

Gaceta Literaria

actualidad

arte

11

precio del
ejemplar
8 5

BUENOS AIRES
NOVEMBRE, 1957

QUINCE AÑOS

Cuento de **LUIS GUDIÑO KRAMER**

Le alcanzo el mate y don Juan, distraído, lo retiene unos instantes antes de empezar a beberlo. He tratado de prepararlo bien, para que no comience con sus habituales reproches. Pero, como está distraído ni se da cuenta de que el mate ya está frío y me lo alcanza con un rezongo, sin mirarme.

Cuando vuelvo, tratando de no arrastrar las chancletas, me dice que no le cebe tan seguido...

—Me atorás con el mate. Tené paciencia y cebalo mejor...

Pero a mí me cansa este acarreo y me duelen las rodillas cuando me quedo parada mucho tiempo.

Recién son las once y estoy levantada desde las cuatro. La señora me despierta desde su cama a las cuatro en punto con el timbre. Suena un rato el timbre y yo me arranco penosamente del sueño y quisiera quedarme un rato más en esa tibieza de la cama, pero el timbre sigue hasta que me levanto y corro a golpear la puerta del dormitorio grande.

—Buenos días, señora.

Corro en seguida a lavarme en la pileta de la cocina y empiezo a preparar el balde y los trapos para la limpieza. A las 5 y media debo poner las pavas al fuego y limpiar el pasillo, y en seguida volver a llamar a la puerta. Antes de las siete el señor y los niños han concluido su desayuno y entonces quedamos nosotras solas con la señora en la casa, si a esto se le puede llamar casa.

La señora se arregla y yo tomo mi desayuno en la cocina y me preparo para hacer los mandados.

A las once vuelve el señor y se sienta en el patiecito, y yo le cebo mate. La señora ha terminado de cocinar y tiende la mesa.

—Calzate esas zapatillas...

—Fijate en lo que hacés... Pero, vea que es cabeza dura esta chinita...

A las doce llegan los chicos de la escuela, hambrientos y revoltosos.

Corren al baño, mojan el piso, tiran los útiles en cualquier parte. La señora los domina, por fin, y los sienta a la mesa. Don Juan en una cabecera, la señora en la otra y los chicos uno frente a otro. Yo los sirvo en silencio.

Apenas hablan por escuchar la radio.

Cuando concluyen se apresuran a descabezar una siesta los padres y los niños buscan la sombra de la terracita para jugar y pelearse. Yo debo comer y en seguida lavar los platos, las pavas y las cacerolas sin hacer ruido, y lavar el piso y vigilar a los niños.

A las dos y media se levanta el señor, casi siempre malhumorado y sale. Y yo enchufo la plancha.

—¿Me dejás salir? En seguida vuelvo.

El chico quiere ir hasta la placita, a la vuelta, hasta que la madre se levante, y lo dejo ir.

—Pero volvés en seguida. Sinó le cuento a tu mamá...

El me mira amistosamente y sale sin ruido.

La chica, entonces, quiere escuchar la radio y la ponemos bajito, en la novela de las tres y media.

Cuando la señora se levanta le cebo mate dulce y ella zurce y concluye de planchar. Los chicos hacen los deberes en la mesa del comedor, peleándose por las plumas o los libros.

Estoy acostumbrada a esta vida. A la mañana temprano veo el cielo, siento la frescura del amanecer como allá, en San Javier, donde vivíamos. Los chicos me recuerdan a mis hermanitos. Qué pobreza pasábamos, siempre con hambre o con frío. Acá estoy al reparo, tengo qué comer, no me castigan. Pero extraño.

¿Y qué será lo que extraño?

Mi madre no paraba, de día y de noche, de gritarme, de aconsejarme, de cachetearme. Pero por ahí, un domingo, me decía: "vení grandota, ¿no tenés vergüenza de andar con las mechas con porra?"

Se sentaba en una silla baja y yo en el suelo, ponía mi cabeza en su falda y ella me peinaba. Yo protestaba un poco, pero en seguida me ganaba el gusto de estar ahí, sintiendo el calor de sus piernas y la caricia de su mano en mi pelo.

Me adormecía, hasta que ella hacía las trenzas, las ataba con un trapito y me echaba, de golpe, como arrepentida o avergonzada de esos minutos de intimidad.

Si. Extraño a mi madre, tan áspera y corajuda, peleando con las dificultades, sufriendo el trato desparejo de mi padre, que cuando no andaba nutriendo se iba al Chaco para el algodón, o un día, como embarcado desaparecía para regresar a los dos o tres meses.

continúa en pág. 2

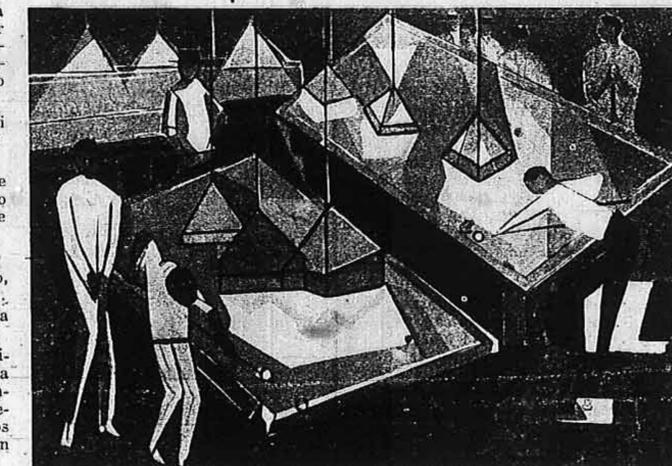
Alfonso Reyes en la inquietud contemporánea

por **GREGORIO WEINBERG**

Quiénes nacimos en este mundo distorsionado de entre las dos grandes guerras; signados bajo la inquietud de conmociones políticas y sociales; atrapados por las estridencias del vanguardismo artístico, pero urgidos por problemas y angustias auténticas, reclamamos de nuestros maestros una fuerza orientadora, una brújula eficaz e infalible. Creímos, ingenuos, en la palabra definitiva y la actitud rotunda. Nada nos era más caro que el gesto terminante del hombre que poseía la solución. Quizá era éste el seguro que nos protegía del relativismo y de la atomización desintegradora. Mas, desdichadamente, la prima abonada era harto elevada, pues a veces coincidía con la aceptación de falsos valores, la admisión de profetas insinceros y profecías discutibles. Y lo que es más serio, el espíritu crítico cedía insensiblemente; confundimos muchas veces la retórica deleitosa y persuasiva con la verdad. Esta, que suele ser esquiva, nos llegaba a desazonar. La apetecida tranquilidad —virtud bien burguesa— pudo descaminar; y así, muchas vidas se trasmularon en desencuentros y frustraciones. Otros seguían confortablemente instalados en sus ideas, aisladas de la crítica y del estremecimiento.

La urgencia política coloreó de practicismo muchas de nuestras interrogaciones; creímos esencial lo que apenas era episódico. Escuchábamos como maestros a quienes tenían la respuesta lista, a flor de labios. Descartábamos con desconfianza no exenta de soberbia a los hombres que mostraban remisos en la definición, el diagnóstico y la receta. Temíamos como a brujos a quienes perseveraban en inaugurar incansablemente horizontes sucesivos, en señalar la rica gama de las posibilidades humanas; veíamos un impulso irracional en quienes se entretenían morosamente en entreabrir puertas que daban hacia el ayer; o señalaban otros muchas vueltas hacia el mañana, pero en todas esas perspectivas la luz no provenía de una sola lámpara; las sombras inestables se enriquecían jugueteando y nos atemorizaban. Preferíamos la vía recta, olvidando que también ésta

continúa en pág. 2



Billares

CARLOS TORRALLARDONA

QUINCE AÑOS

viene de pág. 1

Era un hombre extraño mi padre. Tenía muchos amigos. Todos eran amigos de él porque era generoso. Pero tenía mala bebida y se desquitaba con mi madre. El día que él se iba sentíamos todos un alivio. Mi madre aseaba el rancho y se quedaba hasta la tarde sentada en el patio, mirando el cielo, y nosotras nos cansábamos de corretear por la cuadra. Pero al poco tiempo ella se desasosegaba y se ponía de mal genio con nosotros. Cada vez más mala, hasta que una noche o una mañana él aparecía, a veces bien arreglado, afeitado y con un pañuelo nuevo de seda, y por dos o tres días comíamos asado hasta llenarnos, y mates con torta. Pero en seguida nomás él, que se aburría en las casas, enderezaba sus pasos hacia el boliche y empezaba el infierno. A mí me solía mandar a comprarle cigarros o una botella de caña al almacén.

Una noche lo trajeron muerto, lleno de sangre. Mi madre gritó y lloró y después del entierro se vistió de negro y comenzó a tomar. No alcanzaba la plata del lavado para vino y caña y entonces me conchabó. Así entré en esta vida. La señora de un militar me recomendó a una amiga y me trajeron a Buenos Aires.

Ya va a hacer un año que estoy acá. Para la semana santa cumpliré los 15. En fin. No puedo quejarme. Hay gente mucho más desgraciada que yo, porque aunque me deslime limpiando, tengo que comer y los chicos son, por ahora, como mis propios hermanos. Ya se harán soberbios con la edad. La señora tampoco es de mal corazón y don Juan es un hombre serio, que a veces me sonríe con cariño. No hay peligro que él un día se mande a mudar. Siempre a horario, siempre limpio, aunque a veces la señora lo fastidie porque echa ceniza en el piso o pone la boquilla con el cigarro sobre un plato.

Ahora mismo estará por llegar. Entrará a la cocina y mirará si está la pava al fuego. Me sonreirá con buenos modós. Se sacará el saco y llevará una silla a la terracita.

Cuando le llevo el mate, me dan ganas de sentarme en el suelo y de poner mi cabeza sobre sus rodillas. Siento que sería lindo. Pondría mi cabeza sobre sus rodillas y me quedaría quieta, con los ojos cerrados, soñando despierta.

Pero entra la señora, sofocada de la calle y comienza la agitación y todo se embarulla. Luego vuelven los chicos y ya no sé cómo atender a todos y así llega la noche y cuando me tiro en la cama me quedo dormida como una marmota... Así dice la señora, cuando me ve distraída. Y yo no sé qué bicho será la marmota, pero debe ser como el suindá, o tal vez seamos nosotras, nomás, las muchachas pobres del campo, esas marmotas.

ALFONSO REYES

viene de pág. 1

puede no llevar a ninguna parte; y el desierto como en el relato de Borges, puede ser más peligroso que el laberinto más sutil; quemábamos las naves todos los días. La audacia de los remeros adquiría el extraño signo de renegadores de antenas. Y llegamos a escuchar, asombrados, a quienes afirmaban que un hombre demasiado sabio no es el mejor consejero; la inteligencia de los "inteligentes" renegaba de su razón de ser.

Este melancólico preámbulo sólo quiere ser en cierto modo una posible justificación del desencuentro culpable con muchos hombres y tantas obras que tardamos demasiado en descubrir. Su tono nos parecía inseguro, habituados a las jactanciosas rotundidades; nos parecía gris comparado con el chisporroteo de los fuegos artificiales. Las pruebas que nos ofrecían las creímos innecesarias y ociosas, convencidos como estábamos de poseer la terminante. ¡Cuántas veces con el conjuro de un lugar común creímos disipar el estremecimiento provocado por una idea inesperada y temble por lo tanto!

Ahora, una experiencia individual, que se habrá repetido en muchos de mi generación. Conocíamos de Alfonso Reyes una cantidad de trabajos; los más de ellos mensajes captados en el trajinado mundo de los periódicos, en la nerviosa marcha de las revistas. Sabíamos también, claro está, de su actividad diplomática, en particular las funciones que desempeñó, como representante de México en nuestro país. Con todo, Reyes no adquiría para nosotros una figura demasiado consistente ni precisa; no llegábamos a aprehender las diversas aristas de su polifacética personalidad; seguía siendo un misterio la belleza de lo complejo. Se nos escapaba la clave de su arquitectura personal. Confesamos que su edificio intelectual

lo creíamos admirable pero no muy seguro. Y persistió esta idea en nosotros hasta que un día lo descubrimos; imprevistamente. Permitásenos aquí un rodeo, y una referencia personal que, si bien como tal es intranferible, no descartamos pueda ser de algún modo ilustrativa.

Leímos un prólogo del autor de *Simpatías y Diferencias*, su prefacio a las increíbles *Memorias* de Fray Servando de Mier; y héte aquí que, inesperadamente, se nos apareció la explicación del supuesto secreto de Don Alfonso Reyes; y a partir de ese instante tuve dos nuevos, entrañables amigos: uno, conocido ya sin demasiada hondura y que de pronto se me iluminaba agigantándose; sus destellos me esclarecían y fecundaban. El otro, un oscuro sacerdote mexicano, arinconado en una historia inverosímil, todavía desconocida para mí, me mostró otra vertiente del genio: lo demoníaco encarnado en un ser tan arbitrario como simpatiquísimo; la vida y la obra del extraño precursor ganaron para siempre mi devoción.

En Alfonso Reyes advertimos al punto un hombre inquieto, de cultura tan amplia como inesperada; un escritor dotado del poder de síntesis y de la virtud de la gracia; conocedor por lo menudo de las más refinadas técnicas de la investigación y enamorado de la sencillez más depurada. Este americano universal se siente tan cómodo cuando incursiona por los terrenos de la antigüedad clásica como cuando transmite sus impresiones directas del paisaje americano; erudición oculta, sensibilidad alerta.

Comentando la aparición de los primeros volúmenes de sus *Obras Completas* escribimos hace un año: "Decenios de intenso quehacer, cincuenta años cabales, han hecho de este poeta y ensayista —que es también hombre de rigurosa formación literaria y humanista, disciplinas que no ce-

garon la pura fuente de sus experiencias vitales—, de este claro y lúcido varón, uno de los espíritus más finos y sutiles, uno de los de mayor predicamento de este hemisferio que amanece y madura.



"Libros, ensayos, poemas, notas y apuntes, dispersas e inhallables, nos devuelven hoy su arquitecturado mensaje, en la orgánica osatura de los volúmenes que comentamos y celebramos. Ella nos permite el enfrentamiento con un Don Alfonso que crece, se agiganta, se adensa, con gracia renovada en sus periodos breves y nerviosos. Está allí, inasible, el secreto de sus elaboradas páginas, magistrales por fondo y transparentes por forma. El frecuentador de los clásicos griegos, el analista agudísimo de Góngora y Gracian, se muestra reconfortantemente joven y abierto al habla popular; tanta alegría parece causarle el hallazgo de una expresión feliz en el hombre de la calle de su México natal o el Madrid de sus claros amores, como la oculta intención percibida en un poeta heleno inadvertida hasta hoy para el erudito.

"Ensayista impar, cuyo estilo aliguien calificó con acierto de 'fragmentarismo de esencias', muestra la riquísima gama de sus inquietudes e

intereses desde la temprana hora de su adolescencia y juventud: clásicos españoles, escritores mejicanos... van señalando un derrotero hacia lo universal, un reencuentro en elevado plano con lo popular, donde lo lírico se aparea al crítico, el curioso ingenuo al sabio para quien las letras y la historia no tienen secretos. Decantada síntesis cuyos suaves colores ocultan la recia del pensamiento; las ondas de sus ideas se remontan jubilosas y certeras, con la fragilidad definitiva de la piedra labrada."

A esto que entonces pergenamos quisieramos añadir algunas notas: sus páginas esconden, con recato, su inquietud frente a los más graves problemas; es muy sensible frente al drama político; revela zozobra por el destino del hombre; hay preocupación por la función de la inteligencia. Sus formas expresivas son un antídoto admirable a la pesadez y la pedantería que agobian revistas sin eco y fatigan libros intonsos. Es el reverso de la vocinglería, del disparate, de la improvisación. En una "Respuesta", escrita en junio de 1924, y que recoge en sus *Obras Completas* (t. IV, página 451) se autodefine: "¿Qué fin persigo al escribir? Me guía seguramente una necesidad interior. Escribir es como la respiración de mi alma, la válvula de mi moral. Siempre he confiado a la pluma la tarea de consolarme o devolverme el equilibrio, que el envite de las impresiones exteriores amenaza todos los días. Escribo porque vivo. Y nunca he creído que escribir sea otra cosa que disciplinar todos los órdenes de la actividad espiritual, y, por consecuencia, depurar de paso todos los motivos de la conducta. Ya sé que hay grandes artistas que escriben con el puñal o mojan la pluma en veneno. Respeto el misterio, pero yo me siento de otro modo. Vuelvo a nuestro Platón, y soy fiel a un ideal estético y ético a la vez, hecho de bien y de belleza."

Mucho podríamos añadir si quisiéramos enjuiciar en toda su riqueza y amplitud la obra de influencia de Alfonso Reyes; pero no ha sido tal nuestro propósito. Confesamos paladinamente que nuestra intención va enderezada a señalar a las nuevas promociones, estremecidas por inquietudes, búsqueda de horizontes y puntos de referencia, una vertiente del espíritu americano que está entre las más fecundas y constructivas.

MITOLOGIA Y VERDAD

por JAN KOTT

N. de R.: Es éste un fragmento de un extenso ensayo que con el mismo título publicara en su país, recientemente, el escritor polaco Jan Kott. Nuestra intención no es otra que la de facilitar materiales de discusión, que posibiliten un nuevo debate en nuestro medio —polémica quizá hoy más oportuna que nunca— sobre algunas cuestiones planteadas en este artículo. Creemos que el testimonio de Jan Kott, es una prueba de valentía y audacia intelectual, de vital soplo renovador para todos los interesados en el destino de la cultura. De allí que se lo incluya en estas páginas.

No es fácil hablar hoy de literatura en Polonia. No es fácil, simplemente, porque las cuestiones culturales y artísticas parecen bien fútiles, y muy alejados del gran sacudimiento social político y moral que estamos viviendo. Parecen desprovistas de significación y totalmente al margen de esta gran cuestión la más importante a nuestros ojos. En verdad, esto no es así.

Hemos hablado muchas veces de los estrechos lazos de la cultura y el arte con la política. Este vínculo se ha revelado mucho más estrecho de lo que habíamos creído hasta ahora, mucho más grave para la literatura y el arte.

Es por esto por lo cual, al hablar de la situación presente del arte y de la cultura, no interrumpimos, en realidad, la gran discusión política y moral.

Y yo considero que hoy, el asunto esencial para nosotros, el que más nos preocupa intelectualmente, y me atrevo a decirlo, que nos atormenta más, es terminar con la mitología: es esta larga etapa en el curso de la cual la manera mitológica de abordar los fenómenos históricos, la manera mitológica de concebir la evolución social cede poco a poco el paso, con resistencias, sin duda, pero seguramente, al análisis marxista.

Marx, criticando a Hegel en su juventud, escribió que éste concebía dialécticamente toda la realidad, todos los dominios de la cultura, pero que era incapaz de examinar dialécticamente su propio sistema. Nosotros aprehendemos en forma dialéctica la evolución de la Historia, pero hemos perdido la agudeza del análisis marxista cuando se trata de apreciar el proceso mismo del desarrollo y de las transformaciones revolucionarias.

¿Dónde y cuándo hemos comenzado a transformar la realidad en mitología?

Durante la ocupación y la lucha anti-hitleriana, lo que sosteníamos, en el plano de la moral, del conocimiento y de la acción, era la comprensión de lo que ocurría. Considerábamos la necesidad del proceso histórico, considerábamos que la Historia, como todo, tenía un sentido, un sentido que se desprende de sus contradicciones mismas y progresaba a través de las luchas, las derrotas y las victorias, pero jamás mecánicamente.

En el curso de los últimos quince años, la comprensión marxista del desarrollo de la Historia ha cedido cada vez más ante una concepción pragmática: lo mismo que en los buenos años del feliz siglo de la burguesía, estábamos dispuestos a repetir, a imitación del pope, que todo lo que es, está bien, que todo lo que es, es justo, que todo lo que es, es necesario.

Veíamos en cada etapa del desarrollo de la revolución una necesidad histórica. Acordamos a cada una de ellas nuestra confianza plena y entera, toda nuestra fe. Considerábamos que todo lo que ocurría en nuestro campo, había progresar la causa de la humanidad entera. Nuestro análisis marxista servía, en las investigaciones sobre el pasado, para descu-

brir la verdad objetiva. Ello se detenía en el umbral de la época contemporánea. Con la ayuda, aparentemente, de este mismo bagaje científico y de estos mismos conceptos, nos esforzábamos, no en conocer la verdad, sino en explicar la realidad. ¡Explicarla y justificarla! ¡A cualquier precio! Aun al precio de la verdad. Y es así que ante nuestros ojos, año tras año, la historia contemporánea se convertía cada vez más en una gran mitología. Si los hechos constituirían un obstáculo para ella, se modificaban los hechos; si los verdaderos héroes la estorbaban, se volatilizaban.

La tesis que se nos había impuesto, a saber, que cada etapa de la revolución y de la edificación del Estado socialista es siempre un paso adelante, debía terminar por conferir los atributos de la infalibilidad divina a la dirección y a quien lo personificaba. Si se introduce a Dios en la Historia, debe igualmente introducirse en ella al diablo. El jefe se convirtió en un personaje mitológico y —consecuencia necesaria— la lucha ideológica misma y los adversarios, supuestos o reales, adquirieron caracteres mitológicos. La tesis sobre el fortalecimiento de la lucha de clases sirvió para justificar este movimiento, al igual que el concepto de "enemigo del pueblo". La mitología engendró la Inquisición. La Inquisición apuntala la mitología. Todo proceso político se hacía caza de brujas, proceso de hechicería.

Este mismo disfraz mitológico se produce inconscientemente en la literatura y el arte. Aquí también, de manera casi imperceptible, pasamos de las opiniones verdaderas a las tesis discutibles —pero presentadas como infalibles—; después a las afirmaciones netamente mitológicas.

Cuando sosteníamos que en cada dominio del arte se desarrolla una lucha ideológica y descubrimos todas sus contradicciones, teníamos razón. Cuando decíamos que en la música de Debussy o de Stravinsky se expresaban tendencias burguesas decadentes, era eso una opinión que podía defenderse, que parecía bastante justa, pero que debía demostrarse. Si, dando el salto, afirmábamos que quien ama la música de Debussy o de Stravinsky es un enemigo del pueblo, pasábamos de la estética a la mitología.

Si decíamos que la elección del estilo, en la pintura moderna, está determinada por la lucha ideológica que, en su visión del mundo y en su escala de valores, refleja la lucha del orden nuevo contra el antiguo, hasta sus raíces de clase, teníamos razón. Cuando proclamábamos que el estilo postimpresionista, por ejemplo, que la división puntillista de la superficie, coloreada, no puede hacer ver el drama político de nuestra época, enunciábamos una de las opiniones en torno de las que siempre ha girado la discusión en los medios artísticos. Sin embargo, si se llegara a proclamar oficialmente que las telas pintadas a la

manera postimpresionista amenazan la seguridad del régimen y que son enemigos del comunismo, una mitología peligrosa reemplazaría a la crítica.

Cuando constatábamos que la literatura desempeña un importante papel educativo, decíamos la verdad. La literatura a menudo ha desempeñado ese papel. Sin embargo, cuando deducíamos de esta opinión justa la tesis de que la literatura puede modificar libremente la realidad social, nos convertíamos sencillamente en idealistas. Acordábamos a llamamientos moralizadores y subjetivos el don de modificar la realidad. Los sortilegios y las fórmulas litúrgicas se consideraban aptos para modificar la realidad objetiva, cozar al enemigo, elevar el nivel de vida.

Nuestros periódicos juzgaban que si afirmábamos repetidas veces y sin cansarnos, que éramos felices, que éramos morales y ricos, y que seríamos aun más felices y aun más morales, nuestras dificultades desaparecerían y nuestro nivel de vida se elevaría realmente.

Este disfraz mitológico se ha extendido asimismo, con gran brutalidad y rapidez, a la teoría del arte y a la estética. El marxismo es una concepción científica del mundo, es la generalización filosófica más avanzada de las leyes del desarrollo social. De ello hemos concluido que la estética marxista, por estar fundada en el materialismo histórico, es la más madura de todas las estéticas existentes. Que lo es, y no que puede llegar a serlo. Tenemos la tendencia a olvidar que la estética es una ciencia y que, en ninguna ciencia, la justeza de las premisas filosóficas presupone todavía su desarrollo automático. No quedaba más que un paso para proclamar que el método del realismo socialista, puesto que se basaba en la estética marxista, era el método artístico más perfecto a que hubiera llegado la humanidad.

Estas afirmaciones se encontraban ya en el límite de la mitología. Sus consecuencias demostraron ser peligrosas. El arte de la sociedad que estaba edificando el socialismo, en cada dominio y en cada etapa, se proclamó automáticamente, y bajo amenaza de anatema ideológico, el más completo, el mejor y el más perfecto. El círculo mitológico se cerró. Hoy, no nos queda otra cosa que hacer que emprender de nuevo y desde el principio, el análisis penoso, paciente y difícil del arte y de la literatura del siglo XX, entre nosotros y en Occidente, con ayuda de los mismos criterios, con ayuda de las mismas categorías que el análisis histórico marxista creó al estudiar el arte y la literatura del feudalismo y de la burguesía.

La ciencia marxista aplicada a la literatura, el método crítico del marxismo, se opusieron desde el comienzo a que se redujera la noción de realismo a

continúa en pág. 10

APARECERA EL 15 DE NOVIEMBRE

VLADIMIRO MAIACOVSKI

OBRAS ESCOGIDAS

(4 TOMOS)

POR PRIMERA VEZ FUERA DE SU PATRIA UNA SELECCION COMPLETA DE SU OBRA GENIAL: VERSO, TEATRO, PROSA

Traducción, notas y prólogo de LILA GUERRERO

TOMO I: Poesía lírica y Cómo se hacen los versos

230 págs. y 8 págs. de ilustración \$ 58.—

YA ESTA EN VENTA

LAS PALABRAS SON PIEDRAS

Premio Viareggio 1956

de CARLO LEVI

Una obra maestra de la narrativa italiana

160 páginas \$ 58.—

EDITORIAL PLATINA

SANTA FE 2970 — BUENOS AIRES — T. E. 78 - 1705

CONCURSO DE CUENTOS Y ENSAYOS

GACETA LITERARIA

¡Llama a concurso a todos los autores que aún no hayan publicado libros.

Los cuentos y ensayos que se presenten no deben exceder de 1.500 palabras. Han de escribirse a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta.

No habrá limitación de temas. Los trabajos serán firmados con seudónimo. En sobre aparte, en cuyo frente se inscribirá el seudónimo, se incluirán los datos personales del autor.

La recepción de obras se cerrará el 2 de marzo de 1958.

Los cuentos y ensayos premiados serán publicados en "Gaceta Literaria" y en un volumen de la Editorial Stilcograf.

Gaceta Literaria

Reg. Prop. Intelectual N° 518.439

Publicación de la Editorial Stilcograf

DIRECTOR:

PEDRO G. ORGAMBIDE

REDACTORES:

OSVALDO SEIGUERMAN

GREGORIO WEINBERG

F. J. SOLERO

LUIS ORDAZ

ENRIQUETA MUÑIZ

HERNAN RODRIGUEZ

JULIO IMBERT

Redacción y Administración:

Donato Alvarez 1572 - 59-9671 - Bs. Aires

LIBRERIA - GALERIA

GALATEA

LITERATURA - ARTE - FILOSOFIA

VIAMONTE 564



ROBERTO MARIANI

por CESAR TIEMPO

el mundo de las ideas y el sueño de la obra estuviesen condicionados al sempiterno juego de las causas segundas.

Mariani fué siempre un apasionado que tuvo el pudor, de sus tremendas pasiones. Fué un amigo que tuvo el pudor de su tremenda ternura de hombre. Fué un artista que tuvo el pudor de su tremenda capacidad de expresión.

El título de uno de sus últimos libros lo define: "En la penumbra". En esa sombra pálida entre la luz y la oscuridad, que no deja percibir dónde empieza la una y acaba la otra, es donde prefirió estar siempre. Y, a pesar de las estridencias de su borrador autobiográfico, donde se sentía mejor era en la soledad y el silencio, y en esa media luz que no daña los ojos e impide verse a sí mismo en los espejos de la vanidad.

Lo conocí cuando acababa de publicar "Cuentos de la oficina", el libro que le valió el espaldarazo de Payró y una notoriedad ancha y súbita. Ya entonces parecía uno de esos personajes de Huysmans condenado al celibato y la pobreza, resignado a limpiar siempre su vaso cuando tiene sed y a combatir el frío caminando y blasfemando a través de una habitación nada hospitalaria. Ya entonces tenía ese modo tan singularmente suyo de vocalizar acentuando las sílabas con una especie de volubilidad agresiva. Y de reírse con una risa líquida y breve que lo hacía enrojecer como si estuviese al borde de la apoplejía. Reía poco en realidad, y prefería escuchar y callar, pero celebraba de corazón las ocurrencias de sus camaradas, sobre quienes imponía en todo momento una autoridad que nacía, no de sus años, pues ahora advierto que era un muchacho, sino de la seriedad esencial de su inteligencia, de su horror a la ambigüedad y el filisteísmo, de su amor inquebrantable por la verdad, por su verdad. Fué el único escritor de su promoción que pudo escribir indistintamente en "Claridad" y en "Martín Fierro" y al que los integrantes de este último grupo en plena beligerancia polémica, respetaban como a ningún otro.

Como Daudet, como los Goncourt, como Cambraces, no tenía Mariani temperamento creador. No creo que haya inventado una sola de sus historias. La realidad ambiente le brindó tema para cada uno de sus libros. Una larga permanencia en Mendoza le permitió escribir "Las acequias". Su grumeteaje a bordo de una institución bancaria le dió los tipos y los episodios de "Cuentos de la oficina". Su desdichada experiencia sentimental le dictó las páginas de "El amor agresivo". "El candidato" pinta literalmente a un conocido caudillo político que fué su cuñado. Su último libro es el dietario de su crisis religiosa.

Tenía Mariani la objetividad irónica de Chéjov y frente a la vida sabía conducirse como un hombre que observa su espectáculo sublimado por el instinto de una gran bondad que no excluía la capacidad de discernimiento y de crítica. Su ausencia de fuego inventivo no resta calidad a una obra que se apoya en la realidad y de la realidad extrae los cuadros que pasan inadvertidos para el observador vulgar. Su técnica era precisa y segura y aún lector encarnizado y celoso de Dostoievsky y Proust, siempre supo ser él mismo, desnudándose en la profunda piedad con que trataba a sus criaturas atormentadas y desamparadas.

Pudo ser el primero de su generación, no le faltaron talento y personalidad para ello; pero retraído y áspero prefirió permanecer en la penumbra, trabajando calladamente, mientras otros, más ávidos, usurpaban su lugar, distraían la atención de la crítica sobre una labor que al lado de la suya no tenía derecho a ninguna consideración. Si existe una justicia, esa justicia revisará la ligereza de un veredicto que no concedió a Mariani el lugar que le corresponde.

Por de pronto, en la casa donde nació, en la Boca, una placa señala dicha circunstancia, todo un acontecimiento en un país que desdeña oficialmente a sus escritores. Y una editorial acaba de realizar la proeza de reeditar sus *Cuentos de la oficina*, prologado por Luis Emilio Soto que participó en las escaramuzas iniciales de Boedo contra Florida.

Solía vérselo con frecuencia en las ruedas del Tortoni, junto a pintores y escritores, en la primera época de "Claridad". José Sebastián Tallon, que le hizo varias caricaturas felicísimas; se divertía haciéndolo estallar, al socaire de un juicio de valor que afectaba a un ausente. No se le podía hablar mal de Roberto Arlt, que llegaba siempre después de media noche, con los zapatos embarrados y su eterna sonrisa sobradora, desde su aquelarre, ni admitía que se le confundiera con Mario Mariani que entonces estaba en auge. Era un camarada con un sentido dogmático de la amistad, un escritor informado y minucioso — fué el primero entre nosotros en difundir *La trahison des clercs*, allá por 1927 cuando recién lanzaba Grasset el libro en París —, y estaba al tanto de todos los movimientos literarios de vanguardia que comentó y enjuició con acuidad y responsabilidad. Por ese entonces sostenía que no es una traición el realismo cuando éste no reniega del ideal, sino que lo descubre y reconoce en el seno mismo de la realidad. Aquí está Mariani de cuerpo entero, ese Mariani a quien se llegaba cruzando varias capas difusas de socarrona hostilidad hasta dar con el hombre fundamentalmente bueno y adélico que no toleró nunca la frivolidad y la ligereza. Fué de los pocos escritores que conocí a quien nunca preocupó el dilema entre la propia sinceridad y la probabilidad del premio. Existen obras que no nos satisfacen y ahondan, sin embargo, nuestro fervor hacia el artista que las creó. Tal cosa ocurre con Mariani.

mente a sus escritores. Y una editorial acaba de realizar la proeza de reeditar sus *Cuentos de la oficina*, prologado por Luis Emilio Soto que participó en las escaramuzas iniciales de Boedo contra Florida.

Solía vérselo con frecuencia en las ruedas del Tortoni, junto a pintores y escritores, en la primera época de "Claridad". José Sebastián Tallon, que le hizo varias caricaturas felicísimas; se divertía haciéndolo estallar, al socaire de un juicio de valor que afectaba a un ausente. No se le podía hablar mal de Roberto Arlt, que llegaba siempre después de media noche, con los zapatos embarrados y su eterna sonrisa sobradora, desde su aquelarre, ni admitía que se le confundiera con Mario Mariani que entonces estaba en auge. Era un camarada con un sentido dogmático de la amistad, un escritor informado y minucioso — fué el primero entre nosotros en difundir *La trahison des clercs*, allá por 1927 cuando recién lanzaba Grasset el libro en París —, y estaba al tanto de todos los movimientos literarios de vanguardia que comentó y enjuició con acuidad y responsabilidad. Por ese entonces sostenía que no es una traición el realismo cuando éste no reniega del ideal, sino que lo descubre y reconoce en el seno mismo de la realidad. Aquí está Mariani de cuerpo entero, ese Mariani a quien se llegaba cruzando varias capas difusas de socarrona hostilidad hasta dar con el hombre fundamentalmente bueno y adélico que no toleró nunca la frivolidad y la ligereza. Fué de los pocos escritores que conocí a quien nunca preocupó el dilema entre la propia sinceridad y la probabilidad del premio. Existen obras que no nos satisfacen y ahondan, sin embargo, nuestro fervor hacia el artista que las creó. Tal cosa ocurre con Mariani.

Antonio juega al solitario. Deja caer las cartas con un chasquido, las va alineando minuciosamente, y mira complacido las largas filas regulares. Y mientras las cartas siguen cayendo unas sobre otras, Antonio piensa. Ahora todo es tranquilidad y abrigo, y seguridad y resguardo de las cosas que suceden allá fuera, en el mundo. Ahora él es el amo, puede enojarse, dar órdenes y gritar, sin temor de lo que pueda suceder más tarde. Ellas, las mujeres, discuten con él, y le desobedecen, pero nada más. No pueden quitarle nada, ni echarlo de su silla ni sacarle las cartas. Y si llegarán a desmandarse más allá de lo prudente, las miraría fijamente y les diría: "Soy yo quien trae el dinero a esta casa, y ustedes comen y se visten con él, de manera que, a callar". Y ellas deberán obedecerle y cerrar la boca.

LIBROS DE ACTUALIDAD

NOVELA

ACABAN DE APARECER:

GENTE SENCILLA, por ROBERTO HOSNE

EL ENCUESTRO, por Pedro G. Orgambide

UNA HISTORIA SENTIMENTAL, por O. Seiguerman

ENSAYO

BREVIARIO DEL ODIO, por León Poliakov

HORACIO QUIROGA, EL HOMBRE Y SU OBRA, por Pedro G. Orgambide

EDITORIAL STILCOGRAF

Donato Alvarez 1572 59 - 9671

BUENOS AIRES

últimas novedades

Mi compadre el general Sol

Jacques Stephen Alexis

La novela haitiana que conmovió a Francia

\$ 48.—

Aníbal Ponce

Juan Antonio Salceda

La primera obra de conjunto sobre el gran pensador argentino

\$ 48.—

El marxismo y las escatologías

Carlos Astrada

Un filósofo argentino de validez universal en actitud creadora y polémica

y el mayor éxito de crítica del momento:

Itinerario del Payador

Marcelino Román

\$ 58.—

editorial lautaro

José E. Uriburu 1225 T. E. 84-6644

La mujer ha sacado los platos sucios, las servilletas arrugadas y los cubiertos con manchas de grasa; coloca la carpeta de felpa con sus flecos desgastados, y en el centro, el jarrón y las flores de celuloide.

Llueve, hace frío, las ventanas están cerradas, y al olor de la pasada cena se agraga un vaho de dulces casi agriados, de cosas viejas e inútiles guardadas en el fondo de los muebles. Y en las cortinas, la sombra de los pliegues se confunde con la suciedad, una suciedad indefinida, transparente.

La hija menor, Concepción, escucha un folletón en la radio. Irma, la mayor, lee una revista y suspira de aburrimiento.

Antonio juega al solitario. Deja caer las cartas con un chasquido, las va alineando minuciosamente, y mira complacido las largas filas regulares. Y mientras las cartas siguen cayendo unas sobre otras, Antonio piensa. Ahora todo es tranquilidad y abrigo, y seguridad y resguardo de las cosas que suceden allá fuera, en el mundo. Ahora él es el amo, puede enojarse, dar órdenes y gritar, sin temor de lo que pueda suceder más tarde. Ellas, las mujeres, discuten con él, y le desobedecen, pero nada más. No pueden quitarle nada, ni echarlo de su silla ni sacarle las cartas. Y si llegarán a desmandarse más allá de lo prudente, las miraría fijamente y les diría: "Soy yo quien trae el dinero a esta casa, y ustedes comen y se visten con él, de manera que, a callar". Y ellas deberán obedecerle y cerrar la boca.

En el cuarto vecino estalla una carcajada, y alguien arrastra una silla.

—Ese! ha vuelto a traer a sus amigos —gruñe la mujer.

—Peor sería que trajera alguna... amiga —dice la solterona, cerrando la revista—. Eso pasa por alquilar la pieza a gente desconocida.

—Te imaginarás que no lo hacemos por gusto.

Las palabras agrias se le meten al hombre en los oídos, a la fuerza aunque piense que son las mismas de siempre, y que no debieran importarle. Y así todas las noches, semana tras semana, mes a mes, desde hace muchos años. Tantos, que ya no recuerda cuando Concepción dejó de ser una mocosa que se le subía a las rodillas. Entonces pensaba... ¿Qué tonterías pensaba! Aún no había comprendido que una cosa son los pensamientos, y otra, muy otra, la vida.

—¿Dios mío!

—¿Qué pasa?

—Nada... Ese dolor en la espalda, que vuelve cada tanto.

Cuando la mujer toma en sus manos el tema de la salud, parece como si la humanidad entera viviese transitando de operación en operación, sufriendo la infinita variedad de enfermedades conocidas y por descubrir. Ella suspira y se mueve, y Concepción la observa, vacila entre la radio y su madre, y no termina de decidir por quién vale la pena de preocuparse.

Peró a la madre, enfurecida por la indiferencia del marido, le importa bien poco la piedad filial. ¿Qué clase de hombre es éste, al que le tienen sin cuidado sus enfermedades? El, como si nada pasara, sigue jugando su interminable solitario. Y cada chasquido de las cartas al caer sobre la carpeta de felpa, es un estallido en la indignación de la mujer. Ella puede estar muriéndose, y Antonio continuará echando las cartas con esa prolijidad irritante y absurda... Claro, a él todo le resulta fácil. Cuando llega de la calle se quita el saco, y deja a un lado la valija y las preocupaciones. Pero ella no, ella tiene sobre sí la casa desde la mañana hasta la noche; la canallería de los proveedores, la eterna biliosidad de la hija mayor y las tonterías de Conce, que se pasa las horas delante del espejo, arreglándose el pelo y pensando en los hombres.

—Antonio, el panadero quiere cortarme la cuenta.

—¿Cómo?

UN POCO CANSADO

Cuento de OSVALDO SEIGUERMAN

—Que no me fía más, hombre: O le pago, o me voy a buscar otro más sonso que él. Así me dijo ayer.

—¿Qué vas a hacer?

—Eso te pregunto yo a vos ¿qué vas a hacer? Necesito dinero.

Dinero, sí señor. Es una palabrita conocida. En la casa, en la calle, en el tranvía, en la peluquería y en los boliches, en todas partes se habla de él... Nombrarlo es fácil. Pero conseguirlo ¡ahí está la cuestión! El dinero es como las palabras de sus hijas cuando pelean: se le mete en la cabeza, lo lastima, lo agujonea, no lo deja dormir en paz. Muchas veces, en medio de la noche, cuando todos duermen, y hasta el inquilino de la pieza de adelante se ha llamado a sosiego, el despierta bruscamente y empieza a pensar, a pensar, y se revuelve en la cama, da mil vueltas y revueltas, suspira y mira el cielorroso con los ojos muy abiertos, como si allí mismo estuviera el bendito dinero.

—Antonio, ¿se escuchaste lo que dije?

—Sí, el dinero...

—Eso mismo: el dinero.

Antonio mira a su mujer, y se da cuenta que ya no podría decir si es vulgar o discreta, mala o buena. Es ella, nada más, la mujer que vive con él desde hace treinta y cinco años; que gruñe, hace dulces, cuida al canario y, por la tarde, sale a la puerta a charlar con la vecina.

—A veces, Antonio, pienso que no te preocupas lo suficiente por las necesidades de la casa.

No, eso no es cierto. Si aún fuera

tiempo, él se metería en la pelea con los puños bien cerrados, correría como los demás, empujaría, atropellaría a todos los que encontrara en su camino. Hasta lograr el dinero suficiente como para, un buen día, plantarse y decir: "De aquí no me muevo". Y, entre otras cosas, decirles algunas verdades a ciertos individuos a quienes ahora debe sonreír. Decirles, por ejemplo: "Señores, los he soportado durante tantos años porque mi trabajo dependía de ustedes. Pero ya no los necesito, y no me importa que estén o no con ánimo propicio para escucharme. Ahora, por fin, puedo decirles que ustedes son esto, y aquello, y lo de más allá". Se lo diría así, claramente, palabra por palabra, y luego les volvería la espalda y saldría caminando tranquilamente.

—Papá, se le cayó una carta al suelo.

Concepción lo mira con una mezcla de piedad y fastidio. Se está volviendo viejo, las cosas se le caen de las manos, y a veces lo ha sorprendido con la boca entreabierta, el bello caído en un gesto abstraído, casi idiota. Es difícil hacerle comprender que ella es joven, que le gusta la ropa elegante y las diversiones, que le gustaría tener el cuarto de adelante para recibir a los amigos... ¿Cómo no comprende estas cosas tan simples?

Antonio se inclina pesadamente hacia el suelo, y recoge la carta. Se agita, le sale un grueso jaco de las profundidades del pecho, que le duele como si lo golpearan desde dentro.

—¿Salud! ¿Qué me importa la salud?... Prefiero tener menos salud, y los pies dentro de zapatos nuevos.

La solterona estruja la revista entre sus dedos flacos y nerviosos, amarillos como velas de iglesia. Se inclina hacia adelante, dura e inmóvil, mirando a su madre, que ahora comenzará a decir las cosas de siempre:

—¿Qué tiene razón? ¿Qué es eso de "habiendo salud"? Salud tiene cualquiera, Dios mediante. Y los bichos, los perros, los gatos, también tienen salud... ¡Vaya una manera de razonar!

—Atrás han quedado los meses del verano. Entonces, cuando sale a vender en los pueblos, Antonio suele descabezar un sueño de tarde en tarde. Después de comer en la fonda, camina hacia las afueras, busca un árbol y una mancha de pasto bajo su sombra; se quita el saco y se tiende cara al cielo. Las casas, los largos tapias y las calles yacen envueltos en una nube de polvo calcinado. Y el sol, inmóvil en lo alto, extiende sobre los campos una blanca llamarada. Pero él dormita al amparo de la sombra, y el viento caliente seca el sudor de su rostro; y la tierra, que bajo el árbol conserva el frío de la noche, lo lleva hasta su cuerpo. Antonio se olvida de todo, y deja que las ideas se escapen por ahí, leves y vagabundas como muchachas corriendo entre los árboles de un bosque sombreado... Y viaja, viaja, se siente llevado hacia las montañas, al mar, a quien sabe qué tierras tan distantes, donde puede caminar entre las gentes sin ser llamado por su nombre. El silencio está junto a él, como un dulce camarada de viaje, y solo se aparta cuando los gorriones aletean entre las ramas, o se escucha el llamado gutural de la torcaza.

—Cuando tenías la tienda... ¿fue en el veintochó o en el treinta?... pudiste haber salido adelante. Con sólo preocuparte un poco más, y no confiar tanto en la gente... La gente es mala, Antonio, es hora de que lo sepas.

Una mariposa nocturna vuela alrededor de la lámpara, y golpea su cabeza contra el cristal caliente con ciega furia. Terminará por quemarse y morirá sobre la carpeta de felpa. Y aunque es fea y gris, y hay muchas como ella en torno a la luz, a Antonio se le ocurre que es absurdo que muera así, tan inútilmente, con esa estúpida premeditación, y se levanta, y agitando la mano junto a la lámpara, espanta a la mariposa.

—Alguien tiene que ser honrado, alguna vez...

—Honrado sí, pero no sonso. Y vos, Antonio, perdóname, fuiste sonso.

Antonio se sienta, recoge la baraja y la sostiene un instante entre los dedos; la aprieta, la mira con fijeza, como si no pudiese desprender la vista de los gastados rectángulos de cartón.

De pronto, él, siempre tan prudente y medido, deja caer las cartas bruscamente y se toma la cabeza con las manos.

Las tres mujeres lo observan, y la esposa, con cautela, casi con timidez, pregunta: —¿Qué te pasa?... ¿Estás cansado?

Entonces, sin apartar sus manos, sin volverse hacia la mujer, con la misma voz de siempre: —Sí, estoy un poco cansado —dice.

La Mesa (aguafuerte)

A. A. BALÁN



GUTIERREZ Y. EL IDIOMA

por HEMILCE CARREGA

Juan María Gutiérrez guardó fidelidad a sus convicciones de argentino que ve en Mayo el gran índice conductor no sólo en los escritos nacidos bajo la protección de las paredes del gabinete íntimo sino también, y esto merece destacarse, frente a ciertos halagos públicos que, según se comprueba a menudo, hacen tambalear a muchos de los llamados hombres de ideas firmes. Es suficiente recordar su actitud de 1856, año en que rechazara la cruz con que el Emperador del Brasil lo había honrado en razón de haber participado Gutiérrez en el restablecimiento de las relaciones internacionales entre ambos países. No aceptó la condecoración y expresó entonces: "En mi pecho republicano sentaría mal una distinción aristocrática". Los otros temporales jamás pudieron empañar la pureza perenne de su espíritu forjado en los ideales de Mayo. Una reacción en esencia similar a esta es la que tuvo Gutiérrez al tener conocimiento de que la Real Academia Española lo había designado, en 1872, miembro en la clase de correspondiente extranjero. Informado de esto resolvió decidir redactar una carta para el secretario del organismo que lo había hecho objeto de tal distinción, la que puso en manos del cónsul español. Como la noticia, no obstante su procedencia, llegó a Gutiérrez con atraso considerable la carta lleva fecha del 5 de enero de 1876. ¿Cuál era su contenido? ¿Cuál la respuesta de don Juan María a la muy respetable Academia? Así como en años anteriores el argentino había osado rechazar una condecoración del Emperador brasileño, entonces se atrevió a enfrentar a la Real Academia Española cuya distinción tampoco aceptó. No se necesita mucha imaginación para figurarse qué torbellino de opiniones suscitó tal negativa en aquel Buenos Aires finisecular que aun ostentaba en abundancia vestigios coloniales. La carta fue publicada en el diario "La Libertad"; Manuel Bilbao, hombre revolucionario y liberal, hermano de Francisco y como éste desterrado de Chile, era por entonces su director. Precisamente en el mismo periódico aparecieron otras diez cartas de Gutiérrez que son el fruto de la polémica que sostuvo con el español Villergas, acerca del idioma en Latinoamérica.

Dirijamos ahora nuestra atención a la carta, objeto de estas líneas, es decir, aquella en que Gutiérrez manifestó a los señores académicos los motivos de su negativa.

Manifiesta nuestro compatriota que no se cree capaz de cumplir con todos los preceptos académicos. Sabe que, como argentino, no podrá colaborar para fijar la pureza y elegancia del idioma. Reconoce que así la inmigración como la lectura de libros en lenguas extranjeras contribuyen a la transformación del español; por ello los argentinos "no podemos aspirar a fijar su pureza y elegancia, por razones que nacen del estado social que nos ha deparado la emancipación política de la antigua metrópoli".

Gutiérrez no desconoce cuál es el lugar que le corresponde; no está al margen de la sociedad en que vive y no desea "hacer ante ella el papel de vestal del fuego que arde emblemático bajo el crisol de la ilustre Academia".

Ante el temor de que estimaban que sin el control académico la lengua de Cervantes podría convertirse en una jerga indigna de naciones civilizadas, Gutiérrez manifiesta: "El idioma tiene íntima relación con las ideas, y no puede abstararse en país alguno donde la inteligencia está en actividad y no halla rémoras al progreso. El pensamiento se abre por su propia fuerza el cauce por donde ha de correr, y esta fuerza es la salvaguardia verdadera y única de las lenguas, las cuales lo se ductilizan y perfeccionan por obra de gramáticos, sino por obra de los pensadores que de ellas se sirven".

El ilustre compilador de las obras de Echeverría no propone la creación de un idioma nacional argentino. Afirma que el castellano es y será siempre la lengua de los argentinos; ese castellano, empero, debe adaptarse a las necesidades impuestas por los tiempos nuevos, para ello es menester que aproveche los neologismos, americanos y europeos. Esto no implica, desde luego, dejar de respetar lo fundamental del idioma, su estructura, su sintaxis. No reniega, pues, de la magnífica lengua que nos corresponde pero advierte que el idioma necesita continuar su desarrollo en estrecha comunión con el suelo en que se habla y no halla razón para que el español de estas tierras se acomode al que se habla más allá del océano: "¿Qué puede llevarnos a hacer esfuerzos por que al lenguaje que se cultiva a las márgenes del Manzanar, se amolde y esclavice el que se transforma,

como cosa humana que es, a las orillas de nuestro mar de aguas dulces?" En esta misma carta Juan María Gutiérrez juzga peligroso para los escritores de la América hispana aceptar títulos otorgados por la Academia porque si aquellos acatan legisladores de su lenguaje éstos pueden transformarse en legisladores de su pensamiento. Y no calla su opinión sobre los literatos de estas tierras que no vacilan en admitir orgullosamente tales distinciones: "La mayor parte de esos americanos, se manifiestan afiliados, más o menos a sabiendas, a los partidos conservadores de la Europa, doblando la cabeza al despotismo de los flamantes dogmas de la Iglesia romana, y entumeciéndose con el frío cadavérico del pasado, incurriendo en un doble ultramontanismo, religioso y social".

A pesar de éstos y otros juicios vertidos en la epístola, puede afirmarse que Gutiérrez no fue

RETRATO DEL ARTISTA CACHORRO

por Dylan Thomas

Hay libros que son como buenos frutos, plenos de vitalidad. Este es uno de ellos. Sin duda Dylan Thomas fue un poeta singular, aunque no buscara intelectualmente la singularidad; singular en cuanto a su manera de mirar el mundo, de entenderlo y recrearlo con una sensibilidad maravillosamente dotada. Su visión es la de un poeta que no se conforma con los mendrugos de la realidad (las cosas tal cual son, en la apariencia), sino que aspira al goce total de sus secretos, es decir, a una realidad más vasta y profunda. Esto, que es evidente en su poesía, se trasluce también en los cuentos que integran el "Retrato del artista cachorro". La prosa de Thomas es rica, sensual aunque no retórica, trabajada sobre una sucesión de imágenes que, por momentos, tienen la velez y viva plasticidad del lenguaje cinematográfico. Esto da a las narraciones una atmósfera entre real y alucinante. Este clima, lejos de ser un efecto más o menos lícito, es, en el libro de Thomas, una presencia más, un estado natural del poeta y sus personajes. Estos son seres reales, probables, a los que se ve vivir desde el comienzo del libro desde el instante en que comenzamos a andar junto a Dylan y el Tío Jim en el carramato color verde pasto, recorriendo la ciudad, acercándonos a los nuevos rostros que nos acompañan a lo largo del viaje. Luego será el momento para encontrarnos con chicos y muchachos (los diferentes rostros de Dylan Thomas a través de su infancia y adolescencia) para verlos vivir entre sus experiencias humorísticas, trágicas o opsonadas. Ternura y humorismo marchan a la par cuando Thomas evoca, cuando vuelve sus ojos hacia el ayer o hacia el hoy de su propia existencia. Estos dos elementos parecen reunirse con mayor acierto en la primera de las narraciones "Los duraznos". En "Una visita a mi abuelo", en cambio, lo patético invade los dominios de la caricatura. Allí lo autobiográfico se diluye para dar paso a un retrato —el del abuelo— conduciendo sus caballos, imaginarios en la noche. Difícilmente podrá olvidarse esta escena, o la conversación de los dos amigos en ese relato conmovedor que lleva por título "¿Quién te gustaría que estuviera con nosotros?". En cuanto a "La pelea" —que es el verosímil encuentro de dos artistas cachorros—, conjuga cierta gracia y humor propio de la edad feliz con un trasfondo de melancólica evocación. Editó Jacobo Muchuk. B. Poliak

ANTOLOGIA DEL CUENTO EXTRAÑO

La unidad de esta antología queda bien expresada con el adjetivo de su título. El cuento, género narrativo, celebra en este tipo de literatura su plianza con la fantasía; lo irreal se combina aquí con lo épico, penetrado de realismo. Ciertamente como la fantasía desbordante de estos autores, muchos de ellos alucinados, hace impacto en el lector porque el elemento realista de su narración le presta veracidad, aire de sucedido. Y cuando el relato se vuelve más subjetivo, es la fiel descripción de los matices psíquicos lo que convence hasta al más escéptico. Ejemplo de ello, el tan obsesante y autobiográfico relato de Maupassant, "El Horlo". No pueden pedirse notas biográficas más breves que las preparadas por Walsh para encabezar cada cuento; sin embargo, en su laconismo se sintetiza la personalidad de cada escritor con decisivo trazo. Por ellos nos enteramos de que determinado autor de un célebre cuento macabro no escribió, aparte de éste, otro cosa que obras humorísticas, las cuales no perduraron. Y así averiguamos también hasta qué punto esas extrañas historias no fueron sino situaciones vividas. El infante Juan Manuel y Leónidas Andrieiev, Ricardo Palma y Joseph Conrad, T'ao Yuan Ming y Jorge Luis Borges, son algunos de los cincuenta autores que con sus relatos integran esta antología, debido a un crítico literario, elegante traductor de varios idiomas. HERNAN RODRIGUEZ

antiespañol. El era un hombre de manifiesto espíritu liberal en un tiempo en que el liberalismo era sinónimo de antiespañolismo y en que cualquier pensamiento avanzado era tildado de descortés. Para los hombres que marchaban por el camino señalado por Mayo, era evidente que la hispanidad estaba comprometida con la contrarrevolución. De ahí que, en esencia, el antiespañolismo revelaba una reacción contra la colonia. De frente con el halago Gutiérrez no se cegó ni padeció amnesia. No olvidó que la Academia había sido fundada con fines políticos para servir al trono de los Borbones, enemigos de la libertad americana. Como argentino sensato no podía admitir que tal institución extendiera su mandato a pueblos que se habían independizado de ese trono, después de una prolongada y sangrienta lucha. Gutiérrez no fue antiespañol; fue, sí, anticolonial.

No obstante algunas apreciaciones discutibles, esta carta y las diez restantes de la polémica con Villergas, cuya importancia fue ya señalada por Ernesto Morales, es un testimonio valioso dado que sus juicios trascienden que en el ámbito argentino finisecular, a través de acontecimientos heterogéneos, iba adquiriendo consistencia el concepto de una conciencia nacional.

TUPAC - AMARU

(FRAGMENTO)

Quise ver tus pisadas sobre la tierra ajena, el árbol que miraste, la brisa que fué tuya, quise saber quién eras, tener entre mis dedos un pensamiento tuyo, tu voz entre mis manos recién llegada al aire, tu voz, tu voz callada, tu voz. Condorcanqui Tupac Amaru. Y aunque no pude entrar en tu recinto para mirarte el rostro y escuchar tu cólera, el trueno adormecido sobre un poco de polvo, aprendí sin embargo que tu casa es la mía, he podido encontrarte en todas partes: mi mejilla rozaron: no era el viento, era acaso tu galope de niebla; yo sé que alguien su mano apoyó sobre mi hombro, era acaso tu mano. Todo vive por ti, la noche es tuya, por ti la vida canta un alceya verde. Más allá de mis ojos, allí donde la nube se recuesta en la hierba, esa línea delgada no es el horizonte: cigarra sideral, es acaso la cuerda de un cantar infinito.

Una tarde sin rostro, una hora sin perfil ni transcurso, en la casa del hombre sin paisajes ni puertas, no era un muro la pared sin retratos. La tarde se detuvo para siempre junto a los duros cascos, cuando la muerte relinchaba con sus cuatro caballos. Como un grito rodando por las calles, como una sombra loca que danzara en el tiempo, aún se oye tu silencio de dios sacrificado, se escucha tu palabra de Rebelde inmortal.

Señor de los que el látigo sujetó a la fragua de sus días oscuros, mientras la luz temblaba en los ramajes y crecían los ríos de espumosa iracundia, con un cristo en la mano lleno de sangre y lodo y una náusea de Dios en las entrañas, repartieron tu cuerpo a los cuatro vientos cardinales

Condorcanqui Norte, Condocarqui Sur, Condocarqui Este, Condocarqui Oeste, Condocarqui en el cielo y en la tierra, en el ave de alas melodiosas y el mitayo sin lluvias ni regreso, el hombre quebrantado sobre el más duro suelo. Tu nombre Condorcanqui en todas partes: en la estrella lejana y el vegetal profundo.

Máximo Simpson



Cabeza de niño PICASSO

EL NIÑO ALUCINADO

Cuento de PEDRO G. ORGAMBIDE

(Porque el niño ha vivido en mi debo contar su historia, no su magia —que ésta quedó con él— sino su historia, simplemente. Y si ahora pinto un autorretrato le despojo sin piedad de toda luz que no le pertenezca. Este era yo y ésta Elisa y éste el amor extraño de dos niños. Yo amaba a Elisa cuando no sabía nada del amor y esta ignorancia e inocencia nos llevó al laberinto.)

Mi historia comienza en el verano de 1939 y acaba en él, muere en la tempestad de ese verano. Desde entonces el niño que he sido algún día se separa de mí, vuelve solo al recuerdo y apenas lo sigo como una sombra más. Ahora estoy solo, sin él. Atrás han quedado los jardines del hospital, los altos muros que rodeaban su infancia. Se ha ido de mí de a poco, tan en puntillas que al darme vuelta me asombro de no verlo.

Digo Elisa y veo la estatua de piedra del hospital, la paloma en el hombro. Digo Elisa y una bandada de pájaros sobrevuela los muros, se pierden en el atardecer de aquellos años. Entonces camino por los corredores, por grandes pasillos donde espera mi madre. Es hora de visitas. Ella me trae frutas, una manzana enorme que no cabe en mi mano. Hoy es el día de Navidad. En la sala, sobre el armario de la monja, está nuestro árbol con nieve de algodón. Son las seis de la tarde, la hora del Ángelus. La Hermana comienza la oración:

Padre Nuestro que estás en el Cielo Santificado sea el Tu Nombre

Desde las camas, los enfermos repiten los versículos. Yo ya no rezo, desde ayer que no rezo.

Así en la Tierra como en el Cielo

dice la Hermana.

En el pasillo veo a mi madre. Ella tampoco reza.

Así en la Tierra como en el Cielo

repiten los enfermos.

Un rayo de sol entra por la ventana.

Yo digo Elisa.

Sentada junto a mí, frente a la estatua de piedra con la paloma en el hombro, Elisa me sonríe. Los otros chicos se rien de nosotros.

—¡Los novios! ¡Los novios! —gritan.

Y nosotros decimos que sí, que somos novios, al igual que los grandes. Y no nos avergüenza sentarnos juntos en los pedanos de la escalera de la sala y tomarnos las manos frente a ellos. Estamos orgullosos de nuestro amor. Yo tuve que pegarle al 9 por reirse de Elisa. Pero después nos amigamos, como siempre. No todos los chicos pueden tener una novia. Y hay días de visitas en que tampoco llega nadie para verlos. Entonces uno se siente casi culpable de ser feliz, de tener madre, de sentarse en la escalera junto a Elisa.

—¡Que se besen! ¡Que se besen! —gritan los chicos.

Y nos besamos. Y ellos rien, con-

la que van los hombres que no se portaron bien en esta tierra. Sobre la pared, los Angeles con Trompetas anuncian al Tribunal. Yo pienso en mi madre, en la manzana del domingo. "Tengo miedo", murmura Elisa, a mi lado, viendo las escenas del Juicio Final.

—Es mentira —le digo—. Todo eso es mentira.

Siento una bofetada. Levanto los ojos y veo la mano del sacerdote. Es imposible creer en Dios.

(Aquel verano —mi historia comienza y termina en 1939— empezaba a entender. Si ahora estuviera Elisa, yo le hablaría de estas cosas. Sentada a mi lado, ella preguntaría:

—¿Es posible vivir sin Dios?

—Sí, es posible.

—¿Es posible vivir con un recuerdo?

—Sí, es posible.

Y le diría:

—Elisa: Cada ser lleva su amor.

Cada día es el comienzo de una nueva esperanza.

Han pasados los años.

—¿Se ha perdido todo? —pregunta mi muchacha.

—No. Todo ha vuelto a nacer.)

—Y Elisa —pregunto — ¿cómo está?

La Hermana se asombra de que pregunte por Elisa.

—Quiero verla —le digo—. Déjeme verla, Hermana.

Ella no puede comprender.

—¿Para qué querés verla?

—Quiero verla... Déjeme.

—No, no vas a poder.

Echo a correr por el jardín, por los pasillos, buscándola.

—Elisa. Elisa.

Está allí, en su cama. No es ella, no, es otra cosa que se burla de ella.

¿Por qué todo ha de terminar así?

Desde la ventana puedo ver la estatua de piedra con la paloma en el hombro. Está allí, como siempre. Se escucha la ronda de los chicos.

(¿Te das cuenta Elisa como todo es igual, como te mueres sin que nada cambie? Ni yo mismo, Elisa, que soy el único que vigila tu muerte.)

Elisa se despierta. Nos miramos un rato largo sin saber qué hacer, cómo vivimos.

—No me olvidés —dice por fin—, no me olvidés nunca.

Quiero ir hacia ella, pero es tarde. "Ya falta poco —me digo—. Ya falta poco, Elisa."

En la ventana un pájaro se ha quedado mirándote. Entra la Hermana, hace la señal de la cruz sobre tu frente y te cierra los ojos. Después (creo que no me ha visto) baja las celosías. Qué oscuro está tu cuarto, Elisa.

—Esa es mamá.

Y era una mancha roja, con un pétalo blanco que se agitaba hacia nosotros.

Ahora lleva un vestido azul y ordena los soldados de plomo. Pero yo no tengo ganas de jugar a la guerra. Elisa no puede salir al jardín, parece que está muy enferma. Se lo di-

go a mi madre y ella sonríe, tristemente. No puede hacer nada. Ella también es pequeña, ella también desaparece con el sueño... 1936... Mi hermano corre por una avenida, se pierde entre la gente. Mi madre corre tras él y yo pienso que nunca lo va a alcanzar. Estoy solo, en el parque. Me tiro allí, de espaldas, en un rectángulo de arena. Por primera vez veo los astros. Mi padre me busca, pero yo me oculto, también de él. De pronto quisiera lanzarme hacia el cielo. Es demasiado tarde. Me descubren. No entiendo lo que dicen; sólo sé que mi madre me limpia el cabello, sucio de arena. Veo a mi hermano, al niño que huye entre la gente. Le pregunto:

—¿Qué hiciste?

—Quería escapar. ¿Y vos?

Avergonzado le contesto:

—Yo también.

También ahora yo quisiera escapar de este hospital y volver a la calle, donde mi hermano y los amigos esperan. También ahora quisiera olvidar que Elisa, según dicen, está tan enferma. El 6 mira a mi madre y ella le sonríe. Es pequeño, flaco y es imposible no sentir piedad por él. Sin embargo, mira con rencor. Mi madre le regala uno de mis juguetes.

—No —dice—. No quiero nada.

—¿Por qué? —le pregunta ella.

—Porque no tengo madre.

Es el verano de 1939. La madre del 6 ha muerto tres años antes, durante la guerra de España. Y eso es suficiente. Siento vergüenza de mis juguetes, de mi madre, de su vestido azul de los días de fiesta. Desde entonces pienso que el 6 se parece a mi hermano, que da La Vuelta al Mundo conmigo, mientras abajo, mi madre nos espera.

A un toque de sirena, el hospital comienza a vivir, a despertarse. Por el pasillo se escucha el rodar de los carros, el golpe de los tambores de algodón. Se abren las duchas y los enfermos vagan por los corredores, cubiertos con unas toallas blancas. Entra la luz por las ventanas, por las claraboyas del pasillo. Desde aquí puede verse el jardín, los bancos de piedra, los pabellones con el techo de tejas. Puede verse la casa de las Hermanas, pintada de amarillo, de un oro viejo barnizado de sol. Camino, lentamente, hacia ella.

—Y Elisa —pregunto — ¿cómo está?

La Hermana se asombra de que pregunte por Elisa.

—Quiero verla —le digo—. Déjeme verla, Hermana.

Ella no puede comprender.

—¿Para qué querés verla?

—Quiero verla... Déjeme.

—No, no vas a poder.

Echo a correr por el jardín, por los pasillos, buscándola.

—Elisa. Elisa.

Está allí, en su cama. No es ella, no, es otra cosa que se burla de ella.

¿Por qué todo ha de terminar así?

Desde la ventana puedo ver la estatua de piedra con la paloma en el hombro. Está allí, como siempre. Se escucha la ronda de los chicos.

(¿Te das cuenta Elisa como todo es igual, como te mueres sin que nada cambie? Ni yo mismo, Elisa, que soy el único que vigila tu muerte.)

Elisa se despierta. Nos miramos un rato largo sin saber qué hacer, cómo vivimos.

—No me olvidés —dice por fin—, no me olvidés nunca.

Quiero ir hacia ella, pero es tarde. "Ya falta poco —me digo—. Ya falta poco, Elisa."

En la ventana un pájaro se ha quedado mirándote. Entra la Hermana, hace la señal de la cruz sobre tu frente y te cierra los ojos. Después (creo que no me ha visto) baja las celosías. Qué oscuro está tu cuarto, Elisa.

diálogo con torrallardona

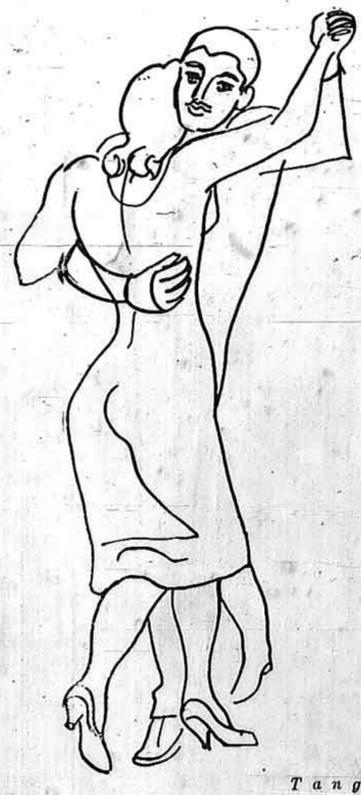
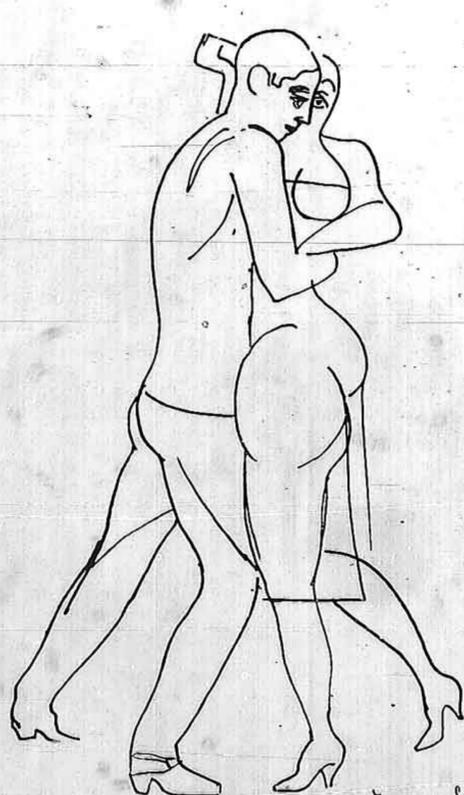
por
eduardo baliari

hay que ir

hacia nuestra realidad

Vamos en el tren hacia uno de esos pueblos de la zona oeste, que en lugar de acercarse, parecieran querer huir de la capital y que lo consiguen a medias, porque también se presiente allí el eco de esa sensación que deja el fárrago ciudadano en los altavoces anunciadores o en la presencia de la misma urgencia de todos los días. Pero San Antonio de Padua tiene el secreto de saber aquietarse al anochecer, y entonces es lindo ir descubriendo en medio de las sombras de una escasa luz, más aun por la calle de barro que hay que ir atravesando con saltos temerosos de caer en trampas de zanjas, el estudio del pintor rodeado de silencio. Las estrellas quedan afuera como esperando nuestra salida, y dentro el clima amable del lugar de trabajo. Carlos Torrallardona va entonces colgando y descolgando del caballete los trabajos que está realizando ahora. Y entonces, es la confirmación del descubrimiento. A eso íbamos, precisamente.

Lo sabíamos indagador de ese espíritu del café porteño, que acaso sea el café distinto a todos los cafés del mundo. También de esos inmensos vacíos de los ámbitos de las estaciones ferroviarias, en la fascinación de sus vidrios multicolores, como las mamparas de los cafés, de sus zonas geométricas, mosaicos de pedrería. Pero en estos cuadros de ahora hay algo más. No que faltara en aquellos, pero sí eso que si se coloca también, confiere una mayor responsabilidad a la realización: el clima, la penetración de todos los sectores del cuadro dotándolo de ese espíritu que constituye el elemento trascendente hacia esa realidad de los personajes y del medio en que actúan. Es decir, que a aquellas visiones que constituían alardes de un tecnicismo impecable, audaz y personal, le insufla ahora ese otro sentido climático que hace posible la inquisidora serie de posibles preguntas que nos están asolando por dentro. Por eso este diálogo.



Victrola

—¿Cuál es el propósito de esta más intensa penetración del clima de sus cuadros de ahora?

—Fundir los elementos en un ritmo haciendo de ellos un todo unido, respondiendo a una dinámica interior, o musical, si se quiere.

—¿Puede considerarse la suya pintura de tema?

—Creo que sí. Por otra parte, considero que toda pintura tiene una temática. Esta puede ser un objeto cualquiera, o una sensación que el artista trata de corporizar.

—De acuerdo a ello, podríamos establecer entonces el principio de la elemental existencia del tema en pintura.

—Naturalmente. Pero sin gastar discusiones inútiles. El tema es un elemento natural de la pintura, pero sin que ello incida preponderantemente en su valor total. Es decir, el tema no es ni lo más importante ni lo exclusivo en pintura. Es una de sus partes concurrentes.

—¿Qué relación existe entre su pintura actual y sus principios?...

—Tengo que declarar que siempre, aun dentro de las variantes que pueda imponer la evolución lógica, pinté de acuerdo a mis principios, en concurrencia de forma y contenido. Quiero decirle que por lo menos yo deseo dar en mis obras una realidad, mi realidad, la que yo vivo, la que me envuelve. Y en ese sentido, considero que ya doy algo en mis cuadros.

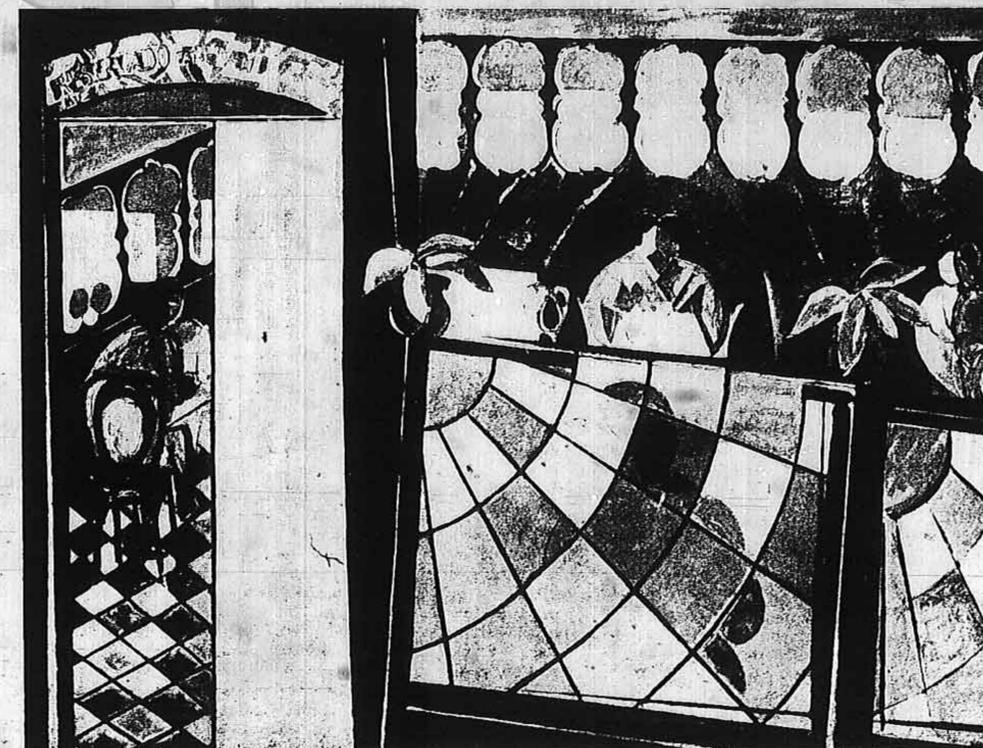
—Insistamos sobre este segundo aspecto. Usted pertenece a una generación que irrumpió en el panorama de la plástica argentina con fuerza de evidente renovación. ¿Han logrado concretar o determinar una realidad de nuestro medio?

—Sí, indudablemente. La generación a la que yo pertenezco ha hecho suyas las inquietudes universales de la pintura. Lástima que estos aspectos de la plástica universal generalmente son tomados como maneras que se imitan y no como caminos de nuestra época donde cada uno de nosotros debiera dar lo suyo.

—Desde ese punto de vista, ¿existe en nuestro país un clima espiritual, una expresión auténticamente nuestra que pueda ser elemento primordial para sus realizaciones artísticas?

—Sí: aunque no creo que tengamos todavía una expresión nuestra (a no ser el tango), pero en cambio tenemos una realidad nuestra, un clima nuestro, un paisaje nuestro, tipos de seres completamente nuestros; un mundo cosmopolista y una falta de unidad que, aunque parezca paradójica, es también una realidad tangible nuestra. Sólo nos falta verlo, sentirlo y expresarlo. Esta es nuestra gran tarea. Antes de nuestra generación algunos artistas rozaron nuestra realidad. Nosotros nos hemos perdido en un mar internacional. Entiéndase bien: internacional y no universal. Pintamos bien, concebimos hermosas calidades —¡textura!—, pero nuestra pintura en general pudo haber sido hecha en cualquier parte del mundo: no damos nuestra realidad. Y no se crea que pienso en el folklore. Y a los que están en la pintura abstracta, les diría que observen a Kandinski como es: profundamente ruso en su pintura, en su color, en su ritmo. Nuestra realidad existe, pues, y es un imperativo en el artista darla en su obra. Ahora que está en la libertad del artista —cómo en la del hombre— elegir el camino que quiera.

Reservado para familias



viene de la pág. 3

un estilo o a una poética determinada, o que se reprodujera el mundo en su apariencia y su literalidad. Marx, Engels y Lenin siempre opusieron el gran realismo típico a la verosimilitud chata y al verismo del siglo XIX. La medida del realismo consistió siempre para ellos en la actitud del arte y de la literatura con respecto a lo real, en esta actitud, y no en la manera de reproducir la realidad.

La medida del realismo es la verdad objetiva contenida en la obra del arte. La medida del realismo en la literatura es la comprensión del proceso histórico en sus contradicciones y su desarrollo, es la verdad sobre el hombre que crea la historia y que está sometido a sus leyes: verdad moral y verdad psicológica.

Y es este único criterio para juzgar el realismo, comprendido como verdad sobre la Historia y verdad sobre el hombre, el que debemos aplicar a la literatura soviética y a la literatura polaca contemporánea.

La literatura soviética, en los diez años que siguieron a la revolución, tanto en sus cumbres poéticas, los versos de Mayakovsky y de Pasternak, como en las novelas de Cholakhov, de Gladkov o el **Camino de los Tormentos** de Alexis Tolstói, reflejaba el verdadero proceso social, mostraba el drama histórico y el drama personal de los hombres de Octubre, sus sueños y su miseria, su dolor, su lucha y sus sufrimientos; no retrocedió ante la atrocidad de la tragedia y supo luchar inexorablemente por el porvenir de la revolución. Aun la literatura posterior, la del primer Plan Quinquenal y de los años de la colectivización, mostraba todavía hombres verdaderos, y hacía aparecer la lucha de clases allí donde se desarrollaba realmente. Esta literatura continuaba luchando por la revolución, sabía defender aun sus ideales, su limpieza moral y no sólo sus éxitos inmediatos y visibles.

El estancamiento comenzó a principios de la cuarta década. La literatura y el arte dejaron de decir la verdad, de comprender el desarrollo de la Historia; dejaron al mismo tiempo de ser la conciencia y la sabiduría de la Revolución.

En estos años comienza el "zdanovismo" y la canonización oficial de la mitología del realismo socialista. Pero, en realidad, lo que le ocurrió al arte y a la literatura de la Unión Soviética, después de la cuarta década, nada tiene que ver con la poética, la estética o la estilística.

Era falsa la estética del realismo socialista y falsa la elección de los modelos del siglo XIX, pero cuánto más falsa era la concepción de la evolución histórica contenida en esta literatura y en este arte! El arte servía para justificar, no el régimen, sino el sistema; degeneró en un gran arte lisonjero, en un gran arte santificador, en una gran decoración perpetua.

Fue en el campo de la arquitectura, más que en cualquier otro, tal vez, donde se expresaron con mayor claridad, con mayor evidencia, las falsas premisas del arte lisonjero, del arte santificador, que es lo opuesto a un arte al servicio de los hombres, que muestre la verdad sobre el hombre. Se dijo en arquitectura: sacrificar todo a lo fachado; pero este amor exagerado a las fachadas puede servir de metáfora para definir los fenómenos que aparecieron en todos los dominios de la creación artística.

Se nos repetía sin cesar que la literatura no alcanzaba a seguir a los grandes acontecimientos sociales. Pero, en la práctica política, esto jamás quería decir que la literatura no comprendía la vida, que daba de ella una pintura demasiado panegírica y optimista. Por el contrario, se reprochaba a la literatura que no fuera bastante cortésana y que no glorificara bastante a la maravillosa realidad.

Si la literatura de esos años no dejó de ser por completo una literatura, se debe sólo a que todavía, aunque cada vez más débilmente, le llegaba el resplandor del glorioso Octubre, que, en las cuestiones fundamentales de la humanidad, se pronunciaba a favor de lo que es el porvenir y devendrá el porvenir.

A fin de justificar la existencia de este género de literatura, apareció la falsa teoría del desarrollo mecánico del arte en la sociedad socialista. Esta teoría, a pesar de haberse enuniciado en diversas formas, no resiste la prueba de los hechos. Ella ha causado inmensos estragos; no sólo adormeciendo la conciencia y la vigilancia de los artistas, sino que contribuyendo a acentuar los fenómenos de regresión en el arte

soviético. Esta teoría conducía a una idea sobre el desarrollo del arte totalmente ajena a la Historia. Introducía una jerarquía de "realismos" donde dominaba, como el más próximo al realismo socialista, el realismo crítico del siglo XIX.

Esta falsa teoría era adecuada para una elección igualmente falsa de las tradiciones; la práctica de la crítica la petrificó todavía más.

A la teoría del desarrollo mecánico del arte en la sociedad socialista respondió la falsa teoría sobre la corrupción mecánica del arte en la sociedad burguesa en el etapa del imperialismo: teoría sostenida muchas veces y, sobre todo, aplicada con frecuencia. Ella está en contradicción absoluta con el marxismo clásico. Debemos juzgar, en efecto, las transformaciones de la literatura y del arte en el siglo XX con ayuda de los mismos métodos y los mismos principios de pensamiento que se han experimentado con éxito para el estudio del arte y la literatura de las épocas anteriores. En el siglo XX, como también antes, la literatura ha surgido de las luchas de clase y expresa tales luchas; ha surgido de las luchas ideológicas y las expresa; no deja jamás de ser la imagen de la vida social con todas sus contradicciones.

La gran corriente de crítica a la sociedad burguesa no ha dejado de existir en el siglo XX. Las luchas de clases no terminaron el día que estalló la Revolución de Octubre. Esto fue la inspiradora, no sólo de las masas y de los pueblos oprimidos, sino también de una inmensa parte de los artistas e intelectuales de Occidente, que cortaban cada vez más conscientemente los lazos de unión con la clase de la que habían surgido.

La lucha ideológica se ha intensificado en las patrias clásicas de la burguesía; la literatura del siglo XX debe su grandeza, su impetuosa y su fuerza, lo mismo que en los siglos XVIII y XIX, al hecho de estar comprometida, a su crítica apasionada, aunque no siempre ideológicamente madura, de la violencia, la opresión y la hipocresía burguesas.

Pero la grandeza de la literatura y del arte no se mide sólo por su madurez ideológica. Se mide esencialmente por la cantidad de verdad contenida en la forma con que representan el destino histórico de las naciones, las clases y los hombres.

El análisis marxista del desarrollo de la literatura y de las artes se detuvo en el umbral del siglo XX. Todo lo que ocurrió después se sometió a los principios erróneos y generales del desarrollo mecánico del arte en la sociedad socialista y de la corrupción igualmente mecánica del arte, la cultura y la literatura en la sociedad burguesa.

Una cosa es segura: después de todos estos años de estancamiento teórico, no habremos de sacar de nuestro mango una nueva concepción teórica ya lista sobre el desarrollo de la literatura y el arte del siglo XX. Debemos analizarlo primero con honestidad, inteligencia y total buena voluntad, luego tratar de apreciarlo con ayuda de los mismos principios, de las mismas leyes del materialismo histórico y dialéctico a que recurrimos para el estudio del arte del pasado.

Hoy experiencias, sin embargo, de las que ya podemos extraer conclusiones. No somos totalmente ignorantes. En pintura, en música, en arquitectura, en toda su evidencia histórica, las ideas de tres generaciones de vanguardia han encontrado confirmación. En literatura, la cuestión es más compleja. Pero desde hoy, estamos en condiciones de discernir la evolución amenazante y trágica que comenzó en el curso de la cuarta década, evolución que ha atraído hacia dos polos opuestos, al espíritu revolucionario por una parte, y al espíritu artístico innovador, por la otra.

Los medios de vanguardia —se trate del pensamiento intelectual, humanista y, algunas veces, científico, casi siempre del pensamiento artístico— estuvieron por mucho tiempo ligados al radicalismo social o político. En los círculos de jóvenes pintores, escritores y en especial, poetas, el ideal de la revolución social y el ideal de la renovación del viejo arsenal de medios de expresión se encontraban en estrecha relación. La mayoría de estos círculos, del punto de vista político, estaban lejos de la madurez de pensamiento marxista; no obstante, reunían casi siem-

pre a intelectuales próximos a los movimientos sociales extremistas que, con su buena voluntad, con su inquietud de pensamiento y de conciencia, se pronunciaban en el conflicto fundamental, por la revolución. Los búsquedas y la rebeldía de los surrealistas expresaban su odio feroz a la moral burguesa, su ardiente pensamiento revolucionario, si bien anarquista. El nexo profundo de las agrupaciones de vanguardia —en el teatro, arquitectura, música y literatura— con los centros del pensamiento extremista, animados por la esperanza en la revolución social, se rompió en forma trágica a principios de la cuarta década. Se rompió tanto en el plano de la creación artística como en el intelectual. El pensamiento marxista comenzó a retroceder ante la apreciación de las proposiciones científicas avanzadas por los medios de vanguardia. Sucedió esto con la escuela de los neofilólogos de Praga, que constituyó una de las tentativas para dar bases científicas a la lingüística. Sucedió esto con la escuela logística de Viena, que luchaba, con gran violencia, sin embargo, contra el idealismo filosófico, y habría podido ayudar a modernizar el pensamiento materialista.

Sucedió esto con la generalización de los nuevos conquistas de la física teórica, de la biología y de la bioquímica. Sucedió lo mismo hace tres años con la cibernética.

En el curso de la cuarta década, el pensamiento marxista, al vulgarizarse, al apagarse, al pasar o, menudo, en realidad, a posiciones idealistas, o al adherirse estrechamente a fórmulas muertas, renunció a plantearse nuevas cuestiones y nuevos problemas. Se lanzaban epitetos infamantes, ocurrencias de idealismo filosófico y a la vez de actividad policial. Asimismo, se calificaba de antipopular, de antirrevolucionario y de antihumanista todo lo que, en el arte occidental, significaba búsqueda de nuevas expresiones, más allá de las convenciones del siglo XIX. En una situación tal, se produjeron fenómenos psicológicos de gran trascendencia. Los sabios occidentales, así como los artistas y escritores, se vieron ante la necesidad de elegir entre la verdad de su profesión, entre lo que consideraban como su deber de sabios, de escritores o de artistas, y su conciencia política. Se había tratado durante tanto tiempo de convencerlos de que lo que ellos hacían estaba dirigido contra el pueblo y contra la Unión Soviética, que terminaron por creerlo. Entonces, los grandes ideales de la revolución social, la conciencia histórica, la posibilidad de participar en la lucha al lado del pueblo, dejaron realmente de ir a la par con sus investigaciones científicas o artísticas.

Vimos entonces realmente a grandes sabios que hacían progresar la ciencia, materialista, y emitieron al mismo tiempo profesiones de fe fideístas; a grandes pintores, cuyas telas estaban desprovistas de todo contenido humanista; a excelentes escritores, que no lograban expresar otra cosa que la afirmación desesperado del absurdo de la vida y de la Historia. Sólo un número muy pequeño de escritores, un número muy pequeño de artistas y pensadores, llegaron a superar esa antinomia trágica impuesta por los falsarios de la Revolución —antinomia entre el espíritu revolucionario y el espíritu de vanguardia, entre la sumisión a la táctica y la conciencia de la necesidad de renovar el pensamiento marxista y los medios de expresión artística.

Muchos escritores y artistas creyeron que los principios teóricos del realismo socialista les ayudarían a llevar a cabo la revolución intelectual, facilitarían una mejor comprensión de la vida de los grupos populares; conducirían a la creación de un arte verdaderamente revolucionario. En realidad, todo fue distinto. Se votó el "cambio de línea". Pero el cambio se efectuó en una dirección totalmente diferente. Comenzó la agonía de las conciencias, lenta, pero inexorablemente; la ceguera moral, y no sólo moral, ganó ventajas. La literatura dejó de percibir lo que pasaba en Polonia. Comenzó a ejercer la ilustración, y a ilustrar un esquema muy alejado de la vida real.

La literatura y el arte, que calificamos después de esquemático, no comportaba solamente, en definitiva, una poética errónea; lo que nos importa aquí no es la poética, ni el estilo, ni los medios de expresión. Lo que importa, a decir verdad, es esta pintura profundamente engañosa de la vida, es la ausencia de comprensión y audacia, la pusilanimidad y la odulación, la mitología en lugar del marxismo.

Para los conciencias y los espíritus, fueron estos años tristes; somos muchos quienes los sentimos como una grave crisis interior, como una cuestión que debemos explicar ante nosotros mismos y ante los otros. Hemos perdido la convicción de que todo lo que ocurre y todo lo que hacemos debe servir a la edificación de la sociedad futura, no la gran abstracción histórica, sino el hombre.

De nuestra fuerza moral y de nuestra resistencia, de nuestro fervor y fidelidad a la verdad, de nuestra negativa a capitular ante la mitología y el pragmatismo histórico, depende el porvenir de nuestra literatura y nuestro arte.

MANUEL ROJAS, EL AUTOR DE "HIJO DE LADRON"

por GONZALEZ VERA

Nuestros escritores han visto al chileno común, al representativo, casi con la misma pupila. Lo encuentran caviloso, sobrio y con cierta mesura para expresarse. Le atribuyen algún humor ligeramente velado. Y también gran ingenio para disimular sus méritos. Cavilando ha descubierto que todo relieve personal es ofensivo para otro. En lo de la sobriedad para hablar debe de haber mucho de cierto porque hasta los borrachos, cuando advierten inquietud en sus oyentes, no cesan de preguntar:

—¿Me he propasado en algo?

Agregaría que también se adivina en el chileno alguna oposición a lo dramático. En los trances más tenebrosos una reflexión humorística hace salir el sol.

Tanta parquedad, tolerancia y discreción pueden ser consecuencia de nuestra geografía. Vivimos en pequeños valles cortados por cerros y montañas. Es inevitable transitar por caminos acostumbrados y vernos con las mismas personas. Si fuéramos dramáticos, sería horroroso andar tropezando con enemigos en cada esquina. El enemigo ideal, el tolerable, es el que está en el confin del mundo.

No sé si el chileno tiene tales prendas. Sería honroso que las tuviera. Pero sí las tienen los personajes de Manuel Rojas y él, como creador, en grado mayor.

Los que conocen a distancia a Manuel Rojas lo suponen poco menos que mudo, muy áspero y hasta peligroso. Dado lo alto que es, llegan a figurárselo dispuesto a aprovechar tamaño ventaja para abalanzarse contra su interlocutor. Esta impresión de fuerza y adustez contiene a muchos que querían conocerle. Se resignan, no sin melancolía, a mirarle de lejos. Los más valerosos, que siempre son los menos, van en su busca, resueltos a sufrir lo que sea. Y entonces sucede algo que los deja más sorprendidos todavía. El temible escritor habla con el desconocido en tono de confidencia, en voz baja, calculada para él solo. Y, además, habla como la Biblia, acaso sin la dureza de ésta, pero con la misma verdad, porque Manuel Rojas es la veracidad en persona. Se puede no quedar contento de sus opiniones, mas, se siente que las suyas responden a una convicción. El poeta no se deja arrastrar por las ideas dominantes, ni cede a la tentación de parecer bien o de quedar bien. Expresa su juicio y no hay espacio para nada más. Y esto no le cuesta porque es condición de su naturaleza ser así.

Si le gusta una obra no la elogiará cuerpo a cuerpo. Lo dirá a un tercero. Y en todo lo positivo obra igual. Este matiz de pudor también fue característica del chileno.

Es distinto si se le interroga. Al dar término a la primera mitad de "Vidas Mínimas", sentí gran necesidad de leerse, tal vez con el secreto pensamiento de recibir su aprobación. El escritor joven está muy precisado de alabanzas y hasta no escasean los literatos maduros que las apetezcan. Son el alimento de unos y otros.

—¿Qué te ha parecido? —le pregunté al final de la lectura.

A media voz, para que nadie más oyera, me dijo: —Tu prosa es como contar chachas.

A Manuel Rojas lo conocí cuando sólo escribía versos. En la cubierta de su pequeña mesa, fuera de sus

manos, había cigarrillos y una ruma de carillas en blanco. Hacía un verso y lo corregía. Una vez acabado copiábalo en otra hoja y agregaba el siguiente, que sufría afinaciones y ajustes copiosos. Ambos pasaban a la tercera. El soneto alcanzaba forma definitiva no antes de atravesar por cuarenta o más cuartillas.

En esa mesita escribió "Gusano", soneto que fué incorporado a la Pequeña Antología de los Diez, por Ernesto A. Guzmán, el crítico más pesimista de ese tiempo, y que figura en todas las posteriores.

A su poema "Deshecha Rosa" debería acordársele distinción semejante.

Sus creaciones de poeta habrían bastado para que perdurase su nombre, pero su caudal oculto pugnava por derramarse en otras formas.

A pesar de su voluntad, Manuel Rojas estaba a larguísima distancia del dinero. Me figuro que por aproximarse empezó a escribir cuentos. Los dos que primero salieron de su mano fueron recompensados en concursos con sendos puñaditos. Cobró aliento y compuso los suficientes para llenar tres volúmenes. Un cuento, titulado "El vaso de leche", fué agregado a las mejores muestras de la prosa chilena. En pocos años le llovieron cuatro nuevos premios.

Como en Manuel Rojas el pensamiento se completa con el acto, en sus cuentos y novelas se plantean los hechos casi en las líneas iniciales. La pintura del ambiente viene por añadidura, disimulada, para no mermar el relieve de la acción. Luego alguien que representa su temperamento se entrega a largos soliloquios, con ese acento de intimidad tan suyo, pues jamás habla por hablar, sino impelido por emociones, con interés, dentro de una atmósfera alta y siempre atrayente.

La prosa de Manuel Rojas, tan acabada, tan transparente, no cautiva sólo a nuestra inteligencia; nos toca el cuerpo. Tiene hábito. Ni un instante se aleja de lo humano, de lo que atañe al hombre, a la mujer, al pueblo.

Aunque no se podría acusarle de parco en escribir, sería empresa difícil señalar en su prosa palabras innecesarias o de mero adorno. Y, sin embargo, en lo que escribe están patentes la armonía y el ritmo, virtudes aglutinantes, a menudo, de elementos puramente eufónicos.

Su prosa está constituida por constantes y variados encañamientos de frases. A veces un vocablo llave, que figura en la oración precedente, va mostrando el nudo, el punto de bifurcación: Si quiere hacer resaltar un hecho o una idea se vale de enumeraciones insistentes, entre las cuales suele brillar una locución humorística que deslumbra por lo inesperada.

Manuel Rojas presenta a sus personajes con bastante respeto, como son o querían ser. Les permite que tengan cualquier medio de vida y que digan lo que se les ocurra. En ocasiones los trata compasivamente, sobre todo si les va mal, pero no les abona sino lo justo. Al policía, al pesquero, al expoliador, los pinta como aparentan ser o como quizás sean, un tanto sombríos, bordeando lo siniestro, mas, antes de abandonarlos, al primer descuido les desgarran el uniforme para hacer ver que más adentro hay un hombre que podría enmendarse, que de pretenderlo volvería a la gracia. Se conduce de la inevitable desdicha del ladrón, pero

le enrostra que ejerza sus malas artes con seres misérrimos, con mujeres.

En *Hijo de Ladrón*, más que en sus anteriores libros, hay un fastidio, una protesta sostenida. ¡Esto no sería nada! Hay una rebelión abierta en contra de los certificados de nacimiento y los pasaportes; contra los conductores de trenes, los consules, los capitanes de puerto, la policía uniformada y la civil; contra la gama infinita de individuos que no crean bien alguno, y cuya función, que repudiada sea, es restringir, dificultar, oponerse y arrinconar al hombre; contra ese poder anónimo, sin responsables a la vista, que se va comiendo la libertad de cada uno.

En los primeros años Manuel Rojas debió ganarse el pan en los más variados empleos y oficios. Uno debería creer que éstos le fueron impuestos por las circunstancias, porque entonces no pudo elegir; cabe pensar, además, que no respondían a sus anhelos. ¿Quién tiene tanta suerte? Mas, viéndole vivir uno repara en que cada tarea cumplida en su adolescencia le dejó algo así como el deseo de completarla. Primero que nada repartió anuncios teatrales. Durante decenios se entregó a labores distintas, pero, en ciertos intermedios de su existencia, actuó de consueta, luego de actor, antes o después de tramoyista y culminó de autor dramático. Vino faltándole sólo ser dueño de teatro.

Si reparamos en otro de sus empleos accidentales, el de colaborador de periódicos, al que lo empujara su anarquismo, veremos (por más que hay miles de hombres que redactaron artículos y no persistieron), que más tarde, por intervalos, ya que no le gusta estar en lo mismo, es empacquetador, encuadernador, linotipista, redactor de un diario y constantemente escritor.

La casualidad quiso que de muchacho fuese guardián de falucho y en seguida, para no dejar el hábito de alimentarse, lanchero. ¿Creerán ustedes que pasaron veinte años y, por distraerse, siguió un curso de patrón de yate y se tituló?

Una de sus primeras faenas, también forzosa, fué la de peón en la Cordillera. Padeció allí lo indecible. Casi se le helaron los pies y las manos. En fin, tan amargo recuerdo y tan penosa experiencia a otro le hubiese impedido volver a frecuentarla. A él no. Se hizo hombre, tenía un montón de ocupaciones, estaba rodeado de amigos, nada le faltaba. Sin ocupación ninguna, llegó un día en que se internó de nuevo en la Cordillera, por el Cajón de Maipo, y desde entonces no deja pasar mes sin trepar a una u otra montaña. Ni que fuera primo de Epicteto.

Mientras camina se le van desperdiciando deseos originales: el de encontrar todas las variedades de la Alstroemeria, el de cazar las mariposas de grandes alas blancas vetadas de gris o el de congraciarse con los pájaros. A la vez que recupera, ahonda y amplía sus primeros y obligatorios oficios, se aficiona a otros. Es un hombre en perpetuo crecimiento. El Altísimo debería doblarle la vida aunque más no fuera por ver qué nuevas cosas emprende.

Al andar parece que va de paseo. ¿Quién le ha visto apresurado? Pero no hay que engañarse. Va a comenzar algo o va a terminar algo. Con

el mismo interés que hace lo suyo, hace lo de los demás.

Observando cómo llena de sentido sus horas, cómo cumple con la realidad, sería de creer que vive sólo hacia fuera. Se puede creerlo, pero sería un error.

¡Todas las zozobras que andan sueltas por el mundo rebotan también en su pecho. El las acoge y lentamente asume una posición sin dejar su mutismo, su andar sereno, su reposo.

A veces, la inquietud está dentro de él y como todo lo prueba con la acción, va a deshojar una rosa a los pies del Gran Arquitecto. Si nota paralelismo entre su ritmo y el ajeno, se aparta; pero la inquietud social vuelve a rondarlo y se hace socialista. Si el socialismo entra en transacciones reprobables, él no transa; recupera su independencia y emprende algo que estaba madurando en sosiego.

A este juego constante de pensar y hacer debe, de seguro, su gran salud moral, su equilibrio, su capacidad de abandonar lo que no le place y de buscar la gracia por otras encrucijadas.

Su último libro, *Hijo de Ladrón* no es una novela en que se cuente cómo Juan y Juana se amaron y las consecuencias que estos amores tuvieron en la parentela y sus amigos. No obstante hay en sus páginas personas que vivieron o comienzan a vivir esta etapa. *Hijo de Ladrón* es la novela de muchos hombres y mujeres que algo tienen que ver con el hurto. Cada personaje es el más importante en cierto momento, como sucede en la vida real. A rato el autor está contando la historia de dos o tres individuos. Figúraos un ancho camino por el que van tres hombres, separadamente, con rumbo al norte. De repente uno se vuelve, al mismo paso, y se sigue contando su vida hacia atrás.

La circunstancia de que se trate de seres que roban le da a la obra un incentivo inmediato, pero viene cómo actúa cada uno, cómo sienta, cómo reacciona, uno comprende que la novela no dejaría de ser excelente si estos personajes, en vez de ladrones, fueran obispos o vizcondes.

A cada uno de nosotros la vida le permite, en contadas oportunidades, penetrar hasta la raíz de otros seres y sentirlos vivir en los instantes en que se empujan, en que dan de sí lo más posible. Al mayor número no le vemos sino el antifaz. Apreciamos los grandes momentos de uno o varios individuos gracias a lo que sabemos de ellos, al ambiente que los rodeó en ese minuto, a la luz o la penumbra que había y a nuestra experiencia en cosas humanas. Cuando pretendemos contar ese momento, si nuestra memoria y nuestro oído son fieles, podemos reproducir las palabras y de lo demás dar un rasgo. El resto no conseguiremos reproducirlo aunque estuviésemos hablando la vida entera.

La grandeza del escritor, del novelista principalmente, está en que puede, valiéndose sólo de palabras, encontrar la síntesis o los símbolos para comunicar esos grandes momentos del ser humano sin que parezca que falte nada.

El libro de Manuel Rojas es sobresaliente por esa virtud. Captó instantes únicos de un grupo de seres humanos. Esto es, ni más ni menos, lo que él aporta a nuestra literatura.



Don Zoilo y Martiniana

“Barranca Abajo”

por LUIS ORDAZ

Hemos venido insistiendo demasiado en la necesidad de una mayor toma de contacto (y conciencia) de nuestros escenarios libres con la producción nacional, pasada y presente, como para no subrayar alborozados la incursión de La Máscara por el repertorio de Florencio Sánchez. Y, sobre todo, cuando ese contacto se produce a través de una obra de la envergadura de “Barranca abajo”, que no sólo es la más importante de las escritas por el gran dramaturgo rioplatense, sino también de nuestra literatura dramática.

Desde el momento de su anuncio nos colmó de satisfacción el ambicioso propósito de La Máscara, pero la verdad es que nos inquietaban demasiado ciertas reservas sobre las bondades de la versión a ofrecer, y no porque dudásemos de las posibilidades de un elenco diestro y con una valiosa labor cumplida, ni menos aun de la probada capacidad de ese maestro que es don Ricardo Passano; simplemente sabíamos que para abordar nuestro repertorio se requieren determinadas cualidades (una especie de fuego en la materia, diríamos), que, al no poseerse y recelarse del éxito en ese terreno, lleva a los conjuntos independientes a la repetida frecuentación de los autores extranjeros. Conste que no nos oponemos a la interpretación de dichos

autores (lo que sería absurdo) y, menos aún, si se trata de obras de mérito o de algún interés; anotamos apenas una realidad que parte (por lo común) pues puede haber otros motivos), de una posición asumida, del desconocimiento de nuestro repertorio o de la comodidad. Posición que presupone superados ciertos ciclos de la dramática nacional, cuando no es así, o lo han sido con una producción que nos es esencialmente ajena, y lo necesario es que se siga un proceso ascendente propio, de raíz a fruto, y no a la inversa. Desconocimiento porque la verdad es que muchos elogian o malhablan de nuestros viejos autores, cuando es habitual que ignoren hasta sus obras más significativas. Por comodidad, finalmente, que a la vez es temor, pues aunque resulte paradójica, a la mayoría de nuestros elencos libres les parece mucho más fácil llevar a escena obras extranjeras, por más dificultades que entrañen, que piezas en donde les hace titubear el realismo costumbrista de nuestros autores y los decide (a la postergación, claro está), el miedo al riesgo que significa caracterizar ciertos personajes. No olvidemos, sin embargo, el acierto con que “Fray Mocho” interpretó “Los disfrazados”, de Pacheco, ni el caso que significó hace ocho años aquella barrita esquinera que juga-

ba en “El Puente”, de Gorostiza. Por eso insistimos en la necesidad de volver a las raíces nacionales, demasiadas olvidadas, para vigorizar el movimiento de los escenarios libres y evitar en lo posible la hojarasca que producen algunas ramas no del todo inútiles, pero que se están yendo en vicio.

LA OBRA

El año pasado nos ocupamos de “Barranca abajo” en estas mismas páginas en ocasión de ser interpretada por el elenco de la Comedia Nacional uruguaya, y poco agregaremos para no extender demasiado el comentario. Repetimos que se trata del ensañamiento de la injusticia en un hombre, expresado con un arte tan maduro y vigoroso a la vez que, por momentos nos trae el hábito sobrecogedor de la tragedia clásica. Aunque en Sófoles, por ejemplo, el ser humano aparece inerte ante el destino y no puede escapar de sus designios, por cuanto el acoso y las pruebas a que se le somete son de mandato divino y, por ello, ineludibles; mientras que en la obra de Sánchez se trata de un ser que padece un suplicio de origen humano y, en consecuencia, pasible de un escape tangencial, aunque en la ocasión no suceda y Don Zoilo, con la agonía de su alma en el sibio, se entregue sin más lucha al lazo tendido sobre el palo del mojineté.

“Barranca abajo” alberga un hondo drama —conflicto de honra, pero sobre todo de atropello y despojo— que trasciende a lo social sin violencia y nos asoma a una etapa de nuestro campo aun no superada del todo. Pues si Bernardo Canal Feijóo remontó la historia hasta el siglo XVIII para descubrir allí aspectos peculiares de ese mismo problema a través del Silverio Leguizamón de su magnífica obra, Alejandro Berruti

ya había acercado más el tema a nuestro tiempo al revelar, con “Madre tierra”, algunos de los abusos y villanías que ha padecido (y a que se halla expuesto aún) el hombre de nuestra campaña.

“Barranca abajo” no sólo nos ubica en una época pasada con características en vigencia, sino que posee en el viejo Zoilo un arquetipo humano —de ahí su fuerza colosal— y es la expresión más acabada del gran talento dramático de Sánchez.

LA INTERPRETACION

Advertimos que teníamos justificadas reservas sobre la versión que podría ofrecer La Máscara, y ahora debemos confesar que nos sorprendió, no ya el respeto con que fue puesta la obra en escena, que lo descartábamos, sino la eficacia con que se desarrollaron los artistas conducidos tan diestramente por Ricardo Passano. Se obtuvo así un espectáculo digno y del que trascendían las esencias más substantivas del drama. Y creemos que éste es el mejor elogio que podemos hacerle al conjunto de La Máscara y a su dirección. Particularizando, señalamos la labor tan cuidadosa y ceñida de David Socó dando vida a la entraña en tormenta de Don Zoilo, y los trabajos excelentes de Puppy Pons (deliciosa y conmovedora Robustiana)¹, Lola March (notable en su celestinesca Martiniana) y Marcelo Krass (bien trazado Aniceto), que sobresalen de un reparto con valores muy estimables, aunque no igualmente parejos.

Bien resuelta la escenografía de Martín.

¹ Adelma Lagos se hizo cargo posteriormente del personaje y lo animó con admirable comprensión.

“ANA FRANK,” UNA ADVERTENCIA

Por fin, después de haber sido representada por la compañía de actores jóvenes italianos en el Teatro Nacional Cervantes, y por la de Joseph Bulow en el Soleil, fué dada a conocer al público “El diario de Ana Frank”, dramatización teatral de Francis Goodrich y Albert Hackett, en versión castellana de Claudia Madero.

Se cumple, pues, con la puesta en escena de esta pieza, con la necesidad de hacer llegar al público en general la obra que mereció aclamaciones y sorpresa por parte de los espectadores y la crítica especializada al ser presentada en nuestra capital por las compañías recién mencionadas, aún cuando su difusión se vio limitada por razones de idioma.

Nadie puede mantenerse apartado ahora de la obligación de conocer este documento —ya que no se lo puede llamar de otra manera—, y le cabe al IFT en su vigésimo quinto aniversario el honor de esta realización, que creemos no ha de dejar las carteleras en mucho tiempo.

Me he preguntado al finalizar el estreno de “El diario de Ana Frank” si era o no una obra de teatro lo que acababa de presenciar. Y por cierto, la pregunta no carece de interés. Hace unos instantes la he llamado “documento” porque me parece que es la palabra que más le cuadra. Es mucho lo que se ha escrito y discutido acerca de la literatura “con mensaje”, pero de nada nos sirve para la ocasión, ya que en “El diario

de Ana Frank” nos encontramos con un mensaje, quizás una advertencia, pero con muy poca literatura. Documento sí, que como animado por su propia vitalidad parece burlarse de los especializados viviseccionistas estéticos y se coloca fuera de todo casillero. Decididamente, “El diario de Ana Frank” no es teatro. Lo supera.

Dice Paul Valéry que toda obra de arte es el residuo muerto de un acto vital. Si tiene razón todo está explicado. “El diario de Ana Frank” está fuera del arte porque es vida. Pero esta vivencia le es propia, está incluida en sí misma por un desarrollo natural o necesidad vital, no provocada por el arte de biribirioque de ninguna escuela o concepción teatral, ni por lugares comunes de un “realismo” fácil.

En esto radica su fuerza expresiva. Sin cargas muertas de ninguna especie estas víctimas de la barbarie nazi trascienden de su medida en el tiempo y reviven delante del espectador el drama horrible que les cupo vivir durante dos años en las buhardillas de un caserón, con la esperanza de eludir la persecución germana. “El diario de Ana Frank” no es de ninguna manera el relato de la tragedia de una pacífica familia judía en la Europa dominada por las hordas hitlerianas. Ana Frank, sus parientes y amigos resumen en sí la agobiante encarnación personal del

continúa en la pág. siguiente

viene de la pág. anter.

sufrimiento de un pueblo, sufrimiento que sólo por uno de los avatares de la historia fué padecido al máximo en ese lugar y en aquella época. No pretende demostrar la persecución y las torturas sufridas, porque cualquier pretensión en este sentido sería redundancia. Tampoco llora sobre los sufrimientos pasados aunque sobradas razones habría para ello. Es una advertencia, un llamado, una acusación. Porque siempre, en cualquier lugar del mundo, sin hacer distinciones de colores ni de líneas separatorias, habrá hombres que crean que su sangre es la más “pura” o que son poseedores de una verdad única e intransferible. Pero por sobre la advertencia está la acusación, que es mucho más difícil de afrontar. Es triste tener que aceptar que todos fuimos culpables la primera vez, si es que se puede hablar de primera vez, pero la culpa se está haciendo demasiado llevadera. Ana Frank aumenta nuestra responsabilidad porque tiene confianza en los hombres. Nuestro deber es escucharla. Estas son sus palabras: “Asombra que yo no haya abandonado aún todas las esperanzas, puesto que parecen absurdas e irrealizables. Sin embargo, me aferro a ellas, a pesar de todo, porque sigo creyendo en la bondad innata de los hombres. Me es absolutamente imposible construirlo todo sobre una base de muerte, de miseria y de confusión... y, sin embargo, cuando miro al cielo, pienso que todo eso cambiará y que todo volverá a ser bueno, que hasta estos días despiadados tendrán fin, y que el mundo conocerá de nuevo el orden, el reposo y la paz.” Así, Ana Frank

nos acusa porque nos defiende. Y en estos momentos en que nuevamente de un extremo a otro del mundo las naciones se preparan y legalizan sus justificaciones para un nuevo asesinato en masa, el que cierre los ojos ante el pasado será tan culpable como el que maneje el arma y no se hará pasible de perdón. Habrá defraudado la confianza de los niños.

En lo que a interpretación se refiere, es dable destacar que el IFT ha superado, hace ya un buen tiempo, el nivel de calidad teatral a que nos tienen acostumbrados la mayor parte de los conjuntos de esta naturaleza en nuestro país. Munido de recursos que lo sitúan fuera de la categoría de grupo independiente, dotado de una homogeneidad humana poco común, el Teatro IFT ha destacado al máximo sus valores en esta puesta en escena. Dirigió con la seriedad y corrección que esta obra merece, Oscar Fessler, director contratado especialmente en París. Elita Aisenberg hace una Ana Frank plena de ternura demostrando al público que ya es mucho más que una promesa. Asimismo se destaca Walter Abelardo Subrie en el papel de Otto Frank, cuyo desempeño llena con el auxilio de muy buenos recursos teatrales. Abraham Wigodsky, Jordana Fain, Naum Krasniansky, Nelly Tesolin, Elena Ekber, Esther Ofman, Luis Mincec e Ignacio Finder completan el elenco demostrando el nivel de calidad que anteriormente mencionamos. La escenografía de Saulo Benavente pese a que a primera vista resulta demasiado cargada contribuye a realzar el ambiente opresivo en que el drama se desarrolla.

Eduardo Stilman

Ana y Otto, Frank



cartelera

la muerte de un viajante

arthur miller

heredarás el viento

lowrence y lee al frente y circular

la ópera de dos centavos

bertolt brecht música de kurt weill

héroes y soldados

george bernard shaw

la giorgia

roberto galve

subterráneo

virginia carreño escenario circular

ligados

eugenio on'neill

machos y hembras

obras cortas de autores diversos escenario circular

el diario de ana frank

adaptación de goodrich y hackett

los héroes deben de estar muertos

arturo berenguer carisomo

el corsario

marcel achard escenario circular

nerón

juan antonio cavestany al frente y circular

despierta y canta

cliford odets

el indigente

charles vildrac y dos farsos de henri guéon

teatro popular independiente

— Suárez 1301 - 21-2586. viernes, 21.45 - sábados, 18 y 21.45 - domingos, 18. dirección, roberto perez castro. escenografía, gastón breyer.

nuevo teatro

— corrientes 2120. viernes, 21.45 - sábados y domingos, 18 y 21.45. dirección, alejandra boero y pedro asquini. escenografía, federico padilla.

teatro de los independientes

— san martín 766: 32-59 - viernes, 21.45 - sábados y domingos, 17.45 y 21.45. dirección, onofre lovero. escenografía, gastón breyer. trajes, eduardo fasulo.

teatro del pueblo

— diagonal norte 943 - t. e. 35-3600 — viernes, 21.45 - sábados y domingos, 18.30 y 21.45. dirección, leónides barletta.

teatro popular independiente fray mocho

— cangallo 1522: 38-1543. viernes, 22 - sábados y domingos, 18.15 y 22

olat (organización latinoamericana de teatro)

— rodríguez peña 80: 40-2707 — viernes, 22 - sábados y domingos, 18 y 22. dirección, jorge lavelli. escenografía, luis diego pedreira.

teatro del cisne

— córdoba y maipú. viernes, 22.15 - sábados y domingos, 18.30 y 22.15. dirección, rubén pesce. escenografía, susana gómez, martin-ciuro.

gente de teatro

— florida 681: 31-4455. viernes, 22.10 - sábados y domingos, 18.30 y 22.10. dirección, alberto rodriguez muñoz y bernardo roitman

ift

— boulogne sur mer 549: 88-9420. viernes, 22 - sábados y domingos, 18 y 22. dirección, fessler. escenografía, saulo benavente.

teatro de la reconquista

— reconquista 339. viernes, 22 - sábados, 18 y 22 - domingos, 18. dirección, pedro escudero. escenografía, hugo haberl

atelier 340

— callao 435: 40-5951 (subsuelo). viernes, 22.15 - sábados y domingos, 18.15 y 22.15. dirección, ricardo risetti. escenografía, josé varona.

diagonal norte

1155: 35-1590. viernes, 22.15 - sábados y domingos, 18.15 y 22.15. dirección, dante liguri. escenografía, ocho.

teatro íntimo de munro

— vélez sarsfield 4670. sábados, 18 y 22 - domingos, 18 y 20.30. dirección, emilio lommi.

teatro de ensayo

— montevideo 850: 69-1177. viernes, 18.15 - sábados y domingos, 18.15 y 22.15.

FICCION

LA REVISTA-LIBRO DE AMERICA
200 PAGINAS DOBLES DE TEXTO

Suscripción Argentina y países limítrofes:

1 año \$ 80.— m/n.

Otros países:

1 año 4 dólares

Existe actualmente el obsequio-inauguración de un libro de \$ 29.— m/n. por un año de suscripción.

Paraguay 479

BUENOS AIRES

T. E. 31 - 3694

"SIMBAD"

Es posible que algún día, en el plano de la perspectiva literaria, la personalidad de Eduardo Mallea sea juzgada con la plenitud y certeza que su obra merece. Los estudios y reseñas que sobre él se han escrito hasta ahora no pasan de ser aproximaciones, enfoques parciales de su esforzado quehacer y, en la mayoría de los casos, adolecen de una curiosa ausencia de objetividad. O se mantienen en el nivel del elogio ampuloso o caen en la diatriba. Sus contemporáneos están demasiado cerca de él para situarse a una altura y a una distancia lo suficientemente armónicas como para concedernos una visión justa, sincera, desagradable y bella de su labor estética.

El paradigma de Eduardo Mallea me recuerda —con las disimilitudes concernientes— el de Henry James. Haciendo abstracción del aspecto formativo familiar, de la educación especialísima que recibió el último, tan distinta de la del primero, de su conciliación con el mundo, en la que lo estético primaba sobre lo ético, e, incluso, en el simple síndrome novelístico de ambos, por encima de esas semejanzas, repito, hay algo que los identifica, como demostraciones de una cualidad típicamente americana: el desasimiento.

Ambos parten de la premisa de que el entorno les es ajeno, pero, por un querido acto de amor, procuran de una u otra manera hacerse suyo, incorporárselo y, tras nutrirse de él, sublimarlo, trascenderlo. Con dicho mecanismo, en apariencia sobrio, afirmarán la soledad del perimetro, darán consentimiento a la soledad que les es intrasferible y, parejamente, justificarán si no toda, buena parte de la validez de su obra. Lanzados hacia el ámbito envolvente y sacudidos, comprenderán que sin su aprehensión son como los iguales, cual la materia bruta que los circunda, y en un desesperado gesto, explicitado por una voluntad amorosa, lo toman entre sus manos, lo hacen girar como objeto distinto entre sus dedos y apartándolo de la órbita de lo cualquiera, le asignan un significado, le otorgan el sentido de la meta. A la soledad de la materia bruta le adhieren la soledad inenarrable que llevan consigo. Esa coparticipación de la soledad verticalizará los respectivos esfuerzos, confiriéndoles presencia, valor.

Tanto Eduardo Mallea como Henry James se conocen y conocieron en un ambiente donde el acopio cultural —tradición— es el sí de lo negativo. La cultura es, siguiendo el andarivel goetheano de la vida, una planta que crece naturalmente, pero que, además, necesita agua, abono, y un jardinero que la cultive apasionada y serenamente para preservar su lozanía. América, en los diferentes rrelanos históricos que conforman la esfera creacional de James y Mallea es, justamente, el rehusamiento de esa felicidad natural que nace y madura en el tiempo. Henry James fue a buscar esa planta a Europa. La encontró en París y en Londres. Le satisfizo su fragancia, el rumor bello y salvaje de sus hojas, el color de sus frutos. Pero América, su crecida y presente patria, imprimió a su obra un sello en el que la cultura ofició de merísimo instrumento. Acaso si la cultura no hubiese interesado la formación de su espíritu, Henry James en lugar de haber escrito un centenar de títulos habría compuesto tres o cuatro libros. Mas esa cultura buscada, apetecida, aunque en el fondo llena de incomodidad y extraña, disidentadora, permitió la repetición literaria, ser un hombre de letras y no martirio, sangre de holocausto. Eduardo Mallea, en cambio, no se trozó en el exilio voluntario. La cultura de playa, artificial y vana, le permitió conocer no tanto su propia limitación como la limitación

en la que se envolvía su país en un manto de amargo orgullo. Y diversamente de Henry James buscó el desierto no en el espacio, sino en el tiempo y, más que en éste, en el asimiento de lo más sutil que le podía brindar la Argentina: el hombre.

Para establecer un resaltante elucidatoria podría decirse que la distancia que media entre Henry James y Mark Twain es la misma que la vigente entre Eduardo Mallea y Roberto Arlt. Mientras James y Mallea se aproximaron a la res americana por un rodeo, por una explicación, por un amor *allanado* —en el que se espera la consagración antes que obtener la gracia—, Twain y Arlt, más desposeídos de matices, sin importarle los preconceptos de tradición y cultura, aceptaron, lisa y llanamente aquello que les estaba dado. Admitieron el hecho confiado, brutal, de la realidad americana, argentina. *Huckleberry Finn* quedará como la expresión más conclusiva de la impronta estadounidense. El río Padre fluye por sus páginas como un gran Gestor, y del mismo Twain extrae la savia que vivifica y enaltece su arte; Arlt, al desplomarse en el caos porteño, en su atroz y amada Buenos Aires, se adueña de lo más verdadero del país, y Erdoesain conviértese así —lejos del mito o la leyenda— en la faz agrietada de lo argentino. Es decir, ninguno de ellos cree en una eventual redención. Ambos rechazan —no por no desealo— el paraíso: se hunden en el infierno. Saben que saldrán de la mazmorra, purificados, ennoblecidos, con sabiduría milenaria.

No querer la gracia, no querer el amor, no querer la paz, no querer la eternidad, pero saber que rigen los estamentos del universo, he aquí el meollo de la obra de Twain y de Arlt. Buscar el sosiego, la integración, mantenerse en el contrajuego de la soledumbre y la compañía, desistir de lo horrible y trivial, he aquí los síntomas pugnaces de James y Mallea.

No son éstos —como aquéllos— efectos adversos a la obra de cada cual; son, más bien, cualidades que explican a sus almas y nos las dan más enteras y nuestras. Inquestionablemente, esa cercanía a sus espíritus, a sus días, nos ofrece —o puede ofrecernos— la razón de lo que somos, de lo que seremos. Por lo que anhelamos, nos conseguimos. Pues todos esos senderos reúnen en la encrucijada del amor.

Ahora bien: ¿cuál es, "strictissima janua", el perfil exacto de la obra de Mallea? ¿Qué lo indagable? ¿Cuál el resultado obtenido?

Es evidente que si hacemos un corto buceo en sus trabajos, habremos de reconocer que no es un novelista. En sus novelas predomina el discurso sobre la acción, la argumentación sobre la anécdota, la demostración sobre el personaje. Precisamente aquel querido acto de amor, al imponerse en forma de superestructura le ha impedido la independencia que debe poseer todo creador. Sus personajes son símbolos arquetipos, pero carecen de estímulos. Estipulan demasiados frenos, se hallan cohibidos por la preocupación de su autor de contener en ellos el entorno. No son figuras de carne y hueso, arrancadas de la vida y puestas a circular en medio de la sacrosanta torrencial vital. Hay dos o tres novelas en donde el personaje trasciende el arquetipo, pero como posibilidad, no como realización: podría ser Agata Cruz de *Todo ver dar percerá*; Chaves, ese misterio en la producción malleana. Los demás son tanto idénticos, se parecen tanto que muy bien cabría confundirlos; las mujeres en una sola —digamos Gioria: *Bambal de La bahía de silencio*—, y los hombres en el agonista Martín Tregua, de la misma obra. Los cuentos, por las exigencias del envío sincrético, solicitan del narrador otros planteos, la evasión del circunloquio. Por ello, algunos relatos de Mallea

calan más la sustancia del cosmos que las novelas, aunque doblegándose en similares arquitecturas.

Simbad (1) parecería ser el remate del largo voto que Eduardo Mallea iniciara poética e ingenuamente con *Cuentos para una inglesa desesperada*, y, por serlo, supondría entranar la asunción de todos sus defectos y virtudes. Su estilo guarda, respecto de *La bahía de silencio*, —inevitable paralelo—, una diferencia de lenguaje en el que la palabra se ha despojado de su función tutelar y vigilante para proveerse un mecanismo de sostén. Pretendo expresar con ello que en otras novelas, Eduardo Mallea adjuntaba al vocablo una jerarquía que terminaba por oscurecer su formulación, como si el novelista escribiera en mérito al vocablo, con esa deleitosa morosidad que concluye por esfumar la idea, le mensaje, para ser sólo esto: palabra. El estilo de *Simbad* bordea los peligros de la retórica, pero sin abatirse en ella; es hasta si se quiere, parco, severo; incluso se mantiene en un nivel de recta humildad. Si la novela es tan frondosa no lo es por acumulación de adjetivos, sino, al contrario, por la insistencia temática de su protagonista, Fernando Fe, en el obsesivo pensamiento de la obra gozosamente perceptible y dolorosamente hermosa.

Sus personajes femeninos mantienen frecuente semejanza con otros de la galería malleana que ya conocemos. Psicológicamente, Magda y Lea son, a pesar de las oposiciones que ha intentado acumular Mallea, iguales. Magda, no obstante esa desazón que fulge a flor de piel; Lea, contrariamente, esa finura, ese estar siempre en guardia ante el mundo y las cosas, son simples entelequias de una versión mantenida a priori por Mallea antes de verterla sobre el papel. No digo que psicológicamente no sean viables. Lo son, y muy verdaderas. Lo que le negamos es esa prioridad novelística que Mallea les imprime en *Simbad*. Las dos son falsas, paradójicamente, por sus patentes diferencias aproximativas. Y, muchas veces, Fernando Fe reacciona ante ellas con la impasibilidad de otra entelequia, como si para Mallea el personaje no contara como personaje y hubiese querido apurar hasta el confin, la atmósfera enrarecida en que se puede mover una criatura a quien no se ama y es sólo pretexto

para trazar las líneas de sus proposiciones. Si bien aparece bajo la envoltura formal de la novela, *Simbad* más se acerca al ensayo que a aquel género. De ahí que el lector vaya recorriendo sus páginas, más atraído por su semblante intelectual, por esa obediente meditación a la que siempre se ha mostrado proclive Mallea, que por su trama.

Fernando Fe es una idea descartada que, a pesar de sus angustias, ambigüedades, equívocos y derrumbes, no llega a cubrir las ricas secuencias de un gran figura. Irónicamente, en los eslabones secundarios es donde la vida brota, grata, espontánea. Tales Ruco, Molas, etc.

Ello permite aseverar que Mallea, con *Simbad*, ha caminado dura e inconsistentemente una larga avenida, que creyó poblar de esperanzas y que, quizá, en un instante de su existencia, pensó llenar de comuniones. *Simbad*, extrañamente, expone lo contrario. *Simbad* es el teorema cabal del desencuentro de Mallea no consigo mismo —aunque acaso, oscura y heroicamente, acepte, con Fe, la redención a través del más excelso de sus fracasos—, sino con el ambiente, al que intentó llegar por un intenso y desolado proceso de volición amorosa. Ese drama que se escribe, se posterga, se reconstruye, se encumbra, se abandona, se asume, y al que se entrega el protagonista, es la idea que Eduardo Mallea alberga de su patria, sus seres.

Enaltecido más en lo ético que en lo estético —como en otras sugerentes precedencias malleanas—, *Simbad* es el cuadro de la criatura aislada en un cerco hostil, que la ignora y repudia, y al que desea volver con difícil anhelo. Fernando Fe es el desencuentro de Eduardo Mallea con su entorno; callejón sin salida aparente y al que nunca quiso arribar, pero adonde su obra lo empujó decidida y enigmáticamente. A la vez, *Simbad* es un punto de partida. Arremolinanse en Fernando Fe "la sorpresa de aún vivir" y de "andar, conmovido, alentado, infatigable", escuchando el batir, ¡ay!, desgraciadamente mensurable, de "su fatigado corazón".

F. J. SOLERO

(1) Eduardo Mallea: *Simbad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1957.

UNA HISTORIA SENTIMENTAL

Es ésta una historia fuerte y sincera, desprovista de tuteladas y mayrazgos literarios, arrancada a la verdad de la vida con el ímpetu de los osados, de los que se equivocan y aciertan arriesgándose en la aventura.

El amor de Jorge y Elena, protagonistas del relato, conmueve por lo que tiene de patético, de inacabado dentro de un mundo en el que todavía es un lujo la inocencia, la ternura, la generosidad humana, todas esas cosas por las que vive el hombre. El destino de esos dos seres se torna así testimonio dramático de una época y un medio que Seiguerman transmite con seguridad, y —en el caso del episodio de la isla— con verdadera poesía.

También es interesante y necesario señalar el sentido crítico de Seiguerman, que, de una manera general, podríamos llamar disconformista. Su actitud, común a la de otros escritores de diferentes latitudes, es la de quien hartado de las mentiras y pequeñas estafas de una vida baldía, busca un poco de decencia, de verdad para sus criaturas, aún dentro de una sociedad frustradora de esas virtudes. Sin proponerse pintar un cuadro definitivo de nuestra clase media, la retrata en las figuras del médico y el comerciante y aún en los miedos y renunciamentos de los padres de los protagonistas.

para trazar las líneas de sus proposiciones.

Si bien aparece bajo la envoltura formal de la novela, *Simbad* más se acerca al ensayo que a aquel género. De ahí que el lector vaya recorriendo sus páginas, más atraído por su semblante intelectual, por esa obediente meditación a la que siempre se ha mostrado proclive Mallea, que por su trama.

Fernando Fe es una idea descartada que, a pesar de sus angustias, ambigüedades, equívocos y derrumbes, no llega a cubrir las ricas secuencias de un gran figura. Irónicamente, en los eslabones secundarios es donde la vida brota, grata, espontánea. Tales Ruco, Molas, etc.

Ello permite aseverar que Mallea, con *Simbad*, ha caminado dura e inconsistentemente una larga avenida, que creyó poblar de esperanzas y que, quizá, en un instante de su existencia, pensó llenar de comuniones. *Simbad*, extrañamente, expone lo contrario. *Simbad* es el teorema cabal del desencuentro de Mallea no consigo mismo —aunque acaso, oscura y heroicamente, acepte, con Fe, la redención a través del más excelso de sus fracasos—, sino con el ambiente, al que intentó llegar por un intenso y desolado proceso de volición amorosa. Ese drama que se escribe, se posterga, se reconstruye, se encumbra, se abandona, se asume, y al que se entrega el protagonista, es la idea que Eduardo Mallea alberga de su patria, sus seres.

Enaltecido más en lo ético que en lo estético —como en otras sugerentes precedencias malleanas—, *Simbad* es el cuadro de la criatura aislada en un cerco hostil, que la ignora y repudia, y al que desea volver con difícil anhelo. Fernando Fe es el desencuentro de Eduardo Mallea con su entorno; callejón sin salida aparente y al que nunca quiso arribar, pero adonde su obra lo empujó decidida y enigmáticamente. A la vez, *Simbad* es un punto de partida. Arremolinanse en Fernando Fe "la sorpresa de aún vivir" y de "andar, conmovido, alentado, infatigable", escuchando el batir, ¡ay!, desgraciadamente mensurable, de "su fatigado corazón".

F. J. SOLERO

(1) Eduardo Mallea: *Simbad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1957.

UNA HISTORIA SENTIMENTAL

LA ULTIMA OBRA DE JORGE AMADO

por MARIA ROSA OLIVER

En diciembre de 1952, conversando en Viena con Jean Paul Sartre sobre si la nuestra es o no una época de grandes novelistas, él me dijo: "Ustedes tienen uno de los más vigorosos, uno con ímpetu de torrente: Jorge Amado". Al decir *ustedes*, Sartre no confundía el Brasil con la Argentina: nos unía, pues para él, como para otros europeos con visión de porvenir, los latinoamericanos formamos una unidad cultural e histórica.

Así debería ser, así será algún día, me decía a mi misma, mirando desde el interior del café la calle nevada, y mis pensamientos se remontaron a los últimos años de la década del 30, cuando Jorge Amado, que entonces apenas tenía veintiocho años, vivía en Buenos Aires, exilado, ignorado por la mayoría de los escritores argentinos consagrados y casi desconocido por el público lector aunque ya había publicado varias novelas que lo colocaban entre los primeros novelistas del Brasil, país rico en ellos.

Quienes hemos seguido a Jorge Amado a través de sus obras y a través de su vida podemos rastrear su evolución desde *Cacao* hasta *Los Subterráneos de la Libertad* y comprobar que desde aquella su primera novela hasta ésta su última trilogía, sigue fiel a si mismo sin vacilaciones ni flaqueos. Ya en su primer libro despunta lo que aquellos que confunden libertad con gratuidad, llaman "un escritor comprometido".

En el caso de Jorge Amado el compromiso tácito ha sido el de expresar a su pueblo, mostrarlo como es y señalar, de manera indirecta, es decir con arte supremo, porque es así y cómo puede dejar de ser así: no ciertamente por obra del ciego destino. El método que nos orienta para interpretar cuanto a las sociedades humanas acontece en este mundo sin salirnos de él, sin necesidad de recurrir a otro por un lado, ha mantenido lúcido a este escritor criado en la muy fetichera ciudad de Bahía, permitiéndole hacernos sentir el clima físico de su tierra sin recurrir jamás a las explicaciones basadas en la fuerza telúrica; por otra parte, al dar primacía al fondo sobre la forma le ha impedido caer en el tropicalismo verbal y ha reforzado su tendencia natural a evitar el pintoresquismo.

En entrevista dada a esta misma revista, Jorge Amado dijo hace dos años:

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

Los rasgos fundamentales del pueblo brasileño, sus inquietudes, afanes de progreso y su visión del porvenir están presentes en *Los Subterráneos de la Libertad* que, junto con *Los caminos del hambre* le permiten abarcar, a través de hechos sociales, tres décadas de la vida del Brasil.

Los Subterráneos de la Libertad cuyos tres tomos (1 — *Los Tiempos Asperos*; 2 — *La difícil Aurora* y 3 — *La Luz del Túnel*) constituyen una "novela río", fueron escritos, durante el segundo exilio de su autor en el castillo de Dobrich, Checoslovaquia, donde ahora, en un gran salón estilo siglo XVIII, se muestra con orgullo al visitante, la mesa que sirvió a Jorge Amado de escritorio.

Allá en las colinas de la vieja Bohemia, la distancia en el espacio le permitió abarcar en visión panorámica acontecimientos cercanos en el tiempo: la huelga de los portuarios en Santos cuando la llegada del carguero alemán destinado a llevar, de vuelta, viveres a los franquistas, la brutal represión policial; la tarea realizada, en plena clandestinidad, de unir y orientar a las fuerzas obreras, manuales e intelectuales mientras en las calles de San Pablo integralistas y "getulistas" se disputan el triunfo en los próximos comicios; las reacciones que el despertar de la conciencia popular provoca en los círculos dirigentes, económicamente en ascenso y moralmente en disgregación; la turbia puesta en pie de un consorcio destinado a aduenarse de vastas y ricas tierras nortenas y la resistencia que al despojo oponen quienes las trabajan, son los temas básicos en los cuales Jorge Amado centra la acción de su novela, que es dinámica en su desarrollo y con personajes psicológicamente bien definidos cuyas vivencias en el diario y complejo acontecer van ligando en trama firme los distintos episodios que la componen.

Por dos razones *Los Subterráneos de la Libertad* se destacan dentro de la actual novelística latinoamericana: por ser obra de largo aliento y por

propósito de surtir al lector de los diversos estados anímicos de los protagonistas. Claro que en ésta, su primera novela, se advierten otros méritos que no empañan las fallas de construcción, pero ello quedará librado al criterio de cada lector pues sería imprudente asumir, en este caso, la interpretación y emoción que individualmente merezca a aquéllos.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

Creemos que Rivera pudo lograr el ritmo o tono que se propuso desde el comienzo con sólo haber mantenido uniformidad de contenido sin excederse, como lo hizo, en la exposición desmesurada de conceptos, complicaciones psicológicas y una reiterada penetración introspectiva de los factores que juegan en la conformación de cada personaje. Así es como todo se diluye un tanto y aquel saludable intento de mostrarnos ciertos momentos bastante graves del sindicalismo argentino —como fueron aquellos que se iniciaron en 1945, con la aparición del coronel sindicalista que ofrecía un paraíso "obrero" desde las altas esferas gubernativas— adquiere significativa expresión en "El Precio", que no obstante, exige una casi imposible atención para extraer las valiosas conclusiones que quiere arribar. De todos modos Rivera nos está anunciando que domina muchos elementos expresivos y que cuando eche a un lado su preocupación por exhibir conocimientos, puede muy bien, concretar sus propósitos. Editó Platina.

la perfecta fluidez y autenticidad de sus diálogos, ni caricaturezos ni exagerados los de los protagonistas mundanos, ni "aleccionadores" ni dialécticos los de los trabajadores y campesinos. Un novelista de salón no podría hacer calco más fiel de las conversaciones que ne el ambiente del *graßingem* paulista oye, ni un escritor esencialmente proletario podría reproducir con mayor soltura y veracidad el lenguaje que expresa el sentir de la clase obrera. Luego están los diálogos, más difíciles de reproducir porque menos típicos en sus modismos, de la pequeña burguesía, con mayor cultura que las dos clases con las cuales linda y que en la novela de Jorge Amado, como en la vida real de hoy en nuestro continente, suele ser terreno común al encuentro de elementos de las otras dos en la etapa que prepara la difícil aurora.

Las obras de Jorge Amado han sido traducidas a casi todos los idiomas. Si en Francia algunas de ellas se han dado a conocer en publicaciones de tan alta calidad como *La Nouvelle Revue Française* y *Temps Modernes*, en China y otros países de Asia sus novelas salen en tiraje de a millones de ejemplares.

Hoy nuestro Jorge Amado es un novelista de indiscutida fama universal. Lo es porque a su talento literario unió la responsabilidad asumida como "escritor comprometido".

(1) y (2) Publicada por la Editorial Futuro, Buenos Aires.

El autor de "Allá en tu aldea" y "Entre mujeres solas" no necesita presentación para el público argentino, que lo reconoció en su vida como uno de los mejores novelistas de la actual generación italiana. Efectivamente, Pavese completa la actitud de un *Marxista* o un Protolito frente a la realidad; actitud objetiva, cruda y sin ternura ante un mundo cruel. En el polo opuesto, Pavese se empeña en describir la experiencia humana desde adentro, con una delicadeza íntima y dolorosa que tal vez sobresalta más eficazmente a los lectores. De cualquier modo, se destaca nitidamente entre las mayores valores de las nuevas corrientes literarias de la península.

"El hermoso verano" es un bellísimo libro de incursión psicológica, de aventura interior, de búsqueda incisiva, un poco desesperada. El motivo encierra todos los motivos: a través de él nos damos cuenta de la importancia del tema de la adolescencia en su encuentro con el universo ajeno; el tema múltiple de la juventud ante la angustia, el miedo y la alegría de vivir. Toda la obra es un pausado y sereno deambular de vida, sin estridencias, sin inútiles golpes de efecto. Pero de una autenticidad tan palpable, de una intensidad tan fuerte y genuina, que se apodera sin esfuerzo del espíritu y del corazón.

Hay almas de mujeres y de niñas, vibrátiles, extrañas; hay almas de hombres, más comprensibles, controladas; hay lluvias y pauses solitarios, y un verano hermoso, inolvidable, presente en cada imagen, maravilloso y fugitivo como todos los veranos.

Y también ocurren las cosas fatales, terribles, sin las cuales no hay realmente existencia y los seres no pesan en el mundo. Todo va ajustando con un ritmo natural y fácil, como es el ritmo mismo de la vida cuando se mira de frente. Ahí está tal vez el sorello de la novela, cuando casi no importa que el razonamiento de Cora, lo niño que asciende a mujer, sea inconsciente, o que, al contrario, intente razonar su inconsciencia. Lo importante, lo definitivo, es la vida dentro de los seres, reconocida, quizá temida, pero vigente a toda hora.

Cesare Pavese, que pagó trágicamente su clarividencia, su caridad, su inagotable sinceridad con los hombres, se brinda aquí en toda claridad y emoción. En un estilo sólido y simple,



Laurence Olivier en Ricardo III

Shakespeare en el Cine



Irina Scottseva y Serguei Bondarchuk en una escena de "Otelo"

Sólo a manera de aproximación puede tentarse, en la brevedad de un artículo, tema tan ambicioso como el señalado en el título de estas líneas; aproximación no sólo a una de las expresiones más altas de la creación artística sino a su traslado al más joven de los instrumentos del arte: el cine. Pero el mismo Shakespeare parece facilitar la búsqueda, al crear, en su tiempo, las más atrevidas variaciones de situación y de

lenguaje, para "visualizar" por medio de imágenes claras, rotundas, las ideas y sentimientos de su mundo poético.

Ahora bien, en la actualidad nos encontramos frente a varios Shakespeares "no convencionales", al decir de un crítico inglés. Pero esta vez el encuentro no se produce en la poesía ni en el teatro—el medio natural de Shakespeare—sino en el cine. Y a través de intérpretes tan disímiles

como lo pueden ser el actor y director Laurence Olivier, el febril e inteligente prestidigitador Orson Wells, el realizador italiano Renato Castellani, o, de conocimiento más reciente para el público de la Argentina, el director de cine soviético Sergio Yutkevich.

En nada o muy poco se parecen los estilos de estos intérpretes shakespearianos. Muy distintas son las maneras de proceder para incorporar esas obras al lenguaje cinematográfico. En este caso se trata de "traducir" a Shakespeare de acuerdo a una sensibilidad, un gusto y una técnica que hace riesgosa la empresa. Es saltar en el tiempo desde el muy sólido teatro de la época de Shakespeare, a un siglo que ha condicionado, a través del cine, su más difundido e internacional lenguaje. La sola intención hace palidecer al erudito, y alienta, sin duda, la simpatía de los realizadores más jóvenes que no ven cerradas las puertas de los clásicos.

Naturalmente, damos por descontado que la versión cinematográfica de cualquier obra teatral debe, ante todo, superar los viejos límites del teatro filmado. ¿Pero cómo "superar" el teatro cuando Shakespeare es el teatro mismo? Sus extensos monólogos introspectivos, los apartes, los comentarios que suenan "naturales" en lo convencional del teatro, y lo que es más, el lenguaje metafórico, la construcción del teatro en verso, la duración de las obras, son, para el cine, duros obstáculos de salvar. Bien lo sabe Laurence Olivier, uno de sus más altos intérpretes, cuando se lanza a una de esas aventuras.

Quien asume esa responsabilidad en el cine, acepta, casi siempre, el riesgo confiando en lo inagotable de la obra shakespeariana que parece alzarse sin mayores cicatrices luego de las inevitables mutilaciones, arreglos y "mejoramientos" a que la somete el cine. Pero, como es lógico, no se trata aquí de problemas puramente prác-

a la voz ligeramente cascada de Ricardo III— y, sobre todo, un sostenido tono emocional donde lo trágico y lo cómico, lo protesta y lo bello se superponen como distintas calidades de un gran lienzo histórico.

Con todo, añoramos en esta película una mayor audacia narrativa. Y esto sea dicho sin menoscabo del indudable talento de ese gran intérprete shakespeariano que es Laurence Olivier.

No hace mucho pudimos ver en "Otelo" algo de esa experimentación. La película soviética—dirección, adaptación, interpretación, música—fue, sin duda, un magnífico ejemplo de trabajo alrededor de una de las expresiones más bellas del pensamiento humano. A la manera de ciertos frescos renacentistas, se pudo ver allí una tendencia a lo grandioso, pero disminuida, atemperada—humanizada, diríamos—por una serie de detalles auxiliares del relato. Y en esto, se era fiel a Shakespeare en lo esencial. Porque el poeta inglés jamás fatigó a los hombres de trascendentalismo sino que profundizó en esos detalles que hacen de la aventura humana (desde un punto de vista artístico) una urdimbre de sutiles hilos que es necesario tejer con equilibrio, a riesgo de falsear la verdad del poeta. Y fue esto, nada menos, lo que consiguió el director Sergio Yutkevich.

El primer hallazgo de este director lo constituye el prólogo cinematográfico a la historia de "Otelo". Y aquí pareciera dar razón al inglés Middleton Murry: inventa un relato en el tono espiritual de Shakespeare. Olvida su teatro y busca sólo una expresión cinematográfica, el lenguaje de las imágenes. Ya de lleno en la historia, la imagen seguirá siendo el primer elemento, la imagen como composición plástica. Aunque sin influencias que podrían dar lugar a comparaciones enojosas, "Otelo" recuerda en el espectador otros gran-

des films del cine ruso, sobre todo aquellos en los que el elemento plástico armonizaba con la música en una suerte de comunión artística. El recuerdo de Eisenstein (el de "Alejandró Nevsky" e "Iván el Terrible") vuelven, voluntariamente, al ánimo del espectador. Pero se nota allí cierta mesura de la grandiosidad—valga la paradoja—que hace de "Otelo" una obra cinematográfica sumamente equilibrada. La tragedia se va desarrollando en su justo ritmo, apenas disminuida por un exceso de parquedad estatuaría en la hermosa Desdémona o en ciertos primeros planos de un Otelo tal vez demasiado espectacular. Pero estos reparos apenas si pesan en la suma de méritos de esta película. La personificación de Yago, por ejemplo, alcanza una justeza psicológica difícil de igualar. Todo lo deleznable y sucio de este personaje aflora en la "simpatía" a flor de piel, en un gesto, en un ademán, en una reverencia apenas un poco más servil de lo que marcan las leyes de los cortesanos.

A varios siglos de su viaje terrestre, Shakespeare sigue teniendo fieles intérpretes de su inagotable riqueza creadora. Los incansables trabajos de un Laurence Olivier en este sentido o la exhibición de "Otelo", hacen pensar en los nuevos caminos que se trazan desde esa obra tantas veces inspiradora, en el venero de verdad y arte que ha sido William Shakespeare, al que ahora volvemos a reencontrar, tal vez con nueva luz, en la senda del cine.

Ese fue el criterio que adoptó Laurence Olivier en diferentes ocasiones. Sin embargo, en "Ricardo III", juzgada recientemente por nuestro público, esa audacia de narración quedó postergada, viéndose, en cambio, todo lo bueno de un teatro filmado, que, a nuestro juicio, sólo en contados momentos, se resuelve en lenguaje cinematográfico. Se puede argüir, en descargo de lo dicho, la absoluta seguridad de cada uno de los actores, la singular composición de Olivier—desde su máscara facial

Eduardo J. Carrere