

# Gaceta Literaria

• actualidad

• arte

2

Precio del ejemplar: \$ 4.-

AÑO I

★

BUENOS AIRES, MARZO DE 1956

★

## Mi Corazón en Puente Milvio

por Vasco PRATOLINI

Permitidme un viejo recuerdo de hace diez años... de aquellos días en que nacía la Resistencia, cuando los guerrilleros que actuaban en las ciudades comenzaban la lucha para reconquistar las libertades democráticas. Era en una ciudad que, en este caso, se llamaba Roma.

Yo habitaba en Roma desde febrero. Estábamos en marzo y mi conocimiento de la ciudad se limitaba al centro, sus ruinas, algunos de sus alrededores y sus museos. El Tíber —que yo amaba— era aquel de la isla Taberina, pero no estaba dispuesto a remontar su curso allí. Mi calle Slaminia terminaba a la altura del estadio con el rosa y el amarillo de los Masetti y el añil de Piola como horizonte.

El puente Milvio existía para recordarme a Maxenos y a Constantín, y más precisamente los frescos de Piero della Francesca: un descubrimiento de mis veinte años, una de las primeras luces que se encendieron sobre la ignorancia de mi adolescencia. Algo más debía venir, en otro período también memorable de mi vida; ambos unidos por el tenue hilo de las circunstancias.

Aquel día de marzo estaba con una jovencita. La llamaba Jacqueline; debería encontrar aquellas palabras

simples y puras, para contarles mis sentimientos de entonces y decir de qué manera nos habíamos querido. Una de las sirvientas de la reina de Saba, aquella que termina el grupo y que Piero vistió de rosa, tenía su mismo rostro. Yo me apercibí un día que habíamos alcanzado juntos el puente Milvio cerca de la Farnesina; cerca de unas ruinas. Me recosté, ella se sentó a mi lado. Su perfil se me ofrecía, recortado por la luz, con los cabellos cubiertos con un pañuelo anudado en la nuca. Pronto nos alejamos, pues iba a ponerse el sol. Bajamos la colina y nos encontramos con obreros y muchachos que faltaban al colegio para jugar y perseguirse por los senderos. Tomados de la mano descendimos el estrecho camino entre las hayas, hasta llegar a las primeras casas. Los habitantes de Puente Milvio estaban ante la puerta de sus hogares, sentados en las glorietas de los cafés o en los escalones de la iglesia. Desde un bar cercano al cuartel recibíamos la voz de una radio que, a intervalos, dejaba de funcionar imponiéndose, entonces, un profundo silencio, como si la vida retomara allí su curso ordinario. Los automóviles que se deslizaban

(Continúa en la página siguiente)

## "Somos pasado y queremos seguir siéndolo"

Diálogo con EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

Momento oportuno para conversar con Ezequiel Martínez Estrada, que tan honda preocupación evidencia por los difíciles problemas de nuestra realidad. Se hace necesario considerar, en este instante de definición y compromiso, la actitud de nuestra literatura, en cuyos obras no siempre está presente el ámbito argentino y la azarosa peripecia de su habitante.

Desde Bahía Blanca, Ezequiel Martínez Estrada responde a nuestros preguntas, que, junto con sus agudas respuestas, aquí reproducimos:

Pregunta: ¿A qué causa atribuye usted el hecho de que nuestros escritores rehuyan tratar a fondo temas de la realidad nacional?

Respuesta: A que además de ser un pueblo medularmente conservador, somos un pueblo ensoberbecido. Mantenemos vivo lo peor del hidalgo de la picaresca y hemos perdido muchas de sus virtudes, entre ellas las de aguantar el hambre con buena cara. Nuestra realidad no es agradable —ninguna lo es—, como tampoco lo fueron para Gogol y Goncharov la de Rusia, para Zola y Proust la de Francia, para Sherwood Anderson y Sinclair Lewis la de Norteamérica,

etc. Pero el escritor tiene por misión, precisamente, humanizar y hacer amable la dura y fea realidad. Más amor y más humildad y tendremos mejor literatura.

P.: A nuestro entender, muchos de los problemas planteados en "Facundo" tienen una dramática contemporaneidad: ¿Qué opina usted de ello?

R.: Efectivamente, así es. A los cien años de aparecer el "Facundo" publiqué mi opusculo "Invariantes históricos del Facundo". Cada día que pasa aproxima más esas dos fechas que parecen seguir camino para alcanzar un segundo centenario. Nos cuesta tanto superar el pasado porque somos pasado, y queremos seguir siéndolo. En un país aburguesado y engolado de militarismo, clericalismo y mercantilismo, como el nuestro, donde se come bien y se piensa poco, los locos como Beethoven y Van Gogh —en el caso de que pudieran darse—, influirían poco para cambiar su suerte. Para cambiar hay que dar "saltos bruscos" (Teoría de las Mutaciones); nuestras revoluciones fueron todas —excepto la de 1810— saltos de tucura.

(Continúa en la página siguiente)

David Alfaro Siqueiros: AUTORRETRATO

## SUMARIO

MI CORAZON EN PUENTE MILVIO  
SOMOS PASADO Y QUEREMOS SEGUIR SIENDO, dice E. M. Estrada

J. P. CALOU

PERFIL DE JUAN M. GUTIERREZ

GREGORIO DE LA FERERE Y LA COMEDIA HUMANA

DOSTOIEVSKY Y LA RECONCILIACION UNIVERSAL

MAQUINAS PENSANTES Y PENSAMIENTO MAQUINAL

LA GALLA

AL DEJAR EL CIGARRILLO

A BUENOS AIRES

SI, CREO EN EL ARTE DE AMERICA, afirma Pablo Neruda

SPILIMBERGO Y SU OBRA

SARTRE EN NUESTRA ESCENA

MONTSERRAT

REALISMO Y ESTILO

SENTIDO POPULAR Y LAICO DE LA UNIVERSIDAD

EL TEMA DE LA AUTENTICIDAD POETICA

SIQUEIROS EN EUROPA

LIBROS Y COMENTARIOS

TEATRO

CINE





"Somos pasado y queremos seguir siéndolo"

P.: ¿Cree usted que cierta tendencia aristocratizante en la literatura argentina ha desviado — o negado — la ruta trazada por un Echeverría o un Sarmiento?

R.: Si; aristocratizante como usted dice, o, si me permite una leve rectificación, despectiva. Pues ¿qué tenemos de aristocrático, en el sentido etimológico y gramatical, aunque sí en el peyorativo? Precisamente entre nosotros lo más aristocrático es lo en verdad más plebeyo. Despectiva, mejor; porque vivimos despreciándolo todo, hasta a nosotros mismos. ¿Hay adoración, hay veneración por algo entre nosotros? ¿Somos cristianos, somos demócratas, somos idealistas — de cualquier ideal, aunque bárbaro, de un ideal sapongamos el de San Ignacio de Loyola? Nos gusta la música de Chopin, la escultura de Miguel Ángel, las novelas de Balzac, pero ¿qué pensamos de esos pobres infelices tan carados de tarea y sin parientes militares ni obispos?

P.: Payró, Quiroga, Güiraldes, parecieran indicar una narrativa que, salvo excepciones, no prosperó. ¿A qué cree usted que se deba?



E. Martínez Estrada

R.: Voy a completar su nómina de autores, con la que estoy muy de acuerdo, señalando las únicas obras que, a mi juicio, merecen considerarse como fundamentales para una gran literatura argentina: El Matadero, Ojeada Retrospectiva, Facundo, Amalia, Martín Fierro. Allí lejos y hace mucho tiempo, alguna obra mía, y por supuesto, también de Cunningham-Graham y de Head, King, Haigh.

P.: En su Cabeza de Goliat encontramos elementos creadores críticos que nos hacen pensar en la posibilidad de enfrentar a la gran ciudad con una literatura que la reñe, que la comprende... y tal vez la condena. Esperamos su opinión sobre esto.

R.: Coincido con usted en que hay en la Cabeza de Goliat muchos temas que pueden suscitar un desarrollo extensivo. Pero convendría usted conmigo en que se trata de un film. Mucho mejor es observar directa y apasionadamente la naturaleza — lugares, personas y cosas —.

P.: Esperamos su palabra para una juventud que cree en usted y que quiere considerarse digna de proseguir su valiente conducta.

R.: Gracias. Esa palabra para la juventud es: "trabajemos".

# J. P. CALOU

por JOSE PORTOGALO

¿Cómo satisfacer el pedido de la editorial madrileña que le solicitaba el envío urgente de las crónicas aparecidas en un matutino metropolitano? No tenía copia de los originales y la tarea de reunirlos cazándolos en la colección de los palos o en el archivo del diario, iba a demandar un esfuerzo que no estaba dispuesto a realizar. Su abulia, por otra parte, contribuía a crearle dificultades que no le daban sosiego. Esa misma noche, como era su costumbre hacerlo, se encaminó hacia el bar La Helvética, de Corrientes y San Martín, y, entre sorbo y sorbo de ajeno, reveló en una rueda de amigos el motivo de su preocupación.

Al día siguiente, un grupo de muchachos — apenas 16 años contaba el mayor — se presentó a Rubén Darío; uno de ellos, con esa simpática y maliciosa irreverencia propia de la edad, le hizo una proposición original.

—Sabemos, poeta, que anda muy preocupado. Mire, nosotros —agregó señalando a sus compañeros— nos comprometemos a entregarle copia de las crónicas publicadas, pero con una

condición: que lea estos versos y nos dé después su opinión sobre ellos.

Refiere don Edmundo Guibourg, imberbe jovencito entonces, el que con el correr de los años iba a ser el finísimo, agudo y temible crítico teatral que tuvo a su cargo aquella inolvidable "Calle Corrientes" de un vespertino porteño, que Rubén Darío sonrió bonachonamente ante la insolita propuesta, tomó el fajo de papeles y luego de echarle una rápida ojeada, les respondió:

—Juan Pedro Calou? Me hablaron de él. Déjenme los poemas.

Esa misma noche, los muchachos se dieron a la dura faena de copiar a lápiz las crónicas que más tarde se publicaron en España bajo el título de "Los raros".

Pasó el tiempo. Rubén Darío se fué a Francia, sin dar su opinión sobre los versos de Juan Pedro Calou. Pero he aquí que un año después, y cuando todo hacía presumir que el maestro había olvidado su promesa, aparecieron en "Mundial", la revista que dirigía en París, "Myrta" y "El arco", dos breves obras teatrales de Calou.



Xilografía de A. Belloc

J. P. CALOU

El poeta, que hasta ese momento había ignorado el episodio que acabamos de relatar, salió indemne del éxito. Ciertamente es que el hecho había alborotado el cotarro literario local, pero también es cierto que si bien el anonimato en que estaba, éste le sirvió además para atender seriamente el llamado de la inquietud vocacional.

Juan Pedro Calou no defraudó el generoso gesto del magnífico nicaragüense; él va a cumplir, paso a paso, dramáticamente, pero sin desalientos, el proceso de su formación espiritual. Sus primeros versos complacen al cenáculo literario; se habla de ellos señalando sus valores; se le aplaude y admira en las redacciones de los diarios donde trabaja. Sin embargo, el poeta tiene algunas vacilaciones; duda frente al fácil camino que le ofrecía su "carrera" de escritor. Comprende que no es un mimo, un prestidigitador de palabras hermosas, sino un poeta; esto es, un *sentidor*, un ser marcado por el signo de los predestinados.

Prestigiaban el índice poético de la hora el cisne de Darío y la diversidad metafórica de Lugones; apuntaban, además, plenas de aciertos, las voces severas de B. Fernández Moreno y Alfonsina Storni y comenzábase a tener en cuenta la esencialidad lírico-ciudadana de Carriego.

Juan Pedro Calou se despoja rápidamente de los oropeles circunstanciales que le había entregado su aptitud literaria de la iniciación. Busca con ahínco su acento. Enrañable y veraz, rechaza en su poesía todo aquello que trasunte tufo a retórica; o más claro, desprecia el retoricismo, aun el de mejor cuño, por entender que la poesía en nuestro país debía realizarse sin ortopedias verbales, ni menos con subterfugios brillantes, efectistas, que desvirtúan, muchas veces, la intención del poeta. Vence el inconformista que atiende más al llamado del corazón, que al canto de las sirenas que lo rondan para hechizarlo y hacerlo sucumbir entre sus arrullos.

De ahí su obra orientadora, de percusión, diríamos, su sentido convivencial de la vida y los sentimientos que articulan y organizan el pensamiento. En el poema "Prólogo" de su único libro *Humannamente*, aparecido en 1918 y reeditado hace unos años por Leónidas Barletta, dice con lúcida claridad:

¡Mal hombre es aquel hombre que en [el dolor, pequeño, no es capaz de la fervida integridad [del leño!

—Este es Rodolfo. Hace años que lo conozco. Estoy persuadido de que todo marchará mejor ahora. Naturalmente, depende de nosotros. Debemos comenzar a olvidar muchas cosas, saber renunciar a otras... He terminado. Escuchemos lo que nos ha de decir.

Yo comencé: —Si, es preciso olvidar muchas cosas, pero otras debemos tenerlas bien presentes en el espíritu...

(Continúa en la página 4)

# Perfil de Juan María Gutiérrez

por Gregorio Weinberg

Entre las figuras de primera magnitud de aquella brillante generación que Ricardo Rojas llamó de "los prosopitos" es, indudablemente, la de Juan María Gutiérrez la menos conocida y la menos estudiada. Sus obras publicadas son escasas y en su mayor parte hoy inhallables las estudios en forma de libro a él dedicados pueden contarse con los dedos de las manos. Ciertamente que su actividad como político no alcanzó a tener gravitación decisiva como la que tuvieron en su momento Sarmiento y Mitre; tampoco como escritor dejó obra orgánica de repercusión comparable a *Facundo*, el *Dogma Socialista*, las *Historias de San Martín* y *Belgrano*, o las *Bases*, aunque su labor, injustamente relegada al olvido, desperdiciada en publicaciones periódicas, o todavía inédita, debe considerarse entre las más importantes, significativas y valiosas de nuestra tradición literaria. Hombre reposado y sereno, trabajó sin estridencias y con hondura en disciplinas entonces poco estimadas o en actividades fundamentales carentes de brillo exterior. No obstante su carácter y modalidades de estudioso, su personalidad está asociada —hecho paradójico— para el gran público a ciertas actitudes suyas que en su hora alcanzaron notable repercusión: su apasionada defensa de la libertad de cultos en la Asamblea Constituyente de 1853, reunida en Santa Fe, su rechazo del diploma de Miembro Correspondiente de la Academia Española, sus formidables polémicas en defensa de la política de Nicasio Oroño. Estas actitudes corresponden lógicamente a sus más íntimas convicciones; el eco que despertaron debe atribuirse a las circunstancias y significado de su toma de posición.

Nació Juan María Gutiérrez en Buenos Aires el 6 de mayo de 1809; en su primera juventud estudió derecho y topografía. Manifestó temprana vocación por los quehaceres de la inteligencia, y desde entonces se acercó a los hombres que la historia conoce como la generación del 37. Su discurso *Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros*, en la sesión inaugural del Salón Literario — en cuyo transcurso también hablaron J. B. Alberdi y Marcos Sastre — preanuncia en cierto modo sus ideas cardinales, y cuál su posición como intelectual frente a los problemas fundamentales del país, su historia, su tradición y su porvenir. La maduración de su pensamiento, el progresivo ensanchamiento de su horizonte mental, la indudable influencia echeverriana, sus viajes y experiencias posteriores, no harían sino perfilar con mayor precisión su vigorosa concepción democrática y su consecuente liberalismo; sus ideas y su estilo estuvieron siempre impregnados de un ligero toque de volterianismo, corrosivo y constructivo a un tiempo. Demasiado conocidos son los lineamientos ideológicos de aquellos patriotas para que insistamos en caracterizarlos.

Colaboró Gutiérrez en *La Moda* y *El Iniciador*, y junto a Echeverría, el maestro, funda la Asociación de Mayo, cuyo lema es ya toda una definición: "Mayo, Progreso, Democracia"; conoce la cárcel y los grillos por "cajetilla" y "hablantín"; luego el exilio en Montevideo, donde participa en el hoy famoso Certamen Poético: *A Mayo*, la composición premiada revela sus dotes líricos y su inspiración ciudadana. Pero esos torneos no le hicieron olvidar sus obligaciones políticas y colabora en la defensa heroica de la Nueva Troya. Su pluma brillante en *El Talismán*, *Triteo*, *Muera Rosas*. Luego de un par de años de permanencia en la capital uruguaya, se dirige a Europa en compañía de Alberdi, con quien recorre varios países, para regresar al Nuevo Mundo antes de ocho meses de su alejamiento. Brasil, Chile y un rápido viaje a Ecuador, señalan el itinerario de un hombre proscripto de su tierra por la tiranía rosista. Por vocación y por necesidad de ganarse el sustento se dedica a la enseñanza (llegó a ser Director de la Escuela Náutica en Valparaíso); al periodismo (escribe en *El Comercio*, *La Tribuna*, *La Crónica*, estos dos últimos dirigidos por Sarmiento); y al estudio de la historia literaria del continente. Amigo íntimo del autor de las *Bases* y del de *Recuerdos de Provincia* forjan planes de recuperación para la patria entonces encadenada bajo un régimen de oprobio y de reacción política. En medio de todas sus tareas y obligaciones tiene tiempo suficiente para comenzar su *América Poética*, colección escogida de composiciones en verso escrita por americanos en el presente siglo con noticias biográficas y juicios críticos, cuya primera entrega apareció en febrero de 1846. Veinte años después, sensiblemente ampliada, se publicaría en Buenos Aires. Es la primer antología americana; si su generosidad llevó a Gutiérrez a incluir en ella composiciones de escasos valores estéticos, lo hizo

guiado por su afán de dar a conocer el mapa intelectual del continente, y no por amistad o espíritu sectario, razones estas que hoy parecen ser decisivas en la confección de obras similares. Hay mucha generosidad y audacia en el intento y su realización; no son limitaciones, falta de espíritu crítico o estrechez de miras como mal puede creerse. Reeditó, entre otras varias obras, el *Arauco Domado*, de Pedro de Oña, libro desde hacía siglos olvidado en Chile, y que encabezó con un estudio preliminar que plagió Rivadeneira sin escrúpulos. Traducciones, ensayos, libros de texto completan su labor silenciosa y eficaz de sembrador de cultura allende los Andes.

Los ecos de Caseros son una clarinada. La Patria reclama y convoca a todos sus hijos dispersos por los países limítrofes. Gutiérrez, "el hombre de Mayo", como lo llamó con acierto Ernesto Morales, es uno de los primeros en regresar. Apenas han pasado siete días de su llegada a Buenos Aires, cuando las exigencias políticas de la grave hora que atravesaba el país — caído el tirano pero indeciso el rumbo de la organización — hacen que D. Vicente López lo nombre Ministro de Gobierno, en el ejercicio de cuyo cargo le corresponde defender el Tratado de San Nicolás, que encontró decidida oposición en la capital porte-



ña. En medio de un clima cargado de inquietudes y dificultades, se aleja hacia Santa Fe, donde participa en calidad de diputado por Entre Ríos y miembro de la Comisión de Negocios Constitucionales, en la redacción de la Carta Magna, de cuyo anteproyecto es redactor principal junto con Gorostiaga. Indudablemente, fué uno de los hombres que más gravitaron en la discusión y aprobación definitiva; así lo atestiguan las actas y otros documentos contemporáneos. Además, publica *El Nacional Argentino*, en Paraná, uno de nuestros grandes periódicos doctrinarios.

En marzo de 1854 es nombrado Ministro de Relaciones Exteriores por Urquiza, entonces Presidente de la Confederación. El porteño desempeñó con la altura que exigía la hora; ningún resentimiento puede percibirse en su conducta, sólo lo guía su probado patriotismo. Preparó desde Paraná las negociaciones previas que condujeron al reconocimiento de nuestra Independencia por parte de España, con lo que se cierra todo un ciclo histórico.

Alejado ya de las actividades políticas, regresa a su ciudad natal, donde trabaja siempre en actividades nobles y se prodiga en iniciativas de trascendencia, no siempre apreciadas. En 1861 es nombrado Rector de la Universidad de Buenos Aires, puesto que ocupa por más de 12 años, hasta su jubilación; desde ese cargo, fundamental entonces para la cultura argentina, realiza una labor sólo comparable a la de Bello en Chile. Nuestra máxima casa de estudios adquiere prestigio continental se modernizan los planes de enseñanza, se crea la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas.

Son esos años de magisterio los más fecundos de su labor escrita. Aparece en 1868 *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la en-*

señanza pública superior en Buenos Aires desde la época de la extinción de la Compañía de Jesús en el año 1767 hasta poco después de fundada la Universidad en 1821. Con notas, litografías, datos estadísticos y documentos curiosos inéditos o poco conocidos, obra fundamental para nuestra historia de la cultura, y contra cuya difusión ha conspirado indudablemente un tulo nada atractivo. Obra no superada aún por su aporte documental, y continuada con mayor rigor doctrinario por José Ingenieros en su *Evolución de las ideas argentinas* y Alejandro Korn en *Influencias filosóficas en la evolución nacional*. Al año siguiente pónese en venta el hermoso volumen de *Poesía*, que analizó con inteligencia y devoción Amaro Villanueva en su *Crítica y Pico*. En 1870 da principio a la publicación de las *Obras Completas* de su gran amigo Echeverría, la que encabeza con una magistral introducción; rescató así para la posteridad la dispersa labor escrita del autor del *Dogma*. Y en 1871 aparece su trabajo más orgánico como crítico: *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino D. Juan de la Cruz Varela*.

Valiosísimos y numerosos trabajos publicó, además, en la *Revista del Río de la Plata*, *Revista de Buenos Aires*, *El Invalído Argentino*, *El Correo del Domingo*. Estudioso, rescató importantes manuscritos; bibliófilo, formó una magnífica biblioteca, luego de su muerte saqueada sin escrúpulos. ¡Hasta algunos originales de Echeverría que estaban allí han desaparecido! Además de su labor de creación dedicó muchos esfuerzos a redactar textos, publicar obras de divulgación; confeccionar antologías y recopilaciones, recoger documentos y noticias.

Por consenso unánime se ha calificado a Gutiérrez como el primero y más eminente de nuestros críticos; no obstante estos generosos calificativos, gran parte de sus ensayos no han sido recogidos en libros, lo que los sustrae al conocimiento del público, aunque no al de los plagiarios que abundan y se nutren en ellos. Recordemos, por ejemplo, entre muchos otros, el estudio dedicado a Pedro de Peralta Barnuevo, el que por sí solo constituye un denso volumen; es una magnífica monografía, ejemplar por la amplitud del enfoque, pues es un verdadero retrato del siglo XVIII en el Virreinato del Perú. No obstante el tiempo transcurrido no ha sido superado como visión de conjunto y pocos son los detalles que se le añadieron.

Murió Gutiérrez el 26 de febrero de 1878; sobre su mesa de trabajo quedó una carta inconclusa dirigida a Alberdi, a quien relataba las incidencias del día anterior, cuando Buenos Aires conmemoró de manera apoteósica el centenario del nacimiento de San Martín, actos a los cuales asistió fervoroso el anciano escritor.

Hasta la fecha no se inició la publicación de sus *Obras Completas*; seguimos careciendo de ediciones críticas de sus libros fundamentales. De lo que resta del "Archivo de Gutiérrez", hoy en el Congreso Nacional, hay millares de páginas que esperan ser estudiadas y publicadas: notas, cartas, apuntes, etc.

Tratando de caracterizar la labor de Gutiérrez ha escrito R. Rojas: "Gutiérrez ha sembrado, en los campos de la cultura superior, ideas cuya originalidad puede discutirse, pero cuya importancia no podría negarse. Tales son, por ejemplo, su defensa del idioma castellano como medio de expresión en América y su repudio de la cultura española; su respeto por la educación universitaria como complemento de la educación general; su atención, en la historia argentina, a los aspectos sociales y espirituales de la civilización que integran la historia militar y política; su simpatía por la tradición gaucha y por la leyenda indígena conciliada en el arte con los ideales más puros del progreso cosmopolita; su sentido de que la evolución argentina es una con la evolución prerrevolucionaria y continental de la colonia".

Inecesario habría sido trazar un bosquejo biográfico de Sarmiento o Echeverría: no lo es, en cambio, tratándose de Gutiérrez, pues allí los rasgos esenciales de su vida pública y actividades intelectuales poco y mal conocidos son de la nueva generación. Por ello hemos creído que, más útil que un juicio doctrinario sobre su personalidad y su obra, es ofrecer algunos datos para interesar y atraer sobre Gutiérrez la atención de las nuevas generaciones, que buena guía puede ser para hombres que no siempre atinan a encontrar un norte en estas horas conmovidas. Volver a Gutiérrez es no sólo acercarse a una existencia ejemplar, la de un intelectual arquetípico, modesto y patriota, sino también retornar a Mayo, su tradición democrática militante, su generoso liberalismo, su inquietud renovadora.



Los *chiflados*, pues, constituyen en gran parte ese pueblo alegre, gracioso.

o el desinterés. Yo no creo que haya que asignarle a Laferrère otro pro-

por Julio **IMBERT**

Digo que no caricaturizó, porque Laferrère no hizo del hombre una figura ridícula y grotesca o, lo que es igual, no destacó del hombre sus rasgos más pronunciados y particulares que le caracterizan para mostrarlo en su aspecto más cómico o extravagante. Concretóse Laferrère a recoger o a seleccionar cada uno de los tipos en sí caricaturescos, de sí propios ridículos, de sí propios grotescos, para trasladarlos al papel con una fidelidad que no sería, como es, milagrosa si no se detuviese justamente allí donde comienza el descarnado realismo. Ahora que la biomecánica de Laferrère, de suyo inna-

(Continúa en la página 12)

## (Continuación de la página 2)

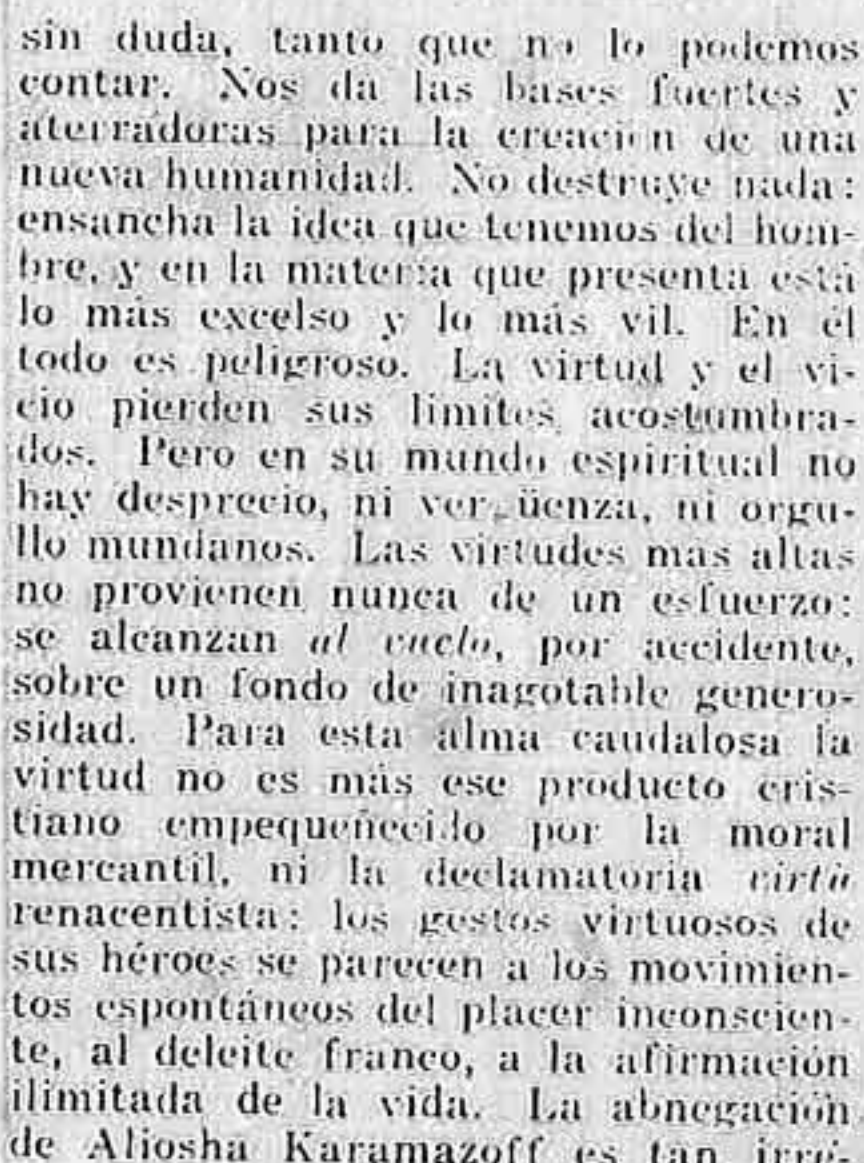
No estamos frente a un zurcidor de palabras, ni menos ante un confor-

¡Quien es capaz de mantener expectante una anhelación tan profunda como la suya viene al tiempo! Darío no se había equivocado; tampoco los jóvenes amigos de Calou que le habían entregado sus primeros ejercicios poéticos.

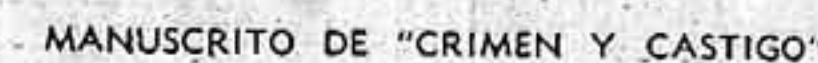
por **Patricio CANTO**

Si: el momento de nuestra adolescencia en que sentimos por primera vez la típica grandeza de los novelistas rusos es el momento en que nuestro desarrollo espiritual da un paso decisivo-hacia adelante. ¿Qué idea de la grandeza puede tener un muchacho suramericano? Una idea jerárquica y pomposa, más o menos influida por oscuras asociaciones militares. Pero Tolstoi, Dostoiévski, Gorki nos revelan una forma desconocida de gran-

¿Cuál es su enseñanza? El nos arrebató y nos fascina; por eso, es difícil decir qué nos enseña. Mucho,



El creía ver una incompatibilidad entre el progreso material y la profundidad espiritual del pueblo "crisotóforo", el pueblo que tiene la misión de reconciliar a toda la Tierra. ¿Es necesaria esa incompatibilidad? El pensamiento de derecha lo afirma, pero dudamos de su honradez hoy, aunque no dudemos de Dostoievski. Es una idea que habrá que pensar de nuevo, ante los anchos caminos que se abren. Ese día de 1880, meses antes de morir, un poeta señalaba a su pueblo — por primera vez en la Historia — una misión de preeminencia universal que, de algún modo profundo, no sólo no ofende a ningún otro pueblo, sino que a todos los hombres exalta, a todos los pueblos bendice.





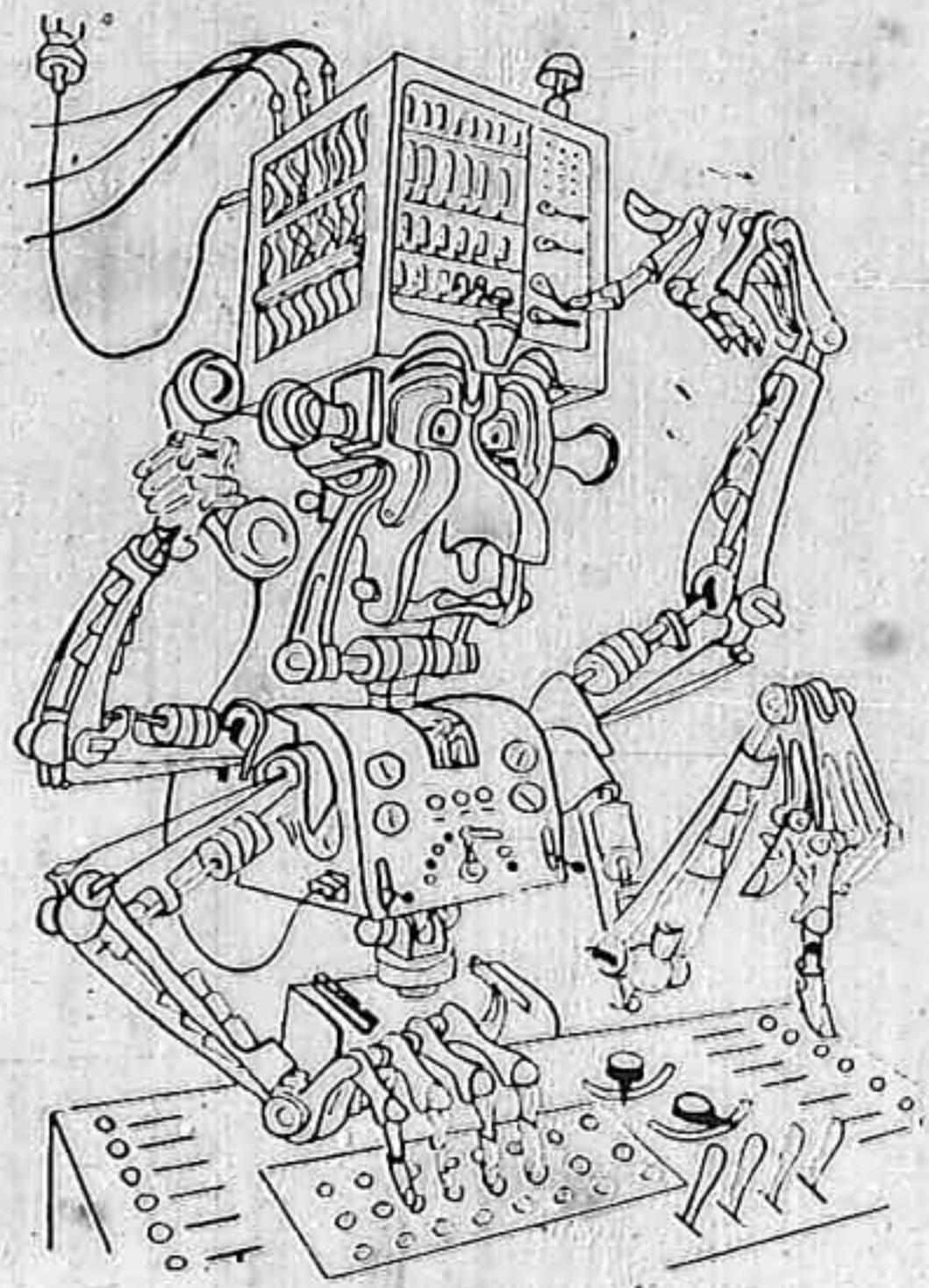
# Máquinas Pensantes y Pensamiento Maquinal

Como se sabe, los antiguos romanos usaban guijarros para auxiliarse cuando hacían cuentas, y del nombre de cálculos que les daban en su idioma proviene el verbo *calcular*. Aquellas piedritas eran un elemento de notación que liberaba a la memoria de un excesivo e innecesario esfuerzo. Luego se inventó, con idéntico fin, el ábaco, que sigue usándose actualmente en muchos países.

Lo interesante del caso es que a nadie podía ocurrírsele que los cálculos *calculasen* por sí solos. El que calculaba era el individuo humano ocupado en la función contable. Nadie sostenía que las piedritas alineadas en la mesa o en el suelo constituyeran una memoria, aunque bien se entendía que eran un auxilio mnemotécnico.

Cuando se generalizó la notación numérica por escrito, quedó en vigencia la palabra *calcular*, y la ayuda memorativa se halló, de manera mucho más eficaz, en signos especiales que contribuyeron poderosamente al adelanto de la matemática.

Fué, según parece, Blas Pascal el que primero concibió un dispositivo mecánico para que la notación aritmética produjese por sí sola el resultado de la cuenta. En lugar de anotar cada número en un papel, se haría girar una rueda



conectada con otras por medio de un sistema de engranajes y pesos, hasta que el signo numérico deseado quedase a la vista en una ventanilla de observación. Una vez anotados en tal forma los números del caso, esta combinación de ruedas terminaría por exhibir el resultado de la suma o la resta en cuestión.

En principio, la máquina de Pascal es afín a los antiguos cálculos. En efecto: que la acción física del hombre se reduzca a colocar primero cuatro piedras sobre un tablero, luego tres, luego cinco, según lo requiera la notación de su cálculo, y luego cuente el total de piedras, doce, o que dicha acción física consista en anotar los números colocando ruedas en posición, las cuales a su vez mueven a otras y ofrecen finalmente a la vista en una ventanilla los números 1 y 2, siempre se trata de un auxilio mecánico que reemplaza el esfuerzo maquinal de la mente humana, pues, en definitiva, la monótona operación mental de contar se ejecuta en el taller de una vez por todas al preparar la combinación funcional de la máquina.

Así originadas las máquinas de calcular, no se pretendió en un principio que fueran máquinas calculadoras. Esta última denominación se aplicó a otras más complejas, pero igualmente maquinales, cuando la introducción de mecanismos eléctricos les dio apariencia de automatismo. Aunque siempre había de intervenir el operador humano en la notación de los números y en la lectura y empleo del resultado, la apariencia de autopropulsión en el funcionamiento de sus piezas pareció motivo suficiente para acreditar a la máquina la operación, y así hemos llegado al caso de que estos mecanismos sumen, resten, multipliquen y dividan, extraigan raíces cuadradas y busquen logaritmos, empleando en esas tareas la

Por

HERNAN RODRIGUEZ

misma dosis de pensamiento propio que pone la guadaña en cortar el césped o el martillo en clavar el clavo. Así, pues, calcula el matemático con la más poderosa calculadora electrónica, lo mismo que destornilla el mecánico con el más elemental destornillador. Y sola, lo que se dice sola, la máquina no calcula, en mayor grado de lo que destornilla el destornillador por su propia cuenta.

Naturalmente, la operación de calcular, ejecutada por un operador humano con o sin auxilios mecánicos, es una operación mental. Las operaciones mentales son del ámbito del pensamiento. Ergo, si las máquinas calculan, piensan. Y ya tenemos mecanismos pensantes, como los llamados cerebros electrónicos.

O bien, si se arguye que el cálculo, sea con piedritas, con engranajes o con lámparas electrónicas, se reduce a una operación eminentemente mecánica, los pensadores maquinales alegan que dichos aparatos no se limitan a calcular, sino que ejecutan operaciones lógicas. Para ello, basta asignar códigos a los números que se *alimentan*, o sea, que se introducen en la máquina, y ésta, que funciona, por compleja que sea, con impulsos unitarios, contestará por sí cuando haya suma, y por no cuando haya resta. Como la afirmación y la negación son las alternativas finales y la base de toda la lógica formal, no cabe duda de que estas máquinas no ya calculan, sino que formulan juicios. Y si así ocurre, ¿quién puede discutir que piensan?

Pero, he aquí que estos mecanismos pensantes no sienten ni padecen; no sufren emociones, no se proponen nada, no saben si existen, si van o vienen, si funcionan o están quietos. Tienen significado y finalidad en la misma medida que tiene un sentido y un fin la flecha arrojada por un hombre contra otro; vale decir, el sentido y el fin que les imprimen sus constructores y sus operadores.

Claro está que la utilidad de esta moderna maquinaria es enorme, y sus consecuencias para el desarrollo de la cultura humana son aún imprevisibles por lo grandiosas. La especialidad teórica llamada cibernética es sumamente valiosa en cuanto ayuda a planear la construcción y el empleo de estos mecanismos, así como los métodos y sistemas que gracias a ellos se hacen posibles para beneficio de la sociedad. Pero muchos de los más notorios cibernetas — Wiener, Ashby, Grey, Walter, Coiffignal, Latil — se expresan en términos tales que según ellos las grandes máquinas calculadoras y otros dispositivos automáticos tienen propiedades psíquicas animales o humanas, configurando así una posición filosófica errónea que llamaremos mecanozoísmo o antropomecanismo.

En el primero de los dos libros publicados por Wiener sobre este particular (*Cibernética*: del control y la comunicación en las máquinas y en los animales) se sostiene que las modernas máquinas de calcular tienen reflejos condicionados, aprenden, y sufren neurosis. En el terreno práctico, se exaltan las aplicaciones civiles de dichas máquinas y también las militares. Pero en su segundo libro, *El uso humano de los seres humanos*, Wiener emite apreciaciones que merecen párrafo aparte.

Los que sueñan con la pretendida *humanización* de la guerra no pueden menos que celebrar la posibilidad de mecanizar las operaciones bélicas en forma tal que los seres humanos no lleguen a sufrir daño alguno y la victoria se obtenga mediante la destrucción del ejército mecánico y automático del adversario. Sería una guerra basada puramente en medios económicos y técnicos, donde las máquinas reemplazarían a los hombres. Pero Wiener sueña con un futuro algo distinto. Merced a la cibernética, nos dice, las máquinas se encargarán de la producción en la retaguardia... para que los hombres puedan quedar libres de las fábricas y marchar alegremente al exterminio!

En el aspecto filosófico, Wiener y su grupo se han hecho eco de la doctrina psicológica conductista, que en un principio por razones de método y comodidad, y luego por error de concepto, encara a los organismos psíquicos como si fueran máquinas. ¿Qué les puede costar, entonces, tomar a las máquinas por organismos psíquicos?

Frente a estos pensadores maquinales, que encarnan una nueva forma del clásico mecanicismo, se alinea otro gruposeudorromántico que continúa las viejas tendencias antimquinistas. Así como el ciberneta maquinale cree que las máquinas suplantarán a los hombres y que eso está muy bien, el idealista antimquinista cree que en efecto sucederá así y que eso está muy mal. Pero ni uno ni otro están en lo cierto. Si la compleja maquinaria moderna es empleada con fines inhumanos de esclavizamiento y destrucción, ello se debe a factores negativos dentro de la sociedad, entre los cuales se cuenta la maquinización de los pensadores y no la humanización de las máquinas. Grandes y formidables instrumentos del hombre, las máquinas electrónicas y los llamados servomecanismos sólo pueden actuar como eso, como instrumentos, que carecen de conciencia y de libertad, puesto que en verdad no piensan.

Frente a la ola de literatura vulgarizadora tipo *Reader's Digest* que fomenta la idolatría por una técnica privada de contenido humano; frente a los excesos de un grupo ciberneta que tiende al nihilismo moral y a la indiferencia afectiva por reducción del organismo psíquico racional al nivel del complejo mecánico, es necesario levantar bien alto la bandera del nuevo humanismo, que tras rechazar por igual la inopia de los místicos y la vaciedad de los positivistas proclaman los espléndidos avances de la ciencia, la técnica, la industria y la organización, colocados al servicio del hombre, su creador, su dueño y su objetivo.

## CARTA DE ESCRITORES INGLESES

"Al editor de "The Times".

Señor:

Los autores cuyos nombres aparecen al pie de esta carta se sienten gravemente afectados por las persecuciones llevadas a cabo contra cierto número de autores y editores por pretendidos "libelos obscenos". Creen que tales persecuciones amenazan con establecer algo semejante a una censura policial de la literatura, lo que constituye un ataque a la libertad de la pluma por la cual se entablaron tan amargos luchas en el pasado y se lograron tantas victorias.

Naturalmente, todos los autores honrados admiten que ciertos libros de naturaleza obscena y sucia han de ser condenados y destruidos, pero reconocen igualmente que puede permitirse que este deber de la ley de pábulo a una cruzada puritana, sostenida por persecuciones policíacas, contra autores que exigen la libertad y el derecho de describir, libre y valerosamente, la realidad de la vida para mentes adultas.

El magistrado Stable se refirió recientemente a este tema de un modo sensato y liberal, instando a un jurado a que reconociera que los novelos no se escriben únicamente para los adolescentes, y que lo que se juzgaba impropio en un período de la historia puede considerarse permitido en la época actual cuando existe mayor libertad de opinión sobre temas tales como el sexo. Por desgracia esto no parece haber tenido influencia sobre otros jueces en casos recientes, y los autores y editores están a merced de jurados cuyo veredicto varía de acuerdo al nivel de su inteligencia o a su ignorancia de las obras maestras de la literatura y de las letras contemporáneas.

Sería desastroso para la literatura inglesa que los autores tuviesen que escribir bajo la sombra de Old Bailey en caso de que sus obras no resultaran aptas para juveniles, y que los editores se vieran en la obligación de rechazar libros que, por más geniales y serios que fueran, contuvieran pasajes susceptibles de ser reprobados por un sargento de policía o un vulgar censor.

Saludamos a Vd. muy atentamente."

B. RUSSELL, HAROLD NICOLSON, COMPTON MACKENZIE, J. B. PRIESTLEY, H. E. BATES, W. SOMMERSET MAUGHAN, PHILIP GIBBS.

Publicado en el Suplemento de "The Times"

# LA GALLA

Por

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Arriba, en lo alto; se columpiaba con el viento un árbol de matasano. Tendía sus ramas sobre una hondonada siempre verde. El verdor cenizo del matasano, cenizo amarillento, contrastaba con la joyosa esmeralda de la hondonada. Pero a partir de estos dos verdes, los ojos de Diego Hun Ig empezaban a contar los once verdes del corazón de la Abuela del Agua, hasta juntar los trece verdes necesarios para la felicidad de la mañana. Diego Hun Ig, principal de la Cofradía Grande, bajaba a que el Consejero le explicara el asunto de las tierras. Y así fué como se juntaron, en el corredor del Cabildo, el Consejero y Diego Hun Ig.

Se vieron. Se aproximaron. Se saludaron. Al mismo tiempo retiraron sus sombreros blancos de sus cabezas negras. Más que estrecharse las manos, se las acercaron en forma hierática. El Consejero, después del saludo, dió camino, el adelantado, al "visita", por el corredor del Cabildo, a esa hora bañado de sol, y le hizo pasar a un aposento sin muebles. A la pared, adosados, se veían largos escaños. Sólo en el extremo, al centro, mirábase una mesa y un sillón con respaldo. Eso era todo. Los "caites" del Consejero, y los "caites" del "visita" resonaron sobre el piso de piedra.

En uno de los escaños, al rincón, en la penumbra olorosa a caoba por las enormes vigas del corredor del Cabildo, el Consejero y Diego Hun Ig, tras ocupar ceremoniosamente cada quien un pedazo del escaño, trataron el asunto de las tierras.

—Ley Agraria... —dijo el Consejero— y sacó de su camisa blanca un cuadernito no más grande que las novenas de los santos y la entregó a Hun Ig, el cual la tomó, respetuoso, y se la llevó a la frente, en señal de que quedaba en su cabeza, y a su pecho, en señal de que quedaba en su corazón.

Los tambores gigantes resonaron toda esa tarde y toda esa noche, en el portón de la casa que ocupaba la Cofradía Grande. Un sábado. Según el resonar incesante, ensordecedor, de los enormes tambores, se convocaba a todos los cofrades, para estar presentes, hombres y mujeres, niños y ancianos, a la mañana siguiente. Hacía mucho tiempo que no se daba una llamada igual. Mientras los tamborones atronaban, el ambiente de tempestad que su sonido iba poniendo se redoblaba de momento en momento. La tarde se sentía como un frío helado. Pero nada más, porque casi no se daban cuenta de la caída del sol, los que en tropel barrián un gran patio con escobas de raíces, regaban abundante agua, y luego cubrían el piso de hojas y flores. Diego Hun Ig, acompañado de los otros principales, Procopio Cay, Circunsición Tulul, Julián Aceituno, Santos Chavar, Pedro Rocca, procedían, mientras tanto, a colocar las insignias de la Cofradía Grande, en un altar compuesto de ramazones verdes.

Nueve eran las insignias mayores. Un disco de plata en una vara. Al centro, de un lado llevaba la imagen de Santiago, y del otro, el "J-H-S", de Jesucristo. Esta insignia la empuñaban en el momento de la ceremonia, Diego Hun Ig. Discos de plata de menor importancia, algunos con campanillas que resonaban al moverlos, otros con rayos solares emergiendo del círculo de metal relumbrante, formaban las demás insignias. Algunas, en la parte superior, llevaban cruces. Frente a las insignias, una vez colocadas en el altar, se encendieron algunas velas, y los presentes, imitando a Diego, doblaron la rodilla y se persignaron.

Ya era de noche. La población, pobremente alumbrada por la luna que no alcanzaba a salir de las nubes, desierta, vacía, y retemblante por el eco de los tamborones.

En la pulpería de Doña Bernardina Coatepec —se le conocía con este apellido porque era de Coatepec—, aunque todos le llamaban "La Galla", ésta se movía de un lado a otro, desesperada por el ruido de los tambores, sin atender en forma debida a los clientes que compraban menudencias.

—Esos de la cofradía, no tienen madre... otra vez no nos van a dejar dormir, quién va a pegar los ojos con semejante ruido... es un ruido bestial... y que no haya autoridad... ¿Qué querés, vos, muchachita? —se volvía a una de las compradoras.

—Cinco centavos de incienso...

—¿Y para qué querés incienso...?

—Para quemar...

—Sí, ya sé que es para quemar... Pero lo que —Porque hoy se acaba la novena del Dulce Nombre...

—¿Y usted señora, que quería?

—Una arrobita de harina...

—¿Y vos...?

—Uno de esos machetes...

—¿Para qué querés el machete?

—Para tener...

—¡Dios santo, Dios santo, esos tambores!

De la sombra de la pulpería, hundida en una misteriosa tiniebla, obscuridad y especias, surgió una voz ronca, que dijo:

—Podías cerrar, vos, Bernardina, tal vez así se oye menos, y para lo que compran no vale la pena tener abierto...

—Podías cerrar —dijo aquella, con sorna—. Acomedite...

Un hombre huesudo, bigotudo, con el sombrero puesto y un cigarrillo a medio fumar en la boca, se alzó de un banco, y con la tranca en la mano ya cerrada media puerta, esperó que salieran los últimos clientes, para cerrar del todo.

De momento, efectivamente, se escuchó menos el retumbo de los tamborones. En la media luz, el gato se despertó, asomóse a los trastos vacíos, olorosos a leche, lavados, listos, para recibir la leche de la mañana, y de un salto escabullóse entre los sombreros de palma que uno sobre otro, en grandes pilas, se alineaban en una mesa, casi al lado de la puerta.

—Voy a contar la venta —dijo "La Galla"— y después cenamos... y extrajo una gabela grande, bajo el mostrador, donde en billetes y monedas de metal tenía lo que había vendido al día. Allí mismo encontró un lápiz, y un cuaderno, en el que fué haciendo apuntes.

—Yo sé por qué te hostiga el ruido de los tamborones...

—Vos sabés todo... Vos... dejame hacer las cuentas...

—Mal te cae...

—Dejame en paz, o te estás yendo en seguida, que no quiero jodérras en mi casa.

—Te cae mal...

—Que te calles, te digo... y en esto diciendo, "La Galla", golpeó sobre el mostrador un látigo que siempre llevaba prendido a la cintura.

El huesoso torció los ojos para ver el látigo, que como culebra muerta esperaba en el mostrador amenazante. Sin decir palabra alzóse de hombros, en señal de protesta, y acercóse a uno de los estantes, de donde retiró una botellita de cerveza.

—Mejor eso, vé, mejor que te bebas toda la cerveza que hay en el pueblo, y no que me estés echivando con los recuerdos.

El huesoso no la escuchó. Se había ido al interior de la casa, y en el comedor saboreaba la cerveza. La cabeza hundida en los hombros, con

escasa cavidad torácica, daba la impresión de un tuberculoso.

—Ves, vos, "Pecoso" —se oyó la voz de "La Galla"—, estos indios malditos con sus tambores me tienen loca; por eso te traté mal...

—¡Te traté mal...! Me amenazaste con ese látigo que no sé para que has de cargar todo el día en la cintura... y si sé... era el quedar bien de tu señor padre... viejo amargo, con ese látigo les pegaba a los indios hasta dejarlos sin resuello.

—Te callas, o te rompo el alma... —avanzó ella decidida a descargar el cuerazo sobre el "Pecoso".

—Me callo, pero allí están los tambores...

—¿Qué dijiste...?

—Que me callo...

—Vamos a ver qué me dejó la muchacha... Se emplean de cocineras y no saben ni hacer huevos revueltos... Y vos debías leer el periódico... Serví para algo... Aquí se paga el alma... —avanzó ella decidida a descargar el cuerazo sobre el "Pecoso".

"El Pecoso" arrancó de un paquete de periódicos la faja con su nombre; la suscripción estaba a su nombre, todo está a su nombre. "Luis Marcos", y extendió el periódico, aproximándose a una lámpara.

—Bernardina —alzó la voz apenas puestos los ojos en el periódico—, con razón que están tocando los tambores. Oí la noticia: "Mañana entregarán las tierras a los indios de la Cofradía Grande", en cumplimiento de la Ley Agraria...

—Papás al vapor, fué lo que dejó ésa; ¿a vos, por fortuna, te gusta el perejil? Y salpicón, pero como que al salpicón no le echo naranja agria, está de al tiro soso. ¿Qué decías del periódico?

—Que mañana domingo les harán entrega de tierras a los indios de la Cofradía Grande.

—¡Una barbaridad, quitarle la tierra a los dueños para dárselas a los indios! Yo ya tenía hambre, alcancame un pan... No, no me pasa bocado —dijo "La Galla" al sólo llevarse a la boca el tenedor con salpicón—, el retumbo de esos tambores me cierra la garganta. Comé vos y perdoná que te deje solo...

De estatura regular, gorda de carnes, "La Galla" era de gracioso andar femenino, sólo que esta vez, al marcharse a la habitación, más parecía una condenada a muerte que fuera no por sus pasos, sino arrastrada. De momento había perdido el control sobre su persona. El llanto helado en la cara, los labios entrecegados, sollozando, de cabeza se tiró a la cama. Los tamborones no dejaban de sonar, percutiendo a distancia, igual que en el portalón de la Cofradía Grande.

Así, así sonaron toda la noche, la víspera del levantamiento de los indios en que su padre fué muerto. Su padre, amigo personal del Señor Presidente, era todo poderoso, y odiado entre los indios que llamaban "ovejeros", porque de chicos pastoreaban sus ganados, y de grandes los vendía, para los cortes de café y los trabajos en la costa, en las plantaciones de bañano.

"El Pecoso" dobló el periódico. No lo dobló del todo. Lo dejó sobre la mesa. Le faltaban no fuerzas, sino voluntad para hacer ciertas cosas. Y todavía, para que se aplacara aquel papelote, le dió un puñetazo. Así sonaron los tamborones, pensaba, mientras se desesperó, y fué por otra cervécita a la pulpería que quedó a oscuras, con sólo la luz de un candil que ardía ante una imagen.

Así sonaron y sonaron los tambores, cuando ultimaron al viejo. A tiempo le dió el tiro Rafael Prócol, su segundo y secretario. Le dió el tiro para que los indios le perdonaran la vida. Fué un traicionero favor. Si no lo hubiera allí del disparo del rifle a quema ropa, los indios los degüellan a los dos. Ya cuando llegaron los asaltan-

(Continúa en la página 9)



Yo conocía esé además de mi padre, casi ceremonioso, cuando dejaba el cigarrillo en el borde del cenicero y se quedaba mirándolo, aparentemente distraído. En su escritorio, entre sus pesados libros de contabilidad, quedaba a veces observando el cuero de los lomos, patinados por el uso. O parecía deleitarse en afinar la punta de un lápiz. Yo conocía esos cuidados suyos. Encarnación, que con su cetro, el plumero, recorría todas las habitaciones como un reino, solía referirse a esta minuciosidad, diciendo: —Este hombre es un maniático del detalle—. Se equivocaba. Yo conocía ese además de mi padre cuando lo dominaba una infinita, desolada tristeza.

Las personas mayores esconden su pesadumbre y la sobrellevan como el transcurso de los días. La pesadumbre es un hecho normal en quien ha

sible. Y su perfil estaba en esta actitud melancólica un tiempo que sólo puede medirse por el recuerdo.

Sin yo saber nada, sin intentar, siquiera, investigar cosa alguna, sin llegar jamás a comprenderlo, conocía obscuramente la razón de ese movimiento pensativo. Pudo ser, también, que al correr de los años se me fueran aclarando los hechos del pasado, y yo creyera que en aquellos días alcanzara a descifrar su secreto. Nuestras parientas, las viejas tías, generalmente lo visitaban para Pascuas o en algún cumpleaños. Ellas le exteriorizaban un especial cariño conmovido, que yo relacionaba involuntariamente con los estados meditativos de mi padre, con su además en la pausa de depositar el cigarrillo. Cierta vez, adoptando un aire grave y enigmático, le trajeron una fotografía. "Estará mejor en tus manos", le dijeron,

# AL DEJAR EL CIGARRILLO

por GONZALEZ CARBALHO

vivido largos años. Porque no solamente los episodios dolorosos, las muertes, por ejemplo, son los que gravitan en los seres maduros. También es la sencilla y natural razón de vivir, de ver, de comparar. Y el descenso, ese descenso desde el que se contempla la curva del tiempo, como un hermoso sol pálido, que ya no alumbraba como en los días juveniles. Además, si un hombre está solo...

Yo era niño y estos movimientos apacibles de mi padre me llenaban de un respeto obscuro y temeroso. Tengan por seguro que si al acercarme le veía dejar el cigarrillo con esa lentitud medida por sus pensamientos, me detenía inmediatamente. Una mano cautelosa parecía interponerse entre él y yo. Y esperaba. Recién cuando, tras un suspiro, retomaba su ritmo, me atrevía a ponerme a su lado. Y entonces, con frecuencia sin mirarme, me hacía una pregunta casual. Su voz era como surgida de un poiente, estaba empapada de luces atenuadas, de sombras traslúcidas, y por ella circulaba una inmensa corriente de ternura. Si levantaba su mano y la pasaba sobre mi hombro, sabía yo que mi forma pequeña tenía en ese instante la seguridad de un apoyo. Tenía para mí una atracción inexplicable la soledad de mi padre. Y si le espiaba, era quizás para cerciorarme de su soledad, para comprenderla, para asegurarme, más bien, que no se trataba de una suposición mía, sino de que, en verdad, estaba solo. Esas horas de recogimiento en su habitación de trabajo eran las más solitarias de sus días. Bajo la luz de la lámpara, su rostro estaba como bañado por la luz del alba. Se hubiera escuchado su respiración. Las hojas de sus libros hacían ruido al volverlas. Y el deslizarse de la mina del lápiz sobre el papel se escuchaba a distancia, desde un ángulo del cuarto. De pronto, cesaba todo rumor y la vida quedaba como en suspenso. Era que su mano tomaba el cigarrillo, lo llevaba a los labios, surgía una bocanada de humo, y luego, esa elipsis demorada en el aire, y los dedos que depositaban su leve carga, mientras la frente de mi padre buscaba, inclinándose, una almohada invi-

mientras una de las parientas, creo que Adelaida, se volvía para esconder sus lágrimas. Recuerdo que su corsé de ballenas le provocaba un hipo compungido y tuvo que sentarse al borde de la silla, con peligro de rodar al suelo. Mi padre miró la fotografía y la guardó en un cajón de su escritorio. No se refirió a ella. Tal vez no volvió nunca a mirarla. Pero su mano quedó sobre el mueble, largamente, como si desprendida del brazo hubiera sido olvidada por su dueño. Era una mano inmóvil, pero dura, adherida fuertemente a la madera, recia en la desesperanza.

Llovió con violencia. Era el atardecer. Después cesó la lluvia y el cielo quedó enturbiado, de nubes grises. Las baldosas del patio ofrecían un brillo de humedad y algunos laguitos se habían formado permitiendo observar el desnivel de las losas. Yo me senté en el umbral de mi cuarto, y mientras caían las sombras, me quedé con los ojos fijos en el agua llovida. Inesperadamente, descubrí que mi padre estaba a mi lado, se inclinó a mí y me acarició la cabeza.

Está bien que me sonriera, que me preguntara si estaba triste, pero la pregunta que él quiso hacer indiferente, y que arraigó más en mi alma, fue la de si extrañaba algo. ¿No era, acaso, él quien estaba extrañando? ¿No era él con su conciencia de persona mayor, quien reprochaba intilmente al destino que su hijo pequeño estuviera extrañando? Quería esa confesión mía, manifestada en voz alta, para que aquel que manejaba las cosas supiera bien por qué yo además de dejar el cigarrillo era un movimiento reconcentrado. Esa tarde de lluvia, al acercar su rostro al mío en desacomumbrada expresión de cariño, noté en sus mejillas una humedad como de lluvia. "Sin duda, me dije, ha caminado hoy bajo la lluvia y sus mejillas no se han secado aún". También yo sabía derivar mis pensamientos para evitar la desgarradura.

Ahora, recordando su perfil, pienso si al menos en la muerte podrá reclinarse su frente sobre el hombro de ella, aquella por la cual sus años de soledad fueron un largo y escondido sollozo.

## A Buenos Aires

Como un gorrión por tus calles  
picoteando tu luz,  
vuelo en tu regazo, Buenos Aires.  
Ando  
impregnando tus villas,  
oyendo los pasos cercanos,  
lleno de pájaros que besan tus techos,  
tocan tus mejillas,  
tu escondita tristeza  
y esd luminosa orilla  
de collar  
que borda el cuello de tu sombra

Así, tomado de tu vida,  
llevo hasta mi boca  
el múltiple gorjeo  
de tu ciudad, aleteando,  
conmovido  
en tu dormido bandoneón.  
Repaseo tus veredas  
de anochecidos zaguanes,  
y me subés tiritando, hablándome,  
besándome,  
amándome  
hasta que desfallezco en un silencio  
entre tus calles,  
cubierto de tus árboles,  
con tus casas de cinc,  
con una armónica teclando  
un mate ciudadano,  
y caracolea en tus esquinas  
un silbido de tango  
su tranquito entrador,  
trota  
y gime su pobreza  
con la quejumbre de antaño.

Aquí tengo  
los múltiples rostros,  
tu prisa afiebrada.  
Los obreros que amanecen, Buenos Aires,  
fatigados de sueño,  
tocando la ciudad en un bostezo,  
haciendo tu música,  
torneando la luz cansada de tus ojos,  
andan en tu corazón  
doblados,  
oyendo  
cómo te planchan de asfalto,  
te empolvan,  
te encofrán,  
te encintan,  
para gomosos turistas  
que olvidan,  
sin olvidarlo,  
tus conventillos,  
tus Villas Miseria,  
tu Riachuelo enaceitado  
donde la vida se anida  
fatigada, sudorosa,  
con su olla prestada,  
el almacén con libreta,  
como un goterón del tiempo  
que se ha detenido  
pensativo.

Sigo en tu ciudad, mi Buenos Aires,  
ando con tus pies y vuelo  
sobre la múltiple anchura  
de tu destino.  
Aun amaneces despierta  
sonrosada,  
contagiando en mi voz  
la brisa de tu alegría,  
toda la música que desentruvuelve  
el caminar por tu existencia  
como un gorrión sorprendido  
por un organillo.

ALBERTO LAUFER

## SI, CREO EN EL ARTE DE AMERICA... afirma PABLO NERUDA

En uno de los memorables versos de "Alturas de Machu Pichu", Pablo Neruda anunció el advenimiento de una nueva primavera humana. Tal predicción de su poesía le llevó a recorrer un camino lúcido y esperanzado, a emerger de sus propias furias y soledades e ir al encuentro de su pueblo y de América.

Es innecesario señalar la importancia de la obra de Neruda dentro de la gran poesía de Chile y de nuestro continente. Sin embargo, su última etapa —de integración con el drama latinoamericano— es, sin duda, la más discutida. Por eso, al iniciarse la entrevista de "Gaceta Literaria" con el poeta, creímos oportuno destacar la discrepancia de algunos sectores literarios con su nueva expresión y, especialmente, con los temas de una inmediata realidad humana.

—Observen ustedes— nos dijo, extendiendo sobre la mesa un suplemento dominical de un conocido matutino—. Aquí, un buen señor, habla sobre la poesía épica del siglo xv. Este buen señor aplaude esa poesía. Sus lectores leen sin zozobras los versos de un poeta político del siglo xv. Pero así como gozan de una poesía política escrita hace cinco siglos, se ponen frenéticos al leer una poesía política escrita hace cinco días...

—Pero hay quienes sostienen que la poesía está al margen de esos problemas. Entonces Neruda nos dice: —El viento del mundo aventura todo: la geografía, el corazón de los hombres... ¿Cómo no iba a conectar a la poesía?

En seguida señala en ese mismo suplemento dominical los versos de un poeta "puro" que, no obstante, denota un cambio orientado hacia elementos vitales de la realidad.

—Es un problema general— agrega—. La poesía vital compromete, es un riesgo, y por eso hay temerosos que la soslayan. No comprenden que en ese compromiso con la realidad de nuestro tiempo la poesía se emancipa

de comunicativas formas y limitadas concepciones que muestran su orfandad de futuro. Y desvirtúan el sentido profético de la poesía a través de las edades.

—¿Es la búsqueda de ese sentido la que motiva gran parte de la literatura actual?

—Sí— nos responde Neruda—. Y a través de ella presenciamos el encuentro de una herencia, hoy, para nosotros, universal. Esa literatura nace de una imperiosa necesidad de cantar lo humano, el transcurso del hombre de nuestro tiempo hacia su esperanza. Pero ese canto debe nutrirse del acervo cultural de cada país, debe ser fiel a su geografía y a su habitante.

—Le preguntamos, entonces, si cree en el advenimiento de un arte americano.

—No soy un teórico. Soy un poeta. Creo, sí, en el reconocimiento del cuerpo y la compleja alma americana. Creo que debemos interpretar al hombre americano y su quemante realidad, que, de tanto vivirla, se hace verbo en la voz de los poetas. Si yo en este preciso instante no sintiera lo que pasa en mi país, entonces, créame, no sería un poeta.

Luego nos dijo:

—¿Un arte americano? Sí, existe. Allí está, como magnífico ejemplo, la pintura mexicana. Discutida, polémica. Pero con una plenitud, una afirmación de vida que son principales elementos para la edificación de un gran arte. Impacto de agitación. Sentido de lo grandioso. Yo creo en la verdad del arte americano. Veamos: la novela en Brasil, la poesía en Chile, los poemas de Nicolás Guillén, el nuevo impulso de los narradores centroamericanos, nuestros Facundo, Martín Fierro y Don Segundo Sombra, indican las más importantes contribuciones a ese arte. Encuentro en ellos el anticipo y, a la vez, la rotunda afirmación de que un arte



Pablo Neruda

que formula problemas tan humanos halla una alta calidad de expresión.

Requerimos su opinión sobre la poesía argentina, y Pablo Neruda nos dice:

—José Hernández es mi poeta preferido. Martín Fierro es el gran poema épico de estas tierras. En mi juventud fui un asiduo lector de Lugones. De los actuales poetas argentinos —aunque en toda mención haya injusticia o involuntario olvido— quiero mencionar a Molinari, Pedro H., González Tuñón y Benarós.

Nuestra conversación con Neruda deriva luego hacia la literatura de otras latitudes. Recuerda a un gran olvidado: Anderson Nexø; se refiere en términos elogiosos al realismo italiano; y sobre Sartre, señala:

—Los que fueron adoradores de Sartre hoy se sienten traicionados. Ellos, seducidos por un cosmopolitismo irresponsable, habían hecho de Sartre un nuevo ídolo. Y ahora el escritor francés les desagrada porque

a través de sus búsquedas fue desechando el nihilismo de su actitud para comprometer su inteligencia con los que profundizan una concepción más amplia y generosa para la existencia del hombre.

Finalmente Neruda expresó:

—La época que nos toca vivir explica esa generosidad. Hay una preocupación por los problemas del presente, y también un gran amor por la cultura del pasado. Hoy los pueblos rescatan de ese pasado a aquellos que cantaron con grandeza el deseo soberano del hombre de vivir su dignidad. Y se les rinde universal y apasionado homenaje: a Cervantes se le comprende en China, a Dostoyevsky se le reconoce en Rusia, en Francia las publicaciones de la cultura dan a conocer a escritores de América y en América se recibe con fervor toda manifestación del espíritu que lleve en sí el germen de este nuevo humanismo que adquiere vigor sobre la tierra...

del fuego, la mujer le había dejado comida. Seis tortillas, en la ceniza caliente; un batidor de café y, en un plato, un pedazo de cebolla. No comió al llegar, pasada la medianoche, pero en la madrugada tuvo hambre. El alimento estaba frío, sus dientes helados. Todo húmedo y gelido en derredor. Metió la mano en la ceniza, para verse la mano con un guante. Sus ojos se fijaron cómo de entre los dedos le caía el fuego, sin chamuscarse. Raro. Los carboncillos igual que rubies se le iban de las manos, por entre los dedos.

Seguían sonando los tambores. El acompañando golpear adormecido le hizo pensar que todo iba a quedar en suspenso, que no saldría el sol, que todas las cosas se pararían allí: las estrellas, las aguas, las pájaros dormidos y los coracines. Y todo, por un tiempo, un tiempo de increíbles años, quedaría así detenido. Solo respiraría el Tucuché, esperando al Gran Emplumado, al Joyoso Señor de las Plumas Verdes, que bajaría a entregarles las tierras esa vez sí de verdad.

La ceremonia fue sencilla. Los principales, con sus insignias y cruces, salieron a recibir a la comisión del Gobierno, que les iba a entregar las tierras. Adelante Diego Hun Ig, con su redondo sol de plata en una vara también de plata, y a sus lados los otros cofrades. La multitud se había adueñado del portón y hubo que despejar casi a empujones. Todos querían ver. Las mujeres, los muchachos de pocos años, jóvenes y viejos. Todos asomaban los ojos de agua cansada, ansiosos por mirar en qué iba a consistir aquel "entregue" de los terrenitos.

En fila, los miembros de la Cofradía Grande, esperaban turno para recibir el papel que acreditaba la entrega de una parcela de terreno en las llanadas y montañas del "Palo Alto". Algunos

(Continúa en la página 16)

## LA GALLA

(Continuación de la página 7)

tes, encontraron el cuerpo del viejo largo a largo, por tierra, y perdonaron a Procol.

"La Galla", pobre, pensaba el huesoso, paladeándose con la lengua la espuma de la cerveza en los labios, creció en ese ambiente, y ella no puede comprender que se trate a los indios como a personas. Le repela. Le hace hervir la sangre. Su padre, que de difunto siguió siendo temible, dicen que espantaba, tenía en su hacienda de la costa, cepos y calabozos, y a los peones que se le alzaban los castigaba terriblemente. Y qué contabilidad de azadón. Todo para adentro. Nadie le acabó de pagar jamás lo que le debía. Peón que caía con él no salvaba jamás. Por la deuda trabajaba, hasta morir, y sus hijos "heredaban" la deuda, y seguían trabajando para el viejo.

Diego Hun Ig se detuvo en la puerta de su rancho a decir a su mujer que iba a volver después de medianoche, y, entre campos y cercas, fue igual que un pájaro nocturno, hasta la quebrada de "Melgarejo", donde vivía Tucuché, el más anciano del lugar. En un pañuelo le llevaba café, pan y un cuarterón de queso duro. Todo fue del agrado de Tucuché, que le dio "suelo" para sentarse, y trete a él también sentose en la tierra, igual que una divinidad de piedra.

—Considera, tata, que nos van a regalar tierras— dijo Diego, tras una gran reverencia— y que, como en "ellos" todo tiene sus "asignes", debe saberse si es para bien o para mal.

Tucuché bajó los párpados para cubrirse los ojos lechosos, de viejo, y largo rato se quedó con la cabeza en un baile de avispas; sus manos igual que arañas negras, de grandes patas de hueso y pellejo, en el suelo, y su respiración profunda.

—¿Considera que es para bien, tata?

—Para mal no es, Diego Hun Ig. Pero no es el tiempo de que la tierra vuelva a manos de nosotros. Faltan años. "Plumas Mayores" vendrá ese día. Hay que esperar. Nueve veces estuve en la rueda de la luna, y nada me anunció que esas tierras fueran la voluntad de "Plumas Mayores". Yo ya sabía, si, ya tenía advertencia de todo.

—Y en qué ves el mal, tata?... —imploró con la voz angustiada, Diego.

—En que vendrán otros "hombres rubios" y habrá nuevas luchas, habrá nuevos tributos y grandes sufrimientos.

Muy lejos, como el oleaje del mar, alcanzaba al llegar el eco de los tambores.

—¿Hombres rubios?

—Sí, y exigirán, y exigirán... Habrá una guerra rara, muy rara. Se nos hará la guerra y no sabremos nunca quién. Y si se sabe no se dirá. Todos lo callarán. El misterio está en eso. Para quitar la tierra habrá una guerra desde el cielo, y nadie, Diego, nadie sabrá el porqué de aquella mortandad...

—Tata, tata...

—Y habrá sumisión de los jefes nuestros. Muchos de nuestros jefes, hijos de indios, se someterán, bajarán la cabeza, para que el "hombre rubio" les ayude a imponernos los terribles tributos, de hombres para trabajar y dineros para sus arcas.

El viento de la medianoche le soplaban en las orejas, tamaño alas de murciélago, pellejadas y frías, cuando de regreso a su casa, Diego Hun Ig tropezaba a cada momento, sin encontrar dónde poner los pies. Los tambores inflaban el corazón del cielo, el pecho de la noche inmensa, entre las montañas que en torno a la población cerraban el círculo de sus murallas de esmeraldas.

Un principal como Diego no puede comunicar a nadie el secreto que le confía el más anciano del pueblo. La madrugada fue larga. En el rescoldo





Es innecesario relatar aquí los rasgos biográficos de Lino Eneas Spilimbergo, como así también ahondar en juicios críticos sobre su obra. Las respuestas a nuestras preguntas nos dirán por sí mismas sobre el pensamiento de este gran pintor argentino, cuya obra ha trascendido nuestras fronteras, influyendo a la vez en la formación de toda una generación. Sus opiniones son la suma de su experiencia. En ellas se traslucen, nítidas, las ideas que conformaron su creación y el impulso vital de su acervo artístico.

—¿En qué medida contribuyó su primer viaje a Europa en su formación artística?

—En primer lugar me liberé de prejuicios estéticos. Sin duda, el apreciar de cerca la obra de los grandes maestros me orientó hacia una nueva cultura artística, especialmente Paul Cezanne, de quien recibí valerosas influencias plásticas. Pero como enseñanza viva y directa, tengo que nombrar a André Lhote, a quien estoy profundamente agradecido. Aprendí con él dibujo y composición. Fue la base que me permitió poder desarrollar mi labor artística. Siempre tengo presente el lema — símbolo y partido — que él usaba para la enseñanza: "Hay que llevar primero la naturaleza a la pintura y después la pintura a la poesía."

—¿Cuál es, a su parecer, la corriente orientadora en este medio siglo?

—Tendría que remitirme nuevamente a Cezanne, que es punto de partida de los cubistas: Juan Gris, Picasso y Braque, por un lado, y Lhote por el otro. Lhote y Picasso influenciaron sensiblemente a toda nuestra generación. Lhote, porque supo encarnar y transmitir debidamente la enseñanza de la pintura. Picasso, por el mensaje que trascendió de su obra. Todo movimiento con propósitos renovadores que pretenda cumplir un cometido revolucionario dentro de la plástica, reacciona contra los movimientos anteriores que no puede superar.

—¿Cómo considera usted el arte abstracto?

—Una cosa es la composición abstracta vinculada a la arquitectura como elemento preparatorio o de estudio, y otros problemas son los que preocupan para la composición de un cuadro. Hay dos formas para realizarlo: una, partiendo de lo abstracto a lo concreto, otra, de la realidad a la síntesis expresiva. Dentro del proceso histórico plástico, el arte abstracto sirve como eslabón entre los movimientos pasados y los futuros, por eso considero que es necesario sólo como medio y no como fin. En el movimiento abstracto argentino hay algunos pintores de valor, y si de aquí a diez años se salvan dos o tres exponentes de esa expresión, el movimiento se justifica.

—¿Qué opina usted del arte realista?

—La pintura realista, o representativa, es aquella que cumple una misión humana. Todo trabajo que queda solamente en su estructuración no alcanza el objetivo que le corresponde como obra de arte. La manifestación de un movimiento pictórico es, generalmente, polémica. De él sólo quedarán los artistas que tengan un mensaje vivo que los vincule a la humanidad.

—¿Cómo sitúa usted el movimiento plástico argentino?

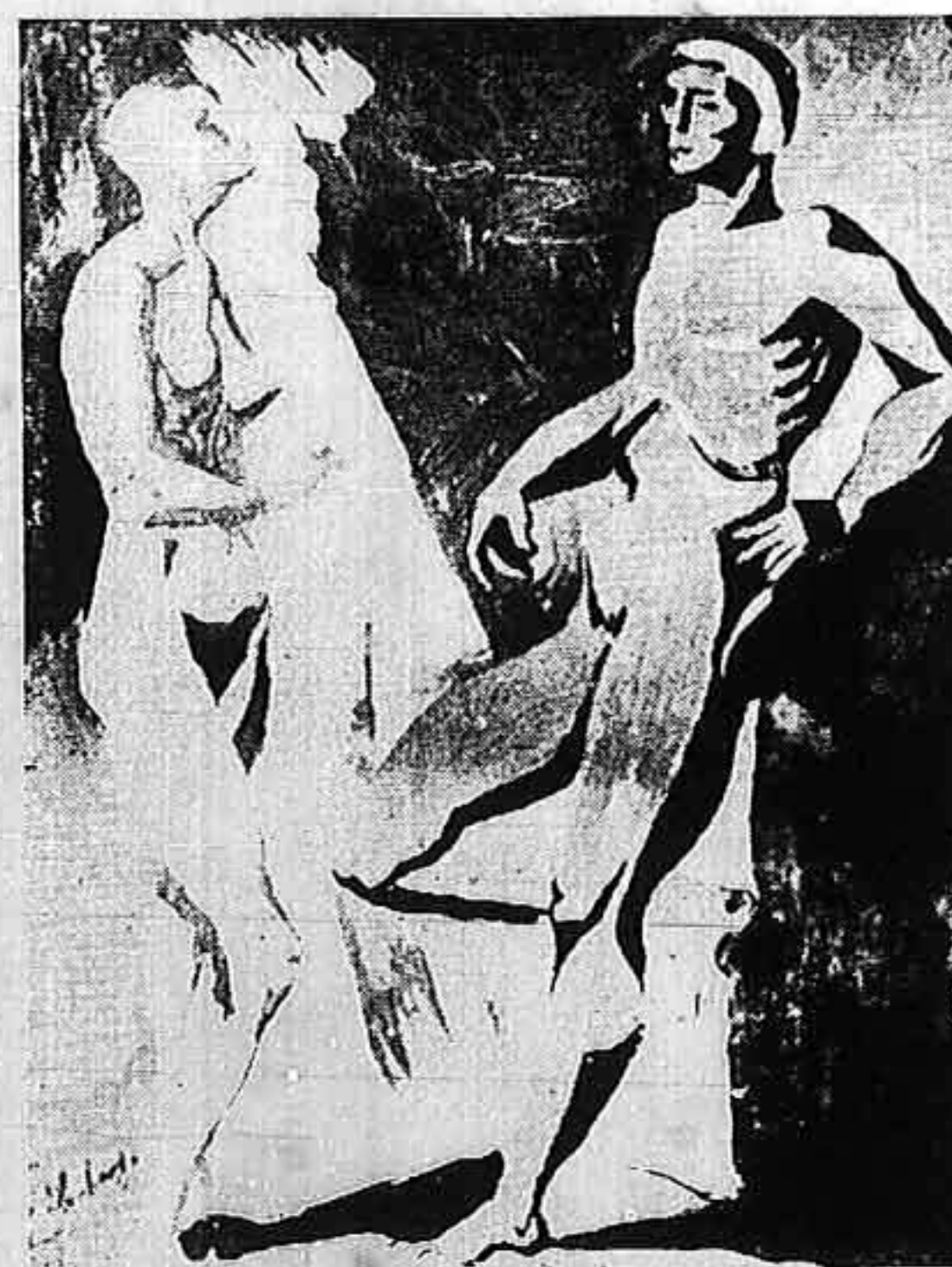
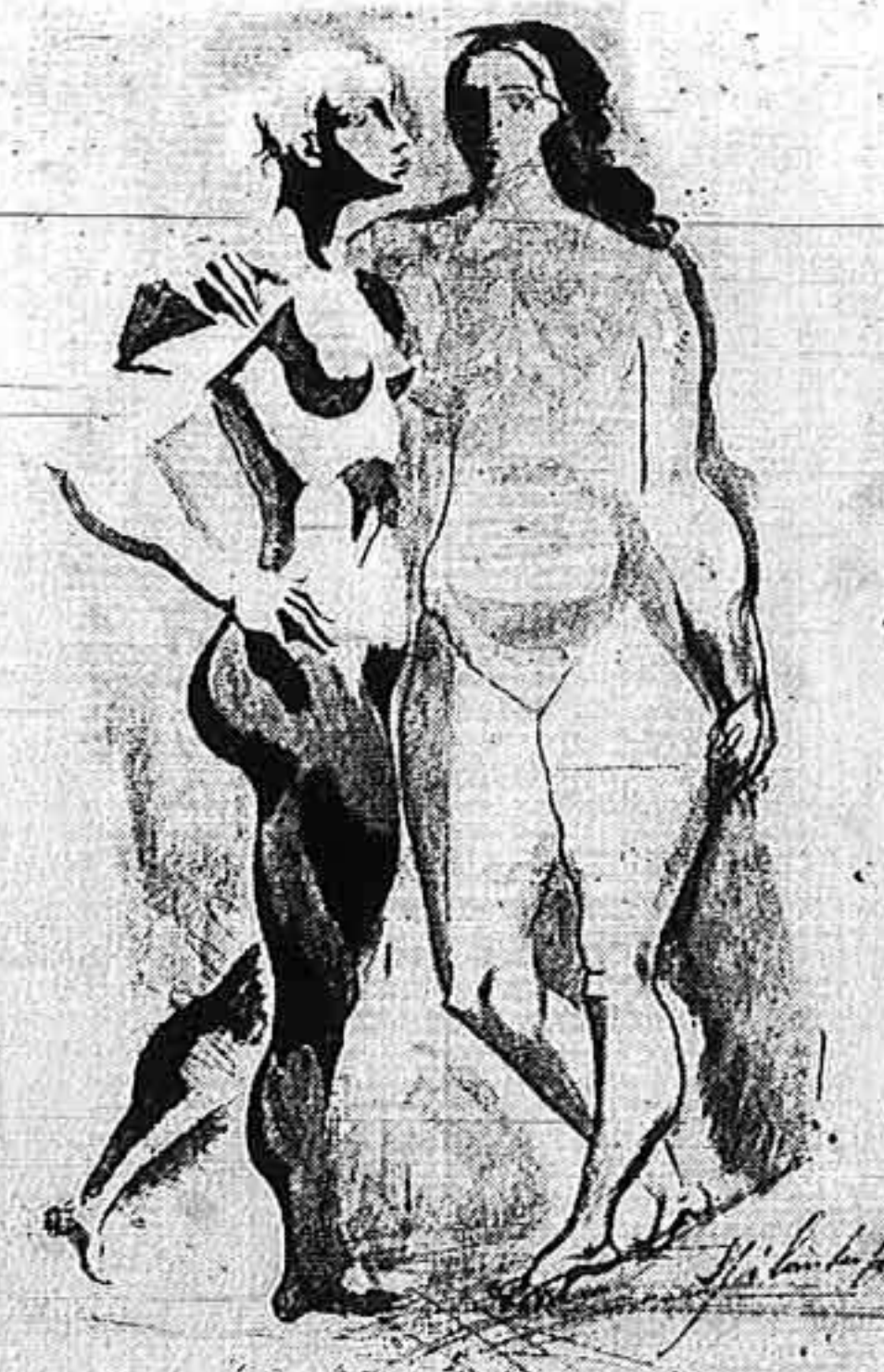
—Creo que se ha llegado a una representación bastante digna en nuestro país. Aunque todavía existen entre nosotros influencias europeas. Esto se explica, en parte, por la formación de nuestro país. Somos cosmopolitas. No tenemos una raza representativa, contrariamente a lo que sucede en otros países, como en México, por ejemplo, donde el tipismo geográfico y humano lleva forzosamente a un arte nacional y representativo.

—¿Es decisivo el tema en la realización de una obra de arte?

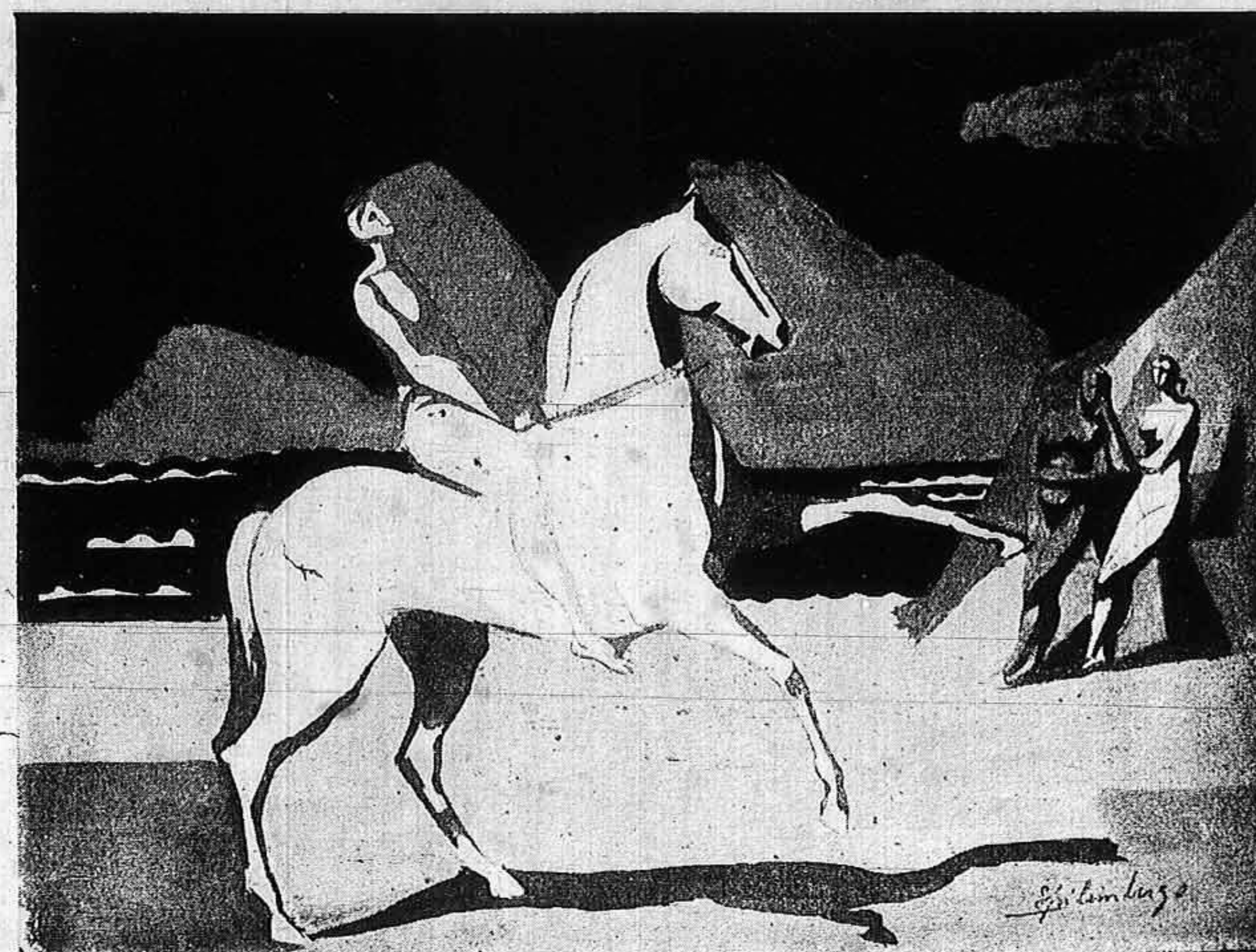
—Cualquier elemento, cuando es sentido a fondo por el artista, puede emplearse como medio de expresión. El tema no es lo más importante; lo que interesa es cómo el artista lo interpreta. Con un tema religioso o social, o con cualquier otro, puede realizarse una obra de arte. Se puede pintar una naturaleza muerta y pintar la inquietud de una época.

—¿En qué forma debe encararse la enseñanza de las artes plásticas?

—Sin entrar a considerar en lo específico la enseñanza actual, advierto en los jóvenes de hoy grandes aptitudes, pero para llegar a realizarse plenamente es necesario que no se precipiten; que trabajen dentro de una rigurosa disciplina académica. Sin esta disciplina, son estériles todas las tentativas de realización.



## LINO ENEAS SPILIMBERGO



"SOLO QUEDARAN LOS ARTISTAS QUE TENGAN UN MENSAJE VIVO QUE LOS VINCLE A LA HUMANIDAD"







En sus "Recuerdos de una jira por América Latina", Jean Louis Barraud dijo: "La mayor de nuestras alegrías es comprobar con qué sonrisa de felicidad, así sea en Roma o Río, en Quebec o en Nueva York, en Buenos Aires o en Santiago de Chile, el público reencuentra el espíritu de la cultura francesa. Los envidiosos pueden refulgar, pero el hecho es que todos esos públicos se alborozan. Parece ser, inclusive, que el público encuentra un motivo de tranquilidad, pues de algún modo ese espíritu de la cultura francesa les pertenece. Lo sienten como una verdadera propiedad, y mucho les afligiría perderla. Como los franceses son sus celosos guardianes, nos quieren en la medida que sabemos conservarla. Es decir, que cuando los extranjeros nos denigran es porque nos reprochan de ser los malos administradores de esa riqueza universal de la cual ellos son coparticipes: el espíritu cultural francés."

Si bien son óptimas las condiciones materiales y artísticas para que en Egipto florezca un cine capaz de convertirse en una elevada expresión, como lo será en Italia el neorealismo, los productores, directores y artistas se encuentran impedidos de hacerlo. La censura llega hasta lo inimaginable. Prohibe a la cámara salir a la calle, donde tan extraordinaria como la tibia del censor es la pobreza misma del país colonial. Todos los exteriores aparentemente rodados en el Moussy (barrio nativo de El Cairo) son reconstrucciones de los estudios, donde el barrio aparece aseado y decoroso, los actores bien vestidos y muy lejos de suscitar indignación... Así las cosas, en El Cairo pueden aparecer como una nueva escenificación hollywoodense de "Las mil y una noches". No se ser dicho medida emanada del poder islámico, o un simple pudor municipal, parecería un intento del gobierno egipcio por impedir que una realidad intrascendente eclipsara la atracción que los pirámides ejercen sobre todo el universo.

Cuando el año 1975, Ezra Pound era un niño de sus compañeros, creció de haber colaborado con el fascismo. Hablaba en la radio de Roma bajo el seudónimo de Oreste E. El encuentro no debía de guardar cierta similitud. Ezra Pound reencuentra a su patria en las ciudades iluminadas y Estados Unidos atropala al hijo desvariado y blasfemante. Como

primera medida poética, el poeta fue encerrado en una jaula de grillas en desuso de un jardín botánico y expuesto durante seis semanas a los rigores del verano italiano y a la mofa de sus compañeros enfermos. De tal modo, al mismo tiempo, y con igual casto, se conceda a su experiencia a la traza y se escuchaba al fascista. Después, pasó Ezra Pound al anonimato en el campo de concentración de Collano, cerca de Pisa, donde escribió "Pisan Cantos", para ser finalmente llevado a Estados Unidos como prisionero de guerra. En su patria pudieron juzgarlo y condenarlo, pero prefirieron declararlo loco a sus más grandes reclusos en el manicomio de Washington, donde aún permanece, sabido así que no está loco.

En la misma capital se designa el premio de poesía más importante de la Unión: un jurado constituido por T. S. Eliot, Allen Tate y W. H. Auden distinguió con el premio de la Biblioteca del Congreso al poeta Ezra Pound por su obra "Pisan Cantos".

Antonio García, crítico literario de Colombia, en "La novela realista frente al drama colombiano", considera los alcances de esa expresión observando: "En una nación retórica, engreída, que se ha creído humanista porque en los seminarios se habla latín y se traduce a Virgilio, constituye una proeza la de los novelistas

que — rompiendo la tradición idílica o religiosa de la literatura — se atreven a auscultar en el alma del pueblo y a denunciar públicamente sus problemas". "Lo mismo que en países como Ecuador y Venezuela, en el nuestro la novela realista es el primer contacto con el drama social."

Hace unos meses, el Comité Nacional de Escritores de Francia organizó en el amplio Velódromo d'Hiver una exposición-venta de libros que tuvo proporciones realmente extraordinarias: 128 escritores asistidos por 130 figuras del cine, teatro y radio vendían y autografiaban sus obras desde sus mismos kioscos de venta. Los más concurridos fueron los de Jean Cocteau; Paul Eluard, atendido por la viuda del poeta, y Gerard Philippe; Louis Aragon, asistido por Jean Louis Barraud y Madeleine Renaud, y el del cantor y actor Yves Montand, que acababa de publicar unas páginas autobiográficas. De los autores extranjeros, los obras más solicitadas fueron el "Canto General", de Pablo Neruda, que lo vendía su traductora, la poetisa Alice Ahweiler, y los "Elegías Antillanas" de Nicolás Guillén, que atendió personalmente su kiosco acompañado de su traductor, Claude Couffon.

La venta total de esta exposición ascendió a diez millones de francos, dinero que se destinó a obras sociales proyectadas por el Comité de Escritores.

cas de verano, es el símbolo de la obra misma, algo perturbada y perturbadora. Se entiende que el teatro es acción y nada resulta sobre el escenario por el sosiego y la quietud; sino, por el contrario, la alteración de las cosas y sus mismas confusiones son lo que constituyen su mejor virtud. Pero vea en *Locos de verano* que la desviación trastorna los elementos de manera que a menudo se impide el orden del discurso por alguno que otro infatigable personaje permatraz que Laferrere lanza a la escena — pareciera — sin razón y caprichosamente. Es verdad que los tipos que Laferrere dibuja y en atropellado baraje mezcla y arroja sobre el tapete de su mesa, son "una punta de locos de verano", y esta forma de ser y no ser les es privativa de su propia modalidad; sin embargo, ello no evita — y acaso tampoco Laferrere haya querido evitarlo, entendiendo que la vida es una repetición aun en sus mismos renovados intentos, una repetición a menudo fatigosa y absurda — no evita, digo, el hartazgo de la insistencia. Retórica, si se quiere, pero retórica de acción, y no de palabra; esto es, sutilezas y argumentos de acción, que su autor hermosa eficazmente con intención de mover o conmover a risa o a piedad. No hay un movimiento repetido, en esta retórica intencional del movimiento, que no tenga una particular salpicadura de color que la distinga. Es como el mecanismo de un reloj, que impulsa las manecillas siempre hacia los mismos números, hacia las mismas horas, pero que en uno u otro mediodía tienen su particular existencia, sus luces o sus sombras, sus temperaturas y sus propias urgencias.

Con todo, es el símbolo de la obra misma, algo perturbada y perturbadora. Se entiende que el teatro es acción y nada resulta sobre el escenario por el sosiego y la quietud; sino, por el contrario, la alteración de las cosas y sus mismas confusiones son lo que constituyen su mejor virtud. Pero vea en *Locos de verano* que la desviación trastorna los elementos de manera que a menudo se impide el orden del discurso por alguno que otro infatigable personaje permatraz que Laferrere lanza a la escena — pareciera — sin razón y caprichosamente. Es verdad que los tipos que Laferrere dibuja y en atropellado baraje mezcla y arroja sobre el tapete de su mesa, son "una punta de locos de verano", y esta forma de ser y no ser les es privativa de su propia modalidad; sin embargo, ello no evita — y acaso tampoco Laferrere haya querido evitarlo, entendiendo que la vida es una repetición aun en sus mismos renovados intentos, una repetición a menudo fatigosa y absurda — no evita, digo, el hartazgo de la insistencia. Retórica, si se quiere, pero retórica de acción, y no de palabra; esto es, sutilezas y argumentos de acción, que su autor hermosa eficazmente con intención de mover o conmover a risa o a piedad. No hay un movimiento repetido, en esta retórica intencional del movimiento, que no tenga una particular salpicadura de color que la distinga. Es como el mecanismo de un reloj, que impulsa las manecillas siempre hacia los mismos números, hacia las mismas horas, pero que en uno u otro mediodía tienen su particular existencia, sus luces o sus sombras, sus temperaturas y sus propias urgencias.

Claro que entre estos locos periódicos los hay que sufren un lunatismo ligero, casi superficial, fácilmente controlable. Su desequilibrio es momentáneo y fugaz, de una incoherencia sutil. Pero puede decirse que el lunatismo acapara lo grueso; lo fundamental de la obra de Laferrere, toda ella algo histérica.

Porque en toda la obra — aun en aquellos pasajes o escenas donde se mueven particularmente los personajes masculinos — afloran síntomas de locura semejantes al histerismo. Un leve, a veces casi imperceptible y a menudo difícilmente advertible padecimiento nervioso, caracterizado por sofocaciones y convulsiones, sopla entre las hojas de la espesura dramática transmitiéndoles una leveísima titilación. Personajes histeriformes, con todas las modalidades de la sensibilidad uterina y los diversos dolores de las histerias, conforman esta particularísima histeria. Es ese el dramatismo que se encuentra al escañar la comicidad que aquellas modalidades provocan.

Sinfonía del rico tipo y del tocado, de juicio desordenado y confundido, cada individuo que figura en la obra de Laferrere y, especialmente en *Locos de verano*, es el símbolo de la obra misma, algo perturbada y perturbadora. Se entiende que el teatro es acción y nada resulta sobre el escenario por el sosiego y la quietud; sino, por el contrario, la alteración de las cosas y sus mismas confusiones son lo que constituyen su mejor virtud. Pero vea en *Locos de verano* que la desviación trastorna los elementos de manera que a menudo se impide el orden del discurso por alguno que otro infatigable personaje permatraz que Laferrere lanza a la escena — pareciera — sin razón y caprichosamente. Es verdad que los tipos que Laferrere dibuja y en atropellado baraje mezcla y arroja sobre el tapete de su mesa, son "una punta de locos de verano", y esta forma de ser y no ser les es privativa de su propia modalidad; sin embargo, ello no evita — y acaso tampoco Laferrere haya querido evitarlo, entendiendo que la vida es una repetición aun en sus mismos renovados intentos, una repetición a menudo fatigosa y absurda — no evita, digo, el hartazgo de la insistencia. Retórica, si se quiere, pero retórica de acción, y no de palabra; esto es, sutilezas y argumentos de acción, que su autor hermosa eficazmente con intención de mover o conmover a risa o a piedad. No hay un movimiento repetido, en esta retórica intencional del movimiento, que no tenga una particular salpicadura de color que la distinga. Es como el mecanismo de un reloj, que impulsa las manecillas siempre hacia los mismos números, hacia las mismas horas, pero que en uno u otro mediodía tienen su particular existencia, sus luces o sus sombras, sus temperaturas y sus propias urgencias.

Sin embargo, nótese que los personajes masculinos son, en la obra de Laferrere, más lunáticos, más locos lindos, más locos de verano, en fin, que las mujeres (algunas, como Elena de *Locos de verano*, son alarconianas por sus manías aristocráticas y

sus corcovas — si no físicas — espirituales). Es, por cierto, la condición del hombre.

Pues bien; uno se pregunta: ¿A dónde puede llevar este mundo de locos? Y Laferrere contesta: a la disolución de la familia, de sí mismos.



Sumándose a los voces de América, presentes en nuestra publicación, se incorporará en los próximos números Sergio Millet, pintor y poeta del Brasil, cuyo "Diario Crítico" es un alto ejemplo de lucidez y comprensión de nuestra realidad americana. La labor criticocreadora de Millet, integra vitalmente una corriente humanista dada en nuestro continente y en el tiempo que nos toca vivir.

Un continuo proceso de síntesis va depurando los ideales de los pueblos y elige en la vanguardia de las realizaciones a la generación responsable de interpretar y llevar a cabo el cumplimiento de un ideario.

En contraposición a las viejas formas del absolutismo que impiden el progreso económico y político de la colonia, y presionado por las condiciones objetivas que ya estaban dadas, surge en antitesis perfecta el movimiento liberal, cuyo sentido subjetivo fué determinado en 1810.

El ideario revolucionario resurge luego con Alberdi, Echeverría, Gutiérrez, los que, con la Asociación de Mayo, seguran el proceso que en el viejo mundo formaban la Joven Italia, Joven Francia, Joven Turquía, etc., e imprimían en la Argentina un floreciente movimiento, ni federal ni unitario, pero que renacía en la mística insondable de la raíz popular y laica: Mayo, Progreso, Democracia eran sus lemas, de los que Ricardo Rojas, cuando habla del *Dogma*, dice: "Los que invocan la patria como nodriza del capitalismo, militarismo o del catolicismo, tampoco hallarán aquí el alegato que buscan para su causa." (R. Rojas, *Dogma socialista*, 1915, República Argentina).

Esa raíz auténticamente popular y democrática la vemos cuando Echeverría dice, refiriéndose al programa a dictarse: "no era para los doctores que todo lo saben, sino para el pueblo, para nuestro pueblo." (Idem, Edic. págs. 41 y 42).

Aquella generación no pudo cumplir lo soñado. Quizá los intereses a derribar fueron más fuertes. Y mientras la organización nacional era realizada con el molde oligárquico, en las facultades, respondiendo al sistema, se rendía pleitesía más al culto que a la ciencia, más a las viejas familias coloniales que al pueblo, fuente vital indispensable pero relegada.

El Tomismo y el privilegio económico parecían inmutables. 1918. Las nuevas corrientes del pensamiento son un imperativo categórico. Junto con el mito cae el privilegio y el estudiante inicia el camino de la cultura libre. La Universidad, fruto del trabajo del pueblo, será para el pueblo.

En 1922 y 1930 la contrarreforma anula el principio democrático de la elección estudiantil y el gobierno de los tres Estados.

Desde 1943 en adelante, el estudiante trabaja, sufre y espera.

La historia no puede negarse. El Estado Argentino, autolimitado en la democracia de tipo liberal, ha sido el conductor indiscutido en la enseñanza universitaria.

Recién cuando a partir de 1918 los claustros comienzan a vitalizarse con el aporte de algunos elementos populares, la Universidad Nacional comienza a ser motivo de preocupación para los sectores gobernantes, que ven necesaria la creación de una institución privada medio polarizante de cultura. Es que el Estado, de acuerdo al tipo autárquico y autónomo de la nueva estructuración, es inoperante

## SENTIDO POPULAR Y LAICO DE LA UNIVERSIDAD

por Gustavo SOLER

para mantener sumiso al pensamiento libre y popular.

Así surgió como necesidad de un contrapeso tomizante y reaccionario, la lucha de los sectores oscurantistas por las Universidades privadas. Si las ideas no se matan, por lo menos se las confunde, que ya es algo, y con ese lema siguen adelante.

Dividir es triunfar, y la unidad estatal les perjudica.

Otro problema hoy discutido es la enseñanza religiosa. Suele ocurrir que en nombre de la tradición se niegue la tradición misma de la patria, como en este caso.

Los que veneran el pasado y levantan estatuas a los próceres, no pue-

## EL TEMA DE LA AUTENTICIDAD POÉTICA

Por

Mario Jorge DE LELLIS

con notas de favor y la poesía no los conmueve, pero si un recorte de diario.

Este es un mal genérico. La poesía, la actitud veraz de la poesía, es simple: tocar la cosa, tener los pies encima del tembladeral, mancharse, no tenerle miedo a la humanidad y hacer poesía para hombres y no para pájaros, diciendo lo que se vuela en la sangre. Roberto Arlt, indiscutiblemente nuestro más grande novelista, tenía tremendos errores ortográficos y de sintaxis, pero no hablaba de miedosas campanulas ni de embriones plurales ni de horriblos caballeros templarios, porque subía a los tranvías, charlaba con ladrones, se rascaba la cabeza frente a un beatón o a un loco. Pero después hacia sus novelas pisando plataformas, embotellando caras tremebundas, persiguiendo al burgués de los domingos o comprendiendo la heroína ahorcada. ¿Es posible, todavía, la gloria del

salón? ¿Es posible el poeta gentilicio? He oído decir muy a menudo la palabra *barata* para juzgar una poesía impregnada de vivencias y de sabor humano. Y a eso es a lo que temen los poetas del sonetito que sacan la lengua; a ser considerados *baratos*, para evitar lo cual eluden la autenticidad y se dan a elaborar una poesía formalista e inspirada en anteriores maestros, con lo cual no corren el peligro de desvalorizarse en sus afectados ambientes. Pero, ¿qué es *barato*? Hay muchos poetas que hacen poesía auténtica. Ellos son terreno fértil para cualquier sensación humana, pues no se mienten. Pero el que permanece inactivo todo el año y en el verano va a descansar sus músculos a una estancia y debajo de un ombú, bebiendo coca-cola, resuelve el verso autóctono, el que cree que quince días de campo bastan para forjar una obra nacional, ése no hace poesía auténtica, ése es el que escribe el sonetito y saca la lengua.

Los otros, los que se impregnan de vivencias y hacen poesía vibrando, diciendo, gritando, creando originalmente, son los auténticos.

## Codilibro

Cooperativa Distribuidora de Libros y Publicaciones Ltda. CERRITO 1371 Buenos Aires T. E. 42-1347

### NOVEDADES DE MARZO de sus sellos asociados

EDITORIAL ARIADNA	
Vasco Pratolini: <i>Una calle</i> (novela)	\$ 19.—
EDITORIAL FUTURO	
Jorge Amado: <i>Capitanes de arena</i> (novela)	" 30.—
León Kulechov: <i>Tratado de la realización cinematográfica</i>	" 120.—
EDITORIAL LA MANDRAGORA	
Christian Vogt: <i>El misterio de los platos voladores</i> (Informaciones auténticas sobre el enigma más grande del siglo)	" 24.—
EDITORIAL LAUTARO	
Claude Roy: <i>Claves para China</i>	" 42.—
EDITORIAL LOSANGE	
Noel Coward: <i>Lo que no fué</i> (teatro)	" 12.—
S. Eisenstein: <i>Ch. Chaplin</i> (en prensa)	
EDITORIAL NUEVA VISION	
Serge Moreux: <i>Béla Bártok</i>	" 35.—
EDICIONES GALATEA-NUOVA VISION	
Martin Buber: <i>Yo y tú</i>	" 24.—
Wladislaw Sluckin: <i>Cerebros y máquinas</i> (Perspectivas de la cibernética)	" 30.—
EDITORIAL PLATINA	
Alfredo D. Gravina: <i>Fronteras al viento</i> (novela)	" 36.—
Gina Formigini: <i>Ha Tikwa</i> (El canto de la esperanza)	" 38.—
EDICIONES PROBLEMAS NACIONALES	
Adolfo Silenzi de Stagni: <i>El petróleo argentino</i>	" 25.—

### 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 el importe correspondiente en giro - cheque.

NOMBRE .....	Firma: .....
DIRECCION .....	
FECHA .....	
● Tachar lo que no corresponda.	
TARIFA DE SUSCRIPCION:	
Argentina y América Latina:	Otros países:
Anual: \$ 40	Anual: 3 dólares



# TEATRO

## SARTRE EN NUESTRA ESCENA

por Luis ORDAZ

Por lo común, Jean-Paul Sartre es elogiado o vilipendiado en bloque, según el crítico acepte o rechace su tendencia política y su posición filosófica. En las excepciones es cuando se cala hondo sin preconceitos ni prejuicio y se muestra que, por sobre todo defecto formal, desacuerdo filosófico o discrepancia ideológica, su obra es un documento vivo de nuestro tiempo. No hay por qué alarmarse ante algunas situaciones un poco crudas ni por ciertas palabras consideradas como subidas de tono (pues ya las hemos visto y oído, sin asustarnos demasiado, en los grandes autores del realismo y del naturalismo) ni dejarnos engañar por quienes han tomado una doctrina filosófica (discutible o no) como simple "hobby", que para mayor comodidad se particulariza, según ellos, en el no bañarse, vestir desastrado y pasarse los años sin visitar al peluquero. Cabría recordar la respuesta de Sartre a quien le inquiría sobre sus "discipulos" juveniles que alborotaban los cafés y cabarets de Saint Germain. "Estoy seguro — dijo — de que los muchachos que pasan sus noches en esos lugares no han leído jamás una línea mía. Y si la han leído, no la entendieron". En realidad, esa juventud no hacía más que practicar una bohemia si no tan hambrienta por lo menos tan desaseada como la pintada por Murger, pero en una versión libre a lo siglo XX. (A lo siglo XX post segunda guerra mundial, lo que puede ser la clave). A nosotros nos interesa la obra escénica de Sartre como expresión artístico-social de nuestra época y sin que influya en el juicio la contradanza específicamente política del autor, en la que muchos de sus admiradores y adversarios circunstanciales han quedado a menudo sin música y con el pie en el aire.

### UNA PALABRA EN CUESTION

Por fin ha podido estrenarse oficialmente entre nosotros, después de estar vedada, "La putain respectueuse". Ya en Francia, la palabrita halló enconada resistencia, pero el autor recordó que tanto Molière como Shakespeare la habían usado sin inconvenientes. (Podríamos agregar que también ha sido un vocablo muy común entre los clásicos de nuestro idioma). A pesar del argumento, en el subterráneo francés no se permitió colocar sus anuncios hasta que se desdijó de "putain", y en Inglaterra se exigió el cambio de título para que pudieran ser fijados los carteles. Resulta indudable que entre nosotros

(ignoramos si hubo cuestión con la censura o simple prevención), el traductor dió con un sinónimo que mantiene gran parte de la fuerza del original.

### "LA MUJERZUELA RESPETUOSA"

La pieza de Sartre no agrega, en verdad, ningún elemento nuevo para el mejor conocimiento de una de las tantas injusticias que se padecen bajo nuestra sociedad. El propio autor declaró a su tiempo que la obra le había sido inspirada por un episodio de "Los Estados Unidos" de Pozner, y estamos seguros (pues ha dedicado varios ensayos a la literatura norteamericana) de que conoce per-



Jean-Paul Sartre

fectamente a los escritores que han abordado el problema del negro en la novela y en el teatro. En realidad, Sartre utiliza tipos humanos que son representativos pero no privativos de la tierra del tío Sam. Lo que felleja y enjuicia por su intermedio es a una sociedad que considera defectuosa por su planteo y organización y que, eso sí, ejemplifica aludiendo al gran país del norte. Construye símbolos, pero en ellos encierra y expresa las posibilidades humanas de individuos que son característicos por su mentalidad, aspiraciones y conflictos. Lizzie (la mujerzuela), El Senador, Fred (el hijo del Senador) y el Negro son figuras trazadas con un realismo por momentos esquemático porque se procura su trascendencia simbólica. En

un momento dado, la mujer y el Negro se hallan solos e igualmente aterrados, y dice Lizzie: "Parecemos dos huérfanos". Lo son, y Sartre hace para que así se comprenda. Y cuando El Senador, después de haberle hecho firmar la acusación contra el Negro inocente, que salva al blanco culpable, se lo agradece en nombre de "La Nación Americana", Lizzie exclamará: "¡La Nación Americana! Tengo la impresión de que me han embromado." Luego es el hijo del Senador el que la convence con palabras (¡Oh, las hermosas palabras de los Senadores y de los hijos de los Senadores, y no sólo norteamericanos!) de que no podría disparar contra él, pues sería como disparar contra toda América. Y, claro está, la mujer no dispara su revólver contra quien la burla y la utiliza y se entrega o, mejor dicho, acepta respetuosamente las sabias leyes que todo lo establecen y ordenan (es un decir), para poder continuar su vida habitual. Esa vida que sería un baldón y merecería castigo, si no aceptase el ponerse de lado del poderoso Senador y, por lo tanto, frente al Negro, su hermano de tragedia, en desamparo y en injusticia.

Todo esto es lo que vemos en la pieza breve de Sartre, y es por ello que sobre algunos reparos de estructura y aun aceptando lo elemental de su desarrollo dramático, nos parece una obra valiente y de mérito muy singular.

### LA INTERPRETACION

Escrita con un buen dominio de la escena, su lenguaje es directo y muy preciso, y si por momentos se permite algunas audacias, nunca cae en lo pornográfico. Insistimos en esto último, sobre todo porque la interpretación que le ha dado entre nosotros la compañía encabezada por Malisa Zini, Lautaro Murúa y Daniel de Alvarado se empeña en demostrar lo contrario, aunque para ello se vea obligada a desnaturalizar las acotaciones bien explícitas del libro. El autor pide, por ejemplo, que Lizzie salga en mangas de camisa, y la señora Zini lo hace con un deshábile de gasa que trasluzca su sintética ropa interior y pone en descubierto su cuerpo bien torneado (y como no se está jugando una revista picaresca sino una obra en serio, nos deja consternados). La acotación indica que el Senador acaricia a la "mujerzuela" y asistimos a un manoseo que no podemos justificar. Esto y mucho más (pues se insiste en detalles que denuncian el poco respeto que se ha tenido con el autor) hizo que algún crítico apuntara que la obra buscaba el éxito por el escándalo. El libreto podría sacarle del error y señalar a los verdaderos culpables. Pensamos que se ha procurado cubrir una interpretación floja con la actuación sensacionalista. Malisa Zini se muestra empeñosa, pero carece de madurez escénica como para desentrañar su papel sin valerse de recursos extraartísticos. Lautaro Murúa articula su voz con defectos alarmantes para un actor que pretenda categoría. Además, su accionar no es vigoroso, sino brusco y lleno de durezas. Daniel de Alvarado expresa a un Senador meloso y sobón, construido con oficio, pero que poco tiene que ver con el personaje de Sartre.

La obra fué dirigida por Alfredo Bettanin, un joven elemento de los escenarios libres que puso no hace mucho tiempo en escena el texto íntegro de "Hamlet", logrando aciertos que decían de su inquietud y capacidad. En esta ocasión no sabemos qué pensar: si quiso y no pudo (porque no lo dejaron) o si directamente se sometió a las exigencias habituales de nuestro teatro comercializado. Preferimos no juzgar y esperar otra conducción de Bettanin que, ojalá, nos permita seguir creyendo en él.

## CRONICA

**SANGRE NUEVA.** — Un programa de teatro italiano en un acto ha servido para que Nuevo Teatro concretara una plausible iniciativa: formar en su propia casa los directores que regirán el futuro de la institución. Este primer intento ha cuajado rotundamente, porque de los dos jóvenes promovidos en el difícil arte de dirigir, Armando Antonelli nos sorprendió gratamente. "Comisaría Nocturna", de Ernesto Grassi, es una muestra breve del mejor teatro italiano de los últimos años. Su autor, poseedor de un claro y directo lenguaje, encara decididamente un tema escabroso con buenos recursos. Antonelli condujo la comedia con brillantez inusitada para un novel, logrando repetidos aciertos en la delineación de tipos, en el estudio espiritual de los mismos y en el movimiento colectivo.

Isaac Hanni en cambio sólo consiguió el ritmo y color requerido por "La tinaja". Pero no supo profundizar en la psicología de los personajes de la hermosa fábula escénica de Pirandello. Muchos actores se descontrolaron tanto que quedaron un poco al margen de la obra. Sin embargo, es bueno acotar que en este montaje su director debió cumplir la doble experiencia de la puesta en escena y la conducción de actores recién egresados de la escuela de la agrupación, mientras que Antonelli utilizó elementos fogueados, entre los que se destacaron Oscar Matarrese, que fué penetrando en la idiosincrasia del policía hasta servirlo cabalmente, y Sergio Corona, que compuso un sargento con riqueza de expresiones. "Bufones", de Rosso de San Secondo, bajo la experta dirección de Boero-Asquini completó el programa.

**ELENCO DEBILITADO.** — "Distinto", de Eugenio O'Neill, ha revelado un problema capital de Los Independientes, que exige una inmediata solución. No se puede hacer buen teatro con un mínimo porcentaje de actores consumados y una gran parte de novices que no han alcanzado la madurez necesaria. Los últimos trabajos de esta institución han mostrado reiteradas deserciones de elementos de condiciones reconocidas para dar paso a gente joven un tanto improvisada, pese al previo aprendizaje en la escuela interna. De "Distinto", en particular, sólo ha quedado lo criterioso dirección de Onofre Lovero, la calidad siempre en ascenso de Haydée Padilla y la sugerente escenografía de Gastón Breyer. El resto de la interpretación adoleció de visibles fallos.

**UN CANTO DE LIBERTAD.** — El montaje de "Montserrat", de Emmanuel Robles en el Astral, a cargo de Camilo Da Passano tiene tres concepciones que consideramos equivocadas: la indiferencia de Montserrat ante la muerte de los rehenes, el misticismo del sacerdote — ruin y calculador — y el arrebatamiento final de Izquierdo. Pese a lo apuntado, los aciertos son muchos: definición de tipos, plástica, voces, gradual intensidad dramática, fondo escenográfico, vestuario apropiado. El cuadro de intérpretes, aún con altibajos notorios, mostró algunas figuras relevantes, Miguel Beban dió jerarquía a Izquierdo, transmitió su tortuosa psicología y su dicción fué clara. Sin embargo, deberá corregir cierto estatismo e inclinación a cortar las palabras. Luis Medina Castro, sobrio; Eduardo Naveda, demasiado declamatorio; Osvaldo Terranova, abusó del recurso efectista; Mario Giusti, delineó bien al alfarero, pero exageró el final; Elena Cruz, sin relieve; Berta Ortigosa, puso demasiado oficio en la madre y Fernando Siro no transmitió la más mínima emoción al atribulado Montserrat. Ayudó a dar clima apropiado la escenografía de Saulo Benavente.

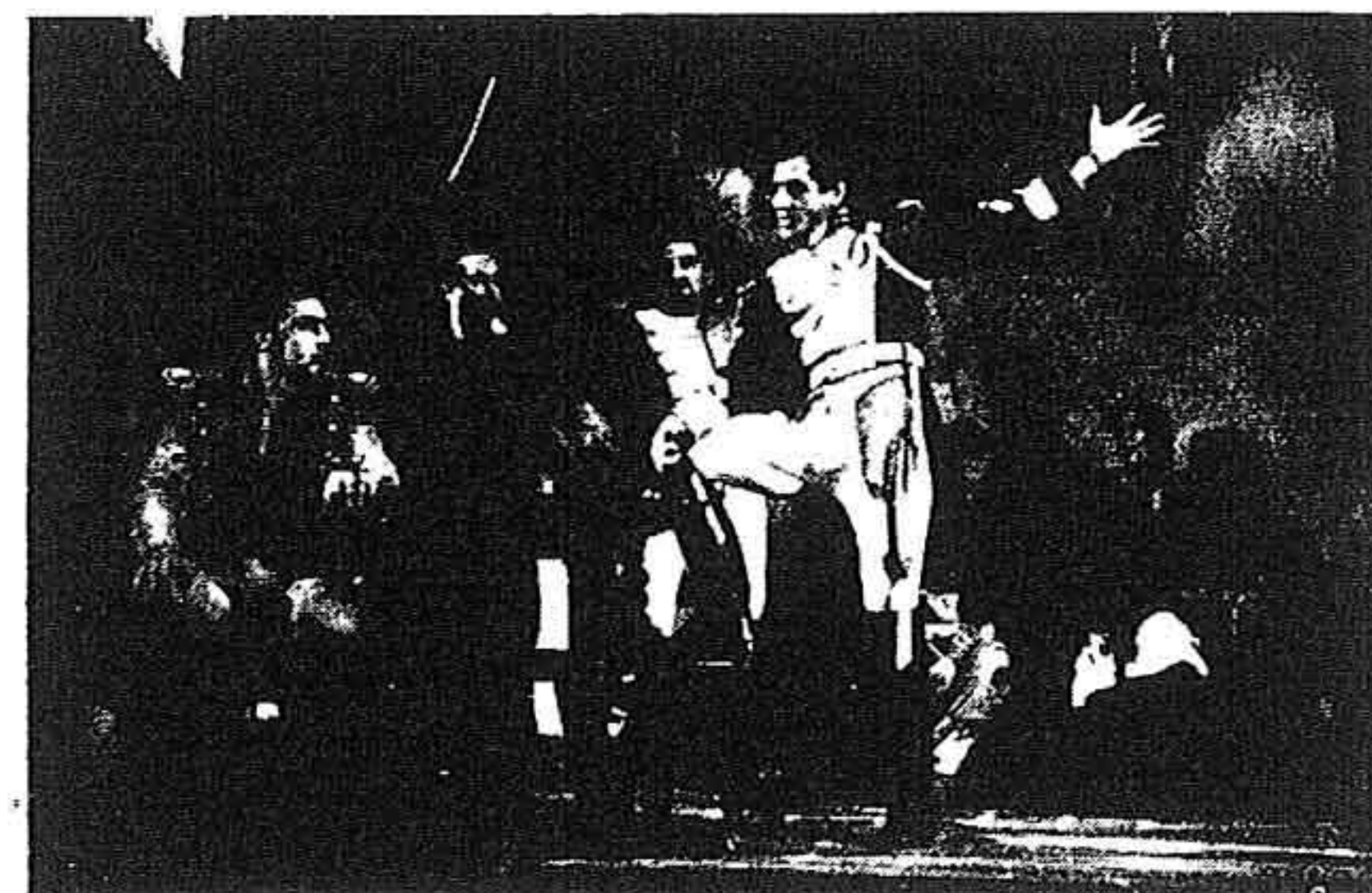
FRANCISCO MAZZA LEIVA

# MONTSERRAT

por C. CRESTE

Des actitudes de vida, diametralmente opuestas, y terminantes, juegan una dura batalla de conciencias en la obra de E. Robles. El coronel Izquierdo, ente espeluznante, en el que ya han dejado de significar algo todas las cosas de la vida humana; y

bra para conocer y amar al último de los desconocidos, por el solo hecho de que existen. La desesperación humana, cuando se sabe víctima de una fuerza injusta y alucinada, se plasma en palabras que conmueven al aire, si es necesario. O en silencios preciosos.



Berta Ortigosa, Miguel Beban, Fernando Siro y otros, en un pasaje de "Montserrat"

el joven oficial Montserrat, que renegando de su causa abraza las nuevas ideas de la libertad, escuchadas en boca de Simón Bolívar.

Montserrat ha salvado la vida al héroe americano, y lo tiene escondido. El coronel Izquierdo ha descubierto a Montserrat, y ahora sólo desea extraer de éste la confesión de ese lugar. Consciente de que las torturas, o el próximo e inevitable fusilamiento, no doblegarán al joven oficial, inventa un ingenioso modo de descargar sobre sus hombros una atroz responsabilidad. Seis rehenes, tomados al azar en la plaza pública, acompañarán a Montserrat durante una hora, al cabo de la cual van a ser ejecutados, uno a uno. Caso contrario, Montserrat debe entregar a Bolívar.

¿Quién es el coronel Izquierdo, que así se permite jugar con la vida humana? En el término de sesenta minutos de agonía en pie, hay tiempo de so-

Nadie quiere morir. Y además de las palabras y los silencios, los llantos y las inútiles rebeliones, Montserrat debe escuchar a su impecable verdugo, en largos diálogos y extraños soliloquios, descubriendo sutiles maravillas — en las que él no cree — a través de ese amedrentado panorama humano.

Se prevé el final. Montserrat es un héroe del silencio. Sacrificará a un artista, a una madre, a una muchacha, etc., en función de una esperanza. Su triunfo sobre el victimario estaba marcado desde el comienzo. Este, en última instancia, después del afiebrado proceso de negación en que se complace y justifica, debe gastar el último sarcasmo contra sí mismo: un cura le pregunta si Montserrat antes de morir se mostraba arrepentido. "No — responde, él —. Me hablaba únicamente de la alegría de los demás".

Ocurre que por mucho que su deli-

## Definiciones de Bertold Brecht

Bertold Brecht definió en varias ocasiones lo que considera como función histórica del actor, que en el teatro épico debe "mostrar el movimiento de las cosas", obligar a juzgar al espectador, a que critique y comprenda. Según Brecht, el teatro no debe crear la ilusión de la vida. He aquí el paralelo que establece entre la forma de la tragedia clásica y su concepción del teatro:

### FORMA DRAMATICA DEL TEATRO

La escena "encarna" la acción, hace participar al espectador en la acción, consume su actividad, provoca en él los sentimientos.

El espectador se baña en medio de la acción.

El teatro obra por medio de la sugestión.

Los sentimientos son consecuencia.

El hombre se supone conocido.

El hombre universal, amable.

Tensión a lo largo del desarrollo.

Los sucesos son locales.

El mundo tal como es.

El hombre estático.

Sus instintos.

EL PENSAMIENTO CONDICIONA AL SER

### FORMA EPICA DEL TEATRO

La escena contiene a la acción, hace del espectador un observador crítico, despierta su actividad, le invita a juzgar.

El espectador es opuesto a la acción.

El teatro obra por medio de los argumentos.

Los sentimientos se traducen por los juicios.

El hombre es objeto de investigación.

El hombre comediante y cambiante.

Tension desde el principio.

Los sucesos en líneas curvas.

El mundo que deviene.

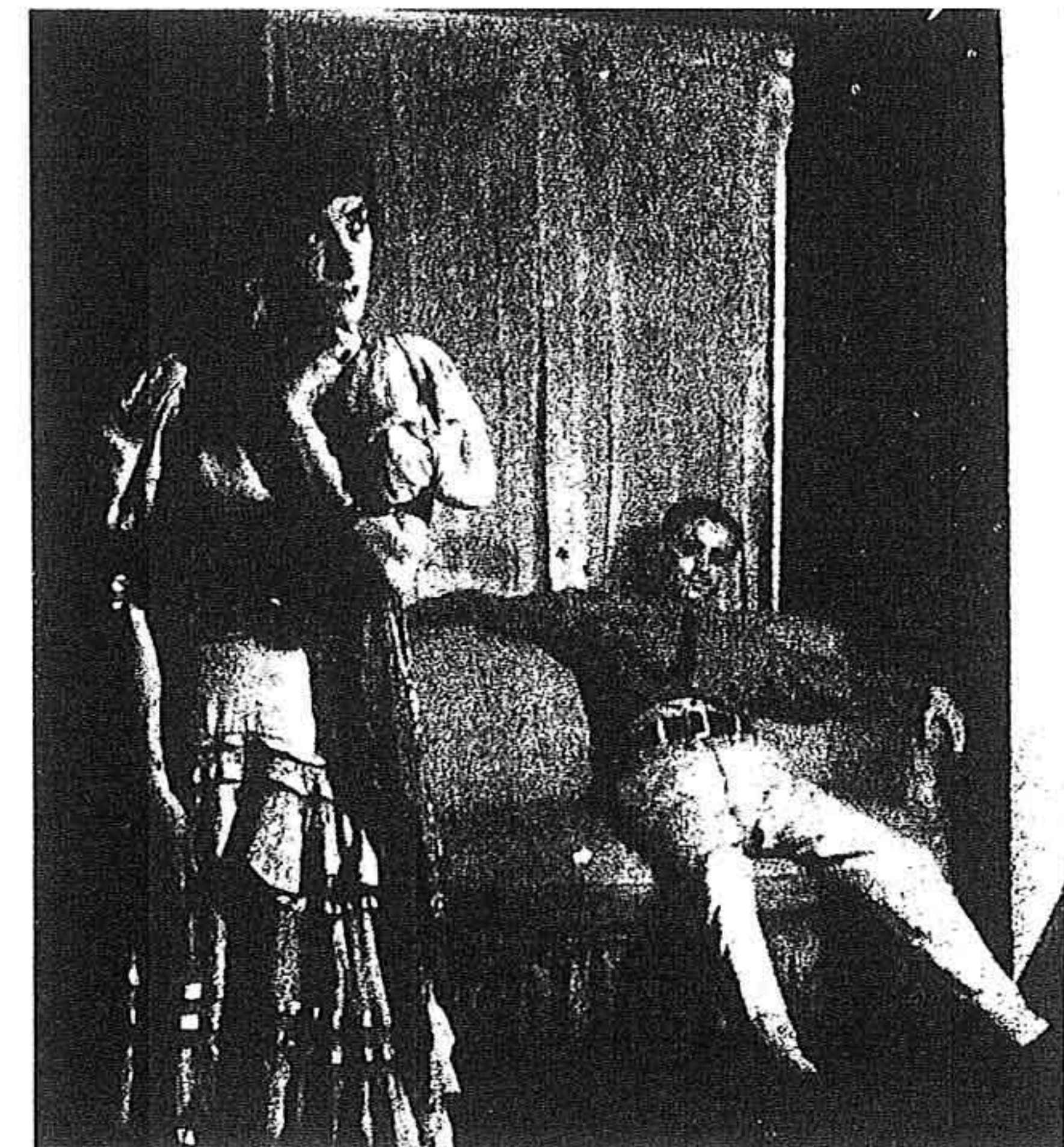
El hombre en evolución.

Sus motivos.

EL SER SOCIAL CONDICIONA EL PENSAMIENTO.

rio quiera minar obstinadamente todos los posibles valores humanos; son los otros los que tienen la verdad, y los que dan la tónica real de las cosas. Los seres, como Izquierdo reales, por cierto, aunque no posean su condición de arquetipo — nunca deberían aspirar al poder, no tema de hacer trascender en ninguna lo que nunca debió salir de su sola y tolerable angustia individual. No es un Holofernes, como se ha pretendido; ni un Claudel irreconocible. Es un imbécil. Porque, "el servidor de Su Ma-

jestad" — la que le importa poco —, el coronel Izquierdo necesita un punto de partida en su servilismo, para asomarse a las lides en que se siente cómoda su extraña personalidad. Emmanuel Robles no explota el rico campo de la idea central de su obra, en la medida de todo lo posible. Los personajes se explican mucho — junto a lo que actúan — y finalmente todas las situaciones se desarrollan y alcanzan su medida gracias a la infatigable verba del coronel, que no para un segundo de hablar.



Haydée Padilla y Pedro José Alcaraz en una escena del segundo acto del drama de Eugenio O'Neill, "Distinto" que representa el Teatro de los Independientes bajo la dirección de Onofre Lovero

### DOS LIBROS DE PERMANENTE ACTUALIDAD

## BREVIARIO DEL ODIO

por LEON POLIAKOV. Prólogo de FRANÇOIS MAURIAC

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

## HORACIO QUIROGA - El Hombre y su Obra

por PEDRO G. ORGAMBIDE

La dramática existencia del genial cuentista misionero y su brillante obra literaria se reflejan plenamente en los 160 páginas de este libro. — \$ 20.

Adquíralos en las buenas librerías

EDITORIAL STILCOGRAF

DONATO ALVAREZ 1572

☆

BUENOS AIRES



# LA GALLA

(Continuación de la página 9)

trataban de besarles las manos a los que les hacían la entrega, pero éstos las retiraban y explicaban que no debía hacerse tal, porque al entregarse las tierras sólo se cumplía con el programa de la Revolución.

“El Pecosó” había paseado sus ojos con sueño de enfermo por la ceremonia, sin meterse mucho, no sólo porque no le gustaba el olor a indio, sino porque entre la multitud sentía que se ahogaba. Aprovechó un montón de tierra y piedras para construcción frente a la “Cofradía Grande” para seguir el acto.

Al centro se colocaron Diego Hun Ig, al lado del representante del Gobierno, y después los principales cofrades, todos frente a una mesa cubierta con la bandera azul y blanco. De uno a uno, cada indio fue pasando a recibir su título, y terminada la ceremonia, después del discurso de un caballero que hablaba más con las bocamangas, tales ademanes había, que con los labios, Diego contestó brevemente.

Los tambores volvieron a sonar, se soltaron cohetes y bombas voladoras, y marimbas y una banda tocaron dianas.

—¿Tocamos el Himno Nacional? — vino a preguntarle el director de la banda.

—No — le dijo el representante del gobierno —. El “Himno” lo toca cuando lleguemos a “Palo Alto”, en el momento en que los propietarios se coloquen en sus terrenos.

Y así se hizo. En “Palo Alto” ya estaban señaladas las parcelas, y allí fue cada indio, con su familia, a pararse, hasta quedar todos en su propiedad.

Los padres, con sus hijos, sus nietos, vestidos de telas multicolores, las caras de fiesta, formaban grupos vistosos en cada parcela y desde lejos se contaban cientos, miles, cuando se iban colocando. Al estar todos, desde los que se miraban grandes por quedar próximos, hasta los que se divisaban pequeños por hallarse más lejos, a una voz entonaron el himno patrio, con los pies en tierra propia y no como desheredados que cantan.

★

“La Galla” recibió meses después la visita de una antigua compañera de colegio. La verdad es que le causó una inmensa sorpresa volverla a ver. Pero pronto se entendieron. El simple comentario sobre la situación, “tan difícil”, les permitió ponerse de acuerdo. Lo único que “La Galla” tenía que hacer era ir escribiendo en una hoja de papel los nombres de todos los “comunistas” de la localidad.

—¿Hay muchos, Bernar? — le preguntó aquella, con su mejor sonrisa de dientes descarnados, recordando que así la llamaban en el colegio.

—Todos los de la “Cofradía Grande”. ¿Te parece poco?

—Pero las cofradías son asunto de la iglesia, para festejar a los Santos, a la Virgen.

—Allí tienes, es la “Cofradía de Santo Domingo”, la que recibió las tierras que se les repartieron aquí, o sea la “Cofradía Grande”.

—Sí, sí, hasta dónde se han infiltrado; pero no les va a durar mucho, porque ya los planes están listos, y por eso, porque sé cómo murió tu papaito, vine a buscarte. En cada lugar se están levantando las listas de los “comunistas”, para que no se escape uno.

Al irse la visita, “La Galla” endureció los ojos. En sus facciones suaves, aquellas dos monedas negras no vagaron, sino que quedaron fijas en un punto.

“El Pecosó” entró con un joven que llevaba al hombro una cámara de retratar, y dijo ser periodista.

—Es hijo de un amigo mío — lo presentó “El Pecosó”, y volviéndose al periodista agregó —; con su papá trabajamos en la comisión de límites, y allí fue donde yo pesqué este resfrió que ya no me quitó más... —tosió—. Y su papá, ¿cómo está?

—Papá murió hace tres años...

—No lo sabía. No sabe cuánto lo siento. Fui-mos tan amigos.

—¿Y viene a entrevistar? — se metió “La Galla”, curiosa y pronta —. ¿A quién? ¿Como no entrevistaste a los indios?

—Pues a los indios vengo a entrevistar — dijo el periodista, viendo la punta de su zapato, lo que frecuentemente hacía al hablar.

—Cada vez inventan nuevas palabras — dijo “La Galla” —, esa palabra “inter...” “inter...”, yo no lo había oído nunca.

Acompañado de Luis Marcos, “El Pecosó”, marchó el periodista en busca del Cabeza de los cofrades, Diego Hun Ig.

Desde la puerta que en una cerca se abría sobre un gran patio sembrado de árboles frutales, dieron voces preguntando si estaba el dueño. Asomó una mujer menuda, pronta a esconder la cara tras sus manos, hija de Hun Ig. Le preguntaron por Diego.

—Allí está, pues... — contestó la indiecita.

—Dile que aquí lo busca un señor...

—Le voy a decir, pues... — y escapó indecisa.

Al momento apareció la figura del Principal. La cabeza peinada con pomada, la camisa muy limpia, el pantalón hasta la rodilla, bordado, y los calces nuevos.

Se acercó y tras saludar al señor Marcos, supo que el periodista iba a entrevistarlo. Hubo que decirle que le iba a hacer algunas preguntas.

—No es policía... — desconfió Diego.

—¿Qué bárbaro! — le dijo “El Pecosó” —. Es periodista, que los que escriben en los periódicos. ¿Entendés...?

—Sí entiendo... ¿Y qué quiere preguntar?

—Lo primero sería que pasáramos adelante... — dijo “El Pecosó”.

—No es fuerza — intervino el periodista, que no había hablado —; en esta forma tiene más carácter la entrevista. Y pensó: —El Jefe de los Comunistas entrevistado por un periodista (Exclusivo para la Revista “Visiones”, de circulación continental).

—Desde luego, si quieren pasan... — dijo Diego, franqueando la puerta.

—No, no se moleste. Son dos o tres preguntas. ¿Es usted comunista?

Diego se quedó sin entender. La hija vino a ponerse a su lado, olorosa a verbena, y seis chicos de diversas edades le siguieron. Todos rodeaban al padre.

—¿Y eso qué es? — preguntó a turno Diego.

—Es, el amor libre, tener muchas mujeres — trató de aclarar “El Pecosó” —, y entregar los hijos al Estado...

—No tengo más que “un” mujer y todos estos mis hijos. Los grandes van a la Escuela, y yo los voy a mandar a todos pa’ que todos pues aprendan.

—Ese es el “comunismo” — dijo “El Pecosó” —, ya ves que si sos “comunista” querés entregar a tus hijos a las escuelas del Estado.

—Bueno, yo no sé, pero quiero mandar a los hijos a la Escuela para que aprendan a leer.

—Digame, señor — siguió el periodista —, si en su Cofradía, después de recibir las tierras, están queriendo comprar un tractor, una sembradora y hacer un gran silo.

—Sí, señor, eso estamos queriendo...

—Muy bien — se respantingó, Marcos “El Pecosó” —, muy bien...

—Ponga allí — se avisó el indio — que ahora ya somos propietarios, que ya todos somos dueños, que todos tenemos nuestras parcelas, y que vamos a ser ricos, a tener nuestro “pisto”.

—Una pregunta más, lo que usted tiene, es sólo suyo o es de todos...

Diego contestó de inmediato:

—Mío nada más. Cada quién tiene lo suyo. Lo que va a ser de todos es una imagen de Nuestro Patrón Santo Domingo que mandamos hacer ya hace tres meses.

—Y el tractor, y el silo, y la sembradora...

—Todo eso sí va a ser de todos, así como Santo Domingo. Todo de todos. Todos van a dar su participación, pues.

—Ya ves — dijo “El Pecosó” —, eso es ser “comunista”, viene de tener cosas en común, en comunidad.

—No sé yo lo que es, pues, pero la tierra no es en común, jamás, ah, eso nunca, la tierra que me regalaron es sólo mía, y mía, y no me la dejo quitar. Por algo me la dieron, pues.

★

Y en ese mismo sitio, la descarga segó la vida de Diego Hun Ig. Tiempo de mucha penalidad para todos los indios. “La Galla”, secundada por Luis Marcos, no sólo proporcionó la lista de todos los “comunistas” de la localidad, sino fue ella señalando las casas, a la escolta formada por soldados mercenarios. En el local de la “Cofradía Grande” se instaló una especie de tribunal. “La Galla” hacía de Presidente, y las órdenes, encaminadas a limpiar el pueblo y alrededores de comunistas, se cumplían a ciegas, por hombres llegados de todas partes.

“La Galla”, después de aquella primera jornada de matanza de cofrades, se dejó caer en su cama, sin quitarse el pañonito con que se tapaba, sin sacarse las peinetas del pelo con que se adornaba, sin prender la luz, a oscuras, y dijo a Luis Marcos, que se había quedado echando llave a la puerta:

—Ahora que dejen de tocar el tambor... de hacer sonar los tambores... los tambores... digo... ordeno que se callen. Y...

“El Pecosó” no respondió. Quedóse, en la oscuridad, sin saber si encender la luz, temeroso. porque en la voz de “La Galla” había un tono desusado, angustioso y violento.

Ambos, igual que dos sombras, se revolviéron. —¡El tambor!... — gritó “La Galla” —. ¡El tambor!... ¿Lo estás oyendo?

Aquel no escuchaba nada. Pero se guardó de hablar.

—¡Andá a que dejen esos malditos de meter tanta bulla!... ¡De orden de “La Galla”! Bernardino Coatepèque, que maten a los dueños de los tambores, ¿estás oyendo?

—Voy...

—Vamos...

Y tras el escapó “La Galla”, el rostro en visajes raros, la ropa recogida, como si fuera a cruzar un río, hasta las rodillas, gritando que se callaran los tambores. El pueblo olía a pólvora y a sangre. Sólo ellos dos iban por la calle. Aun quedaban algunos cadáveres de indios insepultos. Los tropezaban.

Un ruido de tambores, efectivamente, hizo que “El Pecosó” creyera que él también se estaba volviendo loco. Estaban en la plaza, no lejos del portalón de la “Gran Cofradía”, cuando Luis Marcos, escuchó tambores, tambores muy grandes. tambores inmensos en el cielo, tambores que tronaban entre las nubes.

Pronto se dio cuenta que eran aviones. Quiso detener a “La Galla”, apretarla contra sus costillas, pero ésta era más fuerte que él, pobre huesoso, y apenas si le rozó la barba de dos días, en la mejilla, cuando aquella se le escapó.

—Galla, Galla, son los aviones... los aviones... nuestros aliados... que están bombardeando... No son los tambores de los indios... Todo lo contrario, son los aviones de los gringos...

El anciano Tucuche asomó por la quebrada de “Melgarejo”, orillándose para ver el cielo, desde aquel lugar con agua. Sus manos de hueso y pellejo trataron de tomar del aire algo que no se veía, un fluido, y lo tomó, y al tenerlo con él, todo su cuerpo se tornó verde.

—Diego Hun Ig habló al muerto que para él seguía vivo como el agua, el sol y el aire. Ahora ya no ahorcan, ahora matan con balas... El desastre ha sido completo... Ha habido muchísimos de los nuestros muertos en secreto, en los pueblos, en los caminos... No es tiempo todavía de que la tierra vuelva a nuestras manos, pero ya llegará...

—Ja, ja, ja, ja... — reía “La Galla”, en la plaza y con ella se sacudía el látigo —, yo creí que eran los tambores y son los aviones... ¿Qué me gustan los gringos, con sus aviones impusieron silencio a los tamboreros... ja, ja, ja, indios lamidos, infelices queriendo oponer tambores de cuero rústico contra los aviones de guerra último modelo!

Al día siguiente los hijos de Diego Hun Ig, fueron todos a trabajar a la carretera. No se les pagaba, no se les daba rancho. Las hijas de Diego, llevaban en canastos algo de comida a sus hermanos. El capataz, teniente Cirilo Pilches, persiguió a una de sus hijas, y a la fuerza la obtuvo. “India Comunista”, le decía, mientras la ultrajaba, aprendió lo que es el amor libre, eso que tu padre proclamaba, aprendió lo que es tener hijos para el Estado, porque tu tata eso era lo que quería, que todos ustedes fueran del Estado... Aquí está tu tractor, tu silo, tu sembradora...

La india apenas si luchó. Se dejó hacer. Era un animalito. El teniente era una persona. Tenía galones. Tenía dos pistolas. Tenía una espada. Era valiente. Distinguido. Héroe. Todo esto le valió para que lo condecoraran, al triunfar sobre sus indefensos paisanos tamboreros, los bombarderos gringos. Satisfecho, después de ver alejarse a la víctima que ya ni siquiera se detuvo a recoger los trastos de la comida hechos pedazos, volvió a la vigilancia de los peones que trabajaban en la carretera. En el bolsillo de atrás, llevaba el último número de “Visiones”, y siguió leyendo...

Temeroso, el cabecilla comunista Diego Hun Ig, de que en su casa encontráramos literatura marxista, y fotografías de Lenin, Stalin y Mao-Tzé Tung, nos recibió en la puerta, al que esto escribe, y a un honorable vecino del lugar, y rodeado de perros feroces, ametralladora en mano, contestó a nuestras preguntas...

Volvió a salir el sol. Arriba, en lo alto, seguía columpiándose con el viento un árbol de matasano. Tendía sus ramas sobre la hondonada siempre verde. El verdor ceniza de oro de las hojas del matasano contrastaba con la esmeralda de la hondonada. Pero a partir de esos dos verdes, cerrados para siempre los ojos de Diego Hun Ig, otros ojos, otras generaciones de ojos niños seguían contando los once verdes del corazón de la Abuela del Agua, hasta juntar los treces verdes necesarios para el dosel del joyoso Señor de las Plumas de Quetzal, que una mañana de estas nuevas mañanas, repartirá definitivamente la tierra entre los indios tamboreros...

# THYL ULENSPIEGEL

La antigua leyenda del Dr. Fausto — cuyos orígenes han sido cuidadosamente consignados — se convierte en 1975 en el libro *Historia del Doctor Juan Fausto, mago y nigromante conocido en muchas partes*; pero recién el genio incommensurable de Goethe, previa una profunda reelaboración, convierte aquel amasijo en una obra de arte.

Entre las leyendas germánicas anteriores a la mencionada de Fausto hay una, la de Eulenspiegel, también destinada a convertirse siglos después en una elevada expresión literaria, de notable jerarquía estética. El rastreo de sus huellas es complejo, pero los resultados obtenidos son muy ricos y sugestivos: revelan el proceso de crecimiento y elaboración de un tema hasta que adquiere el carácter de una epopeya burlesca, de aire grave y juguetón. Al mismo tiempo vamos percibiendo la transformación de un idioma que conquista plasticidad, aumenta su riqueza expresiva, convierte en expresiones cultas muchos plebeyismos; se acucian refranes, se estampan muletillas y lugares comunes.

Una inscripción mortuoria en la ciudad de Moll, fechada en 1350, es la primera referencia directa que tenemos del nombre de Eulenspiegel — si bien no la única del siglo XIV, pues hay otras ligeramente posteriores y



en diversos lugares — núcleo en torno al cual se aglutinan los elementos de la leyenda.

El primer libro impreso que recoge ese material, hasta entonces disperso y que se transmite de manera oral, data de 1515; de esta obra sólo se conoce un único ejemplar, el existente en el Museo Británico. Con posterioridad, y seguramente respondiendo al interés del público lector, fué objeto de muchas reediciones, algunas sensiblemente reelaboradas, pero que perpetuaron la leyenda, los nombres de los personajes principales y los elementos que articulan la trama.

Desde luego que la figura central, *Dil Eulenspiegel*, como se llamaba en bajo alemán, y que pasó a ser el *Till Eulenspiegel* de la lengua culta, mereció siempre la más cordial y simpática atracción para el lector de todas las clases sociales, sobre todo dado el carácter picaresco de muchos de sus episodios, y la generosidad sin límites demostrada para con los humildes.

La obra a que hacemos referencia, un “volksbuch” (libro popular) de los más famosos y difundidos de su tiempo, y cuyo título completo ha sido traducido a nuestro idioma como *Amena lectura acerca de Dil Eulenspiegel, nacido en tierras de Brunswick, de cómo vivió y de XCVI de sus historias*, tiene en sus capítulos más importantes los guijarros, pulidos ya por el tiempo y los anónimos relatores, que más tarde el enorme talento literario de Charles de Coster convertirá en impar pedregal.

ria, cargada de espiritual gracia unida a chanzas subidas de tono, pero llenas de profunda intención, pues pone a Thyl Eulenspiegel, ya llamado por sus cuatro costados, como personaje que vive los años conmovidos de la guerra de liberación de Flandes en lucha despiadada contra los lansquenets del Duque de Alba. Unese así al tono y sabor popular de la obra, con escenas que parecen arrancadas de los interiores de los pintores flamencos, con otras al aire libre, llenas de gracia, movimiento, color y un toque de irrealidad como la que fluye de las telas de Brueghel. Pero también están los personajes severos, que muestran el reverso de la medalla, esos rostros alargados, tiesos dentro de sus gorilas, de un Greco. Ese juego nervioso entre los elaboradísimos detalles y los grandes conjuntos; ese movimiento que va de la exploración subjetiva a la relación de grandes acontecimientos de carácter histórico, dan un ritmo, un aire de modernidad, un efecto de luces y sombras áspero a veces, deslumbrante siempre.

Las verdes campañas cultivadas se entenebrecen por las humaredas de las hogueras que eleva la intolerancia; los rústicos campesinos, sus rostros otrora espejos de alegría y sus fornidos cuerpos amigos de la gula y la danza rumorosa, se convierten en tristes soldados, sufridos y de caras resacas. Resta sólo el destello de la esperanza en sus ojos, como esas blancas velas de las barcas que cruzan las mansas aguas del Escalda sacudidas por el fuego cruzado de las flotas enemigas. El amor, ese diosillo inoportuno, se hace presente en medio de la destrucción de las maravillosas catedrales derribadas en el fragor de las batallas; los aires musicales de zampoñas y atabales se entremezclan con el ruido de la fusilería, y el sordo redoble de los tambores marciales y agoreros con el tintineo de los cárolus de oro.

Esta es la leyenda y las aventuras heroicas, divertidas y gloriosas de Thyl Eulenspiegel y de Lamme Goedzak en el país de Flandes y otras tierras, donde agitación hay siempre, como hay estrépito. Los hombres son bulliciosos: chocan sus vasos de aguardiente brindando por la felicidad que afuera niegan las guerras de religión sin cuartel. En los campos helados se arrastran sigilosos los lobos; sobre el fuego crepitan las salchichas jugosas y las morcillas gigantes. La nieve juguetea imperturbable sobre las huellas de los que vuelven de las jergas o los pasos nerviosos de los centinelas apostados a la intemperie.

Aquí lo eclógico y lo épico se confunden en estrecho abrazo; la más pura nota lírica puede convertirse inesperadamente en una escena de audacia expresionista. Siempre el contraste: crecen las telarañas en los sombríos corredores de inexpugnables castillos de la lejána España; rezonan gozosos los bruñidos calderos y marmitas en el interior de las protegidas viviendas flamencas. Junto al hombre caído florecen los tulipanes, y al cuervo que grazna responde la alondra como un eco invertido. Desespera el político sagaz de sus fracasadas combinaciones; abdica Carlos V; cruje el trono de los Austria. Maternos “cántaros naturales” alimentan millares de niños glotones e insaciables cerveza, torrentes de cerveza y montañas de jamones desaparecen como por ensalmo devorados; los campesinos bendicen la espiga que madura.

Y la vida fluye a raudales, incontinente e incontenible triunfa sobre la muerte; y la paz retorna luego de la guerra con la misma fatalidad que el verano aleja las sombras heladas del invierno. Florece la tierra y la vida; triunfan la canción y la semilla.

PEDRO DANIELS.

# Libros Y Comentarios

## CASAS MUERTAS

No son pocas las novelas de esta “América que habla en español”. Ellas, más allá de los caracteres distintivos de cada país, de cada autor, están definiendo la presencia común de un drama, de un acontecer que los novelistas interpretan y expresan en sus modalidades típicas. Ese drama común (que abarcaría tanto la obra de un Rómulo Gallegos como las novelas de Jorge Amado o Miguel Angel Asturias) es el que determina, indudablemente, una vigorosa narrativa que, en la actualidad, parece entrar en una etapa de superación. Pasada la época naturalista, la edad de la novela documental americana, surge, cada vez con más claridad, una expresión realista que los escritores tratan de ahondar en sus novelas. Tal es el caso de Miguel Otero Silva, quien se incorpora a esta narrativa con una obra de evidente valor: “Casas Muertas”, laureada con el premio Aristides Rojas, en su país, Venezuela.

Con prosa flexible y clara, de hondos matices poéticos y abundantes aciertos en la descripción, Miguel Otero Silva ratifica en “Casas Muertas” su condición de novelista íntimamente preocupado por la aventura trágica del habitante de su país. Su actitud supera la del simple observador, ya que el novelista no se adentra en lo íntimo de sus personajes, sale con ellos a la vida, se juega con ellos en el mismo ámbito patético que elige para el desarrollo de su obra. Y he aquí que el lector penetra en sus casas muertas, en sus moradas del desamparo, imaginando luego el éxodo del hambre, viviendo por un instante el drama de los hombres del pueblo de Ortiz en el tiempo del tirano Gómez. He aquí, una vez más, el “milagro” de la obra de arte, que puede trascender los límites puramente geográficos e históricos — aunque nazca entre ellos — para comunicarnos un mensaje de comprensión y definición humana. Ed. Losada.

ABEL ESPINOSA

## UNA LEYENDA DE AMOR

Cuando el arte alcanza a desbrozar lo humano con la profundidad, con la sabiduría de un Nazim Hikmet, entonces asistimos, en parte, a ese profético estado que intuí: un poeta idealista alemán: “Formar un solo ser con todo lo que vive, ¿no es vivir como los dioses y poseer el cielo en la tierra?” Tal es el sentimiento que habita a Ferath, protagonista de “Leyenda de amor”, poema dramático de Nazim Hikmet. Si; el joven pintor enamorado del amor, el artesano que ama a la mujer y a su arte, y a su pueblo, con la intensidad que lleva implícito el dolor y el riesgo, nos está dando una lección de vida, una posibilidad de esperanza. Cuando el Astrólogo del palacio compone sus versos de un refinado fatalismo (y de un más cercano temor), cuando en el ambiente palaciego se desarrolla el drama del amor fraternal entre las dos princesas (y el sacrificio de una de ellas) volvemos a vivir el “pathos” de las tragedias de los clásicos. Pero cuando salimos de allí, cuando recorremos las callejuelas de los sedientos, o nos detenemos un instante ante los colores del pintor y sus palabras de afirmación de la vida, entendemos que el tránsito del héroe hacia la alegría es posible, que éste madura en el dolor de todos y, a la vez, en el ímpetu común que lleva al hombre hacia la consumación de su destino.

No nos detendremos a comentar la dramática peripecia del artesano enamorado ni de las dos princesas que, a su manera, viven una leyenda de amor. Ellos son símbolos. Trascendiéndolos está esa historia que escribe un pueblo a través de Ferath, su héroe. Nuevo Prometeo debe escalar la montaña de Hierro y llevar

el Agua a la ciudad, donde su gente, los sedientos, esperan. Pero la Naturaleza es su amiga. La vida es una ausencia de dios, pero es la fe en el hombre. La palabra tiene la duración de un día. El día tiene el valor de una eternidad. Al finalizar la lectura de “Leyenda de amor” no se puede dejar de pensar que este canto de vida fué escrito por Nazim Hikmet en la prisión (a la que más de una vez fué arrojado el poeta turco por la reacción de su patria), en los días en que Nazim Hikmet, desde la cárcel, liberó su voz para darnos la fe y la comprensión que su sentido de la vida le dictaban.

H. SORIA

★ “Leyenda de Amor”, por Nazim Hikmet. (Traducción española revisada por el autor). Editorial Ariadna. Bs. As., 1955.





## "MILAGRO EN MILAN"

En toda época, en cada momento de la vida de los pueblos, hay hombres que tratan de expresarse en un lenguaje comprensible a los demás, artistas que no sólo desean reflejar esquemáticamente una realidad, sino transmitirnos su sentido de la existencia. Este hecho lo comprobamos hoy ante las obras del cine y la literatura italianas, que nos entregan en imagen poética —en recreación de la realidad— el acontecer de sus gentes y su tiempo.

"Milagro en Milán" es un ejemplo de lo que decimos más arriba. En la línea estética que parecen señalar, en lo literario, Pavese y Pratolini, se edifica esta obra cinematográfica de Zavattini y De Sica, sobre un cuento del primero. Fábula llena de humanidad —originalmente "Totó, el Bueno" de Zavattini— es, a la vez

das en el transcurso de la fábula se destacan los valores humanos de esa mayoría sufriente, que encuentra en la bondad, en el amor, en la ilusión, una manera de sobrevivir a sus propias penurias.

No es fácil entrelazar la realidad y la fantasía, la sátira y el cuento. Por eso, en De Sica se encuentran reminiscencias de los poderosos y de su ejército, como así también el recuerdo de Charles Chaplin en la humanización de Totó y los vagabundos. Pero estos antecedentes no restan méritos a la labor de los realizadores.

Así como en los comienzos del cine expresionista alemán, se prefirió el contraste de blanco y negro, los realizadores italianos encontraron en el gris el tono preferido de sus films. En "Milagro en Milán", con fotografía de Gianni di Venanzo, se presenta en toda su fuerza esta elección.

Ver sólo la fábula en sí de "Milagro en Milán" es no ver su verdad, no ver que pone de manifiesto los contrastes de idealización de los sentimientos y la dureza de la existencia, sino que lleva también un mensaje social, una crítica de la vida, de sus

## "PAISA" "LAS RATAS"

Rosellini filma los episodios de "Paísá" en 1946, cuando era no sólo un gran director, sino el primer director del nuevo cine italiano. Los confundidos acentos de heroísmo, desesperanza, miseria y muerte que contiene el "film" se desgajan y dos de aquellas partes nos llegan mezcladas con el poco convincente ensayo de "La voz humana". Una cosa surgió evidente y era que el triste motivo de "Fred y Francesca" junto a la hondura de "Los botines del negro", no alcanzaban para penetrarnos de esa lógica resonancia que adquiere una obra cuando posee unidad y encadenamiento.

"Paísá" reúne unos esbozos que si bien parecen sumarios en sí, a lo largo de su entrelazado desarrollo de imágenes, surgen nítidos, precisos y candentes, bajo la mano de un realizador que por entonces ejercita su arte en tanto al abrigo de la improvisación genial, apoyado solamente en rápidos apuntes, urgido por la necesidad de expresarse y formular algo que podría definirse como la técnica narrativa alimentada por una intuición que no reconoce sistemas. Lo extraordinario es que una película como "Paísá", por su ubicación, no habría podido filmarse de otro modo, y esto debe haberlo entendido Rosellini en el momento de resolver sus tomas, buscando y concibiendo un estilo propio para dar forma a la desbordada potencia y naturaleza de la verdad que deseaba transmitir, apropiado a la realidad exigente de cosas que no podían ser disimuladas bajo la decantación del oficio. Quizá aparezca desconectado del canto general, ese intermedio de los sacerdotes, pero hubo siempre en Rosellini una ansiedad individual por reflejar los problemas de la Fe, como se advierte en sus obras "El hombre de la cruz" (1943) y "Francisco, juglar de Dios" (1950). Y esta especie de descanso visual y espiritual que nos brinda dentro de la crudeza y patetismo entero del "film", se integra a todas las otras verdades que afloran consistentes en cada episodio, ya sea como elemento de protesta o signo de la vida misma, en un período de guerra que otros realizadores transformaron en huecas narraciones de "héroes", ignorando al "hombre" que sufría bajo la piel del combatiente, del guerrillero, del patriota, del campesino e incluso del cura complicado en la tragedia.

Contribuyen a dar tono adecuado a los temas, esos diálogos producidos por Fellini, Pagliaro, Amidei y otros hombres que componen hoy lo mejor de la cinematografía italiana, como argumentistas, autores de guión o directores. La música de Renzo Rossellini marca impresionantemente los ritmos de la película, con la misma característica que utilizó más tarde en "Alemania, año cero" y en cuanto al plantel de intérpretes —integrado por actores italianos y norteamericanos— ofrece una modalidad de expresiones sin contrastes, atendiendo a una razón de veracidad, por cuanto fueron ambas nacionalidades las que vieron unidos sus destinos a través de esa etapa de la contienda que recoge el celuloide. La extensión del repartó y la altura de su labor eximen a la crónica de distinguir casos particulares, y en su homenaje sólo podría consignarse que, en conjunto, acompañan la calidad y los méritos de una película que nos llega demorada, pero conserva toda su pujanza y no posterga su mensaje fundamental.

El estreno de "Las Ratas" —presentado durante la Semana Internacional del Cine— ha constituido una de las decepciones más grandes que nos haya deparado en los últimos tiempos una exhibición cinematográfica. Y digo decepción, porque nos hacía aguardar algo de este film el cúmulo de circunstancias que se habían conjurado para dar lugar a su realización: la presencia —el regreso, mejor dicho— de Robert Siodmak a Alemania, el nombre de María Schell, las características y los problemas del Berlín ocupado de la Alemania de posguerra, el título mismo de la película. En fin, todos estos factores hacían posible suponer una producción con rasgos un tanto fuera de lo común.

Analizando por separado los elementos componentes de esta obra, nos encontramos con una fotografía pareja, que no muestra ningún mérito especial y que tampoco denota ningún esfuerzo especial. Un montaje lavado, insulso, por momentos sumamente pobre, llegando con frecuencia al límite de aburrir, cosa que resulta verdaderamente extraña dado el "metier" de Siodmak. La dirección, que cuenta ya en su contra con lo recién mencionado, se muestra también floja en el manejo de los actores, dejándolos enteramente librados a su propia y exclusiva capacidad interpretativa. Y como observación final a la dirección —de la cual evidentemente es poco lo que queda en pie— le reprochamos el descuido en el manejo de los extras.

Dos elementos son, a nuestro juicio, los únicos dignos de alguna mención, por emerger con luces propias de la medianía circundante: interpretación y música. La primera, en la cual dentro de un elenco sumamente parejo se destacan especialmente Heidemarie Hatheyer —en el papel de la madre estéril— y, como era de esperar, la ya consagrada María Schell. Y la segunda, de verdadera calidad, que resalta a pesar —un nuevo error del director— de haber sido relegada a un permanente plano secundario.

Hemos dejado de ex profeso para último término la consideración del argumento, factor fundamental de esta obra. Y aquí ya la decepción se ha convertido en verdadera sorpresa. Sería lógico suponer y aguardar que de un país cuya impronta fundamental está dada actualmente —a pesar de los años transcurridos— por las consecuencias de la guerra por un lado y por la múltiple ocupación por otro, nos llegara algo marcado de un modo muy especial por estas circunstancias. O al menos, de no constituirse ellas en el tema central, se podrían tratar, en alguna medida, como fondo. El argumentista desconoce, en cambio olímpicamente todo esto y se dedica con fruición a disecar los personajes de su "film noir", abstrayéndose de la época —lo mismo pudo haber sido escrito hace 20 años, y de la ubicación, la mínima mención que se hace de "este" y "ese" es meramente circunstancial, ya que nada cambiaría si los hechos transcurriesen en Francia o Estados Unidos. En fin, da la sensación de que el autor del libro se hubiese dedicado a desenterrar algún viejo y apollado melodrama que si no estuvo justificado siquiera en su época, menos aún correspondía endilgárselo a la actualidad alemana, a los hombres y mujeres alemanes, cuyos problemas presentes deben ser mucho más vivos, palpantes y trascendentes que los que con tan poco éxito abordan los directores Hauptmann, Eisbrenner y Siodmak, sin haber aprendido evidentemente la reciente lección de la guerra.

Un nuevo contenido en arte es el resultado de una nueva manera de mirar la vida; manera que en las obras verdaderamente artísticas se hace estilo. La afirmación de Francesco De Sanctis que "el arte no representa la vida de manera absoluta, sino la vida como es concebida o explicada en un tiempo dado", establece de modo preciso la relación entre el arte mismo y la cultura, entendida ésta como el complejo dialéctico de las ideas que animan todos los campos de la actividad humana: desde la ciencia hasta la política, desde los nexos sociales al trabajo. El concepto de la vida no cambia de improviso —la historia no es un libro donde se vuelven una a una las páginas—, sino que se transforma en la oposición de lo nuevo a lo viejo. Mientras los viejos contenidos se expresan en las formas tradicionales elaboradas hasta el refinamiento, los nuevos y más vigorosos operan también una renovación decisiva sobre el lenguaje. Este perpetuo conflicto entre conservación y progreso no se plantea sólo entre tendencias de grupos o de clases sociales, sino que puede producirse en el interior de las personas mismas. En el plano del arte se tienen, entonces, obras en las cuales los contenidos nuevos están encuadrados en las fórmulas viejas. Porque pesan sobre el artista hábitos de una vieja educación de la cual no puede liberarse fácilmente. Resulta evidente que al concepto de la vida en un tiempo dado responde en las obras más significativas un concepto del arte que se puntualiza en el nuevo lenguaje, en el cual los contenidos, por decirlo así, se encarnan. Pero al decir lenguaje nos referimos necesariamente a la técnica que distinguen las diversas artes: literatura, pintura, música, etc., para las cuales esta renovación, reflejo de un concepto de la vida más diverso y progresivo, es también arte. Podremos asirlo concretamente en la manera totalmente nueva de poetizar, pintar, componer música, etcétera.

### EL PROBLEMA SOCIAL

Que hoy la concepción de la vida está dominada por el problema social, creo que nadie puede negarlo o contestar negativamente. Católicos, idealistas, existencialistas, neopositivistas y todos cuantos se identifiquen en las tendencias de pensamientos más diversos, ponen el acento de su búsqueda más en los problemas sobre las relaciones humanas que sobre aquellos de la trascendencia o del absoluto. Las ideologías, las creencias, en suma, se miden por lo que pueden obrar en el progreso de esta sociedad terrena. Y no hemos nombrado al marxismo, cuya influencia es determinante aún en los países donde no se ha realizado el socialismo, porque esto se resuelve sin residuos en la problemática social.

A esa concepción más avanzada de la vida, que adopta tendencias diversas pero progresivas del pensamiento, corresponde en arte la concepción realista. La conciencia de la relación social domina la creación, por la cual el artista pone a sí mismo y a su obra, no ya como entes aislados, sino en el fuego de la acción como fuerzas que tratan de contribuir a la realización de un mundo mejor. Por eso el realismo no es arte por el arte, es arte por la vida: es empeño moral y político, es la manera con que los artistas participan en las revoluciones renovadoras.

### HECHO Y POETICA

Los nuevos contenidos del arte son dados desde este ángulo, desde el modo nuevo de mirar la vida; ángulo y modo que en las obras verdaderamente artísticas, y no de propaganda (entendida ésta como el oficio que se pone al servicio de cualquier idea), se vuelve estilo, y estilo nuevo cuando el artista logra vencer la educación pasada, las viejas costumbres, residuo de aquel mundo que se quiere superar.

## REALISMO Y ESTILO

Por LUIGI CHIARINI

Por lo tanto, si el realismo está ligado al estilo no podrá ser una única medida de valoraciones para las obras aisladas de las diferentes artes, aunque tengan concepto ideológico común, y no bastará para tales valoraciones la simple apreciación del contenido. Digamos, por ejemplo, que quien representa la condición humana de los albañiles, indiferentemente y prescindiendo del modo de esta representación, en un cuadro, en una novela o en un film, hace sólo por esto obra realista. Y como en arte el hecho precede a la poética, y ésta no puede ser un formulario o una gramática que el artista ha fijado antes de la creación, ya que se deduce "siempre" de las obras que nacen o de esquemas racionales abstractos, sino del trabajo de la materia que se resiste, sólo rehaciéndose a esas obras y reencontrando en ellas ciertos valores comunes que se repiten con frecuencia, se podrá definir, en nuestro caso, el carácter del realismo en cuanto a estilo: diverso, pues, si se trata de pintura, de narración o de cine. Si hoy se quiere hablar de realismo en nuestro cine es necesario remontarse a aque-

elementos narrativos que en "Roma ciudad abierta": la ferocidad de los nazis, la lucha valiente de los resistentes, la solidaridad heroica con éstos, de las hermanas religiosas que expresaban la unidad de todos los italianos contra los extranjeros. Sin embargo, ¡qué diferencia, entre las dos obras! La montaña de cadáveres de las monjas no nos causa siquiera ni la centésima parte de la emoción que

(SCIUSCIA) es el único film donde se ha sabido hacer arte de la realidad. Todos los otros son muy viejos, viejos como el mundo. Ya fuera de moda. Los films italianos de posguerra tuvieron su razón de ser en el momento: periodismo filmado. La situación de posguerra en Italia ha sido superada. Es lo que no todos quieren comprender. El realismo no tiene valor sino por un fin político o moral.

ORSON WELLES

### UN ANALISIS NECESARIO

Un análisis estilístico de la película neorrealista llevado de esta manera, y que por razones de espacio se ha señalado vagamente, podría conducir a la eliminación de tantas confusiones y a valorar con mayor profundidad la personalidad de los artistas aislados, que es mucho más compleja, con sus aspiraciones y sus conflictos internos, sus intuiciones felices y sus errores, que aquello a que lo quiere reducir una crítica esquemática y clasificadora. Un análisis tal serviría para aclarar el camino del neorrealismo, la batalla que el cine, en cuanto a arte, libra contra las fórmulas establecidas. Y que se escandalice quien quiera. Pero hoy también la validez artística de las obras depende, en gran parte, de esta batalla, que es, al fin de cuentas, la del realismo.

(de "CINEMA NUOVO")

### TONO DOCUMENTAL

Aparte del hecho que éste está en el plano del arte y el otro en el de un modesto artesano, que la establecido que a pesar de todas sus buenas intenciones denunciadas por el contenido

El realismo no es una novedad. Es un fenómeno llamado a reverdecer cada veinte años, a favor de no importa qué condición exterior. Entonces, los realizadores se marean con las teorías del realismo y con la pureza del realismo. Pero si se ajustan a sus teorías llegan a un "impasse". Es muy tarde. Creer tirar en el realismo como en un baño de juventud. "Sotto il sole di Roma" es un buen film porque Castellani tiene estilo. Renoir y Carné son grandes directores por la misma razón. El realismo debe ser un trampolín para saltar más lejos y no puede tener valor en sí. Se trata de sobrepasar lo real. El realismo es un medio: no es un fin, es un pasaje.

G. W. PABST

llos films llamados neorrealistas producidos en el último decenio y darse cuenta de los modos y caracteres comunes con los cuales han expresado el concepto general del arte realista, reflejo de la manera con que hoy se concibe y se explica la vida. Si tales caracteres se identificasen en el contenido advertiríamos con sorpresa que deberíamos incluir entre los films neorrealistas —usamos para mayor comodidad esta denominación para el realismo cinematográfico italiano— obras como el film musical de Gallo "Frente a él temblaba toda Roma", para mostrar el caso extremo, o tantas otras ocasionales realizadas en los años inmediatos a la Resistencia. Pero no solamente éstas, visiblemente inferiores, han sido descartadas hasta por la crítica menos advertida y sutil, si bien otras, de la sinceridad de cuyas intenciones no puede dudarse, pero cuyos autores, ligados por tantos resabios al mundo viejo y sus convencionalismos, no han tenido la fuerza de quebrarlos o de romperlos porque la revolución que se operó en torno de ellos, y por la cual eran golpeados, no se había realizado dentro de ellos mismos. Cito "Un día en la vida", de Blasetti, y "Dos cartas anónimas", de Camerini. Consideremos el film de Blasetti. Hay en él los mismos

Una toma del episodio de los guerrilleros de "PAISA"



que un relato pleno de poesía, un testimonio de la realidad... y esta interacción, esta síntesis de esos elementos, es, justamente la medida de su fuerza.

De Sica y Zavattini han desagregado poéticamente en la figura de Totó, la peripécia de un adolescente que se enfrenta con la sociedad sin estar preparado para ello, del muchacho que con una falsa idea de la vida ha de pagar su orfandad en un medio hostil. Totó cree en la bondad indiscriminada de los hombres, cree en su propio sueño.

A Totó le hace falta un milagro. Y éste se produce. El no hace que la gente cambie, pero ayuda a Totó a defender a los suyos de la rapiña de los poderosos, a que se cumplan ciertos sueños dentro de su propio ambiente de miseria. La trama encierra una crítica a los valores sociales. Y aun a quienes hasta son egoístas en su pobreza. Es claro que no son la mayoría. Por encima de las pequeñas miserias humanas delata-

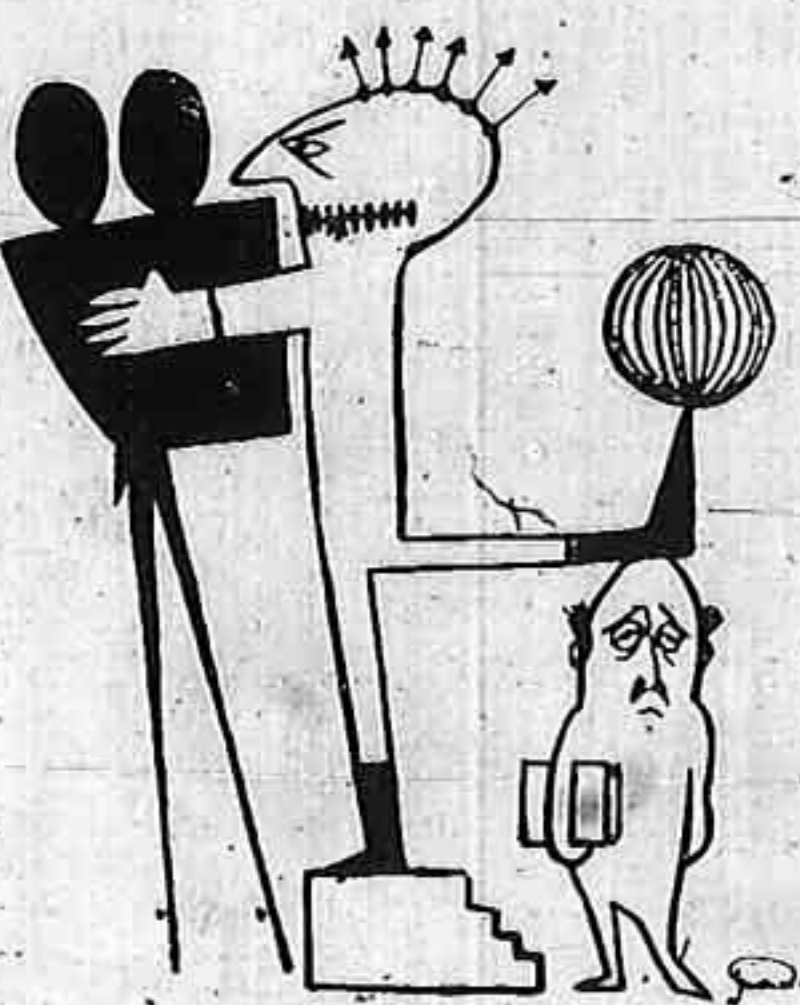
luchas y sus antagonismos de clase. Es en sí una crítica a la humanidad.

Si el final de "Milagro en Milán" es la emigración hacia el cielo, no indica ello la búsqueda de un milagro, sino de un lugar donde poder vivir, porque saben que en la tierra encontrarán, al descender, un letrero que dirá: "Propiedad Privada" (1).

Carlos DEL SIGNO

(1) Idea original de Zavattini para su final.

### CAPRICHIO DE DIRECTOR



(De "Cinema Nuovo")

### "VALE LA PENA VIVIR"

La muerte de sus dos principales actores, víctimas de las radiaciones atómicas, han interrumpido el rodaje de una película japonesa producida por el Consejo para la Prohibición de las Armas Atómicas; el film, de carácter semidocumental, se titula "Vale la pena vivir" e iba a ser interpretado por Yoshito Kiyomi, de 11 años de edad, y Kiyoshi Takeuchi, de 26 años, quienes fallecieron a causa de afecciones a la sangre y anemia, originadas en su exposición a las radiaciones atómicas cuando estaba la bomba sobre Hiroshima.

Hugo PANNO

Alejandro SADERMAN



Recientemente, a su paso por París, el pintor mejicano David Alfaro Siqueiros fué entrevistado por Georges Boudaille, para "Letras Francesas".

El escritor francés le formuló la siguiente pregunta: ¿Por qué se encuentra usted en París? La respuesta del pintor mejicano, que creemos útil consignarla aquí, trascendió lógicamente el limitado margen del reportaje. Siqueiros, además de responder a esa pregunta se refirió a algunos aspectos de la pintura de su país, explicando sus causas y sus objetivos.

"Más exactamente —respondió Siqueiros— me hallo de paso en París, por cuanto mi destino es Polonia. Voy allí, llamado por el ministerio de

capital de Méjico.

Por supuesto, esto requiere —tanto en Varsovia como en Méjico— un trabajo de equipo. Para la decoración del estadio contrataré a veinte pintores y cinco escultores, entre quienes habrá artistas franceses, checos, italianos, rusos, mejicanos y polacos. Todos ellos serán invitados y debidamente retribuidos por su trabajo.

El segundo objetivo de mi viaje es la organización de una gran exposición de arte mejicano en Moscú, que se realizará en mayo de 1956. Esta muestra quedó convenida cuando mi recepción en la Academia de Artes de Moscú. Rodeado de Guerasimov y de todos los grandes pintores soviéticos, leí, a pedido de ellos, una car-

## SIQUEIROS

## EUROPA

Cultura, para ejecutar una gran pintura mural en el estadio Segundo Aniversario, de Varsovia. Este proyecto data de un viaje anterior a Europa, en 1951, cuando vine a recibir el premio de la Bienal de Venecia. Entonces tuve la oportunidad de estudiar los problemas concretos de la decoración del estadio. Esta comprende pintura y escultura combinadas (esculto-pintura, como la llamamos en Méjico) y abarcará tanto el exterior como el interior del estadio. El conjunto, que representará una superficie decorada de alrededor de tres mil metros cuadrados, constituirá la continuación de experiencias efectuadas en Méjico. Terminé de trabajar en una tarea emprendida hace tres años, sobre una superficie cóncava de seiscientos metros cuadrados. Fué en el edificio central de la ciudad universitaria de la

ta abierta donde señalé todos los aspectos negativos y positivos del arte ruso actual. Me permití atacar el realismo académico y el formalismo de la pintura soviética.

Guerasimov me replicó señalando la contradicción que advertía en mi disertación: "¡Por un lado —dijo con respecto de mi crítica— afirma que nuestro arte ha sido útil e inmediatamente asegura que es malo!...".

Le respondí que también una estampa mal hecha puede constituir un objeto útil para la plegaria...

El texto de mi carta ya ha sido publicado en diversas lenguas, en "Realismo", de Italia, en Polonia, etcétera.

Volviendo a lo de la exposición de la pintura mejicana en Moscú, diré que ésta será aún más importante que la realizada hace poco en París. Abarcará un panorama más completo.

Finalmente, la tercera meta de mi



NUESTRA IMAGEN ACTUAL

viaje constituye la organización de un Congreso Internacional de Artes Plásticas, a efectuarse en Méjico a fines de 1956 o principios de 1957. Este tendrá carácter de exposición universal. Proyecto invitar a todos los artistas independientes de todo el mundo, sin tener en cuenta la posición formal o política."

Luego, refiriéndose al movimiento pictórico de su país, Siqueiros agregó:

"La pintura mejicana surgió como una consecuencia directa de la revolución democrática.

"En 1906, cuando la huelga general, el manifiesto del doctor Atl proclamaba la necesidad de tener un arte público en un país que no contaba con demanda privada. Para tener un arte potente, era necesario un arte de estado.

"En 1911, cuando la huelga de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes (yo era alumno), nuestras reivindicaciones eran ingenuas pero importantes: pedíamos al mismo tiempo la supresión de los métodos académicos y... la nacionalización de los ferrocarriles. Pues entonces ya habíamos comprendido que existía una relación entre ambas cosas. Lo que provocó que en el editorial de un diario católico nos trataran de "pequeños anarquistas".

"En 1913, después del triunfo de la huelga, fué fundada la primera Escuela de Arte al aire libre en Santa Anita. Después del golpe de estado del ejército —tradicionalmente reaccionario— y del asesinato del presidente de la República, nuestra escuela se convirtió en un centro de conspiración.

"En 1914 descubrieron la conspiración en la Escuela de Bellas Artes y muchos de nuestros compañeros fueron asesinados. Los restantes —entre los que me encontraba yo— se refugiaron en las filas del ejército revolucionario. Esto explica por qué soy oficial; por qué fui, además, jefe de brigada en España.

"Nuestra participación en la vida revolucionaria hizo de nosotros un nuevo tipo de ciudadanos.

"Los pintores fueron todos mili-

tantes, miembros de organizaciones sindicales; fueron ellos quienes organizaron el sindicato central de mineros y llamados a ocupar puestos de responsabilidad. Lo mismo sigue ocurriendo actualmente. Es un fenómeno excepcional en el mundo.

La pintura mural nace entre nosotros en 1922: se comenzó a pintar directamente sobre el muro, sin teoría concreta; retomábamos el arte político.

En Europa, en la misma época, el arte se afirmaba independiente de toda consideración política. Por entonces, se desarrollaba en Francia un arte de caballete, de tipo privado, mientras en Méjico florecía un arte público: la pintura mural.

Lógicamente, esta vuelta a un arte popular tuvo una importante consecuencia: el retorno al cartel.

Grabado y pintura mural son actualmente las dos columnas de nuestro arte.

Otra consecuencia importante fué la vuelta a la figuración, al contrario de Europa, que abandonaba el realismo por la abstracción.

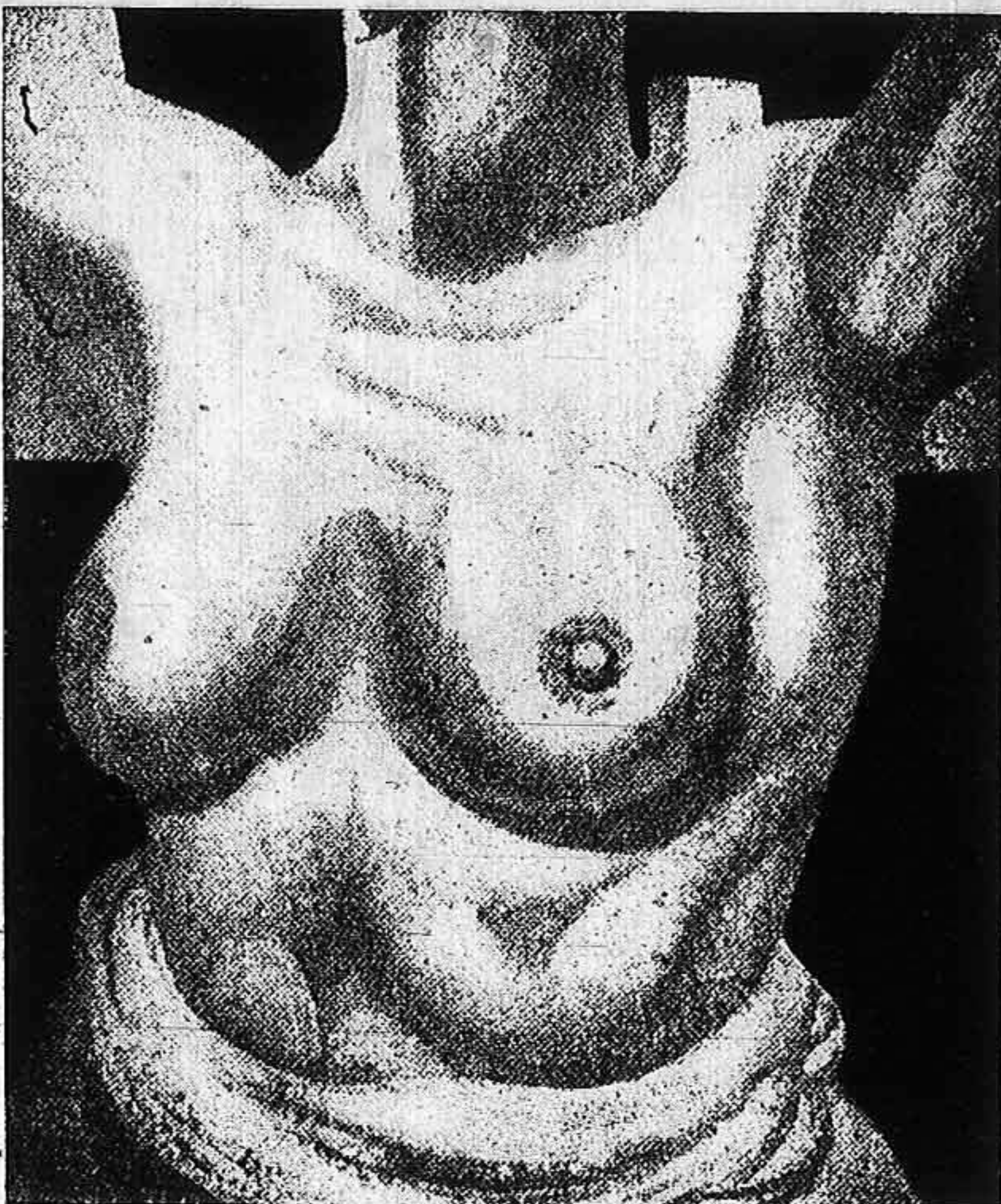
El realismo se impuso entre nosotros por su función y no como el producto de una elaboración intelectual.

No cabe duda que representamos en el mundo actual, pese a nuestro origen colonial y a nuestro escaso medio siglo de vida nacional, un movimiento ejemplar, independiente de los valores particulares de nuestras obras.

La meta de la mayoría de los jóvenes pintores europeos actuales consiste en "ganar la crítica de París y la clientela del mercado de Nueva York". ¿Cómo hacer un arte poderoso en estas condiciones?

Inclusive en Varsovia, en la gran exposición que visité, he visto lo que llamo un "arte de pic-nic", con canastillos y botellitas...

Nuestro arte mejicano se define humanista e independiente de la pre-ocupación de gustar o no. Tenemos la seguridad de estar en la verdad. No somos académicos. El Realismo no es una fórmula, sino algo en plena marcha.



TORSO