

# Gaceta Literaria

## la tristeza de los argentinos

por ernesto sábató

Pocos países en el mundo debe de haber en que el sentimiento de nostalgia sea tan reiterado: en los primeros españoles, porque añoraban su patria lejana; luego en los indios, porque añoraban su libertad perdida y su propio sentido de la existencia; más tarde en los gauchos desplazados por la civilización gringa, exilados en su propia tierra, melancólicamente rememorando la edad de oro de su salvaje independencia; en los viejos patriarcas criollos, porque sentían que aquel hermoso tiempo de la generosidad y de la cortesía se convertía en el materialismo y mezquino territorio del arribismo y de la mentira; en los inmigrantes, porque extrañaban su viejo terruño europeo, sus costumbres milenarias, sus navidades de nieve junto al fuego, las viejas leyendas de sus lares.

En este país de snobs hay respecto a la tristeza argentina dos momentos capitales: el primero, de embobamiento ante los pensadores europeos que nos la revelaron; el segundo y casi simultáneamente, el de reacción, por una de las tantas manifestaciones de nuestro sentimiento de inferioridad; como si fuera más honorable ser alegre, como si precisamente nuestra tristeza no fuese una manifestación

de alguna excelente condición de nuestra conciencia. ¡Bueno fuera que, con todo lo que nos pasa, tuviéramos además la ligereza de vivir en el mejor de los mundos! Son tristes o melancólicos o amargos los mejores exponentes de nuestra literatura: *Martin Fierro*, *Don Segundo Sombra*, los relatos de Cambaceres y Payró, las mejores cosas de Roberto Arlt y de Quiroga. Cada vez que somos profundos, somos melancólicos o tristes. Cada vez que, forzados por teorías o recriminaciones, intentamos ser alegres ofrecemos en nuestros libros un espectáculo tan torpe y caricaturesco como el del clásico grupo de argentinos que intenta divertirse en una *boite*.

Nuestra nostalgia, nuestra tristeza, nuestro profundo sentimiento de soledad, hasta nuestro cínico existismo revelan —de manera directa o inversa— una curiosa propensión metafísica. Ya he señalado algunas de las causas de la reiterada nostalgia argentina: la reiterada sustitución de jerarquías y valores. Hay otra causa: el desierto.

Ya desde los mismos orígenes, cuando los amargados segundones de España llegaban a probar fortuna en este inmenso territorio vacío, en este país

saje abstracto y desolado, seguramente empezó a surgir esa tendencia hacia la reserva y el silencio que luego fué carácter peculiar del gaucho, como lo es siempre de todo hombre del desierto. No es casual que las grandes religiones monoteístas de Occidente nacieran en el desierto, en solitarios hombres enfrentados con esa metáfora de la Nada o de lo Absoluto que es la llanura sin atributos. También aquí surgió de su anonadamiento en la Pampa la propensión religiosa y la esencial melancolía del paisano. A esto se agregó más tarde, cuando el país abrió las puertas a la inmigración y a la máquina, el sentimiento de exilio en su propia tierra, que tan patéticamente pintó Hernández en su novela. Con el tumultuoso y materializado desarrollo de Buenos Aires, con la corrupción y la venalidad de sus políticos, con el arribismo y el cinismo de los hombres que debían ser los padres de la nación y apenas resultaban ser sus explotadores, los sentimientos de exilio, de injusticia, de no encontrar un sentido a la existencia, agravan esa propensión del argentino y lo complican, para colmo, con un profundo resentimiento social, que a menudo se transformará en lo

(Continúa en la pág. 2)

## confusión

relato de eduardo dessein

La memoria tiene extraños mecanismos; recordamos un acontecimiento aislado, sin mayor sentido en sí mismo, —un reflector lo ilumina sacándolo de una masa aletargada de olvidadas vivencias— y ese arbitrario recuerdo conduce, rápidamente, a otros que lo explican o lo contradicen, como si la rememoración fuera una cadena de reflectores o, más modestamente, una hilera de bombitas, de esas que cuelgan de las calles de los pueblos durante el carnaval.

Un olor acre e irritante llegaba desde el fondo de la quinta, aquella tarde, en esa hora intermedia entre la calidez o la penumbra de la siesta —afuera o adentro— y la hora del té, una taza que sorbía haciendo el ruido de un huracán, con las piernas enroscadas en las patas de la silla. Juan, el peón, había hecho un montón de ramas secas y de hojas desprendidas de los árboles y le había prendido fuego. El humo subía apenas un poco más arriba de la altura de la casa, y

el cielo lo absorbía en su azul, acentuando los relieves de alguna nube baja, el olor me hacía picar la nariz, la garganta, y los ojos.

Estoy seguro de que yo, hijo único, nieto único y sobrino único, tuve una infancia solitaria. Sin embargo, cuando me acuerdo de ese tiempo, siempre aparecía conversando con otro chico. Esta vez también, era pecoso, de ojos azules —de un azul más pronunciado uno de sus ojos— y tenía un cortaplumas de cabo de hueso. Sabía muchísimo y me contaba, a veces, algo de lo mucho que sabía. ¿Por qué me confiaba esos tesoros de sabiduría? Porque le gustaba que yo moviera las orejas.

“A ver, mové las orejas”, me decía, y yo movía las orejas y me sentía un perrito. Esa tarde, aquel chico pecoso levantando, de vez en cuando, su cabeza, para ver el humo de la fogata de ramas, me contó que se había divertido mucho, su hermano mayor lo había llevado a dar un paseo en su bicicleta: “¿Cómo?”, le pregunté. No me explicaba como una persona podía llevar a otra en su bicicleta, que tenía un solo asiento, una especie de montu-

(Continúa en pág. 6)



Escena de "La fuerza bruta"

**gaceta literaria organiza**  
concursos de obras teatrales, cuentos y ensayos.  
lea páginas 2 y 14

## LA TRISTEZA DE LOS...

(Viene de pág. 1)

que podríamos llamar un resentimiento metafísico. Y así como Hernández lo había expresado para el gaucho del 70; nadie tan genialmente como Enrique Santos Discépolo lo hará para el hombre de la calle de nuestro tiempo. Ese existencialista del tango, ese poeta que admirablemente pregunta: "¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?" en una modesta canción popular (como esos santos que hacen sus grandes acciones en el anonimato) nos dice que siempre "el mundo fue una porquería, que siempre ha habido chorros, maquiavelos y estafados, contenidos y amargados, valores y dúbil"; pero con profunda amargura y desengaño, piensa que "el siglo XX es un despliegue de maldad insolente".

Vivimos revolcao en un merengue  
y en un mismo lodo todos manoseados.

Hoy resulta que "es lo mismo ser derecho que traidor, ignorante o sabio que chorro o estafador, lo mismo burro que un gran profesor; no hay aplazos ni escalón. Si uno vive en la impostura y otro roba en su ambición, da lo mismo que si es cura, colchonero, rey de bastos, caradura o polizón". Se queja:

¡Qué falta de respeto,  
Qué atropello a la razón!  
¡Cualquiera es un señor!  
¡Cualquiera es un ladrón!  
Mezclao con Stavisky va don Bosco  
y la Mignón,  
don Chicho y Napoleón,  
Carnera y San Martín.

¡Cuánta amargura hay en estos versos, cuánta tierra y malograda ilusión por los seres humanos y por la vida y por la patria convertida en un trapo ensuciado con lágrimas y barro!

Igual que en la vidriera irrespetuosa  
de los cambalaches  
se ha mezclao la vida  
y herida por un sable sin remaches  
ves llorar la Biblia contra un calefón!

Y mientras Enrique Santos Discépolo iba arrastrando por Corrientes su infinito desprecio por la raza humana y su infinito amor—esa contradictoria mezcla que siempre tuvieron los santos—, Roberto Arlt escribía sus novelas que algunos creen costumbristas, pero que en realidad son mágicas y desafiadas fantasías de un ser desgarrado por el mal metafísico. Y mientras estos dos poetas salidos del arroyo escribían a su manera el Tratado de la Desesperación, otro poeta, salido de la clase alta, atormentado y auténtico, lograba desgarrar su formación esteticista para expresar, a través de un mito, su ansiedad metafísica; porque tampoco Gárgaldes es grande por haber descrito una realidad externa y su libro sería casi inaceptable desde el ángulo de las meras costumbres.

Así como las grandes convulsiones geológicas revelan tumultuosamente los secretos de la entraña terrestre, los cataclismos sociales ponen de manifiesto lo que hay en las regiones más profundas del ser humano en general; ya que la condición humana no se revela en abstracto sino a través de las circunstancias concretas de espacio y tiempo en que la existencia tiene lugar. Y nuestra patria, desde sus mismos orígenes sacudida por los trastornos sociales, parece particularmente apta para una literatura de fondo. Y hoy mismo existe la oportunidad de una novela trascendental; una novela o un gran poema que haga con el obrero peronista de hoy lo que Hernández hizo con el paisano de su tiempo; una novela o un poema que sea capaz de descender a los más hondos repliegues de esta nueva raza en destierro, es decir: en tristeza y desesperación. Pero quien la haga tendrá que haber vivido con ellos, haberlos amado, conocido a fondo sus ansiedades y sus vicios, sus virtudes y sus debilidades. Alguien, en suma, que con relación a ellos sea lo que Hernández fue con respecto a los gauchos, aunque se llamase Hernández Pueyrredón.

Todo lo cual no significa que nuestra literatura haya de ser fatalmente triste y desesperanzada. El hombre no sólo está hecho de desesperanza, sino también de esperanza y de fe; no sólo de muerte, sino también de ansias de vida; tampoco únicamente de soledad, sino de comunicación y de amor. La obra de Saint-Exupéry muestra cómo una literatura puede ser existencial y no obstante estar impregnada de cálido espíritu humano. Dijo Nietzsche que un pesimista es un idealista resentido. Tal vez podría modificarse esta

afirmación diciendo que es un idealista desilusionado; o, mejor todavía, que nunca termina de desilusionarse, ya que está en la condición del idealista su inagotable candor. Y así como la desilusión nace de la ilusión, la desesperanza nace de la esperanza, generalmente de una gran esperanza. De modo que el pesimismo de la literatura contemporánea es, paradójicamente, el signo de su profunda y generosa fe en el hombre. Los escépticos, los que nunca creen en nada, tampoco llegan a ser pesimistas. Y por eso la literatura de hoy, la mejor, la más poderosa y genuina, jamás desciende al mero escepticismo, como tan a menudo lo hacía en los felices tiempos de Anatole France: a lo más, incurre en la trágica desesperación que sigue al derrumbe de una fe y que siempre es un anuncio de otra.

El hombre necesita un Orden, una estructura sólida sobre la cual hacer pie. Creyó hallarlo en el orden científico, pero finalmente comprendió que era ajeno a nuestras más profundas necesidades espirituales: el derrumbe de la civilización tecnológica, cualesquiera sean sus causas materiales, ha revelado que ese orden científico, lejos de ofrecernos una base segura nos convertía en esclavos de una implacable maquinaria; cuando creíamos haber conquistado el mundo, descubrimos que estábamos a punto de ser aplastados por él, y entonces comprendimos que era otro orden el que necesitábamos.

Y así como surgieron los nuevos mitos surgió la nueva literatura: primero como una ansiosa investigación del caos, como un examen a fondo del alma humana, de sus angustias, terrores y esperanzas; luego, y a través de esa indagación, un intento, casi siempre oscuro, de ofrecernos también un Orden, un rumbo en medio de la tempestad. En una sociedad dominada por fetiches o por farisaicos pequeños dioses burgueses, escritores como Dostoievsky iniciaron la revisión implacable de los falsos valores.

Pero el orbe novelístico es el mundo de los deseos, de los sueños e ilusiones, de la realidad que no fué o no pudo ser: siempre un poco el inverso del mundo cotidiano. Y manifiesta una tendencia a realizar lo contrario de que existe. De ese modo, en el siglo del orden burgués proclamó el desorden y la anarquía, y héroes como Raskólnikof pusieron bombas debajo de los puentes y vías de comunicaciones del mundo hipórita en que se desenvolvían. Pero, ahora, cuando dos guerras totales, nazismo, totalitarismo y campos de concentración han traído el caos universal, la novelística busca inconscientemente una nueva tierra de esperanza, una tierra firme en medio de la gigantesca inundación. Se ha destruido demasiado y ansiosamente se busca una nueva tabla de valores. La novela, por su esencia misma, tauológicamente, es novelesca, es decir "romántica". Y cuando lo real es la destrucción y la desesperanza, lo romántico no puede ser sino la fe. No es arriesgado suponer que en los próximos tiempos la novela que más resonancia tenga en el corazón de los hombres sea la que de alguna manera sea capaz de suscitar una nueva esperanza. (1)

(1) Fragmento de un ensayo sobre literatura argentina, en preparación.

## LIBROS DE ACTUALIDAD

### NOVELA

EL ENCUENTRO, por Pedro G. Orgambide  
GENTE SENCILLA, por Roberto Hosne  
UNA HISTORIA SENTIMENTAL, por O. Seiguerman

### POESÍA

CRÓNICA DEL YO ROMÁNTICO, por H. Clemente  
BANDERA DE AMOR, por Emilio Rubio  
BIOGRAFÍA DE LA SANGRE, por Noel Altamirano

### ENSAYO

BREVIARIO DEL ODIO, por León Poliakov  
HORACIO QUIROGA, EL HOMBRE Y SU OBRA,  
por Pedro G. Orgambide

### EDITORIAL STILCOGRAF

DONATO ALVAREZ 1572  
BUENOS AIRES

# CONCURSO DE OBRAS TEATRALES EN UN ACTO

Ante la imprescindible renovación cultural que exige el teatro argentino, y con la seguridad de que en nuestro país contamos con creadores dramáticos de mucho mérito

## GACETA LITERARIA

organiza un CONCURSO DE OBRAS TEATRALES EN UN ACTO, de acuerdo con las siguientes Bases

### Condiciones

- 1) Podrán intervenir todos los autores del país ya estrenados o noveles.
- 2) Las obras deberán ser inéditas, no representadas, que no hayan sido premiadas o mencionadas en otros Concursos ni conocidas en audiciones de Teatro Leído.
- 3) Los temas serán libres.
- 4) Deberán enviarse tres ejemplares de cada obra, escritos a máquina.
- 5) Las piezas, firmadas con seudónimo, deben remitirse juntamente con un sobre lacrado, en el que figure el seudónimo elegido, y en cuyo interior se registren los datos personales del autor.

### Jurado

El Jurado ha sido integrado por personalidades de indudable responsabilidad en la materia: Pablo Palant, Onofre Lovero y Luis Ordaz.

### Premios

- 1) Se seleccionarán tres obras, pudiendo mencionarse otras si el Jurado lo creyera oportuno.
- 2) Las tres obras seleccionadas serán publicadas en un tomo especial (con noticias sobre las obras y sus autores), por la Editorial Stilcograf, entregándose 100 ejemplares al autor que merezca figurar en primer término, y 50 a cada uno de los dos restantes.
- 3) La obra que obtenga el primer puesto en la calificación será llevada a escena por el elenco del Teatro de los Independientes durante la próxima temporada, y en lo relativo a las otras dos piezas se procurará que también sean estrenadas por otros conjuntos libres.

### Clausura y fallo

El CONCURSO quedará clausurado el 30 de septiembre del cte. año y el JURADO deberá expedirse dentro de los treinta días siguientes.

GACETA LITERARIA facilitará toda la información que los autores consideren necesaria e irá registrando en sus páginas, desde el próximo número, los nombres de las obras que se vayan recibiendo. Para informes y envío de obras:

DONATO ALVAREZ 1572

T. E. 59 - 9671

BUENOS AIRES



## T. S. Eliot: el temor al porvenir

por  
jorge enrique adoum

Una gran zona de la literatura contemporánea abomina del hombre y lo presenta, invariablemente, como caso clínico o penal. No hay, en ninguna otra época de la historia de las letras, tal afán de añadirle, a su real retrato, una tan grande cantidad de infamia. Y, no obstante, para quienes así valoran al hombre de hoy, no hay camino ni solución ni medicina: no hay puerta al futuro, no hay voluntad ni decisión. Ha vuelto, pues, la vieja reverencia al destino, una como sumisión a la maldición. Se trata, diríamos, de un determinismo al revés, sujeto al patrón definitivo, debiéndose, por tanto, acatar la herencia, la tradición, lo hecho anteriormente, sin intentar reforma alguna. Los personajes están condenados a ser siempre como en la primera página, pese a cualquier esfuerzo por modificar o rehacer sus vidas. Así, a la larga, se llegaría a la supuesta conclusión de que todo deberá quedar como está. O, en el mejor de los casos, de que lo útil sería un retorno al pasado, una actitud de regreso, la escapada a lo que constituye el corazón de nuestro tiempo: el dinamismo que lo empuja hacia adelante. Porque, ¿qué otra solución que la del suicidio cabría a un mundo tan vacío, miserable y frustrado—como lo presenta esa literatura— y sin posible futuro mejor?

El regreso, como remedio para la decadencia: tal es la teoría de Eliot. Coincide con Claude en juzgar a nuestro tiempo carente de toda esperanza y mérito. Toda su poesía expresa el vacío, la trivialidad, la intrascendencia y la frustración. Existen, es cierto, no como característica de la humanidad total, en sí, mas como elementos en la existencia de determinado grupo, dubitativo y confuso. Pero Eliot los considera signos para la definición de nuestra época. A raíz de la adjudicación que se le hiciera del Premio Nobel, "por sus admirables esfuerzos como pionero de la poesía moderna", un crítico norteamericano escribía: "El siglo veinte necesitaba un poeta que lo explicara a sí mismo. Como Eliot ha expuesto su vulgaridad, la duda de sí mismo, su confusión y frustración, el siglo veinte no tiene dificultad en reconocerse en su poesía". Esta valoración antojadiza, o por lo menos, muy personal, de la humanidad y del siglo, irrita. Y no es por vanidad y orgullo por lo que cada uno de nosotros, miembros de esta humanidad en este siglo, en la honradez de la soledad, rechaza tal afirmación.

La humanidad es más vasta, mucho más vasta, que una clase social o una congregación religiosa. Eliot conoce a fondo su mundo, hace mofa de él, pero lo acata, y no mira afuera, allí donde los habitantes del planeta son diferentes. Y, a pesar de la burla, teme las transformaciones que pudieran destruir esa arquitectura, cierra toda posibilidad de reconstrucción más adelante. Y, en compensación, predica desesperadamente el retorno, o, como él diría, "la fusión" con el pasado. Su actitud ante el porvenir, ante lo que va a hacer el hombre, ha sido denunciada, no por gentes extremistas, sino por individuos tan solidarios con él en otros aspectos, como Hemingway, que lo llamó "cobarde", y tan mesurados como Waldo Frank—en aquella época, por lo menos— que lo calificó de "empleado de la clase dirigente".

Extraña el que se lo juzgue "intérprete de nuestro siglo", o, como Somerset Maugham, "el más grande poeta de nuestra época". Pues, ¿no se confesó Eliot "monárquico en política, anglicano en religión, clásico en literatura"? Seguramente no es posible trazar un retrato más completo del hombre del pasado. Su declaración de fe y de conducta literaria son consecuencia de su adhesión política, e interesan poco. Y, si según la sabia definición de los ingleses, lo clásico significa "madurez de la mente, madurez de la lengua, perfección del estilo, universalidad", está bien que todos aspiráramos a ser clásicos. Mas, en la declaración de Eliot parece advertirse—por su estrecha ligazón con las otras dos premisas— que se refiere a cierta preferencia por la literatura del pasado—en sus escritos, por los poetas ingleses del siglo XVII—y a cierto voluntario desdén por la creación literaria contemporánea.

Eliot renegó de la democracia de los Estados Unidos "no por sus errores" sino por "inadecuada e incompleta", y renunció a su nacionalidad adoptando la británica. Luego dirá, en uno de sus más profundos poemas: *La historia es hoy, e Inglaterra. Este "hoy" que, a su juicio, constituye la historia, es para el poeta, despreciable y vacío.*

Toda carne es hierba, incluyendo  
los Señores del Baño, los Caballeros del Imperio  
Británico, los Caballeros  
Oh, Caballeros! de la Legión de Honor,  
La orden del Águila Negra (1a. y 2a. clase),  
y la Orden del Sol Naciente.

Lo primero que hay que hacer es formar Comités; los consejos consultivos, los comités permanentes, Habrá un secretario para varios Comités. Qué tendría que llorar?

Estas dificultades del hombre de Estado, ridiculizadas admirablemente, son errores de la democracia, pero, sin duda, muchas de ellas son residuos de la monarquía. Y el hombre de "hoy", iastimoso, es aquel Prufrock que Eliot conoce bien, en su círculo:

Es el perfume de un traje  
lo que me hace tan distraído?  
Tendría yo, después del té, los pasteles, los helados,  
Usar el valor de forzar el momento hasta su crisis?  
Usaré enrollados los extremos de mi pantalón.  
Partiré mis cabellos por atrás?  
Me atrevo a comer un durazno?  
Vestiré pantalones de franela blanca y caminaré  
por la playa.

Estos no son problemas colectivos, ni siquiera comunes a todo un país: están—¡claro!— en el aburrimiento y comodidad y timidez de una aristocracia ociosa, de una burguesía decadente. Para Eliot, está dicho, la humanidad es su grupo. Su grupo, ¿será él? Allí, es evidente el problema de "atreverse o no atreverse" de Prufrock; y el vacío, la intrascendencia de esta estrofa, lo es de la "vida moderna" sino de una muy reconocible clase social:

¿Qué haré ahora? ¿Qué haré?  
Me apresurare o velar tal y como estoy,  
y andaré por las calles.  
Así, con el pelo suelto. ¿Qué haremos mañana?  
¿Qué haremos siempre?  
Agua caliente a las diez.  
Y si llueve, un coche cerrado a las cuatro.  
Y jugaremos una partida de ajedrez,  
Fatigando nuestros ojos sin párpados y esperando  
que lamen a la puerta.

¿Podrá el lector común reconocerse en esta poesía, el siglo verse interpretado en ella? Las grandes mayorías—y ellas son, fundamentalmente, el siglo—no tienen tiempo para preguntarse desesperadamente en qué emplearlo, y acaso no saben del agua caliente, ni del coche cerrado. Y las grandes mayorías tienen derecho a protestar de que se las incluya, en la rapidez del diorama, dentro del círculo minoritario que el poeta retrata.

Pero, avancemos desarrollando la madraza, desentrañando lo que es "hoy" y, por lo mismo, la historia, para él:

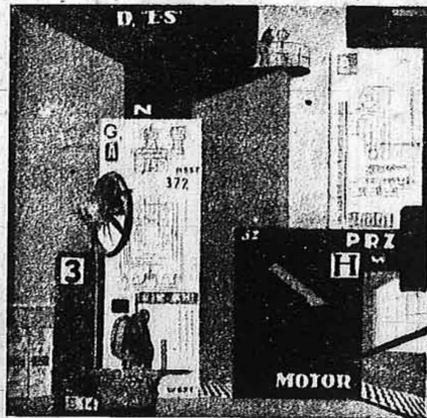
Comunicarse con Marte, conversar con espíritus,  
Referir la conducta del monstruo marino,  
Describir el horóscopo, presagiar como arúspice,  
Observar la enfermedad en rubricas, evocar  
Biografía por las rayas de la palma  
Y tragedia por los dedos; emitir agujeros  
Por sortilegio, u hojas de té, adivinar lo inevitable,  
Con cartas de la baraja, jugar con pentagramas,  
O ácidos barbitúricos, disecar  
La recurrente imagen en los terrores

Preconscientes.  
Explorar la matriz, o la tumba, o los sueños; todo  
esto son asuntos  
Pasatiempos y drogas, y rasgos de los periódicos;  
Y siempre lo séñor, especialmente algueros  
Cuando hay naciones en peligro y perplejidad  
Yo en las Costas de Asia, ya en el Edward Road.

Qué, sino un profundo desprecio, explicaría tal parcialidad y unilateralidad para no ver sino los restos de la superstición—que, por otra parte, él mismo predica con la utilización de los mitos— en el mundo de hoy, y no su audacia de pensamiento, sus grandes realizaciones, sus afanes superados? ¿Es esto el mundo, y esto es "hoy"?

Dada la utilización de mitos en su poesía, podría suponerse subjetiva y, acaso, arbitraria esta interpretación. Mas, parece que ha querido, sobre todo en este aspecto, que no hubiera duda. Y en uno de sus libros de ensayo—*Notas para la definición de la cultura*— dice: "Podemos afirmar con cierta confianza que nuestro propio período es decadente; que las normas de cultura son inferiores a las de cincuenta años atrás; y que las señales de esta decadencia son visibles en todas las esferas de la actividad humana. No veo razón por la cual no haya de proseguir mucho más la decadencia de la cultura, y por la cual no podamos hasta anticipar un período, de cierta duración, del que fuera posible decir que carecerá de cultura." Esta apreciación pesimista—por decir lo menos—adquiere todo su terrible alcance cuando se completa con esta—magnífica—de:

(Continúa en pág. 12)



histórica escenografía de Ponnaggi

# el destino del hombre en la automatización

por hernán rodríguez

Puede llamarse *automatización*, con un neologismo de corte clásico, aquella etapa técnica en la cual, además de emplearse mecanismos que reemplazan a los operadores humanos en tareas puramente manuales y de índole parcial, se introducen sistemas mecánicos auto-regulados, capaces de funcionar sin supervisión a lo largo de dilatados procesos.

Esta auto-regulación se ha hecho posible gracias al principio de la retroacción (también llamada realimentación, del inglés *feed-back*), según el cual la acción desarrollada por un mecanismo es aprovechada para la dirección de éste. Un ejemplo de ello lo suministra el regulador que Watt inventara ya en el siglo XVIII para su máquina de vapor. En un principio era necesario que un operario vigilase la marcha de la máquina, y procediera manualmente a cerrar la válvula de entrada de vapor, cuando el ritmo deseado fuera excedido. Hasta entonces, la máquina de vapor era un ejemplo de mecanización: ello significa que el mecanismo relevaba al hombre del trabajo bruto, muscular, pero no de la continua vigilancia del proceso. El regulador, como se sabe, consta de dos esferas macizas de metal, montadas en un sistema de eje y varillas que giran en conexión con el volante de la máquina. Al aumentar excesivamente la velocidad, esas esferas van subiendo, por la fuerza centrífuga, y terminan por hacer subir también un vástago que cierra la entrada del vapor. Falta de producción, la máquina disminuye su velocidad, y entonces las esferas bajan, y la entrada del vapor vuelve a abrirse. Aplicado, pues, el regulador de Watt, la máquina a vapor se convierte en un ejemplo elemental del principio de la retroacción, y con él, de la automatización, dado que la máquina no sólo releva al hombre de la fuerza bruta en el trabajo, sino también de la continua supervisión del proceso laboral.

Posteriormente, se han introducido en la industria, en los transportes y comunicaciones, y hasta en la vida doméstica, dispositivos muy ingeniosos de retroacción, entre los cuales se cuentan los termostatos, que interrumpen la corriente eléctrica cuando la plancha del ama de casa ha adquirido la temperatura necesaria para el planchado, o cuando en el interior de la heladora reina el frío oportuno. Estos dispositivos, vez y otras veces, los eslabones de la automatización, junto con otros sistemas auto-regulados, han podido aplicarse en escala cada vez mayor durante el siglo XX gracias al progreso de la electricidad y la electrónica, y así han llegado a determinar el presente cambio cualitativo, frecuentemente calificado de segunda revolución industrial.

La automatización merece en efecto ese calificativo, porque, mientras que la primera revolución industrial introdujo maquinaria capaz de reemplazar al hombre en el trabajo físico, en esta nueva etapa se están difundiendo mecanismos que lo reemplazan también en una serie de tareas mentales —o menos subalternas, monótonas y mecánicas, pero que hasta hace poco eran privativas del operador humano. Es más: muchas de esas tareas pueden ejecutarse con una rapidez fantásticamente mayor, y con una exactitud. Y como resultado, facilitan la realización de labores tales que sin ellas ni siquiera habrían podido ser planteadas.

Por ejemplo, la destilación de millones de litros de petróleo por día en una gran destilería moderna, que es efectuada con intervención de muy escaso personal, no podría cumplirse en absoluto sin los actuales mecanismos automáticos, por mucho que se aumentara el número de operarios. Del mismo modo, las usinas eléctricas que emplean energía nuclear, los reactores atómicos, los

satélites artificiales, son conquistas técnicas que sólo se han hecho posible gracias a la automatización.

Meditando un poco sobre las extraordinarias perspectivas que abre esta novedad, no puede dejarse de opinar que junto con la liberación de la energía nuclear para fines constructivos, con los primeros pasos de la astronáutica, y con el maravilloso desarrollo de la electrónica, ella habrá de otorgar al hombre, mortal y todo, poderes que no tenían los dioses del Olimpo. Pero esa misma meditación se identifica de pronto con la del monte en el cuadro de Zurbarán: ante nuestros se presenta, monda y lironda, una verdosa calavera humana, símbolo de lo que puede suceder si tan portentosos avances científicos y técnicos son mal usados en un planeta dividido contra sí mismo.

El primer pensamiento, que a todos se nos ocurre, es el siguiente: tal como sucedió durante la primera revolución industrial (que por otra parte sólo ahora está cumpliéndose en muchos países), la automatización puede causar tremendo daño al hombre, eliminándolo, lisa y llanamente, en lugar de reemplazarlo en las tareas más pesadas y ofrecerle una vida mejor y más racional. Vista semejante posibilidad, ¿no podría afirmarse terminantemente que la automatización encierra potencialidades fatales para la mayoría del género humano?

Esta sombría amenaza se hace todavía más concreta si se recuerda que no sólo durante la primera revolución industrial, sino también en la crisis de 1930, los avances de la mecanización agravaron las consecuencias del quebranto causado por una economía mal fundada. No existe una literatura que recuerde adecuadamente a la juventud del mundo lo que fueron aquellos años, ni bastan para ello las memorias familiares o las ocasionales menciones periodísticas. Pero aquellos que, aún siendo niños pequeños, pudimos ver aquí mismo en Buenos Aires el lamentable cuadro de Villa Desocupación, más triste todavía que las actuales Villas Miseria, y el doloroso desfile de los *hombres demas*, que no tenían donde emplearse, y que a menudo terminaban tirándose a la cloaca del Riachuelo, comprendemos muy bien los alcances de ese peligro, y no bastan a comprenderlo, debemos esclarecernos, organizarnos y actuar para que los prodigios de la técnica no sean utilizados contra sus propios creadores y contra los que deben ser sus beneficiarios.

Ya se han movido las primeras piezas en esta partida donde se juega el destino del hombre, y el final dependerá, no de ningún desenlace fatalmente escrito, sino de las futuras jugadas. Pero lo que desde ahora puede decirse, es que la automatización, en sí misma, no representa una amenaza. Encierra, por supuesto, proyecciones de conversión, de adaptación, y ha de tener, como todo cambio, sus dolores de crecimiento. Es una herramienta cuyos efectos dependerán del uso que se le dé, y si éste es correcto, será una de las conquistas más asombrosas de la humanidad. Significativamente, decía un economista norteamericano que la automatización hará peor una mala organización económica, y mejor una buena.

Pero las posibilidades y los riesgos de este cambio no se reducen al problema fundamental de su aplicación, que sólo puede rendir los frutos deseados en una organización económica y social básicamente sana. También interesa, al destino humano, determinar qué clase de hombres serán los que puedan desempeñarse plenamente en un mundo donde la producción, los transportes, las comunicaciones, el cálculo, la contabilidad, los controles, y casi todas las actividades de rutina funcionarán automáticamente.

Esos sistemas automáticos, que relevarán al ser humano de casi todas las tareas musculares, ingratas y repetitivas, también le exigirán la capacidad necesaria para inventarlos, decidir y regular su uso, ejercer su supervisión más general, combinarlos y perfeccionarlos. Desde luego, esa capacidad será ejercida para los fines de la producción social durante el tiempo económicamente necesario, tiempo que sólo será una pequeña fracción del requerido hoy para tales actividades. Durante el tiempo restante, descontadas las horas de descanso y simple recreación, puede uno imaginarse a cuantas tareas libres, amenas, artísticas, instructivas y creadoras habrá de entregarse el ser humano, con independencia del empleo económicamente productivo que le haya podido corresponder.

Tal panorama es el que presentará la humanidad cuando se haya producido la síntesis del trabajo manual con el intelectual, la de la ciudad con el campo. Pero, una de las condiciones para alcanzar tan feliz estado será la preparación previa de los cuadros humanos, que resultará sin duda trabajosa, aunque colmada también de satisfacciones a medida que vaya cumpliéndose. En ese mundo futuro, cuyas primeras proyecciones ya se están concretando, cada ser humano será apreciado en la estimación colectiva según su cultura, incluidas en ella su moral y sus prendas personales sabiamente desarrolladas. Esa cultura requerirá también, desde el punto de vista productivo, una elevada instrucción técnico-científica, pues para entonces prácticamente no habrá lugar en la sociedad para la mano de obra no calificada.

Sacamos en consecuencia que el problema de la instrucción pública y de la capacitación de los trabajadores en todos los niveles de la actividad cobra un nuevo acento a raíz de la automatización. Este problema es uno de los más serios entre los que deben contemplarse a la luz de cambio tan profundo, pues aparte de la extensión de la cultura, requiere una nueva orientación para la educación de los niños y de los adolescentes, y una radical readaptación para la mayoría de los adultos. No sólo los gobiernos, sino también todos y cada uno de los hombres en cuya mente se abra paso esta vital necesidad, tienen ante sí el urgente imperativo de encararla.

## la narrativa moderna en una nueva colección

### Squiarcio

Franco Solinas

Un joven narrador italiano y un tema apasionante: la pesca ilegal en Cerdeña

325.000 francos

Roger Vailland

Otra novela del ganador del resonante Goncourt 1957

### Las Soldadas

Ugo Pirro

Muchachos griegos para los prostíbulos del invasor. Éxito mundial de la literatura italiana, traducido a 12 idiomas

Cada volumen: S 24.—

### l'autaro bolsillo

(Serie Ficción)

Sánchez de Bustamante 68 4º Piso - Of. 5



EL POBRE, monocopia de César López Claro

## auxilio nocturno

cuento de mario ferdman

Avanzaban lentamente y lo vieron a través de la lluvia en el medio del camino con una arpillera echada sobre los hombros y gesticulando como si realmente estuviera ensartado en uno de los haces de luz de la ambulancia.

—Bueno —dijo el conductor—, parece que llegamos. Debe ser nomás en el barrio de latas.

El practicante se acomodó el cuello del impermeable y repasó los botones para asegurarse que estaban todos prendidos. Luego tomó el maletín y abogando la octava maldición de la noche puso la mano sobre el picaporte.

—Usted no entra, ¿no?

—Ni que estuviera loco; ¿quién sale después de ese barrio? Lo lamento pero tendrá que mojarse doctor. ¿Quiere un trago?

La ambulancia frenó junto al hombre en el momento que el alcohol se deslizaba por la garganta dejando un rastro áspero y quemante. En seguida maldijo abarcando ampliamente al hombre, a la lluvia y a su turno de guardia y se deslizó al exterior.

—Buenas noches, "dotor" —saludó el hombre y si él no hubiera estado pensando que era una estupidez salir con una noche así a lo mejor por una pavadá, se hubiera dado cuenta del tono de humildad que había en esas palabras.

—Disculpe "dotor" que lo haya hecho venir —intentó continuar el hombre, porque quería explicarle que si no fuera porque la cosa se había puesto fea para la Juana no lo habría llamado en una noche como ésa. Pero él hizo un gesto cortante con la mano y el hombre giró sobre sí y echó a andar hacia un costado del camino.

Lo siguió a pocos pasos de distancia procurando eludir los charcos aunque sin evitar que el agua le entrara a los zapatos y mojara las medias. "Maldito sea", se dijo, encogiendo los dedos de los pies nada más que para asegurarse que estaban empapadas. "Tenía que ser un negro para joder a esta hora." Un relámpago iluminó brevemente el camino y ello le permitió evitar un charco. "Y tan luego en una noche como ésta me vengo sin las botas."

—Aquí es, "dotor" —dijo al rato el hombre y pareció que iba a agregar algo más pero que luego se arrepintió o a lo mejor que no se animó a decir y empujó una puerta a través de cuyas rendijas salía a la noche la débil luz de una lámpara de kerosén.

—Buenas noches "dotor" —dijo una voz en la semioscuridad que al principio no supo de dónde salía y que tenía el mismo tono de humildad con que lo habían saludado antes, pero que él no lo

comprendió porque siempre era así, porque ése era el tono que estaba acostumbrado a escuchar en el hospital o cuando salía para hacer un auxilio, porque si de pronto variara entonces si se habría sorprendido y porque en definitiva, puesto a pensar le hubiera parecido lo natural que fuera el así.

Contestó con un murmullo mientras se quitaba el impermeable chorreante, se secaba con el pañuelo y echaba una mirada desconfiada por la habitación. "No es la primera vez —se dijo— que lo traen a uno por acá y le encajan un palo en la cabeza." Rechazó la toalla que le ofrecía porque sin pensarlo dió por descontado que estaba sucia y se acercó a la cama de la enferma.

—¿Qué le pasa? —preguntó, y aunque trató de ser profesionalmente amable sintió que su voz había sonado metálica como un silbato en medio de la noche.

La mujer —unos veinte años o a lo mejor treinta, morena, ojos asustados, pequeña a juzgar por el rostro— miró para otro lado rehuendo la respuesta. Se volvió entonces al marido, que había clavado la mirada en el suelo como si la mancha que había en el piso fuera todo lo que en ese momento le interesara.

—¿Y...? —repitió, pensando que si seguían así se pasaría allí toda la noche y que estos negros cuando se empujan son peores que las niñas.

Luego comenzó a preguntar qué sentía, y desde cuándo se había sentido mal y siguió con todo el interrogatorio que le habían enseñado en Semiólogía, pero la mujer callaba y el hombre seguía hipnotizado por la mancha del suelo. Después se irritó y dijo a la mujer que iba a revisarla, y cuando fue a bajar las mantas que la cubrían, ella las apretó al principio como para evitarlo pero luego abrió las manos y lo dejó hacer y entonces vio manchas de sangre en el camisón a la altura del vientre y más abajo y en las piernas y toda la cama estaba manchada con sangre. Quedaron absurdamente inmóviles; la mujer con el rostro vuelto a la pared, el hombre obstinado con el piso y él, asustado, observando el rojo triángulo casi perfecto que se había formado sobre el vientre.

Lo hizo reaccionar el llanto de la mujer que sonaba con timidez, como pidiendo disculpas.

—Aborto... —dijo, y como si ésa fuera la clave del encantamiento, la mujer lo miró fijamente y hasta le pareció que trató de tomar su mano y el hombre abandonó la mancha y acercó con torpeza el rostro de la compañera. Comprendió que estaban pendientes de sus acedades y de sus palabras y maldijo y remaldió a los negros porque son como animales, porque nunca le había tocado actuar en un caso parecido y se puso a pensar en los trámites legales que debía ordenar y en los pies mojados y en los zapatos arruinados y en las botamangas del pantalón que estarían hechas de barro. Después tropezó con la mirada angustiada de ellos, recordó que no lo habían llamado simplemente para mostrarle una linda mancha casi triangular y se puso a revolver el maletín buscando un coagulante. La vista de los medicamentos reintegró su confianza y entonces manipuló, inyectó e hizo las curaciones con la mecánica seguridad con que trabajaba en la sa'a.

Cuando terminó supuso que debía decir algo y lamentó que José se hubiera quedado en la ambulancia porque con la cancha que tenía estaba convencido que podría sacarlo del apuro pero, seguramente, se habría bebido un trago y luego dormido acurrucado en su asiento y aunque estuviera despierto no iría a meterse en el barro y se dió cuenta que el círculo se iba estrechando en torno suyo y que era él, que se había lavado las manos y que ahora devolvía una toalla sorprendentemente limpia, el que debía enfrentar las cosas.

—¿Usted sabe que lo que hizo su mujer está penado por la ley? —dijo, sintiendo que sus palabras sonaban falsamente porque dos meses atrás le había dicho a Marta: "tomate una gragea esta noche y la otra mañana en ayunas".

El hombre arrojó la toalla sobre una silla y parecía más seguro de sí. Miró primero a su mujer que dormía con el sueño profundo y sosegado del calmante y luego a él, de frente.

—¿Y d'ahí? —dijo—. ¿Quién lo iba a cuidar al chico?

—¿Cómo quién lo iba a cuidar? —repitió—. Lo iba a cuidar la madre.

Le fastidió porque tenía que aclararlo todo o a lo mejor "porque doña Angela tenía pocker tres veces a la semana y la primera vez con Marta sucedió una tarde que fué a visitarlas y la encontró sola en la casa."

—Se dice fácil, "dotor" —dijo el hombre—, pero hay que tener que levantarse a las cinco de la mañana para irse veinte cuadras a patacón hasta la fábrica. Como pa pensar en chicos está la cosa...

—¿Y usted no trabaja? —preguntó, sabiendo que ahora tendría que enjaretarle al "cabeceito" una voluminosa poción moralizante "y fué una lástima que Marta al final se enojara y le dijera las cosas que le dijo y él se perdiera la gaita del viejo, que había prometido regalarle el consultorio".

—¡Seguro que traté! —repuso el hombre, como en desafío.

—¿Y...?

—¡No alcanza!

—¿Cómo que no alcanza? ¿Cuánto le cuesta vivir aquí?

—¡Es que no queremos vivir más aquí, "dotor"! Estuvo a punto de responderle lo que se merecía pero lo pensó mejor y resolvió callarse. "Así es —se dijo—, éstos se pasan la vida en un rancho de mierda en medio del campo y viven doscientos años, pero te vienen acá y se ponen finos. Tiene razón Horacio, que bien los conoce el que tiene una fabriquita: allá te laburan de sol a sol y aquí se estudian el reglamento."

—Bueno —dijo con su declamado tono profesional, poniendo rápidamente distancia con ese hombre cuya vida giraba en otra esfera del tiempo—. Tomaré sus datos personales y haré la denuncia correspondiente.

El hombre lo miró, en lucha consigo mismo. Al final se le escapó:

—¿No se puede arreglar esto, "dotor"?

El no quiso decir "arreglar" por coimir; él quiso decirlo por dar la vuelta, por comprender, por conciliar (porque ellos tenían un dolor entre las manos), porque en un momento llegaron a figurarse que el chico venía y ahora estaba definitivamente muerto.

—¿Arreglar? —dijo ofendido, sabiendo que no era por coimir. "entonces no te confundás Manolo; vos poneme las bolillas nueve y diecisiete y yo te arreglo después con media fragata". —¿Qué quiere decir con eso de "arreglar"?

—Está bien —dijo el otro para no ponerse a explicar cosas que tampoco le hubieran salido, mientras abría la puerta y esperaba que terminara de ponerse el impermeable.

Salíó a la calle y la puerta se cerró a sus espaldas. No había andado tres metros cuando se metió en el barro hasta los tobillos. Se había arruinado los pantalones. "Y este infeliz ¿no podría haberme acompañado con un farol? Pero, si es inútil... estos cabeceitos son unos desagradecidos."

## otoño en vilo

blando vigió cálido coyote ciudadano no puedes alquilar tu piel está herido / fogosamente emocionado / te ubicas al fin entre tus propias lágrimas

hoy ni el espanto ni tu diaria ración de sufrimiento logran amilanarte

cuando de madrugada te chocas con el pelo y sales de las sábanas a consumir el día hay algo que te aterra algo que te asesina turbio animal en pena

es indudable que no mereces esta soledad que el pon el vino y las viandas de tu mesa son el único resto de humanidad que tienes y que el cuello de la camisa es tu más digno confidente

hablo de ti viejo guardián como si hablara de mí mismo

estos primeros fríos estas lluvias no pueden alcanzarte te rozan al pasar como presuntos familiares de noche pierdes tiempo y todo lo que tocas adquiere formas de mujer

se te escapó el amor esa dulce patada en pleno pecho

harto del humo del tabaco del zapato lustrado y la esperanza escupes tu arte en ropas de dormir y vuelves a ponerte los dedos en la llaga como si todavía pudieras deslumbrarte como si aún quedara un rostro un corazón donde apoyarse

ramiro de casabellas

Los hijos de las tierras irredentas, los desheredados de América han abjurado de los claustros centenarios, para conjurar con sus hermanos del continente, junto a los ignorados de la historia.

La noche los encuentra en el ágora místico de la Reforma. A la entrada del recinto sordido, se imprimió con letras del heroísmo aquella frase que el Manifiesto del año diez y ocho grabó en el destino de todas las generaciones universitarias: "Se nos acusa de insurrectos en nombre de un orden que nada tiene que hacer con nosotros. Si ello es así, si en nombre del orden se nos quiere seguir burlando y embruteciendo proclamamos bien, alto el sagrado derecho a la insurrección."

Y cuando la represión llegó a las ciencias y a las artes, cuando llegaron los malos tiempos en que para hablar de poetas y filósofos los hombres debieron esconderse de los gendarmes, aquella juventud abandonó los lóbregos rincones para enfrentarse al despotismo en nombre de una cultura popular y humana.

Y como fenómeno inverso al perseguido por los cipayos entronizados, la voluntad se robusteció en el amor a la libertad, las generaciones agudizaron el instante y el espíritu, acicateado por las persecuciones, se templó con la fuerza viril de la rebeldía.

El valor indiscutido en la barricada y la comprensión e investigación del complejo social de su época gestó, con dinamismo, las corrientes teóricas que dieron rumbo y estructura a las convulsiones desordenadas de la revolución.

La juventud intuyó el fraude intelectual de las universidades que canalizaban el saber a planteos decadentes, sabía que la cultura era fundamental en la lucha dialéctica, antiestructural, renovadora, que modificaba la ciencia meramente descriptiva y abstracta al servicio de los eruditos y de los pedantes.

El hombre ya no era un fin en sí mismo según el viejo precepto kantiano sino que se integraba con su medio "uniendo una mano a otra mano, una voz a otra voz, una protesta a otra protesta", en la lucha dramática por la justicia, el pan y la libertad.

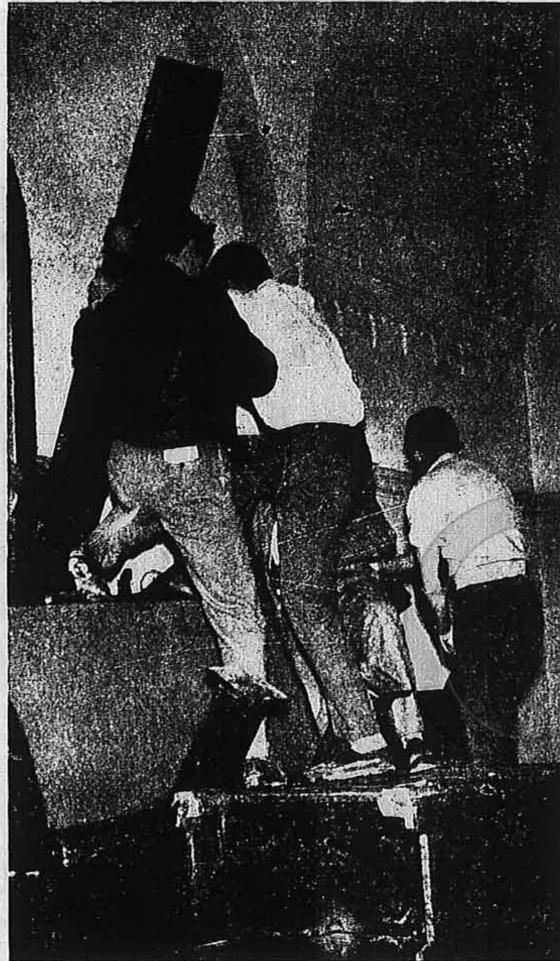
Y el estudiante era la espada, era el surco, la luz y la tierra. Sus hermanos no tenían uniforme ni sotana, llevaban overol y salían pensativos de las fábricas.

La represión, como un fantasma surgido de las noches delirantes de los pequeños sátrapas imperiales de la América castigada, fustigó la pobre madriguera de los rebeldes jóvenes, y la universidad se purificó

## presencia del estudiante americano

por gustavo soler

El claustro universitario se transforma en barricada. Símbolo de un tiempo de lucha.



con su sangre, pero el grito había despertado las conciencias.

Los claustros temblaron ante el ruido de los sables...

El impulso romántico de 1918 se fué desvaneciendo en el suelo polí-cromo de América. La generación mártir había cumplido su destino. Surgieron los tahúres que interpretaron la mística incierta de la pragmática y, convertida en tabú, por obra de los demagogos, la Reforma Universitaria, anquilosó la posibilidad creadora de las generaciones subsiguientes.

Esta fué su antitesis. Las clases oligárquicas fueron postergadas pero no destruidas en los claustros, en donde resistieron al impulso renovador.

La estructura mental del escolasta cedió a la prédica fogosa del liberal que anquilosó en los sillones de las cátedras repite, monocoarde, conceptos superados.

La solidaridad obrero-estudiantil se relegó a las plataformas estudiantiles en anodinas declaraciones carentes de sentimiento y posición objetiva frente a la realidad de los pueblos sojuzgados.

Y hoy, en que la conducción intelectual de nuestra juventud pretende entregarse a los capitales privados y a las órdenes religiosas, el liberalismo vuelve a la lucha unido con las fuerzas progresistas para enfrentar a los mercaderes de la cátedra.

Los gobiernos tripartitos y muchas otras franquicias obtenidas en decretos y resoluciones ministeriales constituyeron un paso hacia los cambios reclamados. El camino seguido en cierto modo conformista sumaba privilegios al estudiante, facilitaba su futuro profesional, garantizaba su aprendizaje... La revolución tenía cadáveres que purificaban el suelo gris de América. Uno de ellos era la Reforma de 1918... El pueblo seguía relegado.

Debemos dar a las cosas su justo valor. No debemos exaltar con vacuidad un período que necesita de la crítica más que ninguno. Los verdaderos maestros son los que hacen positivos los errores, no los que admi- rran las ideas con elogios. La Reforma clama por un revisionismo o una nueva creación que la supere.

Hay una misión que cumplir: Destruir los tabúes de los demagogos y conquistar la cultura para el pueblo.

Luchar por el devenir, acentuando la renovación de una cultura en crisis, integrando el propio interés en el de todos, con fermento eterno de la revolución para que los que nos sucedan repitan de nosotros aquella frase de José Ingenieros: *Eran jóvenes porque no tenían compromisos con el pasado.*

## meditación en ceilán

por maría rosa oliver

Antes del crepúsculo, en la costa oeste de Ceilán, bajo las palmas de coco, hay una hora en que la luz confiere a lo que toca la nitidez irreal de lo visto en los sueños: como sumergidos en la atmósfera verde agua del palmeral los colores adquieren mayor luminosidad y los contornos se recortan más perfilados y precisos.

En esa hora tan hermosa que uno quisiera prolongarla deteniendo el sol, en una isla con naturaleza paradisíaca, en medio de mujeres vestidas con *sharis* de tonos brillantes o suaves, hombres ceñidos de cintura abajo por el *sarong* que los cubre como una falda estrecha, ancianos que aún llevan rodete en la nuca y monjes budistas de cráneo rapado, envueltos en sus voluminosas togas color de oro, me pregunté por qué, a pesar de todo ello, la palabra "exótico" no tenía ahí, para mí, sentido alguno.

Algo más fuerte, más esencial que las formas, la luz o los colores, me causaba una cálida sensación de familiaridad. Era la actitud y la expresión de todas y de cada una de las personas que rodeaban la improvisada tribuna desde la cual varios cingaleses y unos pocos extranjeros explicábamos por qué la voz de los pueblos es la única fuerza capaz de imponer la paz. Esa misma atención tensa, ese escuchar con respiración suspendida y labios que se aprietan en voluntad de acción, esos ojos lúcidos en cuyas pupilas arde como un fuego lento el anhelo de defender la vida, ya los había visto en otros grupos humanos reunidos con el mismo fin en mi tierra y en Brasil, en Chile y en Uruguay, en Varsovia y en Viena, en el Ecuador y en Finlandia. Era la misma gente respondiendo con igual emoción ante un mismo y vital problema.

Si no había advertido antes la básica similitud que hermana a todos los habitantes de nuestro planeta era porque mi mente y mi sensibilidad se habían formado en un molde hecho adrede para incapacitarme a advertirlo. Parte de la literatura europea me había hecho caer en la trampa...

... Cuando a mediados de siglo pasado las potencias imperiales comenzaron a abrirse nuevos mercados a fuerza de cañonazos, sobornos y opio, a medida que las bodegas de sus flotas mercantes retornaban cargadas de materias primas y productos extraídos o cultivados por mano de obra escandalosamente barata y sus misiones untaban con un maldad paternalista y redentor la cartaginesa aventura, sus escritores, muy sutil e indirectamente, las fueron justificando.

Como la justificación no podía basarse en los códigos vigentes en las metrópolis, ni en las creencias religiosas de sus habitantes, se la buscó por el lado del menosprecio a las poblaciones que se sojuzgaban y explotaban. La idea lanzada y propagada por la prensa de aquellas potencias lleva implícita la de la superioridad del hombre blanco e incluye la de diferenciación que la complementa. Constando con esta noción, que halaga la vanidad nacional y apaga los restos de cualquier escrúpulo de conciencia, los que condicionan y dirigen el pensamiento de los habitantes de las metrópolis han llevado a éstos a pensar en términos de: *nosotros*, los europeos, *ellos*, los nativos; *nosotros*, los cristianos, *ellos*, los herejes; *nosotros*, los civilizados, *ellos*, los primitivos o salvajes.

Pero si la idea de un "nosotros" que abarcara al género humano reconociendo a todos igual derecho a la justicia y a la libertad, resulta incompatible con la voluntad de construir un imperio y mantenerlo, es necesario, en cambio, dar a los habitantes de las metrópolis la noción de lo que son esos nuevos dominios que prolongan su propia nación, la diversifican y, sobre todo, la enriquecen. De esa necesidad surge la literatura descriptiva de regiones lejanas o, como solía decirse, de tema exótico, cuyo más brillante e inequívoco exponente es Rudyard Kipling.

En los relatos de Kipling sobre la India, la jungla y los animales están descritos con un amor, un cuidado y un vigor que no se prodigan cuando de describir a los hindúes se trata, y en las magníficas novelas de Joseph Conrad, salvo en *Tifón*, cuyo principal protagonista es un negro, la acción se desarrolla siempre entre blancos. Francia, cuyo imperio fué menor que el de Gran Bretaña, tuvo también en calidad menor su especialista en exotismo, Pierre Loti. Mas, basta con leer la crónica que este remilgado cuan olvidado oficial de marina hiciera de la ocupación de Pekín por ocho ejércitos europeos en 1900, para que las puestas de sol, los dorados minaretes y los crisantemos, tan abundantes en sus novelas, se hundan en el vómito moral que aquella nauseabunda descripción provoca. Por lo general, y sin excepción casi, en la literatura europea sobre regiones total o parcialmente colonizadas, los nativos son sólo una sombra, pasiva o amenazadora, que sirve de fondo para destacar mejor el dinamismo a otras virtudes de los colonizadores, centro de la acción y únicos héroes en la doble acepción de éste, a veces tan mal empleado, término.

El concepto del "otro" diferente e inferior, no ha sido aplicado únicamente por el colonizador respecto al colonizado. Como bien lo señala Simone de Beauvoir en la civilización hecha por los varones, tratándose de los dos sexos el "otro" era el femenino, y en la sociedad dividida en clases, la "otra" es la proletaria. En la literatura colonialista estas dos desvalorizaciones se agregan a la racial, en la cual el nativo es una bestia de carga y la mujer aborigen un objeto que el europeo toma y deja a su antojo. Jamás se da el caso de una blanca que se enamore, o menos aún, que se case con un asiático, africano o polinesio. Además, respecto a esa literatura, hay otro factor que contribuye a restarle humanidad: el de la lejanía. Los resortes morales o sentimentales pierden su elasticidad si les falta el aceite de la imaginación, y el blanco sabe poco de esos seres que viven a miles de kilómetros de distancia, aunque en gran parte a ellos debe su mejor nivel de vida. El *test* que se hace preguntando "¿Si apretando un botón que matando a un mandarín lo haría a usted dueño de una fortuna, apretaría el botón?", es ilustrativo de ello. Muchos botones se han apretado y se siguen apretando con ese fin en los gabinetes de los grandes imperios y en las mesas directivas de los tentaculares consorcios.

Sólo cuando bien entrado este siglo comenzó la rebelión de los pueblos sometidos a potencias extranjeras, surgieron escritores blancos que tomaron a los hombres con otro color

de piel como principales personajes de sus novelas. Un hindú es el protagonista central de la novela *Pasaje a la India*, en que el inglés Foster pone a descubierto la estrechez de miras y la desoladora estupidez de una colectividad británica en aquel país. Por su lado, la norteamericana Perla Buck, con *La Buena Tierra* y otras novelas y relatos hizo conocer al lector común, en todo occidente, cómo vivían y padecían los campesinos chinos. Y jóvenes revolucionarios chinos son los héroes de dos novelas del francés Henry Malraux, *Los conquistadores* y *La condición humana*, cuya falla no radica en el menosprecio al chino sino en haber presentado a los revolucionarios como seres movidos por una desesperación individual o la necesidad de llenar con la acción una vida vacía y no como luchadores conscientes de la causa que defendían. Ultimamente Graham Green, que en el *Revés de la trama* había centrado la acción en un conflicto que afecta únicamente las vidas personales de unos pocos funcionarios británicos en una colonia, enfoca en *Un americano sosegado* la reacción activa de los indochinos contra quienes pretenden sojuzgarlos.

Mas, a la vez que estos escritores responden con sus obras a la mentalidad de los lectores más esclarecidos de occidente, el cine, la radio, la TV y las historietas en serie, se empeñan insidiosamente y tenazmente en mantener viva la idea de la superioridad del hombre blanco, tecnificado, defensor de la "democracia" y campeón de la "libre empresa".

La nueva voluntad del imperio, basada en el destino manifiesto de la nación que cree posible ser rectora del mundo y a la vez, hacer con esa rectoría un buen negocio, no necesita un Kipling, un Conrad o un Loti: tiene a su servicio medios más eficaces que el talento de los novelistas para nublar las mentes, aplacar los escrúpulos de conciencia y hacer creer que verdaderamente el mundo está dividido hoy entre "nosotros, los occidentales" y "ellos, los orientales".

Ante este hecho, que llevado a sus últimas consecuencias puede resultar en una guerra suicida para todos, es deber de los escritores defender la verdad, es decir la idea del "nosotros" que incluye a todos los humanos. Y a la idea de la diferencia, oponer siempre, clara y terminantemente la de la similitud en lo esencial.

## cementerio de los hachadores

a Ventura Sabalo y Tomileo, únicos nombres que se leen en aquellas cruces.

Lo visité de noche. La puertita batida por el viento, la orilla negra del monte, el largo sonar de los cerceros por el bajo, resultaban sabidos, familiares... La luna boyereaba guanacos por las ábras, y el rostro profundo de las cosas era mi rostro: un único latido.

¿Pero vengan a verlo y al sol, al sol de enero, cuando en la calcedura de la arena sacude el mediodía sus furiosos [estambres!]

No hay nadie entonces en el cielo; cae la luz hacia el silencio, la distancia palpita sólo de hoja en hoja, de polvareda en polvareda... Uno comprende al fin que este umbral del olvido no es para orar, que hay que seguir [mirando]

la nada de unas cruces que sostiene la ilusión de unos nombres, las flores de papel de cigarrillos [destenidas al sol]... De pie y mirando sin congoja, sin párpados, mirando para siempre lo que casi no [no existe] bajo la luz y el polvo, apenas otra cosa que polvo y luz!... (Un [día los colonos]

ararán estas tierras; aquí mismo cantará el trigo, el agua, los rebaños... Y el monte reculará otra vez, llevando más adentro sus perfumes, su música, [la indefensa dulzura del chulengo!]

"Nombrar es destruir." —¿Pero qué puedo hacer sino nombrarlos, ceñir la sangre en torno de esas palabras solas, hincarme más y más su espina viva de [tristeza?...] —Oh huéllas malditas del obrajo: ¿por cuál, por cuál trajeron su estatura quebrada al desplomarse de un caldén, herida quién sabe en qué entreveros, cuando la soledad o la pobreza [silencian la esperanza y encienden los cuchillos?]

—Del corazón es el oscuro canto. Y él regresa a ese retazo ardido, levanta y desmorona la verdad de sus mitos, oye un trino que fluye para nadie entre las cruces: cantarito que mana y no [se seca.]

Edgar Morisoli

## CONFUSION

(Viene de pág. 1)

rita, como una una grande, de cuero. Me contestó en forma rápida, reduciendo su respuesta casi a una sola palabra, que traté de retener porque no la había oído nunca, mientras escuchaba, al mismo tiempo, el reclamo de mi tía Gertrudis, que me llamaba para tomar el té. Mi tía tenía una voz fuerte, que se caía, de repente, como si sus palabras encontraran un escalón o un pozo:

—Eduardito vení a tomar el té inmediatamente...

Pasó un año y reapareció el verano y la quinta; aquellas vacaciones fuí un guerrero piel roja, de la feroz tribu de los iroqueses, que manejaba salvajemente el tomawak, fumaba con sigilo el calumet y me llamaba Oso Grande Rojo. No sé si fué en ese verano o en el anterior cuando busqué en el diccionario la palabra aquella, la que me había dicho mi amigo. Mis

primeras experiencias no habían sido satisfactorias, no había encontrado, de las palabras prohibidas —que a veces me encerraba en el baño para pronunciar en voz alta, sintiendo que se gastaban con su repetición— más que la que el diccionario define como "parte posterior o asentaderas de los racionales". Encontré, no sin dificultad, la palabra que me había dicho el chico y que explicaba como su hermano lo había llevado en su bicicleta. El diccionario decía: "Escarnio, desprecio, mofa". ¿Qué tenía que ver aquello con la bicicleta?

El asunto no me preocupó mucho y decidí incorporar aquellas palabras a mis pasos. Cuando caminaba repetía, para mis adentros, y a veces en voz alta, palabras que tenían efectos especiales. Así, si iba pisando hojas secas repetía: "zás", "crash", "paf"; "zás", "crash", "paf". Aquellas palabras nuevas, "escarnio", "desprecio", "mofa", me sirvieron para cuando corría saltando alternativamente sobre un pie y otro. Cuando me apo-

yaba para dar un saltito decía "escarnio", luego "desprecio", más tarde "mofa". Debo agregar que cuando estaba oscuro y caminaba con miedo por un lugar solitario cantaba "La Marcha de San Lorenzo": "Febo asoma, punto y coma..."

Olvidado de ese uso mágico, que no duró mucho tiempo, aquellas tres palabras —"escarnio, desprecio, mofa"— quedaron largo tiempo almacenadas en algún cajón del subconciencia; las volví a encontrar, hace poco hojeando el diccionario. Estaban como esperándome y correspondían al significado del vocablo "ludibrio" (del latín "ludibrium"). Entonces se me aclaró todo retrospectivamente: el chico pecos se refería a la parte de la bicicleta donde su hermano lo había llevado sentado y en vez de "manubrio" yo había entendido "ludibrio". Esta dichosa casualidad, que me volvió a enfrentar con las palabras "escarnio, desprecio, mofa" impidió que me llevase otra perplejidad a la tumba.

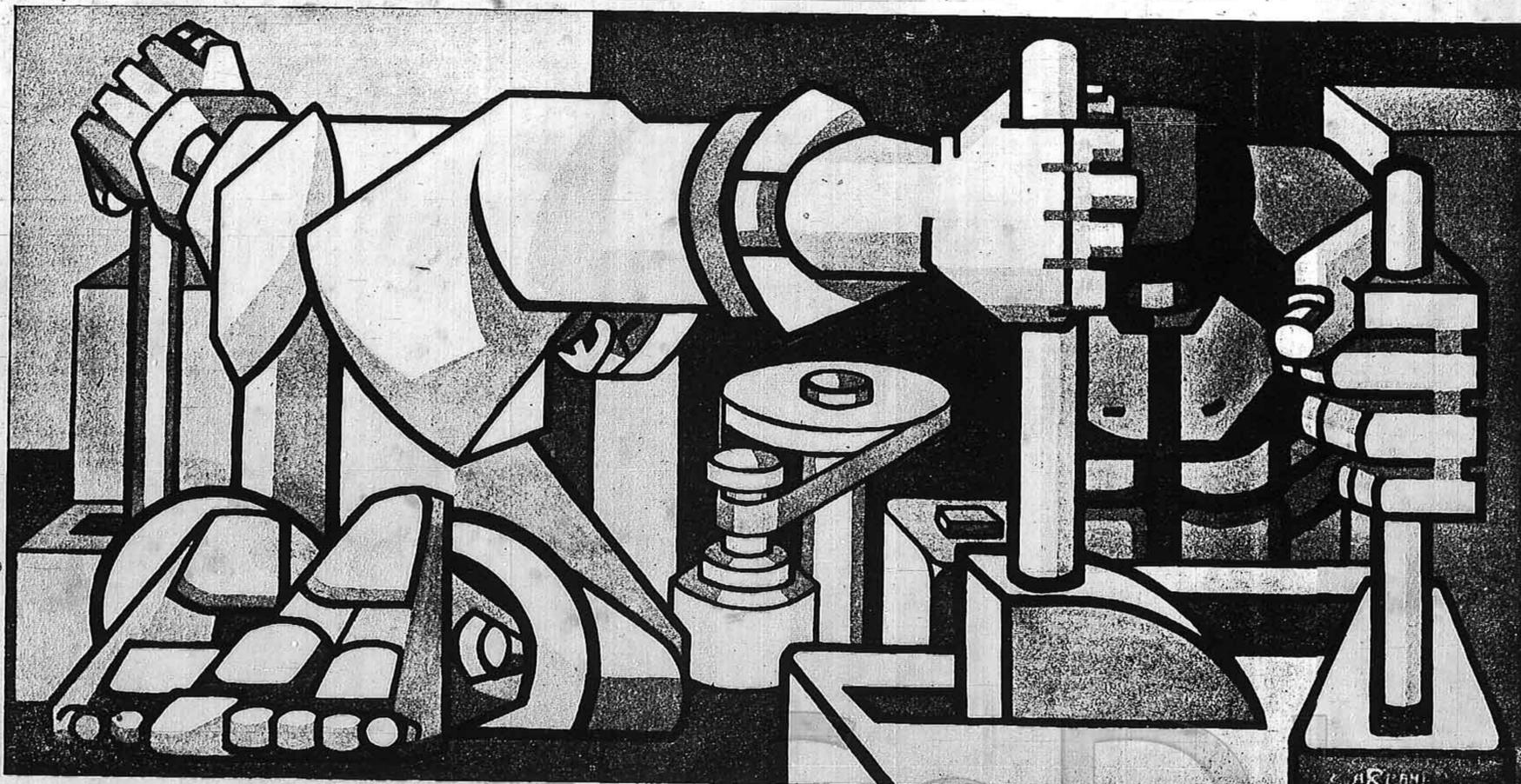
Suscríbese a

GACETA LITERARIA

Suscripción anual (12 números) \$ 50.—

# el arte, expresión de época

por córdova iturburu

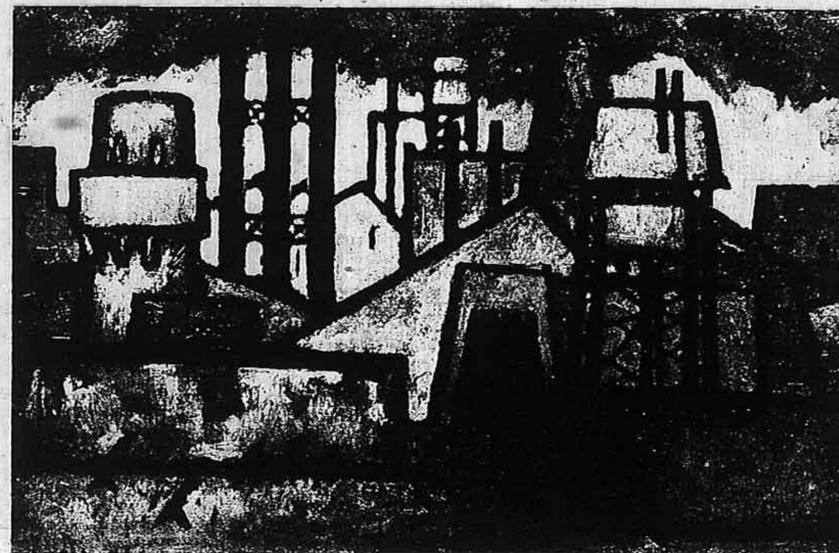


"Mural" de Ricardo Roque Carpani. El ordenamiento de la composición, rigurosamente constructiva, regida por líneas rectoras horizontales y verticales, y la reducción de las formas naturales a vigorosas síntesis geométricas revelan la personal asimilación del artista de las sugerencias derivadas del constructivismo, del cubismo de Leger y del planismo de las tendencias no figurativas racionales.

"Cuadro", óleo de Juan M. Sánchez. También en esta pintura la ordenación compositiva y la creación —con los fuertes líneas rectos de los contornos— de un ritmo severo determinado por el predominio de horizontales y verticales apenas alternados por algunas oblicuas, denuncian la gravitación, sobre la concepción del artista, de las corrientes constructivistas, como el tratamiento del color, en intensas oposiciones tonales de una materia aplicada con sensorial riqueza, hace evidente su asimilación de las particularidades del fauvismo.



"Dibujo", de Mario Mollari. Ciertas tendencias actuales de acento americanista —los expresionismos de Siqueiros y de Portinari— han elaborado, en procura de una expresión vigorosamente original, las sugerencias del expresionismo europeo de comienzos del siglo fundiéndolas en rumbos expresivos de indudable raíz americana precolombina. No es otra, en términos generales, la dirección impresa a sus creaciones por el arte de Mollari a través de su exaltación gigantista de las formas.



Hace algún tiempo, en oportunidad de ciertos debates que estarán aún en la memoria de algunos, sostuvimos que un arte de trascendencia político-social, que un arte que aspirara a gravitar de manera más o menos directa sobre vastos sectores sociales, con intenciones de incitación, no podía prescindir —ante todo— de utilizar un lenguaje de nuestro tiempo, un vocabulario, por tanto, resultante de las experiencias, los atisbos y las conquistas de lo que puede llamarse el arte de nuestro tiempo, es decir, el arte moderno, el arte surgido luego de la exploración impresionista y desarrollado, en lo que va del siglo, a través de los movimientos renovadores que se suceden desde el expresionismo hasta las más actuales direcciones no figurativas. Todos estos rumbos, de apasionante interés estético y humano —si es posible la separación de estas categorías—, todas esas direcciones materializadas en las escuelas y movimientos innovadores actuales, no son —como hoy quienes parecen suponerlo— otras tantas consecuencias de incontroladas arbitrariedades de espíritus desorientados o, lo que sería peor, gobernados por perdidos intereses ajenos a los verdaderos intereses de la sociedad humana o del hombre. Esa ansiosa, dramática, conmovedora y hermosa batalla librada por las nuevas escuelas y los nuevos movimientos contra la obstinada resistencia de módulos y criterios marchitos, caducos, es la consecuencia de una necesidad irrenunciable e ineludible de ajustar la expresión del arte a esta realidad nueva que vivimos, a esta realidad social, visual, mental y espiritual creada por la era que emerge en la historia con el maquinismo y culmina, en nuestros días, con las alucinantes y vertiginosas conquistas de la ciencia y de la técnica. El hecho, por otra parte, no es nuevo en la historia. Aunque parezca redundante es indispensable repetirlo. Los artistas de todas las épocas son, con mayor o menor conciencia de la realidad que viven, otras tantas expresiones de su medio y de su tiempo y cada etapa de la evolución humana pone, por eso, su sello incontrovertible, intransferible, en el arte nacido dentro de sus ámbitos. El arte, por lo demás, no ha sido nunca el servidor de intereses espúeos. No puede serlo. El reino de la libertad del espíritu y, por tanto, de la dignidad humana, está en lo esencial de su substancia. Por eso el arte no puede gobernarse desde afuera sin peligro para su destino. Su dinámica obedece a leyes propias, exclusivas, autónomas, incluso, de la misma voluntad del artista que modela con sus propias manos las formas que lo incorporan al mundo. ¿Sabía acaso Manet cuando pintó "Argenteuil" o Monet cuando puso los colores de su "Soleil Levant" que con esos cuadros nacía el "impresionismo" y, por tanto, una nueva tendencia en la pintura? ¿Sospechaba Picasso, al trazar en la tela los perfiles de sus "Démouilles d'Avignon", que colocaba, en ese instante, la piedra angular del cubismo y desencadenaba, por consiguiente, una de las grandes revoluciones estéticas de nuestro tiempo? El artista, individualmente, puede ser materia deléznable, barro dócil en las manos de muchas claudicaciones y prevaricatos. Pero el arte escapa a esas contingencias. Quien crea el arte es el hombre frágil y transitorio, es verdad; pero el hombre magnificado y dignificado por la gravitación de fuerzas superiores a su pasajera debilidad. "La Poesía —escribió Shelley— salva de la muerte las visitas de la divinidad al hombre". No hay, no puede haber arte servidor de infamias. La infamia y la servidumbre ensucian los colores de la paleta y empobrecen las formas, soplan vientos de estupidez sobre el pensamiento y hacen mezuquinas las paabras. Nada es más inconsistente, por eso, que el supuesto arte engendrado bajo las consignas supuestamente estéticas de las dictaduras.

La libertad de creación, la plena libertad de creación, es —insistamos— el único clima donde crece y se desarrolla el arte. La independencia es la condición esencial, intrínseca, del artista. Sólo a su amparo puede el artista escuchar, sin inhibiciones ni coersiones, las voces inesperadas, a veces sorprendentes y desconcertantes para el mismo artista, que le dictan los rumbos inéditos de la obra; las voces que le llegan desde sus propias profundidades o de los horizontes de su medio y de su época. Todos aquellos cuyas obras algo significaron en la historia de la cultura, escucharon y obedecieron sólo a esas voces. En los tiempos más viejos, tanto como en los tiempos actuales, el artista es un receptor sensible de sugerencias que sus contemporáneos suelen juzgar hasta descabelladas; pero que la posteridad reconocerá como la expresión cabal del tiempo que las engendró, del mismo tiempo que las negó a veces de enconada manera.

También el arte de nuestra edad, de esta edad magnífica y terrible que vivimos, escucha voces que desconciertan y sorprenden. Los verdaderos artistas las oyen y las siguen. Unos con la dicha plácida de hallar sin

dificultades el vocabulario que las encarne; otros con la ansiedad y la angustia de no encontrar sino con dolor, cuando las encuentran, esas palabras. Unos marchan tras sueños acuñados por el amor de la naturaleza, por el amor del amor, por el amor de las cosas del mundo, por el amor de la vida en sus múltiples manifestaciones, por el amor del desinteresado amor de la belleza y la armonía immanentes. A otros mueve, de manera predominante, la pasión del establecimiento de la justicia humana sobre la tierra, que es una forma de realizar la belleza en el seno de la sociedad de los hombres. Pero los que son artistas, es decir, perceptores sensibles de los aires del tiempo, oyen las voces profundas de la época y hablan su lenguaje, incorporan sus sugerencias a su expresión, se realizan en el vocabulario de su edad, en la multiplicidad de las formas creadas por su edad, contribuyen, incluso, a la estructuración de esa encarnación del espíritu de una época que es, en definitiva, su arte. No se alcanza ese alto propósito, desde luego, mirando exclusivamente hacia el pasado. Se lo alcanza, sin desdenar el pasado, por cierto. Pero poniendo el oído atento al presente y apuntando hacia los días que vendrán. "Admíremonos a los próceres —exclamó gráficamente Maicovski— pero que sus traseros de bronce no nos cierren el camino del porvenir".

El mismo Maicovski, el gran poeta, ¿no fué una expresión categorica de esta ética y esta estética? ¿No aspiró su arte a la expresión de un pensamiento revolucionario mediante un lenguaje forjado con las desinteresadas experiencias estéticas de la llamada vanguardia artística de nuestro tiempo? ¿Qué es sino eso su "cubo-futurismo", el movimiento animado por la prédica, la obra y la acción de su maestro, Léonikoy, y por el mismo? ¿Qué es, sino eso, en el orden, siempre de un arte de intenciones político-sociales, la poesía de Aragón, surgida del surrealismo, y la pintura de los muralistas mexicanos, amasada con elementos estéticos y técnicos en los que no es difícil rastrear la decisiva gravitación del pos-impresionismo cézanneano, del fauvismo, del expresionismo y del cubismo? ¿Qué es sino eso, en el campo del arte religioso, la poesía de Paul Claudel o la pintura de Mannerier? El arte de nuestro tiempo, sea desinteresado y puro —digámoslo así para entendernos— o político o religioso, si aspira a cierto nivel de validez, a cierta legítima resonancia sobre los espíritus y a cierta permanencia, no puede prescindir, en modo alguno, de las experiencias estéticas de la edad que vivimos, de esta edad cuyas conquistas científicas y técnicas están transfigurando la fisonomía física, mental y espiritual del mundo. Quien no lo advierta se condena a crear obras nacidas con el germen inmediato de la muerte, se condena a engendrar cadáveres, a repetir fórmulas marchitas y desbordadas por las apetencias estéticas del hombre de nuestra centuria. La época que vivimos es nuestra patria en el tiempo. Quien le es infiel sufre el castigo de su deslealtad. Engendrará obras condenadas al olvido.

A esta altura de mi trabajo advierto que el tema me ha arrastrado más allá de donde me proponía. Yo querría hablar de tres pintores argentinos; de tres jóvenes pintores argentinos: Juan Manuel Sánchez, Ricardo Roque Carpani y Mario Mollari. Cuentan, los tres, veintisiete años de edad. Realizan, los tres, un arte de intenciones sociales y de acento americano. Quieren hacer un arte revolucionario, un arte que grave sobre la conciencia de sus contemporáneos y los impulse a apresurar el advenimiento de una sociedad más justa. Alto y noble propósito es, sin duda, éste que los anima. No sé hasta qué punto su pintura conseguirá ser un estímulo en el difícil proceso. Ni es ésta la oportunidad de examinar ese problema. Lo que importa señalar, lo que puede señalarse, por el momento, es la validez de su pintura, una validez cuyas raíces residen, precisamente, en la actualidad de su lenguaje. Mollari, Sánchez y Carpani, hablan un idioma de nuestro tiempo. Son, en este sentido, artistas de su época, de nuestra época. Lo revela la actualidad de su lenguaje. Saben que en arte no basta una temática o una intención noble para justificar y valorizar una obra. Saben que una intención y una temática por mucha nobleza que carguen, pueden derivar en manifiesto, en proclama o en panfleto, si el decoro de la forma no, las levanta a la jerarquía de obra de arte. Saben, en una palabra, que la dignidad del arte comienza donde comienza la dignidad de la forma. Su pintura, por eso, se plantea problemas formales de transfiguración, de expresión y de ordenamiento, estrictamente plásticos, y los resuelve con un criterio de nuestros días en el que resulta visible su aprovechamiento, su asimilación, de las sugerencias proporcionadas al arte de nuestra edad por los movimientos renovadores, desde el expresionismo de comienzos del siglo hasta las más rigurosas manifestaciones de la no figuración.

El fenómeno del encumbramiento de determinados individuos dentro de esa masa más o menos homogénea que constituye la humanidad, ha sido analizado con provecho por eminentes especialistas. De la maraña de teorías y deducciones que nos ofrece el enfoque "serio" de la cuestión, extraeremos una nitida verdad que servirá perfectamente para nuestro uso particular: los ídolos, cualquiera sea su naturaleza, son un producto de los hombres, y por lo tanto, un reflejo fiel de su carácter y sus vivencias.

Suelé decirse que la vida moderna, con su propaganda perturbadora y sus múltiples factores de disolución, ha desvirtuado el verdadero sentido del ídolo, convirtiéndolo en una especie de fantoche sin resonancia. Tal vez el hecho sea cierto en lo que atañe a la "razón" o a la "inteligencia" del hombre, fácilmente vulnerables cuando no son de esencia superior. Pero no creemos que el sentimiento popular, en lo que tiene de natural y auténtico, pueda manejarse con tanta facilidad. Por otra parte, no se necesitan especialísimos procesos de elaboración para entronizar definitivamente a un ídolo: éste, por lo general, se hace solo, y se incrusta con tanta mayor fuerza en la memoria y la veneración de un pueblo cuanto más responda a la idiosincrasia del mismo.

Es, pues, a través del sentimiento popular, verdadera incubadora de ídolos, como pretendemos obtener una imagen, superficial si se quiere, pero muy reveladora, de lo que es hoy, aquí, entre nosotros, un ídolo, y un pueblo hacedor de ídolos.

#### Consideraciones preliminares

Antes de pasar a la encuesta propiamente dicha, conviene anotar ciertas particularidades observadas en el transcurso de la misma. Por ejemplo: la diferencia esencial entre el llamado "hombre de la calle" y el individuo de "formación superior". El primero contestó espontánea y directamente a nuestras preguntas, por lo demás muy objetivas. Pero a medida que ascendimos por la escala social, las respuestas se hicieron confusas, paradójicas, cuando no se transformaron, a su vez, en preguntas. Predominaba un desdén de "quedar bien" que en cierta ocasión fué motivo de una pintoresca anécdota. En efecto, hubo quien luego de pensar mucho "a quien admiraba por encima de todo el mundo", nos contestó "Shakespeare". Como indagáramos qué había leído de Shakespeare, recordó súbitamente que su ídolo verdadero era el polista Juan Carlos Alberdi. Esto viene a confirmar lo que decíamos de la propaganda y sus efectos sobre el intelecto del hombre. Al parecer, éste sólo encuentra al ídolo en el terreno de la simple afectividad.

Por supuesto, no se trata aquí de la élite intelectual argentina, por tener ídolos de uso propio, más o menos sofisticados o artificiales, no representa al sector social mayoritario. Además, esta élite no suele tener un solo ídolo, sino muchos, orninguno. Y ahora pasamos sin más trámite a la cuestión.

#### Carlos Gardel, el indiscutible

Al cabo de varias exploraciones en bares, negocios de toda clase, activas peluquerías de barrio y zamarredos colectivos, nos hemos convencido de que el ídolo N° 1 en nuestro país es Carlos Gardel. Sirva de ilustración este diálogo, que tiene por marco a una verdulería. El dueño, Carlos Ireneo Gavach, muestra con orgullo toda una serie de fotografías en colores del "zorzal criollo", cuyo nombre, además, ostenta en letras luminosas el frente de la tienda. Iniciamos el fuego: —Parece inútil preguntarle a usted si siente admiración por alguien en particular... Pero dígame, de to-

# los hombres y los ídolos

## reportaje de enriqueña muñiz

—Naturalmente.

—Y si en vez de tener las fotos de Gardel y Leguisamo, hubiera tenido las de Caruso o Richard Gordon, el famoso jockey internacional, ¿las habría pegado también en el vidrio?

—No —contesta en seguida el hombre. Y ante nuestro silencio expectante, siente que debe decir algo, y agrega de mala gana: —que sé yo... esos no son argentinos...

NO SON ARGENTINOS. Acabamos de tocar la sensible cuerda nacionalista que gobierna gran parte de las reacciones populares en nuestro país. Vagamente, suponemos que la Virgen de Luján está ahí porque es criolla, y que si la estampa representara a la Pilarica, no estaría testimoniando del fervor decorativo del colectivo junto a los caballeros de la guitarra y de la fusta.

—Naturalmente.

—Me gusta por todo, por su modo de cantar y porque es nuestro, bien nuestro.

Luego un chorro de explicaciones, recuerdos, evocaciones de juventud. Se mencionan algunos tangos inolvidables: "Desdén", "Paseo de Julio"...

La escena se repite, con pocas variantes, en una peluquería para caballeros, donde además de la profusa iconografía que lo recuerda, Gardel esgrime permanentemente su voz cáhida desde el disco, con el absoluto beneplácito de los clientes. Allí nos dan un curso completo sobre el cantante desaparecido, con abundancia de fechas y precisiones.

—Muy bien —aprobamos— pero, ¿qué es lo que le impulsa a usted a este despliegue de retratos de Gardel?

—Pues lo tengo ahí para que lo vean, para que no lo olviden, para que sepan lo que es bueno...

—¿Para que lo vean "quienes"?

— Toda esa juventud del rock y los bailarines peñeteros...

—¿Usted ha oído cantar alguna vez a Eddie Fisher? ¿Le gusta?

—Nada, nada —decimos precipitadamente— era por saber.

#### Idolatría y nacionalismo

Un adusto colectivo nos enfrenta con un problema inesperado. Tres estampas coloreadas, pegadas en el parabrisas del coche, parecen repartirse su cariño. En el medio, la Virgen de Luján, alegremente encuadrada por el rostro sonriente del infatigable Gardel y la simpática figura de Ireneo Leguisamo. La trilogía nos intriga, y una pregunta diabólica nos ronda por la cabeza: "Si tuviera usted que conservar una sola estampa, ¿con cuál se quedaría?". Pero no la formulamos. Apartamos respetuosamente a la Virgen de la encuesta, y centramos la cuestión sobre los ídolos masculinos:

—Así que Leguisamo y Gardel —comentamos—. ¿Usted los puso ahí?

—Sí, yo.

—¿Le gusta el tango? ¿Le interesan las carreras?

—Más o menos.

—No ocultamos nuestra sorpresa: —¿Y cómo tiene ahí a un cantante de tangos y a un jockey?

El colectivo nos mira con desconfianza. Hay poca gente en el vehículo, e insistimos para que responda. Finalmente, con una sonrisa:

—Y... qué sé yo... esas cosas. Tenía las fotos a mano y se me dió por ponerlas en mi colectivo...

—Bueno, pero usted admira a esos hombres...

Los argentinos son, decididamente, antifeministas, por lo menos en lo que se refiere a sus ídolos.

#### Las mujeres opinan

La represalia por parte del sexo débil no se hace esperar. Empezamos nuestra encuesta entre jóvenes empleadas, amas de casa, clientas de salones de peluquería. En ningún momento alguna de las damas interrogadas supuso que un ídolo pudiera hallarse fuera de la pantalla. Hubo un apabullante y tal vez inexplicable triunfo de Glenn Ford, el maduro y recio galán norteamericano. Un pequeño grupo nacionalista se decidió por algún astro de nuestro cine o teatro. Otro pequeño grupo colocó en el pedestal a Fangio. Pero... Glenn Ford se llevó la victoria.

Tratamos de indagar las causas de esa preferencia, y se nos contestó que "era simpático". Tal vez merezca un examen más prolijo esa predisposición actual de la mujer argentina a elegir por ídolo a un hombre más bien común, cuyas cualidades esenciales son la "simpatía" y la actitud viril, sin estridencias. Tal vez el fenómeno se deba solamente a que nuestra encuesta coincidió con el estreno de alguna película.

El caso es que las mujeres admiran a quienes poseen características físicas o morales que les son agradables, en contraposición a los hombres, que se inclinan más bien hacia el triunfador, cualquiera sea su actividad, capaz de halagar su orgullo nacionalista.

#### El círculo cerrado

El deporte arrastra invenciblemente a gran parte de los ciudadanos. Según nuestras rudimentarias estadísticas, Fangio, los Gálvez, Pascual Pérez, los cracks del fútbol y los famosos jockeys, componen el olimpo porteño. Hay una supremacía de figuras contemporáneas, pero no faltan nostálgicas evocaciones de viejas glorias: "Toscanito" Marimón, Justo Suárez, Firpo...

Se sigue advirtiendo una exclusividad de héroes nacionales. No hemos visto ni una foto de Villorosi o Farina, de Joe Louis o Rocky Marciano, en confraternidad con los deportistas argentinos. Al mencionar esos nombres por nuestra cuenta, siempre hemos encontrado un "¿cómo no!" absolutamente cordial. Pero los ídolos tradicionales han seguido proclamando desde la pared su completa hegemonía.

Junto a estas recias divinidades, que exhiben una notable inclinación del hombre argentino hacia las fuerzas primitivas, se destacan otras de distinto signo. Son las estrellas de la música popular: Carlos Di Sarli, Juan D' Arienzo, Osvaldo Pugliese, cuyos admiradores repiten a coro, después de cada actuación: "¡Al Colón!", con entusiasmo convencimiento... Y la pléyade de vocalistas: Edmundo Rivero, Alberto Echagüe, por citar algunos nombres.

De todas maneras, el círculo está perfectamente cerrado: aquí no entra ningún ídolo sin carta de ciudadanía...

#### El misterio de los ídolos femeninos

En el transcurso de la encuesta nos hemos enfrentado con hombres jóvenes y maduros. Todos ellos han declarado su admiración por un representante de su mismo sexo. Si insistimos, si indagamos directamente, los interesados hacen una rápida enumeración que puede sintetizarse así: Gina Lillobrigida, Sofía Loren, Marilyn Monroe, Néida Rocá. Pero sentimos que no son auténticos ídolos; a lo sumo distraídas concesiones a la estética...

Sin embargo, hay precedentes en otros países: Mistinguett en Francia, Mary Pickford, "la novia de América", Rita Hayworth, cuya efigie llevó estampada la primera bomba atómica...

# Staudte, director cinematográfico de las dos alemanias

el autor de "Los asesinos están entre nosotros" la primera película de posguerra, es el único director que ha trabajado y continúa trabajando en Berlín Este y Oeste

## un reportaje de calisto cosulich

Wolfgang Staudte no sólo es el autor de la primera película alemana de posguerra, *Die Mörder sind unter uns* ("Los asesinos están entre nosotros"), sino también el único director cinematográfico que filma indistintamente en las dos Alemanias, que ha trabajado intensamente en el Oeste, a pesar de habitar en el sector Oeste de Berlín. Y así se da el caso bastante curioso de que su película *Der Untertan* ("El súbdito") sea uno de los pocos films producidos en la República Democrática que se exhiben tranquilamente en la República Federal. Como es lógico, nuestra primera pregunta al encontrarnos con Staudte, se refiere justamente a este hecho:

—¿Cómo ha conseguido actuar de una manera tan singular? ¿Le resultó fácil?

—Las cosas no han sido del todo fáciles —responde—. Mejor dicho: lo fueron hasta 1949, cuando realicé *Zukunft aus zweiter Hand* ("Destino de segunda mano") en Hamburgo, y *Rotation* ("Rotativa") en Berlín Este. Luego al guerra fría se agudizó, y, en mi caso, sentí el contragolpe. En ese entonces estaba preparando una película para una empresa cinematográfica de la Alemania Occidental, cuando me pidieron que suscribiera una declaración en la cual me comprometía a no filmar más ni un metro de película para la Defa. Naturalmente no firmé nada. Hubiera sido imbécil el que yo, justo en el Oeste, perdiera "voluntariamente" mi libertad de trabajo, que había sabido —y podido— conservar en el Este. Por eso me fui y continué trabajando para la Defa, que no me imponía ninguna clase de obligaciones, donde yo era dueño de ir y venir cuando se me daba la gana.

—Pero ahora la situación ha cambiado, ¿no es cierto?

—Sí. Pero esto se debe principalmente a *Ciske de Rat* ("Hocico de ratón"). El hecho de que yo fuera contratado por una sociedad holandesa, hizo cambiar de opinión a los alemanes del Oeste. Inmediatamente una compañía de Múnich pidió y obtuvo la coproducción. Luego Venecia hizo el resto. Francamente, no me esperaba un León de Plata y menos una mención del Océ. Es cierto que estos dos premios me abrieron todos los caminos.

—¿Cómo se encontró trabajando en Holanda?

—Usted no tiene idea de lo libre que se siente uno en un país donde la industria cinematográfica prácticamente no existe.

—Volviendo a las dos Alemanias. Nos parece que usted, a pesar de trabajar con preferencia para la Defa, no ha hecho nunca una verdadera elección política.

—Realmente, una elección la hice, y tal vez también política; todo consiste en entenderse al darle un nombre. La elección la hice no optando por una de las dos Alemanias, sino, rehusándome a considerar la existencia de dos Alemanias antagónicas. La diferencia, si queremos, existe, pero es artificial y está impuesta desde afuera: no existen dos "culturas" alemanas, dos sentimientos alemanes. Existen diversas orientaciones políticas en las dos Alemanias, diversas estructuras sociales, pero estas diferencias existen también en



rotativa

hocico de ratón



staudte



otros países. Sin embargo, es posible hallar un mínimo de unidad espiritual.

—Bueno, nos parece que usted está en buena compañía al pensar así. También era esa la convicción de Thomas Mann.

—En efecto. Pero volvamos a los hechos: en la posguerra no es que yo haya elegido a propósito la zona rusa para trabajar. ¿Sabe cómo nació "Los asesinos están entre nosotros"? La idea de la película se me ocurrió en Berlín, después del colapso. Es difícil imaginar para uno que no haya estado allí la atmósfera de la capital en esos días. De un lado, los rusos, que estaban cada vez más cerca. Del otro, los angloamericanos que nos masacraban con bombas. Y en el medio los alemanes, alimentando —no todos, claro— la estúpida y secreta esperanza del desquite. Se perdía así la última ocasión de realizar un acto de bondad, después de tantos errores, un gesto razonable después de tanta locura. Para quienes no pensamos así, estaba el terror: se necesitaba bien poco para ser colgado del primer farol. Para

denunciarte se prestaba el primer burgués que te encontraras por la calle. Yo conocí a un tipo así, un respetable farmacéutico que, en esos días, estaba dispuesto a cometer cualquier delito, cualquier crimen. Como tantos, después de la derrota, se hubiera transformado —otra vez!— en una persona "respetable". Pero en realidad tuvimos un asesino entre nosotros, un hombre que, para bien de todos, fué eliminado. El me inspiró la idea de la película. Escribí el argumento y le di el título *Der Mann den ich toeten werde* ("El hombre que mataré"). Al fin de la guerra escribí, al mismo tiempo, a las cuatro autoridades aliadas pidiendo el permiso para realizarlo. Obtuve de las cuatro autoridades diferentes contestaciones: los ingleses, para decir la verdad, ni siquiera me contestaron; los franceses me dijeron que eso no les concernía, que la idea de un renacer del cine alemán ni siquiera se les pasaba por la cabeza; los norteamericanos me contestaron que

(Continúa en pág. 15)

# T. S. Eliot: el temor al porvenir

(Viene de pág. 3)

finición: "La cultura puede ser descrita simplemente como aquello que hace que la vida valga la pena de ser vivida."

¿Cuáles son los elementos, las razones, "aquello" que hace vivible la vida? Habrá que deducirlo de todo lo que está amenazado de desaparición: no la humanidad y su marcha hacia la plenitud, no la aventura creciente del espíritu, ni el desarrollo del conocimiento, ni la purificación de las costumbres, ni la capacidad para el gozo estético. Las grandes transformaciones sociales, la liberación de los países sometidos, la abolición del odio y la rivalidad de clases — hechos que suceden en este período de "decadencia" y que es de suponer que serán más claros y tenaces en el futuro — anuncian la destrucción de los sistemas de esclavitud y de tortura, el colonialismo, la opresión oficial, las lesiones impuestas por los gobiernos: o sea, la monarquía y todo sucedáneo del absolutismo: el gobierno de casta, el capitalismo, la intransigencia religiosa, la élite sacerdotal, el monopolio económico, el monopolio intelectual: todo lo que para Mr. Eliot justifica la vida: lo que para él es la cultura.

Allí está la explicación para todas sus otras apreciaciones: "la transmisión hereditaria de la cultura dentro de una cultura requiere la continuidad de las clases sociales." Contra la amenaza terrible del porvenir, sólo queda el retorno, el acatamiento de lo heredado, del designio (Pattern), la obediencia a los actos de los padres. (Ya Claudel decía: "Yo creo sin cambiar un solo punto lo que mis padres han creído antes de mí.") Y tal es la conclusión, además, de su comedia "El Empleado de Confianza" y, un poco veladamente, de "Reunión de Familia".

"Rusia... en el momento de su revolución, pudo haber estado aún en una etapa tan temprana de su desarrollo, que la eliminación de su clase superior podría no sólo no haber detenido dicho desarrollo, sino, al contrario, haberlo estimulado. Hay, sin embargo, algunas razones para creer que la eliminación de una clase superior en una etapa más desarrollada pueda resultar desastrosa para un país."

Habría sido interesante que expusiera algunas de esas razones. Mas, lo importante ahora, es la advertencia que hace contra los peligros de un porvenir, del porvenir tal como él lo ve: la abolición de cuanto hace que la vida valga la pena de ser vivida. Y, como afirma también que "la educación debe ayudar a conservar la clase y seleccionar la élite", no es ligereza deducir que si todo, para Eliot, se fundamenta en la conservación de las clases sociales, su sola amenaza de desaparición le hace huir, inútilmente, del tiempo que vendrá.

Anglo-católico y monárquico. No ha tratado jamás de disimular su beligerancia. Su actitud mística, de retorno y contemplación, es consecuencia directa del miedo al futuro y del asco por el presente. Situado en medio de la vorágine política de nuestra hora, no plantea el dilema elemental: O Dios o el Demonio, sino que dice: "Si no tienes un Dios (y El es un Dios celoso) deberás presentar tus respetos a Hitler o Stalin". Se nos figura, así, un Dios de consumo temporal, utilizable especialmente en los períodos de transición política, casi un Dios parlamentario o electoral,

un "tory" opuesto al laborismo, al ingreso de China en las Naciones Unidas, y adversario, desde luego, de los "decentes ateos, cuyo único monumento es la carretera de asfalto y mil pelotas de golf perdidas".

Es de extrañarse, entonces, que el mundo se le figure una tierra desolada — "roca y no agua, sólo roca", "ésta es la tierra de los muertos, ésta es la tierra del cactus". ¿Quién podía más resignadamente, decir: "Nosotros, que vivíamos antes, estamos ahora muriendo con un poco de paciencia"?

El tránsito por la tierra le es, al igual que para Lubicz-Milosz, una maldición que se inicia en la hora del nacimiento, y de la que sólo la muerte libera. La tierra — "aquí no puede uno ni pararse ni acostarse ni sentarse"; los hombres — "somos hombres huecos, llenos de paja" — no hacen muy agradable el trance de vivir. Por el contrario: despojan a la vida de toda razón.

La simultaneidad entre el pasado y el presente, que es base de su filosofía y expuesta como tal en sus poemas, ha determinado una técnica que, aunque la inició Ezra Pound, tiene en Eliot su defensor y teórico. Estudiando el *Ulysses*, decía: "El uso paralelo de la *Odisea* en Joyce tiene una gran importancia. Tiene la importancia de un descubrimiento científico. Ningún otro ha construido antes una novela sobre tal fundamento. Nunca ha sido necesario antes... Al usar del mito, al manipular un continuo paralelo entre la contemporaneidad y la antigüedad, Joyce ha seguido un método que otros podrán seguir tras él. No serán más imitadores que el científico que usa los descubrimientos de Einstein para llevar adelante sus propias investigaciones independientes. Es simplemente un medio de controlar, de ordenar, de dar forma y significación al inmenso panorama de inutilidad y anarquía de la historia contemporánea... La psicología (tal cual es, y nuestra reacción sea cómica o seria), la etnología, y *La Rama Dorada*, han concurrido a hacer posible lo que era imposible hasta hace unos años. En lugar del método narrativo, debemos usar ahora el método mítico".

La forma, pues, está determinada por la concepción general del autor: el retorno al pasado, su nexo simultáneo con el presente. Y esta nueva — y acaso justa — teoría de que el arte es algo como un laboratorio donde todo puede ser utilizado, libre de la epidemia contemporánea de la originalidad. No he podido comprobar la autenticidad de una frase suya — "Un poeta mediocre roba, pero un gran poeta, toma" —, mas es lo cierto que la pone en práctica.

Por otra parte, la simultaneidad caótica de la vida contemporánea está dada por una técnica cinematográfica, por la intercalación de conversaciones comunes, a veces, vulgares, por la inserción de escenas domésticas, dentro de cantos de alta jerarquía lírica. Oponiéndose a la poesía inglesa del siglo XIX, expresa con gran acierto una de las características de la poesía moderna: "En un poema de alguna extensión debe haber transiciones, entre pasajes de mayor y menor intensidad, para dar un ritmo de emoción fluctuante, esencial a la estructura musical del conjunto; y los pasajes de menor intensidad serán, en relación con el nivel en que el poema total opere, prosaico; así que, en el

sentido implicado por ese contexto puede decirse que ningún poeta puede escribir un poema de amplitud a menos de ser un maestro de lo prosaico".

Tal es, a mi juicio, la gran contradicción en la obra de Eliot: la forma audaz y revolucionaria, para un contenido de regresión y mito. Nunca creí en la fórmula de "odres viejos para el vino nuevo". Se me ocurre que el tema reaccionario en la forma nueva es tan antimoderno como la idea progresista en formas decadentes. ¿Canto épico en un soneto? ¿Exaltación del feudalismo en verso libre? Ninguno de los dos. Mas, es indudable, la poesía de Eliot recoge muchos elementos formales de la sensibilidad contemporánea; desecha la musicalidad, combate la metáfora — "en la gran poesía no debe haber metáfora porque ella misma es toda metáfora" — que ha venido a determinar, especialmente en la poesía en lengua castellana, una nueva forma de rítmica; utiliza el lenguaje popular, traslada fragmentos de canciones y avisos de diarios, y hace de la poesía un todo orgánico, un conjunto de elementos determinados por nuestra época. Pero... para plantear sólo la perfección de la descomposición y de la muerte que obligarían al retorno.

He aquí el peligro y el sortilegio. Atraídos como por un canto de sirena, por los sonidos nuevos de su poesía, quienes lo siguieron cayeron, como rodando, como sin quererlo, al fondo.

Eliot sostiene que la poesía no tiene ningún efecto social: pero su propio caso es comprobación de lo contrario: ha ejercido una de las más importantes influencias en la poesía contemporánea; y todos los poetas de este nuevo decadentismo están logrando imponer — más que expre-

sar — cierto sentimiento de derrota y pesimismo, de desesperanza y miedo, que determina otras tantas actitudes de deserción frente a la vida y al futuro. Esta, es claro, no se origina en Eliot; él no habla por sí solo, no expone una amargura personalísima, sino que es portavoz, hablan por su boca muchos de sus contemporáneos. Waldo Frank analiza: "Eliot es el empleado de confianza de la sociedad burguesa que le lee. Eliot atiende a sus negocios, conoce sus secretos, la sirve y alchahueta en favor de ella. Ha proporcionado un escape — que han hecho respetable su habilidad y elegante erudición — a aquellos que deploran el caos cultural de nuestro tiempo, pero desean vivir en él con confort, y por encima de todo, quieren evitar el problema de transformar el caos en un nuevo mundo, problema acogojante de nuestro tiempo". Entonces, la poesía, ¿no tiene ningún efecto social?

¿Le pedirá consejo a él el poeta de mañana? Habrá, seguramente, de seguir ciertas indicaciones suyas, como ésta: "Lo que tenemos que hacer es traer la poesía al mundo en que vive el público y al cual regresará al salir del teatro; no transportar al auditorio a un mundo imaginario, totalmente distinto del suyo, al mundo irreal en el que puede hablarse en poesía". Pero al constatar su deserción y cobardía frente al futuro, su adhesión a causas ya ahora agonizantes — la monarquía, la tradición como roca estática, los mitos del pasado —, su solidaridad con ese aristocrático desdén por el hombre y su época, acaso habrá de repetirle las palabras de "El Judio de Malta":

Tú has cometido fornicación; pero eso fué en otro país y, además, la moza ha muerto.

## POESIA DE MAIACOVSKI (1)

Al César lo que es del César  
y a Dios lo que es de Dios,  
y el que es como yo,  
dónde se mete?

Ese es el problema. No había lugar para Maïacovski en esa Rusia de 1916, al borde ya de su gran transformación, y sus deseos — que no calmaría el oro de todas las Californias, según dijo el poeta — habían encontrado el cauce de una expresión singular, de un humor corrosivo, por momentos trágico, sólo comparable, tal vez, al de Rimbaud frente a otras catástrofes. Desconocido de Dios y enemigo de César, Maïacovski hacia rante que había elegido su sitio en el combate, y marchaba, ya, a ser el poeta de los que un día asaltaron el Palacio de Invierno. Es decir: lo épico vivía en él, era también su pan. Y su fuerza lírica, si puede decirse así, estaba amasada con la misma levadura. Con la misma violencia, con idéntica verdad. Un año antes (1915) el censor le había dicho al poeta:

— Por lo visto, usted quiere ir preso...

— De ninguna manera — le contestó Maïacovski.

— ¿Y cómo puede ser tan lírico y tan grosero al mismo tiempo?

— Bueno, si quiere seré suave y no un hombre. Seré una nube en pantalones.

Su lírica se nutre de un violento disconformismo. Y así su conflicto individual, lejos de cerrar la parábola, la proyecta hacia nuevas posibilida-

des. A través del padecimiento del poeta (que nunca es pasivo, que está en el polo opuesto de ese automatismo de tanta poesía contemporánea) podemos enfrentar una realidad hostil, un orden adverso al cumplimiento vital del poeta. Hay en esto, además de la presencia de un revolucionario (que juega con los antagónicos, que no se pierda en lo sutil de las contradicciones que maneja) un gran lucido de la poesía, en lo que tiene esta de profunda posibilidad creadora, inventora. Todos los materiales son utilizables. Todos los materiales pueden transformarse en la poesía, y su verdad estará dada por el sentido general del poema y por la creación de su lenguaje. Lila Guerrero — su notable y fiel traductora — señala un hecho: el verso escalonado de Mallarmé que utilizaba Maïacovski. Podrían observarse, a la vez, otras relaciones entre la poesía lírica de Maïacovski y los movimientos de vanguardia del arte contemporáneo. Así, por ejemplo, imágenes de tipo expresionista, reiteraciones simultaneistas, alguna forma discursiva que hubiera sido grata al chileno Huidobro; etc. Y si bien esta no es una observación del todo original, ya que esas relaciones eran previsibles por tratarse de la poesía de uno de los epígonos del futurismo en Rusia, no deja de ser interesante que el más alto poeta de la Revolución de Octubre, haya sido, a la vez, el más audaz creador de formas poéticas.

R. Ballesteros

(1) Vladimiro Maïacovski, *Obras Escogidas*, Tomo I: *Poesía Lírica y Cómo se hacen los versos* — Editorial Platina.

# la fácil esperanza

por f. j. solero

Si el Ser argentino adquiriese en este preciso momento, por una increíble, fatal y lúcida puesta en marcha de su destino, conciencia de sí, ¿qué preguntas se formularía? Acaso: ¿qué hemos hecho de nuestros ansiosos originarios? ¿Qué han valentado aquellos que elevaron nuestros mayreces? ¿Qué de los ideales de Mayo? ¿Qué de las palabras simbólicas y apremiantes de Echeverría? ¿Qué de la realidad que nos circunda? ¿Qué de los hombres que nos enseñaron a pensar — a intentar — en un futuro si no venturoso, al menos sin tipos ni falsedades? ¿Qué de la lección de sacrificio? Y éstos y otros interrogantes que porajamente se planteasen, llevarían a ese estado concienzudo argentino y a un paréntesis respecto de toda actividad, de toda acción, en el que sólo ejercicio su libre movimiento el espíritu, al que aquel se encontraría entonces vinculado, adhiriendo de manera serena e inembargable, en plenitud pocas veces alcanzada.

Porque, con la primera pregunta, quedaría elaborada la sucesión inevitable de una serie de apertencias y calificaciones en lo que el argentino sería puesto en duda. Para ese estado de conciencia, lo argentino y lo argentino levantado a cabo todavía, y que, tal vez, en su posible desarrollo implícita su más terrible y elucidatorio misterio. Pues, ¿cómo sostener siquiera a la claridad de una elusiva ciencia histórica, aquellos conceptos que ya desde la infancia suenan a hueco en la medida de los libros de texto? Pero, ¿es el argentino que habla como lo dice la letra impresa, o se propugna por la omisión de lo que tendría que expresar y, criminalmente, calla? Pero, ¿es posible hablar de conciencia histórica argentina, de compromisos con el Tiempo — como no sea aquí impuesto por el tiempo de otros cursos históricos — cuando se vive sin el sentimiento de ese devenir? Más, insistiremos, ¿existe un país sin un hallazgo del sí? Por nuestra parte, creemos que ese sentimiento quebró, o, mejor aún, desplazó ese cual piedra hundiendo en un légame inenarrable, primero, en la etapa reaccionaria posterior a Mayo; segundo, el condeñar la campaña anti-concebido por San Martín; y tercero, tras Caseros, al no cumplirse los enunciados de Bases.

Ahora bien, entendiéndose esto en un nivel ideal de ascensión frustrada, como algo incursivo taxativamente en las aspiraciones del curso argentino. Ya que el ideal de este también quiso realizarse con la conspiración de Alzago, con la entronización de Rosas, con la primera presidencia de Yrigoyen, con el advenimiento de Perón. Empero, ¿a qué se debe que ninguna de esas dos direcciones se haya concretado? Simplemente, o la dicción camorrista y demorada el clima argentino; una ligada al proceso que transitaba en la lejanía, y al que se rendía y rinde la reverencia de lo inconmensurable, la pleitesía

de la santo en un sentido demoníaco, no divinal — Europa —, y la otra, la que se incrusta en el límite, la que se alimenta del agua maldita de la inocencia, la que pone la boca sobre el túmulo de los huesos ancestrales, y en lugar de respetarlos y ensalzarlos con la plegaria y la meditación, vierte sobre su y riega una lluvia de inspiración para avanzar en medio de una oscuridad que aterra, de un silencio que recoge el eco de la propia voz y de una frialdad que atesa la vida.

Estos dos fuerzas han obrado como revulsivos de la argentina y, capitalmente, le han impedido cobrar conciencia de sí. Sus consecuencias han quedado lo oto, pero, a la playa sólo llegó la espuma. Y precisamente por ser fuerzas contradictorias han trabajado en permanente tensión de equilibrio, impidiendo lo que podría y se ha insistido en denominar, empleando un término de curso europeo, crisis argentinas.

Si nos apartamos un poco de la historia oficial a que nos han acostumbrado los profesores o sueños que siempre ha tenido la Argentina, veremos que tales crisis siguen un mecanismo mitomano. Para que haya crisis no basta que se opongan dos dinámicos, sino que éstos sean libres en sí y por sí. Sin embargo, ¿cuál de ellas lo es? ¿La que mira hacia afuera, digamos la extravertida, o la que adoptando una actitud sedente, en lugar de activarse interiorizarse, como en la religión idólatra, se contempla el ombligo en actitud nauseosa? La primera no es libre puesto que responde a los intereses de la Otra Historia, fraguada en disímiles continentes y de cuyo núcleo nosotros somos la periferia; la segunda obra de una buena parte por contrapunto y sólo una leve porción de avatar teórico llega a dinamizarlo. Y cuando lo consigue, justamente porque carece de libertad, manipula especulando con la otra fuerza, a la que considera adversaria y a la que no sabe, astutamente, incorporarse. En util, fagocitarla y expelirla, convertida en util. Manifestar, en este orden, que el triunfo de la Otra Historia señaló la occlusión de una crisis; que el '90, con la renuncia de Juárez Celman y el triunfo pírrico de los partidarios de Alem cumplió otra; que el "cuartelazo" del 4 de junio de 1943 epilogaba una crisis y que el

## IMPERIALISMO Y CULTURA



En un voluminoso ensayo: *Imperialismo y Cultura*, J. J. Hernández Arregui pone a los intelectuales argentinos en la picota, o, al menos, en tela de juicio. El subtítulo de la obra es explícito — La Política en la Inteligencia Argentina —, y su afán polémico evidente. Sin duda alguna un libro así llama al interés del lector, promueve en él una actitud crítica frente a los problemas que plantea, y no pocas veces ante la posición del autor que, por otro lado, no disimula su beligerancia.

Su crítica al colonialismo cultural es, en muchos momentos, justa e innegable. También lo es su crítica a ciertas figuras que representan las debilidades, frustraciones y limitaciones de una clase social. Pero una generalización peligrosa, un no ver las sutiles contradicciones que se operan dentro de esos mismos grupos humanos, lleva al autor a un enjuiciamiento masivo por un lado, y a

una franca apología — también masiva — de ciertos autores de escaso valor en nuestra cultura.

La crítica despiadada a Güiraldes y la benevolente a Gálvez, la sobreestimación de Scalabrini Ortiz y la subestimación de Borges, muestran, como diría Reyes, el mapa espiritual de sus simpatías y diferencias. Y si bien compartimos su desagrado ante la carga que él cita de Güiraldes (publicada en *Sar*), si no nos repugna menos esa actitud cortésana ante el europeo refinado, no podemos olvidar — aunque no compartamos; aunque estemos en el lado opuesto de su ideología y su sentido de la vida — al extraordinario artista que vivía en él, al creador que — al menos en parte — superaba sus propias limitaciones. Y no sólo por "la vivacidad descriptiva del paisaje", como apunta en algún lado el autor, sino por todos los elementos que configuran a un poeta: emoción, riqueza expresiva, estilo.

En otra parte de su libro, Hernández Arregui arremete contra el disconformismo mesiánico de Martínez Estrada y el más o menos existencialista de Ernesto Sabato. No debe esforzarse mucho para encontrar puntos vulnerables. En verdad (pequeños prestados la ferga al pesimismo) estos dos escritores pelean con la guardia abierta, y esa frontalidad, a veces desmesurada, permite buenos blancos al crítico. Y si bien son acertadas muchas de sus observaciones, la parcialidad del autor — la extrema parcialidad, mejor dicho, ya que todos tomamos parte en el conflicto — hace que su cuadro adolezca de ese mínimo de objetividad, sin el cual la diatriba cae, irremediablemente, en el bruto.

Ricardo Jovellanos

Alberti, el esteticismo de Marcel Proust, la filosofía vivencial de Scheler y, a la vez, alabar la riesgosa parábola intelectual de Aníbal Ponce, aplaudir fervientemente a Lisandro de la Torre, a José Ingenieros, y con una virulencia que pocas veces se ve en la literatura quien levanta el brazo, mueve los manos, resplandece en la mirada, latigüea la voz y sabe adueñarse de una gestión exigente como la Reforma Universitaria del '18 en la pía y soñolienta Córdoba, que golpea con palabra restallante y veraz, la intervención ibarurrista, la "hora de la espada" del profesor, y en tantas ocasiones disconforme Lugones, que ataca la mendacidad de la doctrina de Monroe y mantiene vivo en su corazón y en el de sus compañeros de lucha y jomás, quebrado siglo, el desprecio contra cuanto se arrostra para estrangular la libertad del individuo, en todos sus formas y cualquier sean sus aspectos, repetimos, esa actitud de uno de los seres más vivaces y honestos de los últimos treinta años, contribuye puerilmente, con el gesto, el discurso, la fiebre y la pasión, a que esa conciencia que exigimos del argentino se vea, perseguida, hurtada a la luz.

Porque ya sabemos que tener conciencia es abandonar la salud, hundirse en la habitación en tinieblas y rebato, palpar la garganta y decirse: "Todavía respiro". Y aprovechar esos instantes para ingresar en nosotros mismos y reconocer nuestras deudas con el prójimo. Y, "cuanto más, es abandonar el repliegue de esa fácil esperanza que contemplamos ambular, pintarrajado y diario, por cada esquina del país, alejándonos en el hogar, en los negocios, en la oficina, en el arte, en la política, en la literatura, frustrándonos a cada paso, instándonos a seguir el camino del engaño, el de la facilidad. Pues ya para los argentinos, ser feliz es sinónimo de morir con las necesidades materiales imperiosas de la vida, no respetar aun lo aceptable enfermedad de los otros.

No queremos partidarios, no queremos ciegos, no queremos "villos miseria", no queremos analfabets, no queremos libros obscenos, no queremos poetas, no queremos males modales, no queremos profusos, no queremos bibliotecas. No queremos, ¿según qué? ... Pues por aquí se gana el purgatorio de la Buena Muerte.

(1) Deodoro Roca: *El difícil tiempo nuevo*, Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1957.

## EL DISCONFORME

En este libro, curiosa miscelánea que el autor, John Wilson, nos sirve a través de trescientas páginas, se ven implicadas las más diversas actitudes de los más diversos individuos. Aparejar a Hemingway con Nietzsche, a Nietzsche con Barthes — todo esto con citas extensas y fatigosamente renetidas — es, por lo menos, ocurrencia.

El primer capítulo plantea la rebelión del protagonista de *El latido*, de Barthes, y llega a la conclusión de que se trata de una rebelión contra la sociedad. "Contra la sociedad burguesa, contra la hipocresía y la miseria y la violencia que nacen continuamente de esa sociedad". Nada de eso. El señor Wilson se regocija intilmente porque — según él — esa rebelión se efectúa contra la sociedad de los hombres en general. El *Disconforme* observa como actitud fundamental su no aceptación de la vida de los hombres, "vívada por los seres humanos en una sociedad humana". Y la sentencia es que "no hay salida, ni rodeando ni a través".

Cita a Roquentin, de *La Náusea*, de Sartre: "Vivo solo; jamás hablo con nadie; nunca recibo nada, no doy nada". Y más adelante: "... el hombre es una pasión inútil". Wilson se condeule de que el disconformismo de Barthes haya descomulgado en el comunismo, y que la protesta de Sartre se afirme y se amplie en una vigorosa — aunque excesivamente personal — interpretación del marxismo. Eso, les reprocha, es falta de coherencia y de continuidad. A menos que un escritor tenga una singularidad poco frecuente, nos dice, es seguro que le sucederán cosas de esta índole. Lo extraño es que, mientras Barthes y Sartre pasan poco menos que a la categoría de apóstatas, T. S. Eliot resume para Wilson todas las virtudes del *Disconforme*. "Eliot es el único ejemplo que me viene a la mente, entre los escritores modernos, cuyo desarrollo sea una línea recta continua." No están en dis-

casión los altos valores de la poesía de Eliot, de manera que podemos preguntarnos tranquilamente: ¿por qué Wilson considera a Eliot, ensimismado en las oscuridades de su misticismo católico, un *Disconforme*? La respuesta llega unas páginas más adelante, cuando se dice que el *Disconforme* "es un idealista platónico, un soñador de ensueños, y el burgués está dispuesto a admitir que tiene derecho a la existencia. *El Disconforme tiene un lugar propio en el Orden de la sociedad, como soñador utópico.*" (Los subrayados son nuestros.)

Otro espécimen de *Disconforme* se nos muestra en el *Levi* de De Lisle Adams, que casi serviría como símbolo de esta condición. El joven conde Axel vive en su solitario castillo del Rin, estudiando la Kabbala y la filosofía hermética en su biblioteca revestida de caoba. En el último acto de la obra, el conde y la bella Sara, monja exclaustrada, se abrazan estrechamente y juran que se matarán antes de entregarse a los *arrepentidos desecantes, estúpidos de la vida*. "En cuanto a vivir — dice Axel —, nuestros criados pueden hacerlo por nosotros."

To do lo a-vital, lo anti-humano, el menosprecio feudal por los "estúpidos" negocios de la vida, son muestra de disconformismo para Wilson. Y lo demostrará claramente en la especial fruición que examina las ideas de Nietzsche.

Nietzsche era, por propia confesión, un dionisiaco. Creía en la violencia, en la supremacía de las energías primarias del hombre mediante la sofocación de su ser racional. Extraña de la dinámica cósmica, de la pura voluntad, libre de las perturbaciones del intelecto, las bases experimentales para su pensamiento.

¿Cuál era esa pura voluntad? La voluntad más fuerte y superior no reside en la insignificante lucha por

(Continúa en la pág. siguiente)

(Viene de la pág. anterior)

la vida "sino en la voluntad de la guerra, en la voluntad del poder". (Citado por Wilson.) ¿Y en quienes reside esa pura voluntad de guerra y de poder? Para Nietzsche —que toma de Maquiavelo y de Gobineau la jerarquía que distingue entre amos y esclavos— sólo la existencia de los grandes (los nobles, los héroes) tiene razón de ser. Los otros hombres constituyen la masa informe, el montón de entes iguales, pequeños y despreciables. "No creo que la masa merezca atención sino desde tres puntos de vista: como copia difusa de los grandes hombres... como resistencia que encuentran los grandes... como instrumento de los grandes. Por lo demás, que el diablo y las estadísticas se la lleven."

La arrogancia señorial de Nietzsche se prolongaría más tarde en las teorías del super-individuo, de los hechos elementales de la sangre y de la raza; en esa corriente existencial encabezada por Spengler, tan cara a los ideólogos del nazismo.

Tales son los ejemplos de disconformismo que nos ofrece el señor Wilson.

Bucea en sus Disconformes, inquiriendo esa mediocridad, esa "apertura a lo trascendente" de que habla Jaspers. Pero parte de un pre-supuesto filosófico absoluto, y se muestra tan deliberadamente ciego ante las evidencias en contrario, que cae en lo pueril. Arremete contra Hemingway y, en su propósito de reducirlo a toda costa a sus propias medidas, niega una posibilidad de afirmación vital a las palabras de Santiago en *El viejo y el mar*: "Un hombre puede ser destruido, pero no vencido".

Memorias de un loco y algunas citas de *La guerra y la paz*, dan base a las disquisiciones de Wilson acerca de la desesperación y la náusea existencial de Tolstoy. Esto es verdad... pero sólo una parte de ella. Las ideas filosóficas-religiosas de Tolstoy son complejas y, por sobre todo, muy contradictorias. Sin embargo, evidencian en forma innegable su condicionamiento a las circunstancias exteriores, a las incidencias de lo humano en tanto que individuo y conjunto. Para él, toda existencia en el espacio y en el tiempo es algo imaginario, ilusorio; como lo es, también, la deducción de que el fin de la existencia física no es, al mismo tiempo, el fin del ser verdadero y único. Pero, reconociendo el Yo como supremo valor, admite simultáneamente que ese yo es algo que tiene relación con el universo y con los hombres, y que se manifiesta a través del amor. Amor como única conciencia, expresado en la no resistencia al mal.

Tampoco puede olvidarse —como lo ha hecho Wilson— que las preocupaciones humanistas de Tolstoy fueron demasiado acentuadas y definidas como para considerárselas un elemento accesorio. El último año de su vida, escribía en sus memorias: "Una angustia torturante me causa la conciencia de vivir entre gente que trabaja para apenas salvarse del frío, del hambre, y de la muerte... Ayer pasé por entre unas filas de picapedreros; fué como si me hubiesen azotado por el camino". También esto es parte del Disconformismo de Tolstoy.

Los términos no interesan en este caso. Importa, sí, comprobar que Wilson soslaya premeditadamente toda referencia a los nexos que "sus" Disconformes tenían con el resto de los hombres. Sociedad, historia, interrelación entre individuo y conjunto: todos los elementos condicionantes de ese disconformismo desaparecen entre bambalinas (1).

Oswaldo Seiguerman

(1) "El Disconforme", por Colin Wilson. Editorial Emecé.

### los médanos ciegos

Un niño era el personaje central de "Elegía", aquella novela breve de Julio Ardiles Gray, que reveló, hace varios años, a uno de los narradores de mayor lirismo de la actual generación. Aquel chico que transitaba por la realidad buscando las claves mágicas de la inocencia, reaparece, en cierto modo, en "Los médanos ciegos". Y no porque pueda trozarse ningún paralelo argumental, sino porque aquí, otra vez, en la imagen de un niño se simbolizan las esperanzas de los ilusos. En este caso, la de todo un pueblo esclavado por la seca, que espera un milagro con la idéntica fe a parejo desesperación. Tal el clima —alucinante en muchos momentos y de una intensidad que no decae— en el que se mueven los personajes de "Los médanos ciegos". En este relato reaparecen dos personajes de su anterior novela: "Los amigos lejanos", dos personajes secundarios que aquí adquieren papel de protagonistas: El Rigiono y González. Carré, y cruz de un destino El Rigiono con un casi óseo fatalismo y un estar pegado a la tierra en todo lo que ésta tiene de áspero, criatura que ha aprendido las leyes de un juego cruel en el que se ha enredado con González, llevando, entre los dos, la culpa de un crimen. Pero González, el fantástico, tiene buena labia, sabe inventar historias y transmitir a los gentes el encanto de sus fábulas. El cura yoga por las calles del pueblo, y un árbol serán las alegorías de la lluvia deseada, una "estafa de cielo", al fin. Mientras tanto, afuera el viento juega con los médanos. Viento y médanos que son anónimos personajes, pero que llegan a vivir en estas páginas, gracias al lirismo de Ardiles Gray. Mientras tanto, la gente que se reúne en torno del rincón, ha dejado la iglesia sin fieles y el cura yoga por las calles del pueblo, y un árbol serán las alegorías de la lluvia deseada, una "estafa de cielo", al fin. Mientras tanto, afuera el viento juega con los médanos. Viento y médanos que son anónimos personajes, pero que llegan a vivir en estas páginas, gracias al lirismo de Ardiles Gray. El estilo de Ardiles Gray —directo, penetrante— une lo real a lo poético sin abusar de las metáforas, valiéndose sólo de situaciones, alcanzando una rara y necesaria sobriedad narrativa.

Editó: "doble p".

ricardo h. gantín

### el teatro en el río de la plata

por LUIS ORDAZ

La nueva edición de esta obra dice por sí misma de la importancia de un trabajo que ya hace tiempo se considera indispensable en la bibliografía teatral de nuestro país, entre los más serios ensayos sobre un tema que sombriamente debe abordarse con la perspectiva y el conocimiento que justifica y hace valerosa la crítica. Y el libro aparece —reaparece, para ser más precisos— en un momento en que la separación entre teatro "profesional" e "independiente" se plantea en términos polémicos, casi siempre de franco antagonismo. Necesario aporte, porque da luz sobre muchos de estos problemas con una objetividad que es necesaria para el estudio serio y un cúmulo de datos, fechas, nombres y panoramas actorales del planteo.

Ordaz estudia el proceso del teatro del Río de la Plata desde sus orígenes. Es decir: precisa en términos históricos el nacimiento de una expresión artística que, por serlo, está determinada por una serie de causas políticas, sociales o económicas, las que, como es lógico, definen una manera de sentir y pensar no sólo en los artistas sino en ese anónimo espectador y juez que es el público. Este criterio hace que muchas de sus páginas tengan carácter de verdaderas reconstrucciones de un pasado que es necesario conocer, a riesgo de equivocarnos no sólo en los planteos de un presente, sino en los intentos que se hagan con vistas al futuro de nuestro teatro.

Así, sus notas sobre el "género chico" o "teatro muestre" una gran comprensión, no sólo de los actores y autores que definen dicho género, sino de ese tiempo de difíciles transiciones de nuestra realidad. Esa inicial comprensión sirve de puente, por decir así, para que el lector llegue sin sobresaltos a enfrentar una ya delineada dramaturgia que tiene en Sánchez su más acabada expresión. Y la sociológica otra vez requiere la atención del crítico cuando debe abordar el debatido problema del sainete, su retorno luego de una crisis de valores, y ubicar en su justo lugar, méritos y errores que, finalmente, pintan la psicología de una época. Tal vez sea éste uno de los capítulos más interesantes del libro, pues ayuda a entender cuántas son las limitaciones de quienes desean retornos a la pintoresquista de la realidad, sin indagarla profundamente en sus motivaciones.

Mérito propio tiene el estudio detallado de los autores del teatro rioplatense y el de los actores e instituciones que surgen a lo largo de ese proceso. El panorama final define certeramente la situación actual de nuestro teatro, y señala con justicia el camino recorrido por el movimiento independiente.

Ortiz, en quien se conjugan bien el creador y el crítico, ha logrado apartarse de esa fatigosa erudición que hace áridos a tantos ensayos. Se diría que esa erudición en este caso sirve con modestia al planteo, lo mismo que el estilo, claro y fluido, que permite al lector seguir con idéntico interés los 300 páginas del libro.

Editó Leviatán.

eduardo j. carrere

### libros recibidos

NOVELA: Alberto Vancasco, *Para ellos la eternidad* ("doble p") — Pilar Fernández de Lanchores Rey, *Para luego morir o cambiar* ("doble p") — John Galsworthy, *El Manzano* (Sur) — Luis Todini *Bienvenido Lucifer* (La Reja) — Enrique Amorin, *Los Montaraces* (Goyanarte) — William Goyen, *La casa del olivito* (Goyanarte) — Robert Nathan, *El tren en el prado* (Goyanarte).

ENSAYO: Werner Bock, *Momento y Eternidad* (Sur) — Johan Huizinga, *Homo Ludens* (Emecé) — Carlos Gnocchi, *Pedagogía del dolor inocente* (Emecé).

POESÍA: Julio Félix Róyano, *Pueblo y Milagro* (Grupo Editor Mensaje) — Alberto Girri, *La Penitencia y el Mérito* (Sur) — Osvaldo Horacio Dando *Oda Menor a la Poesía* (Emecé) — Ricardo del Campo, *Aires Camperos* (Emecé) — Matilde Alba Swann, *Madera para mi mañana* (Ediciones Cortezas del Roble).

TEATRO: James Joyce, *Desterrados* (Sur).

CRÓNICA: Carlo Levi, *Las palabras son piedras* (Platina) — Jean Giono, *Notas sobre el caso Dominici* (Sur).

### CONCURSO DE CUENTOS Y ENSAYOS

## GACETA LITERARIA

Llama a concurso a todos los autores residentes en el país.

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 julio de 1958.

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

## FICCION

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Paraguay 479 T. E. 31-3694

Buenos Aires

Nº 11, dedicado a las

LETRAS BRASILEÑAS

enero-febrero-1958

### SUMARIO

Presentación, por J. G. J. GUIMARAES ROSA: La oportunidad de Augusto Matraga.

JOAO ALOHONSUS: Gallina ciega. MARIO DE ANDRADE: El pavo de Navidad. RIBEIRO COUTO: Una noche de lluvia o Simão, el dilectante de ambientes.

CLARICE LISPECTOR: Misterio en São Cristóvão. MONTEIRO LOBATO: El drama de la helada. ANIBAL M. MACHADO: La muerte de la porta-estante.

MARCILIANO RAMOS: El reloj del hospital. MARQUES REBELO: Estela me abrió la puerta. MACHADO DE ASSIS: Unos brazos. GILBERTO FREYRE: El argentino y la cultura brasileña.

ANTONIO CANDIDO: La novela brasileña contemporánea. CRUZ COSTA: Las ideas filosóficas en el Brasil. DECIO DE ALMEIDA PRADO: Noticia sobre el teatro brasileño.

AFRANIO COUTINHO: La crítica literaria en el Brasil. SERGIO BUARQUE DE HOLANDA: El pensamiento histórico en el Brasil.

HERMAN LIMA: El cuento brasileño. ALCEU AMOROSO LIMA: Manuel Bandeira. LOURIVAL GOMEZ MACHADO: Noticia sobre el arte moderno en el Brasil.

Letras Argentinas: "Dos cuentistas exiños: Biyo Casares y Gloria Alcorta", por JUAN CARLOS GHIANO. Letras Brasileñas: "José Lins do Rego", por RAUL NAVARRO.

Letras Españolas: "Dos autores de teatro", por ALVARO FERNANDEZ SUAREZ. Letras Francesas: "Paul Leautaud y su obra", por FELIX GATTEGNO.

Letras Italianas: "Un gran documental de la deportación", por ATTILIO DABINI. ROMUALDO BRUGHETTI: Planteo nacional por un arte universal.

Teatro: "El Teatro San Telmo y una pieza de Juan Carlos Gené", por OMAR DEL CARLO — "El Teatro Cómico", por TULLIO CARELLA. ESTELA CANTO: Cine.

INES MALINOW: Luis Armstrong en Buenos Aires.

## Staudte, director cinematográfico

(Viene de pág. 11)

del cine alemán les hablara de aquí a diez años. Los únicos en escucharme fueran los rusos. No tuve dificultades con la censura. Lo único que pretendieron fué la modificación de una escena en que se representaba un caso de justicia sumaria. Después de tanta ilegalidad, querían que no se hiciera más la apología de ciertos hechos, ni siquiera para un buen fin. En el fondo, no estaban equivocados. En cuanto al título, fui yo quien lo modifiqué, un poco por las mismas razones, y otro porque me parecía más exacto, más acorde con lo que yo quería expresar.

—Se ha escrito que el título "Los asesinos están entre nosotros", aludía de algún modo a los grandes orígenes del cine alemán, que era algo así como un símbolo, ya que era el título original —y después prohibido— de *M*, el film de Fritz Lang. ¿Es cierto?

—Aparte de que el film de Lang se debía llamar "El Asesino" y no "Los asesinos están entre nosotros", no es cierto para nada. Puedo asegurarle que en ese momento podíamos pensar en todo, menos en recordar cómo se llamaba originalmente un viejo film de Lang.

—Eso no quita, sin embargo, que ustedes, directores alemanes, hayan heredado un cierto estilo narrativo, ciertos modos de expresión propios de vuestro viejo cine.

—Esto lo encuentro bastante natural. El viejo cine alemán tiene una gran tradición de estilo, que el nazismo canceló. Nosotros tenemos el deber de retomar esa herencia, después del triste paréntesis.

—A propósito, ¿cómo se las arregló usted durante ese paréntesis? Sus orígenes, a decir verdad, son bastante oscuros.

—No he hecho el héroe, si es a eso a lo que usted se refiere. Fui sólo un actor y dejé de serlo porque no estaba afiliado al Partido. En el cine hice algunos "cortos" publicitarios, y entre 1942 y 1945 realicé también pequeños films sin importancia. Esencial, en mi caso, era quedar en la oscuridad, no pasar a un primer plano. Me entiende, ¿no? Sin embargo, uno de ellos, el tercero, para ser preciso, fué prohibido por la censura, porque criticaba a la burocracia. El cuarto no fué jamás terminado; era la época de la "Volkswehr", de la movilización total. En cierto sentido, puedo decirle que no me acerqué al cine por pasión, sino para evitar el servicio militar y la guerra.

—Hay otro momento de su carrera poco claro, para nosotros. Y más reciente. ¿Por qué razón ha suspendido la Defa los trabajos de "Madre Coraje"?

—Se trata del episodio más doloroso de mi actividad. Las razones son más bien complejas, pero es inútil regarlas: en el origen estuvo la incompatibilidad entre Brecht y yo. La verdad es que yo admiraba profundamente a Brecht, como poeta y como hombre de teatro. Pero no era en absoluto un cineasta. No consiguió darse cuenta de las necesidades técnicas del cine. Cada día llegaba al estudio con nuevas ideas que, de concretarse, hubieran tornado inútil todo el trabajo realizado. La Defa perdió mucho dinero: ¡La película se realizaba en color y cinemascope! De todos modos, quedan 700 metros de esta película. Considera que es lo mejor que hice en mi vida.

—¿Con quién es más fácil trabajar, con el Estado o con una productora privada?

—En cualquier parte donde se trabaje, en la industria privada o del Estado, sea al Este o al Oeste, se llegará al momento en que el director deberá defender su independencia personal, su libertad de creación. Esta es mi convicción. Lo digo con cierta experiencia. Luchas así sostuve en uno y otro lado de Alemania, en el socialista y en el capitalista o democrático, como quiera llamarse. Pero debo agregar que me fué más fácil luchar defendiendo mi independencia artística ante cualquier presión ideológica o política que ante la dureza comercial. Más de una vez, trabajando en la Defa, he debido pelear por defender mi libertad de creación, pero —¡por Dios!— siempre ha sido una lucha en alto nivel, entre iguales. En cambio, en el Oeste tuve otra clase de peleas. Por ejemplo, cuando un productor, con la fuerza que le da su dinero, ordena: "Mire, aquí haga cantar a los protagonistas. Y meta por aquí unos cuantos bailarines, y..." En verdad, es bastante difícil responderle. La discusión no se desarrolla ya entre intelectuales. Es la pelea —siempre desapareja— entre el intelectual y el comerciante. El diálogo es imposible. Se trata de dos idiomas completamente distintos, antagónicos.

Y esto no es una disculpa para los directores del Este. También ellos tienen errores bastante graves sobre sus conciencias. Por ejemplo, el haber censurado varias de las mejores películas italianas neorealistas.

—¿Cómo explica usted esto? —Locuras del sectarismo, del esquematismo...

... del stalinismo, de importación, podríamos llamarlo.

—Si, los errores fueron numerosos. La censura no perdonó ni a "Ladrones de Bicicletas".

—Los "racoksianos", en Hungría —apuntamos nosotros— le agregaron a esta película un discurso de Togliatti en Piazza San Giovanni.

—¿Y sabe por qué? Porque suponían superado el realismo crítico. Ellos decían que era inútil mostrar al trabajador alemán las miserias del trabajador italiano expoliado por la sociedad capitalista. Bastaba mostrarle las conquistas de los trabajadores en la sociedad socialista.

—Sin embargo, después de la muerte de Stalin, las cosas han cambiado.

—Yo no creo en las fechas. Son procesos que no empiezan a fecha fija. El film "Deshielo", en la URSS, se realizó mientras Stalin vivía. Por otro lado, en lo que a mí respecta, los fenómenos políticos no han determinado directamente mi obra, aunque mi sentido de la vida, como es lógico, no excluya este problema. Quien quiera saber lo que siento y pienso que vea mis películas. Para quien yo haya trabajado o continúe trabajando, tiene relativa importancia...

Tal la declaración de Staudte, un artista que en su obra parece negar cierta forma extravagante de "compromiso" o "arte militante", para indagar, de una manera más profunda, en su realidad. Y, al mismo tiempo, es el suyo un modo racional de defensa que impide transformar al artista en un "poeta cortesano".

## una maravillosa colección

especialmente para nenes y nenas de 2, 3 y 4 años



ULTIMOS TITULOS APARECIDOS:

MARCELA VA AL MERCADO

CHUMBO Y CHUMBITA

LAS HIJAS DE MICHI

CÁRLITOS VIAJA EN TREN

EL ARBOLITO DE NAVIDAD

MONICA VA A LA PLAYA

COLECCION

2, 3 y 4

con 16 láminas a 4 colores, cada libro a \$ 250



### EDITORIAL

# abril

la editorial de los niños

## 2 GRANDES NOVELAS

# EL ULTIMO LETOURNEAU

por ROGER VAILLAND

(PREMIO GONCOURT 1957)

Un tema actual y apasionante: la lucha de los obreros franceses contra la productividad. La decadencia de las grandes familias.

244 páginas ..... S. 42.—

# EL TORRENTE DE HIERRO

por ALEJANDRO SERAFIMOVICH

Una de las más extraordinarias e impercederas novelas de la Revolución Soviética. La epopeya de un pueblo destruyendo la opresión.

208 páginas ..... S. 36.—

EN VENTA EN TODAS LAS LIBRERIAS



EDITORIAL

PLATINA

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

# los seis días

Un espectáculo digno de ser registrado ofreció La Rueda con "Los seis días", de Ezio D'Errico, autor italiano que sin alcanzar la significación de un Betti, por ejemplo, posee un acento en cierta medida original y una dimensión humana que hacen muy estimable su labor escénica.

D'Errico ha escrito ya numerosas obras ("Un hombre demas", "Encuentro de los sobrevivientes", entre otras), y merecido algunos premios importantes (Concurso Pirandello, Instituto del Drama Italiano, etc.), pero fué con "Los seis días" que obtuvo uno de los galardones más codiciados por los autores de su patria. Con esta obra ganó el premio del Piccolo Teatro de Milano, imponiéndose sobre más de doscientos participantes, y le cupo el honor de verla llegar a escena interpretada por dicho elenco y dirigida por Giorgio Strehler.

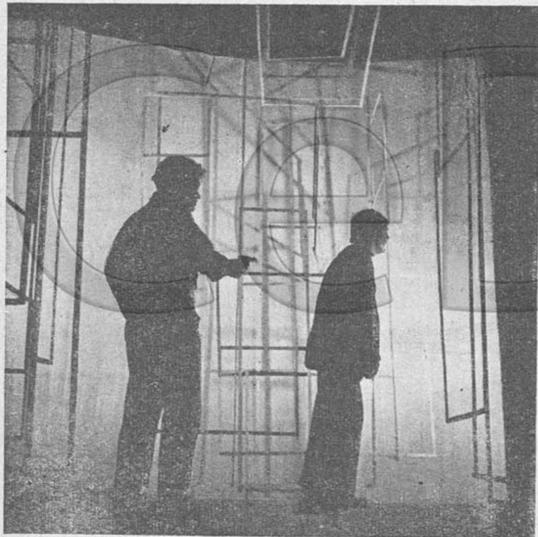
En "los seis días" D'Errico nos hace recordar por momentos a "La hermosa gente", de Saroyan, y no sólo por su ubicación en un Café de segundo orden, sino también por la técnica con que presenta y maneja a sus personajes. Sin embargo, D'Errico es menos lírico que Saroyan y por eso sus escenas poseen, a menudo, una estructura dramática más concreta, de alcances más directos. Es un teatro formado por seres que reflejan (mediante la acuarela o el aguafuerte de sus vidas) aspectos de un país que se ha debatido entre las garras de un régimen opresor y padecido una guerra que ha dañado su cuerpo y relajado algunas defensas de su espíritu.

## LA INTERPRETACION

Pedro Escudero tuvo a su cargo la dirección de la obra y su labor puede calificarse de notable. En la interpretación hay que destacar los nombres de Germán Yanez y Alejandro Anderson, por sus trabajos tan excelentes, y la actuación de Lydia Cué, sobre todo en las escenas dramáticas. En otro plano, aunque siempre correctos, participa-



# la fuerza bruta



John Steinbeck es uno de los grandes autores de la novelística contemporánea. *Of mice and men* (relato que se conoce en castellano bajo dos títulos: *De hombres y ratones* y *La fuerza bruta*), lo consagra hacia 1937, y *Vías de ira*, que aparece dos años después, está considerada como la obra maestra de su extraordinario talento.

Las novelas de Steinbeck se popularizan rápidamente en todo el mundo y hasta llegan a través de adaptaciones escénicas y cinematográficas de mucho mérito. Y no sólo por la calidad de algunas de esas versiones (*La fuerza bruta* y *Vías de ira*, en lo que respecta al cine), sino y muy particularmente por el hondo contenido humano y el hábito rebelde que vigoriza la obra del gran novelista norteamericano. En *La fuerza bruta*, por ejemplo, que acaba de ser presentada entre nosotros por el elenco de Los Independientes, se observan enfoques de esa vida paria que luego adquiriría carácter de epopeya en *Vías de ira*.

## LA ESCENIFICACION

La escenificación de esta novela corta fué realizada por el propio Steinbeck y obtuvo el premio del Círculo de Críticos Teatrales de su patria en ocasión de su estreno. Sin embargo podrían hacerse algunos reparos. Entre ellos, que no alcanza el vigor del relato original, ni la fuerza de la versión cinematográfica. Lennie y George bastarían para decidirse a intentar su traslación a escena (pues aunque excesivamente unilaterales poseen personalidades bien definidas y de mucha atracción), pero observamos que el desarrollo escé-

nico es lento y prima exageradamente lo expositivo, como señalando que el autor no pudo superar del todo su primigenia estructura literaria. Diríamos que a *La Fuerza bruta* le falta acción dramática (y conste que no confundimos acción dramática con simple movimiento físico. Esa acción dramática que quiebra de pronto su conformación novelística en la escena que sostienen Lennie y la mujer de Curley (en donde aquel personaje actúa y se expresa por sí mismo con absoluta precisión), y en el desenlace de la pieza, con la muerte de Lennie a manos de George, mientras éste le habla como si se tratase de un niño.

Fuera de estos reparos de orden técnico, la idea de Steinbeck llega fielmente a través de los tipos nombrados, quienes, además de su desesperada soledad, expresan una protesta que trasciende a lo social, y en la que Crooks y Candy son también válidos testimonios.

## LA INTERPRETACION

Onofre Lovero, que dirigió la obra, interpretó a su vez a Lennie, el personaje principal. Y la verdad es que no nos parece conveniente esta doble actividad. No porque Lovero carezca de capacidad para cumplir cualquiera de las dos funciones, sino que, por principio, estimamos que cuanto más independientemente se cumplan ambos aspectos del espectáculo, mejores habrán de ser los resultados. Como director realizó, sin embargo, una labor estimable, aunque tal vez por lo apuntado, se observan tonos deficientes y cierta dureza en algunos movimientos. Como intérprete anima a un Lennie bien ahondado y sin caer en la caricatura, a pesar de tratarse de un ser anormal, infantil y tremendo a la vez, que se ajusta y responde a las reacciones más ilógicas de su temperamento enfermizo. Walter Santa Ana (bien trazado George), posee una buena figura y magnífica voz, pero machaca las frases en forma inadecuada hasta imprimirles una entonación cansina y monótona. Es un defecto que deberá corregir, pues se trata de un artista muy dotado. Haydée Padilla defiende un personaje de escasa consistencia teatral. Bien Emilio Lelez en su desventurado Candy, y Emilio Jordá, en el negro Crooks, despreciado por todos, hasta por sus mismos compañeros blancos de infortunio. Enrique Herrera crea su Curley con marcado efectismo y el Slim de Daniel Roca carece de tensión dramática.

## LA ESCENOGRAFIA

La escenografía de Gastón Breyer requiere un párrafo aparte. Se trata, sin duda, de una muestra más de la rica sensibi-

lidad de este artista plástico cuya labor estimamos tanto. Pero nos plantea algunas dudas. Consideramos que el escenógrafo es un colaborador del espectáculo, y que la misión primordial es servir a la obra de la mejor manera. Y si bien existen libretos que permiten la interpretación subjetiva del escenógrafo, otros, por su particular carácter, sólo piden y aceptan su colaboración. Podríamos formular así nuestras dudas: ¿más allá de su indiscutible valor plástico dentro de la teoría constructivista del escenario, la escenografía de Breyer "siempre" en esta ocasión al realismo macizo de Steinbeck? Nosotros lo dudamos. Advertimos que en escena se superponen dos lenguajes distintos que por momentos no sólo no se amoldan, sino que chocan violentamente entre sí. El propio Breyer debió sentir ese choque al verse obligado a colocarse entre su varillaje de formas no concretas, la cama que le pedía el autor para la habitación de Crooks. Se trata de un simple detalle de no integración, pero muy sugestivo. Creemos, pues, que este problema merecería ser debatido alguna vez por especialistas en la materia (el propio Breyer en primer lugar), que aclarasen nuestra confusión y nos sacasen de dudas.

Luis Orda

# GACETA LITERARIA

Reg. Prop. Intelectual Nº 518.449

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

GUSTAVO SOLER

HORACIO CLEMENTE

Redacción y Administración:

Donato Alvarez 1572 - 59-9671 - Bs. Aires