIO CLEMENTE

Este segundo libro de Clemente (1), va indicando el seguro despliegue de una vocación. Conserva todas las virtudes del primero —"Ventanales o la luna", 1955—, mientras comienza a abandonar en el camino las inseguridades, los balbuceos. Se mantiene en estas "Crónicas", el tono tenue, contenido que aflorara en el primer libro. Está presente esa actitud de tierno asombro frente a los cosas, de delicado goce ante un contorno que vive para Clemente en función de su subjetividad. Aquellos ventanales y estas crónicas, adjudican al poeta una actitud epocéntrica mediante la cual todo se supedita al estado de su alma, a la recepción sensible, directo, de una realidad escogida para testimoniar (para favorecer) sus sentimientos. Quiero decir que a Clemente le falta despojarse más de sus culpas (para usar una terminología que puede adecuarse a su actitud beligeramente romántica), objetivar más el poema, librarlo a su destino, hacerlo autónomo —no independiente, desde ya— de su estado de ánimo.

De los cuatro capítulos de "Crónicas" que completan el libro, uno, el de la vida y la muerte, es el más logrado. No se trata en él de catalogar, como en los otros, sucesos o sensaciones; hoy ya una ordenación conceptual que remata los poemas, los hace trascender, les otorga una capacidad reflexiva que supera al estímulo sensorial. Están allí los mejores logros del libro (pág. 26, pág. 30, pág. 33), en donde el poeta, a mi juicio, se logra y alcanza a proyectar los contenidos que se propuso, fielmente. El tono es mucho más seguro, la voz más firme, la estructura más sobria y compacta. Ese mundo que podría llamarse de entreaños, y que en los otros poemas se expresa como se siente de primera intención, se halla aquí más decentado, esto es, jerarquizado como corresponde.

El estilo general del libro certifica el camino de una madurez. Los poemas de los "Crónicas de vida y muerte" ilustran cuánto se avanzó desde el primer testimonio. Por eso, creo en la poesía de Horacio Clemente, en lo que depararán para él cada vez más, los sucesivos jornadas.

J. C. P.

(1) Crónicas del Yo romántico, Ed. Stilcograf, Bs. As., 1957.

LA POESÍA DE RAUL GONZALEZ TUÑÓN

Si es cierto que "los poetas no tienen biografía", poseen en cambio la palabra capaz de transformarse en acción, el canto que los une a todas las cosas de la tierra. Ellos son, de algún modo, los lúcidos testigos de los sueños de los hombres, los desvelados huéspedes de su esperanza. Están aquí, en el acontecer de cada día, registrando "lo fabuloso de la realidad", ese trasfondo de las cosas que descubren con el asombro de los niños, pero también con la sed de verdad de cada hombre.

Y si, como ocurre algunas veces, el poeta se integra vitalmente a la vida de la gente, de su pueblo, si se adentra en el corazón de los sucesos y emerge de ellos con las banderas de la rebeldía desplegadas sobre el miedo, entonces, sí, puede hacer suyas las palabras escritas por Mallarmé en una carta a Zola, y que González Tuñón coloca a la entrada de su libro: "Hay épocas en que la verdad deviene la forma popular de la belleza".

Una época así es la que registra Raúl González Tuñón en su poesía. Tiempo de batallas, de definiciones, de dolorosos encuentros y también de difícil, escatimada alegría, conquistada la más de las veces heroicamente a cada circunstancia.

Por momentos, pareciera que la poesía es un lujo en medio de tanta tempestad. Naturalmente no es así cuando el poeta ha gobernado su poesía en medio de ese acontecer, dentro del mundo que debe interpretar y cantar como único tributo al pleno goce de vivirlo.

Porque es así: entre el fragor de la batalla el poeta encontrará (o inventará, si es preciso) un día de alegría para el hombre.

—Es preciso, entonces, que diga de una vez:

—Quiero a esta nube.
—Quiero a esta esquina.
—Quiero que venga mi mujer.
—Quiero a esa ventana sin vidrio y sin novia, con un pañuelo de despedida, como una insignia.
—Quiero a esta dignidad defendida en la cultura del fuego.
—Quiero a este nuevo día que veremos amanecer de los escombros.

Se trata, al fin, como quería Rimbaud, de "cambiar de vida".

Sin esa certidumbre, confiesa Raúl González Tuñón, la poesía no tendría mayor sentido para él. Y en consecuencia para ninguno de esos hombres y mujeres que habitan sus poemas, seres tan entrañables como Aída Lafuente, La Libertaria, como Federico García Lorca y Miguel Hernández, naciendo otra vez en el acento civil y épico de "La Rosa Blindada", junto a los niños, la tierra abierta y el acero, la minería y la violenta espuma de la España que se niega a morir.

Y tampoco tendría sentido su poesía sin ese ardiente deseo del poeta adolescente, cuando González Tuñón invoca al viejo obrero Jean Allemanne, cuando deambula por el París popular y heroico, con música de acordeones, olor a cazuela de patatas, novias floridas, pero también con las sombras, luminosas de la Comuna, su viento de banderas, y esa muda compañía del cementerio proletario al amparo y orilla de la vida.

Es claro que el viaje del poeta ha comenzado antes, durante una adolescencia con mucho deambular por los barrios amados y las madrugadas, junto a las luces conmovedoramente purpúreas de los cirros, los teatrillos de utilería (¡qué poco basta para tornar en mágico lo simple!) la máquina de ilusiones del viejo Paseo de Julio, la abigarrada historia del conventillo las 14 Provincias. Entonces era el muchacho escribiendo los versos en una trastienda, escribiendo (por en-

cargo de una novia) su poema impío a la Virgencita del Teatro Cervantes, esperando, a la salida del cine, a las actrices de la pantalla. Era el muchacho con varias citas en el imposible, y una certera en la poesía, en la fraternidad de largas noches entre el puerto que era una invitación para partir y la ciudad a la que debía su solicitud sonámbula. Era la hora del advenimiento de Juancito Camiñador:

Traigo la palabra y el sueño, la realidad y el juego de lo inconsciente, lo cual quiere decir que trabajo con toda la realidad.
Luego, a manera de consigna poética, afirmaría que la poesía es una e indivisible, enfrentando así a quienes la limitan con sus rútolos. Tal actitud del poeta nos parece sumamente clara y definitiva, y una toma de conciencia de los deberes del creador, que no ha de cerrar sus ojos ningún aspecto de la vida, a riesgo de mutilar y deformar su obra, y de mentir, al fin de cuentas, a aquellos a los que estaba destinada. Ya Shelley lo expresaba en su "Defensa de la Poesía" y González Tuñón lo recuerda: "Un poema es la imagen misma de la vida, expresada en su eterna verdad".

No podemos, entonces, separar al poeta épico del poeta lírico que es Raúl González Tuñón, no deberíamos siquiera utilizar esos dos calificativos de una sola poesía que se expresa en lo diverso, pero que encuentra su equilibrio, su unidad en el mismo creador. Porque el joven de "El Violín del Diablo" y "Miércoles de Ceniza", el irreverente viajero de "La Calle del Aguero en la Media" y el cantor de blues que es Juancito Camiñador, el enamorado poeta de "Lluvia", es el mismo que blindó la rosa del combate, el mismo que golpeó en "Las Puertas del Fuego" y dejó testimonio de "La Muerte en Madrid". Es el nostálgico, el demorado amigo de la noche (el que vivió el barquito en la botella y el otro lado de la estrella) y también el fraternal, el solidario poeta que nació a la lucha en brazos de su abuelo Manuel Tuñón, a los nueve años, en los sobresaltos de una manifestación obrera.

Es el mismo. El que trajo la palabra y el sueño. "Somos los dueños de la vida", había dicho el poeta. Y era verdad.

P. G. O.

(1) "La Luna con gatillo", por Raúl González Tuñón. Editorial Carriago, 1957.

últimas novedades

Héroes del Horizonte Desierto
James Aldridge
\$ 58.—

Poemas (1917-1952)
Paul Eluard
\$ 36.—

Descubrimiento del Universo
B. V. Liapunov
\$ 32.—

editorial lautaro

José E. Uriburu 1225 - 84-6644

Gaceta Literaria

DONATO ALVAREZ 1572
Capital Federal
T. E. 59 - 9671

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Deseo suscribirme por un año, a partir del número para lo cual remito giro postal por el importe correspondiente.

NOMBRE

DIRECCION

FECHA

Firma:

TARIFA DE SUSCRIPCION:

Argentina y América Latina: Anual (12 números): \$ 50.-
Otros países: Anual: 3 dólares

Stilcograf Presenta:

Narradores argentinos

EL ENCUENTRO por Pedro G. Orgambide

GENTE SENCILLA, por ROBERTO HOSNE

UNA HISTORIA SENTIMENTAL, por O. Seiguerman

Poesía

CRONICA DEL YO ROMANTICO, por Horacio Clemente

BANDERA DE AMOR, por Emilio Rubio

BIOGRAFIA DE LA SANGRE, por Noel Altamirano.

Ensayo

BREVIARIO DEL ODIO, por León Poliakov

HORACIO QUIROGA, EL HOMBRE Y SU OBRA,

por Pedro G. Orgambide

PIDA ESTAS OBRAS EN LAS BUENAS LIBRERIAS

Metello

por VASCO PRATOLINI

Esta nueva novela del gran narrador italiano —que obtuvo el premio Viareggio— es el primer tomo de una trilogía denominada "Una historia italiana". No obstante, Metello, mantiene cierta independencia debido a que hallan culminación los propósitos alentados por su creador a lo largo de esta primera parte, en la que se reflejan los albores de las ideas emancipadoras del trabajador italiano cuya tipificación individual nos la da Pratolini, en Metello Salani. Este se constituye un tipo representativo del trabajador florentino, extensivo también a todos los componentes de una clase que, por aquel entonces, alrededor de 1875, comienza a afirmar su personalidad en la lucha por su emancipación, primero, y luego por una transformación radical de la sociedad. El mérito esencial de Pratolini lo hallamos en que para describirnos la personalidad del albañil Metello, el ambiente florentino con sus pintorescos y tradicionales barrios y la atmósfera social de aquella época, no encuadró el desarrollo de la novela dentro de un plan histórico-cronológico, sino que nos los recrea al punto de hacernos desaparecer la idea primera de que nos hallamos ante una obra condicionada más por el acontecer exterior que por la sensibilidad del creador. Por otra parte, no hay esquemas apriorísticos determinados más por una inquietud política que por la necesidad artística de reflejarnos las múltiples facetas de un nuevo hombre con sentido integral de la existencia. Y es esto último lo que se propone y logra, el narrador italiano, a tra-

vés de protagonistas vivos, vibrantes, que se elevan por sobre la circunstancia de una época para anticiparnos el rumbo de una nueva humanidad. Libre y con un alto sentido de la libertad social e individual, a pesar de ciertas primitivas concepciones, intuyendo más allá de las primeras formulaciones doctrinarias, todavía esquemáticas y generales, si bien alimentadas por un heroico romanticismo y un simple afán de superación. Esta novela, narrada con el denso y decantado estilo del autor de la "Crónica de los Pobres Amantes", además de colmar las exigencias más severas promueve cierta impaciencia por ver volcados a nuestro idioma los volúmenes restantes que integran la trilogía. La traducción realizada por el escritor Atilio Dabini es ejemplar. Editó Losada.

JORGE RUIZ

EL IMPORTANTE G. B. S.

por BLAS RAUL GALLO

... es el título, y muy buen título por cierto, del libro que le dedica Blas Raúl Gallo a Bernard Shaw, título que el mismo Shaw hubiese aprobado porque, en resumidos cuentos, corresponde estrictamente a la verdad. No son muchos los libros dedicados en nuestro país al estudio de las grandes figuras extranjeras del teatro; recuerdo ahora los de Monner Sans, De la Guardia, León Mirás, Octavio Rómirez y Anderson Imbert, y no creo que la lista pueda ampliarse con mucho más. Este libro de Gallo, pues, se incorpora a esa lista y la enriquece, por la calidad del autor a quien estudia, y por la dignidad de su trabajo. Esto es una obra escrita con inteligencia, fervor y un denodado espíritu de verdad. Caben las discrepancias, por supuesto, desde que Gallo realiza un enfoque decididamente dialéctico de su tema (su tema es todo Bernard Shaw y el mundo dentro del cual vivió), pero su enfoque es serio; se advierte en él una síntesis de largos y pacientes estudios, y sus dogmatismos no dejaron de tener sus puntos de apoyo. Por lo demás, Gallo no es un escritor de ideas cerradas, y es evidente que, por sobre todo, ha buscado la verdad de su tema provisto de un instrumento de captación de la realidad que le parece idóneo (y muchas veces lo es), aunque no siempre le permita captar ciertas esencias profundas de su personaje y de su tiempo.

A lo largo del libro, el lector asiste a una cuidadosa reconstrucción del medio social en que vivió Bernard Shaw, y el autor estudia sus relaciones e influencias en el pensamiento y en la obra del autor de "Pigmalión", a quien sitúa siempre en función de su medio y de su época, con expreso reconocimiento de las fuerzas que éste fue capaz de desencajar con su incansante prédica sobre la cultura inglesa y universal. Gallo realiza también una valoración de Shaw a través de las distintas generaciones con las que le tocó convivir, formula observaciones muy atinadas sobre el teatro dialogado que cultivó, y ve siempre, detrás del humorista, al hombre violentamente enamorado de la vida y adversario igualmente violento de los absurdos formas sociales que la esterilizan. Puede decirse, como el mejor elogio de esta obra, que quien la lea habrá enriquecido de algún modo su propia visión del dramaturgo. Digamos aún que éste es uno de esos libros que se leen con verdadero interés por la buena disposición del material y la cantidad de personas y acontecimientos importantes, así como oportunos citas de textos, que desfilan por sus páginas. Discrepancias aparte, es un libro que merece ser leído. Para terminar, hubiéramos preferido en algunos pasajes un idioma más fluido, y una edición más cuidada por parte de Quetzal.

Pablo Palant

A 120 AÑOS DEL SALON LITERARIO

El 23 de junio de 1837 abrió sus puertas el Salón Literario de Buenos Aires, institución creada para promover el adelanto intelectual del país. Sus organizadores, estudiantes universitarios en su mayoría, coincidieron con la prédica renovadora de Echeverría, quien sumó sus esfuerzos a aquel grupo, del cual devino su principal dirigente y orientador.

En los discursos inaugurales del Salón, pronunciados por Marcos Sastre, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez, se delinearon los propósitos señeros. La cita de jóvenes y hombres maduros obedecía, como se dijo aquella tarde, a la necesidad de alistarse para llenar una exigencia de nuestro desenvolvimiento social.

Había que independizarse culturalmente de España —hasta en el idioma, incluso— para completar la emancipación política lograda en los campos de batalla. Se trataba pues de integrarse, aprovechando la filosofía y la sociabilidad de la época, en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de Europa. Pero la adopción de todo lo "bueno, interesante y bello" de allende el Atlántico debía hacerse de acuerdo a las peculiares condiciones de nuestro desarrollo y en función del mismo. Así se echarían las bases de una auténtica literatura nacional, reflejo de la vida y esperanzas del pueblo, que era la meta ambicionada. Sólo el color propio, local, nos daría personalidad en el ámbito universal. Pero, como lo expresó Gutiérrez, "la importación del pensamiento y de la literatura europea no debe hacerse ciegamente, ni dejándose engañar del brillante ropel con que algunas veces se revisten las innovaciones inútiles o perjudiciales. Debemos fijarnos antes en nuestras necesidades y exigencias, en el estado de nuestra sociedad y su indole... Tratemos de darnos una educación análoga y en armonía con nuestros hombres y con nuestras cosas; y si hemos de tener una literatura, hagamos que sea nacional; que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza..."

Los conocimientos a adquirir debían posibilitar a nuestros compatriotas a

desempeñarse con eficiencia en las distintas esferas del trabajo material e intelectual que había menester para la prosperidad del país. La agricultura, el comercio, los transportes, la industria, la educación, la legislación, requirieron aplicación inteligente y patriótica; las ciencias "exigieron ser estudiadas con filosofía, cultivadas con sistema"; y la literatura "requiere almas apasionadas, próbias, sensibles a lo bello y eminentemente poseídas de espíritu nacional". Particularizándose con la poesía, se expresa que la misma debe ser ejercicio militante, un sacerdocio social, y no un hacinamiento armonioso de palabras desnudas de pensamientos y de afectos.

Las disertaciones que Echeverría pronunciara en el Salón tiempo después, dieron al flamante programa un contenido más acendradamente social, que sirvió para completar algunas limitaciones de enfoque que se notaron en las exposiciones de sus predecesores. Examinar con ojo penetrante las entrañas de nuestra sociedad —como él proponía— significaba implícitamente remover la estructura heredada de la Colonia para enraizarse con las legítimas tradiciones populares y revolucionarias, y sólo así se abriría ancho cauce al tan añhelado florecimiento de nuestra tierra y de nuestra cultura.

Esta tarea imperativa —continuación ineludible de la Revolución de Mayo— debía realizarse muy particularmente por la juventud, sector protagonista no maniatado por la rutina y los prejuicios, y en sus rebeliones siempre ávido de nuevos y mejores horizontes. La incitación de Echeverría sigue vigente: "Estudios profundos, confianza varonil en nuestras fuerzas, y marchemos".

Estas pocas notas esenciales aquí esbozadas subrayan la actualidad admónitoria del multifacético y fértil planteo renovador de la generación de 1837, conformada en torno del Salón Literario, de cuya inauguración se cumple el centésimo vigésimo aniversario.

FELIX WEINBERG

GENTE SENCILLA

por ROBERTO HOSNE

La primera virtud que le encontramos al libro de Roberto Hosne "Gente Sencilla", expresión creadora de un joven con real inquietud, es que su obra invita a pensar. Es decir, que lleva involuntariamente al lector a continuar realizando el trabajo imaginativo, que el autor, por propia determinación o acaso por una urgencia que no podemos explicar dejó en suspenso, pero con una serie inquietante de sugerencias.

Hosne nos entrega, con cierta finura de estilo, un interesante panorama que abre inmejorables perspectivas, pero asimismo lo deja en deuda en cuanto a este, su primer trabajo literario; deuda que lógicamente le significará imposterables censuras, en la misma medida que sus insinuados valores habrán de retribuirle no pocos elogios.

Es mérito suyo, y cabe reconocerlo, el penetrar con leves trazos en la emoción del lector, pero es falla a él imputable la ausencia de una más honda penetración, más a tono con el magnífico material que ha extraído para su trabajo. No elaboró como correspondía el elemento que supo extraer de un barrio porteño, con aquellos hombres del interior que se radi-

caron en la capital atraídos por los floripondios estruendosos del entonces Coronel y "justicialista". De ese momento, Hosne pinta a una serie de personajes de rica proyección humana, pero de incompleta plasmación, acaso por causa de ese irrefrenable apuro que aviva en el espíritu de los jóvenes.

Es cierto que todo es condicionado también por esa práctica espectacular, sedienta de ritmo veloz, que la corriente política —que hizo acelerarlo todo, en los diez últimos años— y que es motivo casi determinante en la novela de Roberto Hosne.

Pablo y Elsa, en "Gente Sencilla", dan claramente el tono espiritual del autor, especialmente Elsa, siempre integra en su delicada sencillez. En cambio, quedan sin el necesario proceso de maduración personajes como Mundo, sólo a veces bien delineado en su confusa concepción social, un poco contaminado de aquel anarquismo europeo, algo escéptico pero siempre noble. Y el Maza, muchacho de auténtica extracción del arrabal que desvia su camino atormentado por sentimientos que lo han de llevar fatalmente a la delincuencia, y que tampoco Hosne explica con amplitud.

Pese a esos reparos, el libro contiene méritos innegables. Es directo en su lenguaje y real hasta cuando enjuicia con natural violencia. Editó "Stilcograf".

DOMINGO DI RISCO

Cuentos Fantásticos

por Eduardo L. Holmberg

Es la de D. Eduardo Ladislao Holmberg una personalidad tan curiosa como atrayente. Quienes lo conocieron nos dejaron de él una cantidad de referencias, siempre sugestivas y muy reveladoras de un extraño temperamento de sabio y artista a un tiempo. Esta ecuación se da muy pocas veces con el sentido integral que en él podemos percibir, y entre nosotros, es casi único.

Por su formación intelectual pertenece a esa generación que surgió con el esplendor de Sarmiento: su impulso creador, su afán de renovación del clima espiritual de nuestro país, su inquietud, hicieron carne en muchos jóvenes; Holmberg fue uno de ellos. Todavía en plena juventud, defendió con ardor la causa de las ideas evolucionistas, tema que conmovió la gran aldea con pretensiones de ciudad, satisfecha con ideas e inquietudes tan chatas como superadas.

En realidad Holmberg fue uno de los mayores naturalistas que tuvimos en el país; y como tal queda incorporado con justos títulos a la historia de la ciencia

nacional. Pero no cabe analizar sus aportaciones e ideas en este campo de la cultura: interesa en cambio señalar otro vertiente de su raro ingenio: el literario. Pues es el precursor del cuento fantástico en nuestro país. Su prosa tiene la garra del gran escritor, un punto de ironía traspasa siempre sus pasajes más significativos, y parece adivinarse detrás de cada una de las narraciones los gestos burlescos de un hombre tan inteligente y fino como mordaz. "El ruiseñor y el artista", "La Pipa de Hoffmann", "Una teoría terriblemente moralizadora", "Horacio Kaibang o los autómatas", "La bolsa de huesos", "Nelly" y "La casa endiablada", relatos que integran el volumen que acaba de poner en venta la Librería Hachette, en su colección "El Pasado Argentino", bajo el título genérico de Cuentos Fantásticos, constituyen una muestra acabada de ingenio y originalidad de que dio testimonio Holmberg, sin desconocer por ello la influencia que ejercieron sobre él Poe, Hoffmann, y otros escritores que comenzaban entonces a difundirse en nuestro medio.

Pero sus relatos tienen, además de su significado documental como antecedentes de un género, valores estéticos sobresalientes.

M. A.

VIOLIN Y OTRAS CUESTIONES

por JUAN GELMAN

Después de una circunstancia literaria —la llamada del 40— que interpretamos en base a un común fracaso, ha llegado a nuestras letras un grupo de hombres dados a interrogar lo argentino en toda su desnudez y violencia, y en una actitud insospechable de cualquier otra concepción que los impuestos por las exigencias de esa realidad.

La intuición poética, que precede en sus descubrimientos a la intelectual y a la sociológica, tiene en estos jóvenes una especial penetración: desde un planteamiento social al que obliga la realidad canalicaria, pretenden captar la esencia vital del hombre argentino. Y a veces lo consiguen. Así lo testimonian el libro de Juan Gelman "Violin y otras cuestiones".

No sé si Gelman se habrá propuesto alguna vez ser un poeta porteño, desentrañar este laberinto ciudadano tan retóricamente congeñado por poetas y ensayistas, para captarlo en lo que tiene de distinto. De cualquier manera lo consigue en una poesía civil de dramática tensión que conjuga el ritmo ya doliente, ya trágicamente alegre de su "Traje, ciudad y tarde buenos aires".

Todo quehacer poético se pone una constatación de mundo: sobre el mundo cada estructura del poeta vive movida a la medida de su desesperación y esperanza.

Gelman lo integra con elementos de cercanía cotidiana, pero se lanza hacia horizontes más lejanos, quizá para no perecer en el juego existencial del hombre y el fluir de las cosas. Diciendo que pone días a sus cosas, si las alas no estuvieran, tan despegatadas en la lírica.

La ciudad parece pegarle a cada vuelta de esquina a un juicio empujado, compañero, padre y vecino del hombre, que pertenece a su ternura de crepúsculos y pájaros para "no ser fantasma". En Buenos Aires se respira la irrealización por todos los poros de su geografía y el poeta puede

solo salvarse en la realización de su ser primordial a través de una poesía que actualice ritualmente ese ser, descolgando —en este caso— el esbozo del animismo que guarda la ciudad.

Así, Gelman desde las primeras páginas del libro se asoma por la transparente mirada del niño fundamental que en definitiva es. Tienen estos primeros poemas un auténtico intimismo de deambular solitario y tarde porteño.

Juan habrá querido tener en infancia soñadora un violin, porque es la melodía de este violin que quizá nunca llegó a sus manos el eco melancólico de un caminar que a cada paso tropezaba con el asombro. Melodía consoñada armónicamente en poemas como "El caballo de la calostia", que en su girar —a su su andar— dibuja el perfil de Buenos Aires en el va y viene de luces y sombras, creando el ambiente mágico que mejor conviene a la espontaneidad de la vida.

Una nota rara a la poesía actual de la lírica de Gelman: su pureza, que consiste en un modo inocente de interrogar a las cosas, a los hechos, y a los hechos. Juan se pregunta asombrado por los dolores del hombre, de un hombre concretamente vivo, por sus atinadas penas que sin embargo lo desahoga de energía crítica.

Es la única una pregunta casi última que sólo espera la respuesta de fondo. Y cuando Gelman se resquebraja conceptualmente la problemática existencial por el sentido, hace una poesía formalmente de una atinada elegancia que posee, rítmicamente toda angustia y congoja. Pero en otros poemas se responde por los causas de esa problemática, y a nuestro entender pierden estos versos la calidez que trasmite su mundo poético cuando está informado por el diario latir de sus cosas más cercanas.

Agregamos que es Gelman autor de un feliz hallazgo: unos versos desde siempre perdidos en toda poeta y que seguramente los habrá recogido de algún rincón triste y corral de su alma. No nos resignamos a callarlos:

"¿Quién pudiera agarrarte por la cola magiantanmaniblepoesia!
Acostarse contigo una vez sola
y después enterar esta manía!
¿Quién pudiera agarrarte por la cola!

HORACIO AMIGORENA

EL ESCRITOR Y LA LIBERTAD...

(Continuación de la pág. 2)

lejanas perspectivas que el porvenir justificara".

Porque el escritor, el artista, es libre de expresar todos y cada uno de los aspectos de la realidad, porque en su audacia, precisamente, esa realidad ganará en matices, se enriquecerá con sus parcialidades. Y será preferible su error, su facultad para el exceso, antes que la sumisa aceptación de las circunstancias que él padece y debe transformar.

Quien, por querer seguir a cualquier dogma, atrofia esas facultades, se niega a sí mismo como creador. Ya lo señaló el humanista Juan Martínillo cuando dijo que "nadie puede vivir como al destino de su libertad, porque ello sería dilapidar de antemano todas las riquezas posibles".

Y si bien es cierto que en la literatura, como en cualquier otra actividad creadora, lo general determina lo individual, no es menos cierto que éste condiciona a su vez un nuevo estado de cosas en el acto creador.

Concretamente: no será sólo "el tema" quien nos diga de un sentido de la vida del autor, sino su desarrollo, su interpretación, y tratándose de literatura y arte, su lenguaje. Y el lenguaje, la expresión, es, al fin, la suma de experiencia, la decantación entre el hecho probable y su equivalente artístico.

Es cierto que la utilización mecánica del lenguaje artístico, la pura búsqueda expresiva, pueden llevar al

creador a una enervada. En parte, el arte moderno atraviesa una de esas crisis y de algún modo ella ilustra sobre la decadencia de ciertos valores del mundo que le dio origen. La trivialidad, el juego por el juego mismo, pueden producirse al fin de ese manipuleo (que no ha de confundirse con el indagar en lo expresivo) de los elementos técnicos o mecánicos. Pero aún aditivamente esta verdad parcial, sería perniciosa centralizar la crítica en este solo aspecto. Pasa y no basta, porque nos cerraría los ojos ante otros aspectos del problema, llevándonos a defender una literatura y un arte pasivista, reaccionario en lo artístico, aunque justificado por el agua bendita de las buenas intenciones.

Recordemos a José Martí cuando decía que el arte no debe dar la apariencia de las cosas sino su sentido. Tal vez ya se está empujando, aquí, en América, ese postulado. Basta observar una literatura que en vez de partir del "tema propio" se adelanta en una frecuentación activa y dinámica de la realidad, donde lo subjetivo no se excluye, donde lo individual no se contradice sino que se integra con el mundo.

Tal evidencia posibilita la esperanza. Pero el artista no se conforma con esperar. Se arriesga en la búsqueda, trata de agudizar las contradicciones aún las más sutiles, las que desdibuja dentro suyo. Porque sin duda la inevitable lucha entre lo viejo y lo nuevo, entre lo que se niega a morir y lo que nace, está presente, riga y define el acto creador.

Los Grandes Exitos Literarios

MARCOS RAMIREZ

AGNESE VA A LA MUERTE

(Aventuras de un muchacho)

(Premio Viareggio 1951)

de CARLOS L. FALLAS

de RENATA VIGANO

Este libro, traducido ya en numerosos países de Europa, constituye la expresión de la madurez literaria del autor de "Mamaita Yunai". Es la historia y la vida del pueblo costarricense, a través de las coloridas aventuras de un muchacho.

200 págs. \$ 32.—

216 págs. \$ 36.—



EDITORIAL PLATINA

SANTA FE 2970

T. E. 78-1705

BUENOS AIRES

EL CINE EN LA CRISIS DE LA JUVENTUD

ANTIGÜEDAD DEL MAL

La desorientación, la frustración juvenil, su desenfreno y un eventual anquilamiento de ideales, existen hoy como fenómenos trascendentes y de orden crítico; esta crisis se presta al estudio profundo bajo aspecto de problema vital en nuestra civilización y moviliza los engranajes de la sociedad hacia un intento de reordenación total. Pero no son de ahora, ni mucho menos originales, estos problemas; se originan en el establecimiento de una moral errónea —netamente dirigida desde luego— y se agudizan conforme siguen imperando el concepto timorato de la educación y los principios egoístas de una sociedad materializada por sus mismos "idealistas", que a fuerza de intentar la práctica de la pureza, desconoce las tremendas cargas instintivas del ser.

Muchachos perdidos, agobiados de complejos, bloqueados en su desarrollo moral, hubo siempre. El aspecto distinto del problema reside en que hoy, el Cine, ha comenzado a tomarle el pulso a este enfermo, con pretensiones quizá curativas, salvacionistas o redentoras; pero hasta el momento —por lo que hemos visto— sólo hubo una mera administración de calmantes, forma de disminuir la gravedad del mal. La pantalla de plata que fué en cierto modo (y al principio) un refugio para la niñez y un motivo de entusiasmo para la juventud, es hoy el más implacable acusador de sus fallas. Casos hay en que desnuda sin generosidad para castigar irreflexivamente; en otros, simplemente, sonríe como festejando una travesura que es-

pero no ver repetida. Los dos extremos son planteos equivocados, porque la crueldad es torpeza y la complacencia delito, cuando se trata de orientar a la juventud. Y cuando se trata ya de una necesidad reeducativa —con vistas a la protección de los valores humanos— como en el caso candente de la desviación juvenil, cierto Cine muestra estas debilidades de pésimo mentor.

Desde luego, las películas producidas alrededor del tema, acusan su origen desde el enfoque inicial y delatan sin disimulo su procedencia cuando arriban a las conclusiones finales. En este aspecto es posible señalar tres categorías de "films" y asimismo encasillar tres distintas características posicionales. El cine yanqui tiende a describir crudamente la delincuencia juvenil declarada y se apoya (o justifica) en las connotaciones posteriores de la guerra; la producción francesa se resiste a perder su línea intelectual y culpa a una serie de factores educativos-familiares; y, finalmente, los realizadores suecos, acuden al respaldo de una idea de libertad extrema.

TRES MANERAS DE ENCARAR LA LUCHA

Sabemos muy bien de qué modo está trabada la producción americana y cuán difícil les resulta a los auténticos cineastas de aquella latitud desnudar algunos candentes problemas de su medio. Pero es confortante comprobar que un Richard Brooks se animara a enfocar el problema de la pre-delincuencia juvenil con "Semilla de maldad". Decimos

adrede "pre-delincuencia", porque en realidad los muchachos de esa película no viven dentro del delito, ni están todavía en condiciones de ser condenados; más exactamente, corresponde ubicarlos en ese período anterior a la desmoralización total, en esa frontera o línea divisoria donde el próximo paso implicará el trastorno de la personalidad moral, hasta ponerlo al margen de la sociedad y contra sus semejantes. Así, la película se constituyó en suceso y modelo dentro del género; todo lo demás (otras películas) acusa gruesas fallas de planteo, esquiva las soluciones y en general parten de principios superficiales que son más efectos que causas.

En Francia la cuestión suele aderezarse mediante la vieja culpa de los padres intelectualmente deficitarios y desorientados, a su vez, por la crisis de la derrota guerrera; así explica el talento jurídico de Cayotte los actos criminales de esos muchachos complicados en "Antes del diluvio", pero como buen abogado se inclina hacia la defensa, contrabalanceando los cifras de los malos y los buenos. Por último, están los realizadores suecos de hoy, que encaran el asunto bajo otros aspectos y replantean el tema de la desorientación juvenil, en apoyo de las nuevas ideas florecientes dentro de la estructura moral del país, que esperan todavía una madura legislación para legalizar lo que hasta el momento es sólo impulso natural, colocándolas dentro de las reglas aceptables de un convivir armónico. Los temas de Bergman, sus producciones, sus guiones para películas de Alf Sjöberg ("Suplicio", y más recientemente "El relámpago en los ojos") señalan también un desborde en el tratamiento del problema, porque su tono clínico y reiterativo indican más la defensa de una verdad "a priori", antes que el fustigamiento de la falla social. No obstante, la falla existe y no es posible disimularla ni atenuarla en sus consecuencias pavorosas mientras el Cine persista en expeditas en proposiciones benévolas y cómplices (como si se tratase de casos aislados a la manera de "Rebelde sin causa") permitiendo de consumo el desarrollo de un mal que, aparentemente, pretende combatir.

De todas maneras y en base a que "las posibilidades del Cine son ilimitadas", como dejó escrito Eisenstein y lo han corroborado los cuatro o cinco genios que el séptimo arte ha producido, es de suponer que aún estamos al principio del camino; no se ha tributado el esfuerzo final por plantear decididamente los riesgos de la empresa. Pero si el Cine debe este aporte inmenso a la causa de la civilización dentro de su órbita artística, lo hará; indubitablemente tiene que hacerlo sobrepasándose a las reglas que traban estúpidamente el Arte con discriminaciones políticas o religiosas y atendiendo solamente al mandato de la conciencia por vía de la sinceridad, que son el fin, la clave profunda de una posición estética y humana.

HUGO PANNO



Escena de "Gli Sbandati"

CONCURSO DE CUENTOS Y ENSAYOS

Teniendo en cuenta el creciente interés por la narrativa argentina, la labor creadora de muchos escritores que en nuestro ámbito desarrollan su labor, como así también la búsqueda de los ensayistas interesados en los problemas culturales de nuestra realidad, "GACETA LITERARIA" llamará próximamente a concurso de cuentos y ensayos.

En breve daremos a conocer las bases de ambos certámenes.

TODO COMO AL PRINCIPIO

Lo realizado hasta el momento parece implicar plena sujeción a una moral, a una cultura y a cierta estructura social determinada; y es curioso que frente a problemas de tan funestas consecuencias para nuestra organización humana, todavía gran parte de los artistas que creen ciegamente en la llamada "fuerza espiritual" protectora de los valores de esa moral y esa cultura, continúan atrincherados en una torre de indiferencia, esperándolo todo de una mágica conversión reparadora. El panorama no es alentador en cuanto a la esperanza de que nuevas fuerzas se ubiquen en la lucha, que es de todos. España no está en condiciones de producir un Cine de tal sinceridad; Italia, cinematográficamente, ha formulado su propia teoría desde "Bajo el sol de Roma" (Castellani) hasta la reciente "Gli Sbandati" del joven director Masselli; Inglaterra soslaya las consecuencias del fenómeno conservando su respeto hacia formas tradicionales y el resto del mundo occidental no parece tener ubicación propia en el asunto.

En consecuencia el problema se ha diversificado derivando hacia conceptos deformantes: en Estados Unidos se lo aprovecha como material comerciable, con el agregado del "Rock"; los realizadores suecos ensombrecen su trayectoria en la insistencia deliberada por descartar todo barrero moral, aunque lleven sus cámaras a pleno sol; y respecto del cine francés comprobamos que el interés decae cada vez más: apenas un intento último con Gabin en el viejo juez que aplica su ortodoxia a los pequeños "incorregibles" de "Chiens perdus sans collier".

¿Qué factores pudieran determinar esta situación? El "dirigismo estatal", dicen los detractores baratos, quienes quisieran un absurdo: que el cine soviético renunciara a reflejar la edificación de un mundo nuevo y a proseguir su batalla por el realismo en el arte. La "quiebra de la continuidad estilística entre el cine soviético mudo y sonoro", proclaman a su vez ciertos puristas más papistas que el Papa, quienes prefieren ignorar que el estilo ininterumpido del film soviético es la presencia del hombre visto como elemento activo de la sociedad y de la historia, tal como en "La tierra ayer, en Chapaitov" después, en "Un hombre de verdad" mucho más recientemente. De lo que se trata, en verdad, es de otra cosa, que interesa puntualizar para ubicar con propiedad el problema. En otras latitudes, especialmente en Hollywood, el período de posguerra vio al cine hundirse en una vertiginosa decadencia, reflejo de la caducidad de un régimen social incapacitado ya para dar solución a las aspiraciones del individuo. Crisis de concepto, naturalmente, traducida en una temática pesimista, negativa, enfermiza, que reduce al hombre a una categoría despreciable. Los defectos del cine soviético en igual período —en el cual, por otra parte, caben dignas excepciones— eran de índole muy distinta: no consistían en denigrar al hombre ni en negar el avance social, sino en restarle veracidad a su propio esfuerzo creador, que aparecía en ciertos films mucho menos difícil, mucho menos auténtico que en la vida real. Era el afán de "mejorar" la realidad, de "barnizarla" —como señala agudamente Simónov—, que recibió el mote de "teoría de la ausencia de conflictos", en cuyo nombre algunos cineastas optaron por la tendencia al enfoque superficial y falsamente hermoseado de la vida soviética, reduciendo a un simple y uniforme esquema los sentimientos de hombres y mujeres dotados en la realidad socialista de estupendas vivencias humanas, y describiéndolos, además, con una técnica sin audacia y sin grandeza. Pero mientras

LA MADRE Y EL CINE RUSO

La auspiciosa acogida que nuestro público acordó a "La madre" se explica fácilmente: el film satisface con creces la avidez por películas de verdadera calidad. Algunos, empero, sin más argumentos que sus preconcepciones políticas, le han negado toda significación; otros, en cambio, la saludan como una muestra del resurgimiento del cine soviético. La polémica no es de ahora, y excluyendo las posiciones de mala fe —que no hacen a la legitimidad del debate—, parece evidente que al hablar de "resurgimiento" —por comparación entre las películas de un pasado reciente con la producción de anteguerra— se quiere aludir, en verdad, al reencuentro con los altos conceptos de la realización cinematográfica; capaces de hallar eco en el gran público, y que en muchos de esos últimos films aparecieron notoriamente disminuidos. El problema no se desconocía en la URSS, donde ya en setiembre de 1946 fustigaba Pravda la laxitud observada en la producción cinematográfica. La cuestión suscitó amplios debates —reeditados posteriormente en el segundo Congreso de Escritores Soviéticos—, y si a través de ellos quedó claro que la temática de los films rusos traduce siempre una moral saludable y un aliento dignificador, reconocióse igualmente la existencia de una limitación del estilo que no estaba a la altura del contenido, y una esquematización de las situaciones que hacía evidente la falta de fusión entre el hombre y la realidad.

¿Qué factores pudieran determinar esta situación? El "dirigismo estatal", dicen los detractores baratos, quienes quisieran un absurdo: que el cine soviético renunciara a reflejar la edificación de un mundo nuevo y a proseguir su batalla por el realismo en el arte. La "quiebra de la continuidad estilística entre el cine soviético mudo y sonoro", proclaman a su vez ciertos puristas más papistas que el Papa, quienes prefieren ignorar que el estilo ininterumpido del film soviético es la presencia del hombre visto como elemento activo de la sociedad y de la historia, tal como en "La tierra ayer, en Chapaitov" después, en "Un hombre de verdad" mucho más recientemente. De lo que se trata, en verdad, es de otra cosa, que interesa puntualizar para ubicar con propiedad el problema. En otras latitudes, especialmente en Hollywood, el período de posguerra vio al cine hundirse en una vertiginosa decadencia, reflejo de la caducidad de un régimen social incapacitado ya para dar solución a las aspiraciones del individuo. Crisis de concepto, naturalmente, traducida en una temática pesimista, negativa, enfermiza, que reduce al hombre a una categoría despreciable. Los defectos del cine soviético en igual período —en el cual, por otra parte, caben dignas excepciones— eran de índole muy distinta: no consistían en denigrar al hombre ni en negar el avance social, sino en restarle veracidad a su propio esfuerzo creador, que aparecía en ciertos films mucho menos difícil, mucho menos auténtico que en la vida real. Era el afán de "mejorar" la realidad, de "barnizarla" —como señala agudamente Simónov—, que recibió el mote de "teoría de la ausencia de conflictos", en cuyo nombre algunos cineastas optaron por la tendencia al enfoque superficial y falsamente hermoseado de la vida soviética, reduciendo a un simple y uniforme esquema los sentimientos de hombres y mujeres dotados en la realidad socialista de estupendas vivencias humanas, y describiéndolos, además, con una técnica sin audacia y sin grandeza. Pero mientras

Hollywood, por ejemplo, apela al cinemáscopo y a otras innovaciones publicitarias para afrontar una crisis que no es de orden técnico, la cinematografía soviética indaga a través del aludido debate público —modalidad no registrada en ninguna otra parte— las causas profundas de sus momentáneas deficiencias, evidenciando así sus reservas creadoras, su capacidad para el cumplimiento de la misión cultural que se ha trazado.

"La madre" culmina exitosamente un período de trabajo que, con más propiedad que de "resurgimiento", cabe calificar como de reencuentro con una verdad temática que deja de refugiarse en lo épico o en lo histórico, para abordar al hombre contemporáneo, héroe de la estupenda aventura de la vida, con sus particularidades, virtudes y defectos, grandezas y pequeñeces, influenciado en su conormación moral por un medio social detenido que él, a su vez, contribuye a perfeccionar cotidianamente. Film de excepción, testimonia la vitalidad del cine soviético, sus renovadas posibilidades creadoras, su rasgo distintivo, que no es otro que el amor por el hombre, la lucha por la dignificación humana. Si "La madre" de Pudovkin fué en este sentido un modelo de maestría cinematográfica, es mérito harto significativo que "La madre" de Mark Donoski surja airoso de la inevitable confrontación con la consagrada versión rusa y con la propia novela de Gorki. Innecesaria por conocida toda referencia al tema, se plantea aquí como negar al mismo objetivo por un camino propio, distinto. Mas que la letra del texto, Pudovkin había tratado de aprehender su espíritu heroico, lo épico del proceso revolucionario, suceciendo o prescindiendo de muchas situaciones que, por lo demás, las mismas limitaciones del cine mudo dictaban en encarar. El enfoque de Donoski, por el contrario, se aproxima al máximo a su fuente literaria, prescindiendo de toda simplificación en su estructura, y afronta el riesgo de la traslación casi literal de una novela —amiciosa empresa que en cine ha conocido muchos fracasos— con plena confianza en las ilimitadas posibilidades creadoras del arte cinematográfico soviético. El resultado está a la vista: un film rico de imágenes, profundo de ideas, de antología en la exposición del proceso psicológico de la protagonista, y donde vuelven a brillar las mejores tradiciones del montaje, del ritmo, del encuadre simbólico, del dinámico empleo de la luz, la música y el color, recursos expresivos en los cuales los rusos fueron maestros y que últimamente, como lo señala el propio Donoski, aparecían un tanto menospreciados, sustituidos por el camino del menor esfuerzo, flácido, gris, inencajz.

Nada, absolutamente nada —como no fuese la falta de audacia de algunos realizadores— impedía al cine soviético expresarse con su incontestable maestría artística. Si era necesario un sacudón, el de "La madre" resulta ejemplar, y cabe señalar que otros films recientes, como "Una gran familia, Poema pedagógico, La gran nación inmortal, Otelo" —celebrados en varios certámenes internacionales— fueron por colocar las cualidades narrativas del arte cinematográfico soviético a la altura de sus grandes ideas humanistas, sino también la preocupación por ubicar su temática a tono con el desarrollo de la sociedad socialista. Si ciertamente, en el centro de la vida soviética está el hombre y su trabajo creador, se lo mostraría de manera unilateral representándolo únicamente en el traba-



Una escena de "La Madre"

jo, porque si éste es vital en su vida no es toda su vida, inimaginable sin amor, sin amistades, sin las muchas testimonianzas no sólo ese fecundo esalegrías y dificultades de la existencia. Naturalmente, el hombre soviético no es un ente aislado, sino integrante de una sociedad que acuerda predominio a los intereses sociales sobre los intereses personales, pero que de ninguna manera elimina, suplanta o olvida lo personal en aras de lo social.

Por el contrario, cada día en mayor medida la actividad social se convierte en una cuestión personal del hombre, y en su vida personal, el reflejo de los intereses sociales asume cada vez un papel mayor. Y es interesante advertir cómo el conjunto de estos sentimientos irrumpe en "Relato inacabado o Una lección de la vida" —por citar sólo un par de films—, que hacen patente la preocupación de la cinematografía soviética por satisfacer la compaginación de lo social y lo personal en la vida del hombre, por abordar la riqueza de pasiones y la profundidad de su vida espiritual, por la búsqueda de tipos contemporáneos, por mostrar y generalizar un tipo de hombre nuevo. ¿"Nueva etapa"? Sea,

CARLOS A. AGOSTI

PIRANDELLO EN EL...

(viene de la pag. central)

gente, como una moneda de oro. Todos se arrojan sobre ella. La hacen jugar entre las manos. Hay un brillo de triunfo en los ojos de todos ellos. Pero está la risa burlona de Lamberto Laudisi una vez más. El hombre-juez que Pirandello ha metido en el cuerpo de Lamberto, con una sola carcajada, ha convertido en plomo la reluciente moneda.

Esta comedia pirandelliana no es una caricatura de un ambiente pueblerino, sino un sutil enfoque de la vida menuda de esa gente simple que no tiene otros problemas mayores que los de atear por sobre la empalizada en la casa vecina. Armando Discépolo se equivoca en la concepción del montaje. Convertió las sutiles situaciones en gruesas pinceladas de sainete portento del año veinte. Tampoco supo encontrar el movimiento exacto. Los personajes se aglutinaron más de una vez en determinados sectores, desaprovechando el hermoso marco destruido por German Gelpi, que sin romper con la cosa corpórea, creo constantemente en cada uno de los actos. Y lo que es peor, es que el director utilizó el anticuado sistema de la cara al público, desechado en las últimas experiencias escénicas. Apuntamos en el tercer acto una larga escena jugada en primer plano con todo el elenco, de muy mal gusto.

F. MAZZA LEIVA

O'NEILL Y SU OBRA...

(Viene de la pag. central)

zas que exigían el doble y hasta el triple de la duración común. Esta misma obra se ofreció entre nosotros en un espectáculo más o menos normal, pero en el ensayo general realizado en el Teatro Dramático Real, de Estocolmo, en donde se estrenó el año pasado con carácter de primicia absoluta, la representación duró cuatro horas y media. Creemos que una autocrítica rigurosa, munida de un buen lápiz rojo, hubiese anulado largos parlamentos innecesarios y suprimido escenas que sólo sirven para recargar la obra. Pero también creemos que, en esta particular ocasión, O'Neill estaba trabajando con materiales de sus propias entrañas, y que le habría sido muy difícil llevar a cabo con felicidad una tarea de ajuste semejante. El autor —persona, a la vez—, se empeña en explicar, en justificar hasta la mitad y el egoísmo de esos seres, queridos por él, a pesar de todo. Y por temor a que no se le comprenda, a que quede algo por decir, insiste como obsesionado ante la idea de que ese documento final no puede ser injusto y que debe dejar trascender bien claramente su perdón.

En síntesis: "Viaje de un largo día hacia la noche", si bien posee defectos que saltan fácilmente a la vista, es no sólo la clave necesaria para entender a su autor, sino que pone una vez más en evidencia (la última evidencia, por desgracia), su talento dramático excepcional. Ese talento que la lleva a presidir con Ibsen y Pirandello toda una larga etapa, aun no clausurado, de la historia del teatro universal.

La Interpretación

La obra exige grandes intérpretes y una dirección alerta y capáz que disimule un texto por momentos poco ágil.

A este respecto debemos decir algo en particular sobre Francisco Petrone. Reconocemos la gran inquietud de Petrone (gracias a la cual pudimos gustar esta obra, entre otras cosas), y hemos subrayado repetidas veces sus grandes méritos de actor, pero pensamos (y es un concepto de alcance general, en nosotros) que no se puede ser intérprete y director al mismo tiempo, y menos en una obra de tal naturaleza. Estimamos que debería elegir y decidirse en sus espectáculos por uno de los dos actividades. Además, y esto debiera tenerlo en cuenta, se está repitiendo demasiado en sus personajes (gestos, ademanes, tonos), y eso indica que su labor requiere una severa dirección que él no podrá suplantar por sí solo por más sentido autocrítico que posea. Por otra parte, su participación en la obra le hace perder contacto con la totalidad de su desarrollo, y de ahí parten los desvelos que por momentos se advierten. Todo esto, dicho al margen de su capacidad y seriedad de actor, y del espectáculo de raro calididad que de cualquier manera se ofrece. La revelación (para mucha gente y hasta para cierta crítica, pero no para nosotros que lo hemos visto en otros trabajos y sabemos bien todo lo que vale), fué Jordana Fain, actriz formada en la escena independiente que, en plena madurez de su arte, hizo de su atormentada Mary un ser vivo y cuidadosamente detallado. Carlos Estrada y Fernando Vogel son dos jóvenes actores de los que mucho se puede esperar, pues poseen sensibilidad y una buena escuela escénica. Myriam Van Wessen nos pareció exageradamente grotesca y, tal vez por error en la marcación de su papel. La escenografía de Gelpi y Vanorelli colaboró perfectamente para obtener el clima que la obra requería.



El Arlequin (Cézanne)

En la base formativa de todo arte hay un oficio, que responde a conocimientos, experiencias y conceptos genéricos e inteligibles. Ese oficio —técnica pictórica en nuestro caso— es un elemento indispensable para establecer un principio de unidad y coherencia en el estudio de las artes plásticas.

Sin embargo, es un hecho innegable que en los últimos cincuenta años de evolución de la pintura se ha interrumpido esa tradición de aprendizaje, de conciencia artesanal. Por el contrario, se ha entronizado la improvisación técnica, la indeterminación, en tal forma que la investigación teórico-práctica es un hábito exótico en el artista contemporáneo.

El apresuramiento en la búsqueda de la personalidad —terrible mito moderno— es una epidemia que aqueja a artistas y estudiantes, hasta convertirse posteriormente en frustración. El artista se escuda en la hipótesis de una sensibilidad singular y en el azar, rasgos funestos del gusto "moderno" estrechamente asociados a la idea fija de la espontaneidad y el automatismo. Espontaneidad y automatismo que se oponen a un genuino y profundo conocimiento de los medios expresivos, a la observación experimental de los progresos técnicos y, en fin, al trabajo sabiamente organizado.

Esá negligencia en la búsqueda del oficio, ese desinterés por el perfeccionamiento técnico, terminan por satisfacerse con pobres recursos y triquiñuelas, disimuladas tras el seductor velo del modernismo, y degeneran en un nuevo academismo.

La aparente síntesis de las tendencias abstractas del color por el color y la forma en sí misma; la complacencia por un juego decorativo-ornamental en el cual resulta fácil eludir el rigor experimental, han transformado los aportes renovadores de la plástica en meras fórmulas que sólo sirven, en fin de cuentas, para esquivar las dificultades.

Este nuevo academismo nació de las fórmulas del "placer estético pu-

ro" —amanerado y sofisticado como la vieja rutina "pompiere"— intenta soslayar las exigencias técnicas por el camino del menor esfuerzo. El aventurerismo de las búsquedas formales y el juego con elementos efectistas son producto de un desesperado intento por fijar una tendencia absoluta y "universal", de objetivos formal y conceptualmente muy limitados.

En la colisión entre lo nuevo y lo viejo, entre el pasatismo y el abstraccionismo, debe indagarse racionalmente el aporte sustancial y genuino, basado en la continuidad de la experiencia y la tradición artística.

En el estudiante, la investigación y la búsqueda de fuentes informativas deben realizarse en función de la familiarización con la materia y del conocimiento del desarrollo histórico de los diversos procedimientos técnicos hasta llegar a la autoproducción de la materia. Esta experiencia concretiza los conocimientos de la química aplicada y de la tecnología en general. La etapa mecánica es de una importancia formativa incuestionable en el desarrollo de la capacidad manual, en el conocimiento de la materia, en la certeza de los tonos, en la memoria

visual y en la seguridad de realización.

Frente a la actual anarquía técnica es necesario reiniciar el aprendizaje y la constatación de la teoría y de la práctica; asimilar la herencia de los grandes maestros —Cimino, Leonardo, Delacroix—, que el artista contemporáneo puede aplicar creando una nueva expresión, en concordancia con los descubrimientos más recientes y con el pensamiento renovador de la época.

Refiriéndonos al arte mural: la física, la química y la industria moderna han puesto a disposición del artista una enorme cantidad de materiales y técnicas de aplicación, recursos aún no utilizados a causa de las limitaciones de una arquitectura formalista, por una parte y a la característica del mercado artístico, por otra. Mercado cuya demanda se rige por una minoría de refinados que fomentan la difusión de un arte deshumanizado e irracional.

El pintor del espacio mural se ve enfrentado a dos problemas fundamentales: 1º) Su planteo será verdadero en la medida en que él mismo se pliegue a las exigencias de la arqui-

tectura y a la disciplina técnica que los materiales del muro imponen. 2º)

El propulsor y precursor de una época —condición inherente al artista— no puede desvincularse de su destino como individuo dentro de la sociedad, y sus obras deben responder en unidad de contenido y forma a las exigencias de proyección histórico social del arte.

Delacroix escribía en su diario: "El hábito del orden en las ideas es para mí la mejor guía en el camino hacia la alegría de crear", y expresaba su admiración por el rigor técnico de los artesanos tintoreros de tapicería. Delacroix fijó con precisión ese sentido de simplificación de medios, resultante de elementos fijos, en el contrapunto de tonos adecuado a la articulación del material.

Daumier puso de relieve la agudeza de su observación en el profundo estudio de lo típico: "Mostradme la oreja de un hombre y dibujaré su rostro".

Dos citas que expresan rigor técnico y firmeza conceptual, elementos indispensables para enfrentar la improvisación y la divagación de un arte minoritario y decadente, basado en la evasión de lo humano.



—Tiene la palabra, explíquese, es usted libre. DAUMIER.