

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)

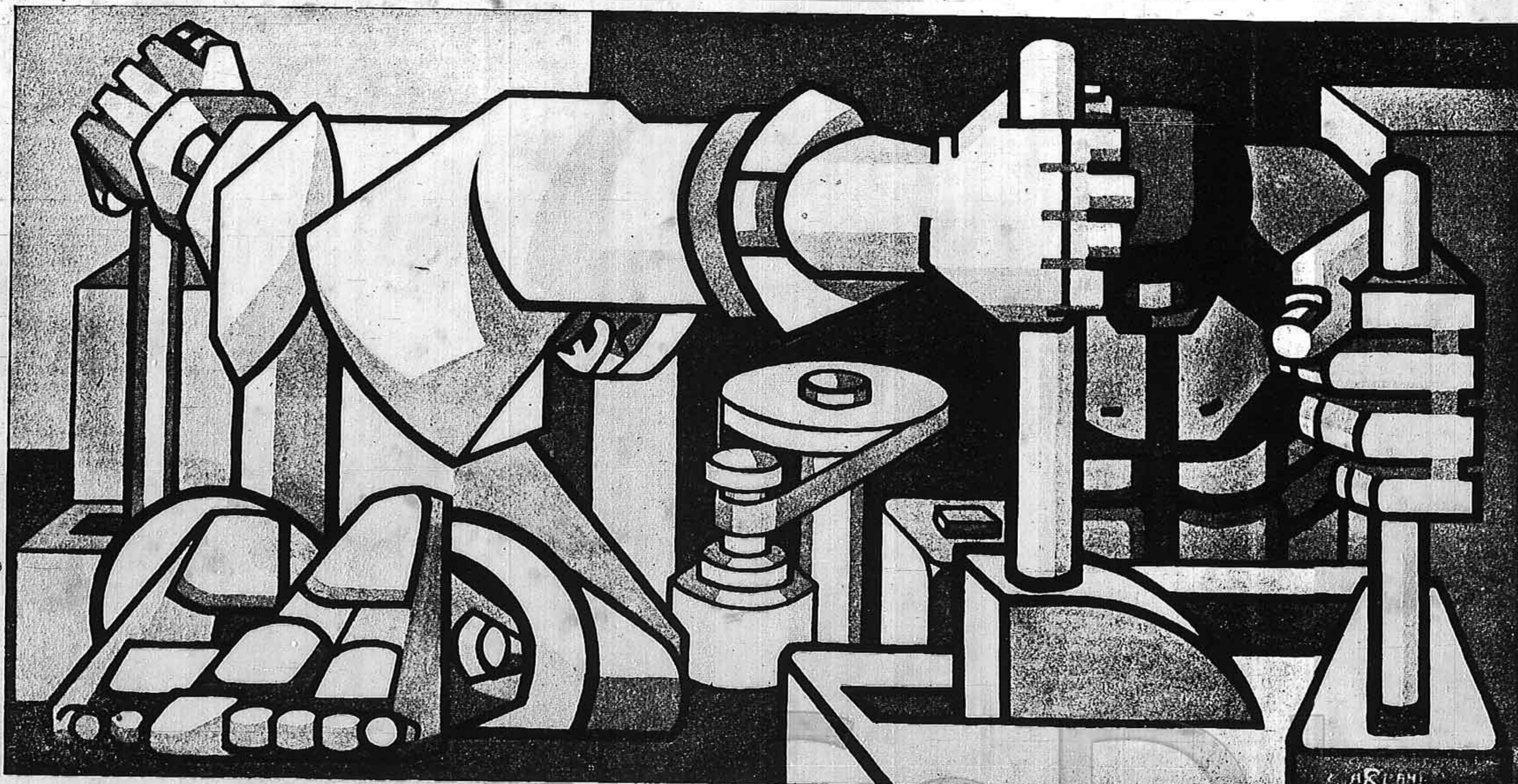


Escena de "La fuerza bruta"

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

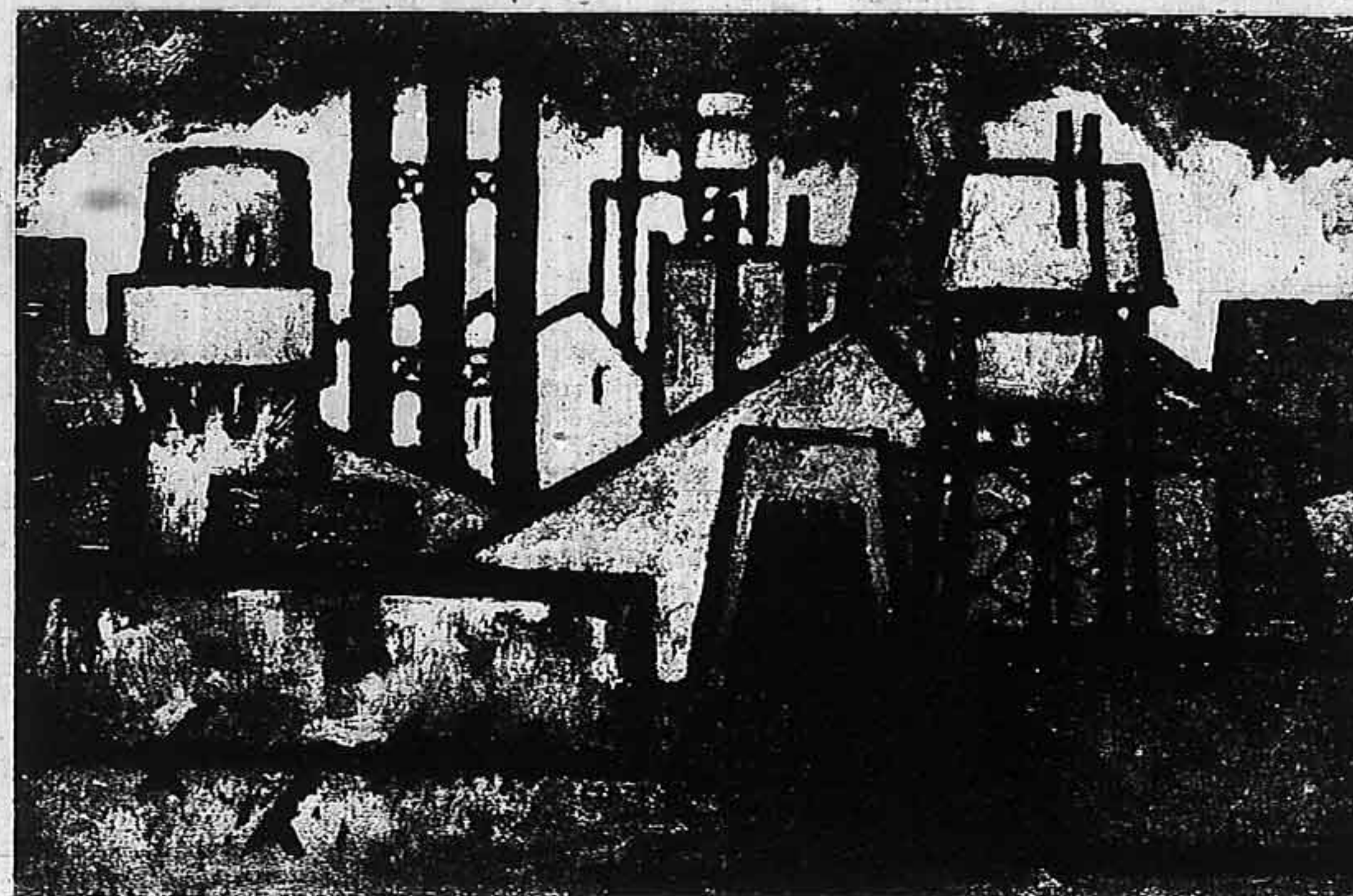
el arte, expresión de época

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 querria 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.

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.

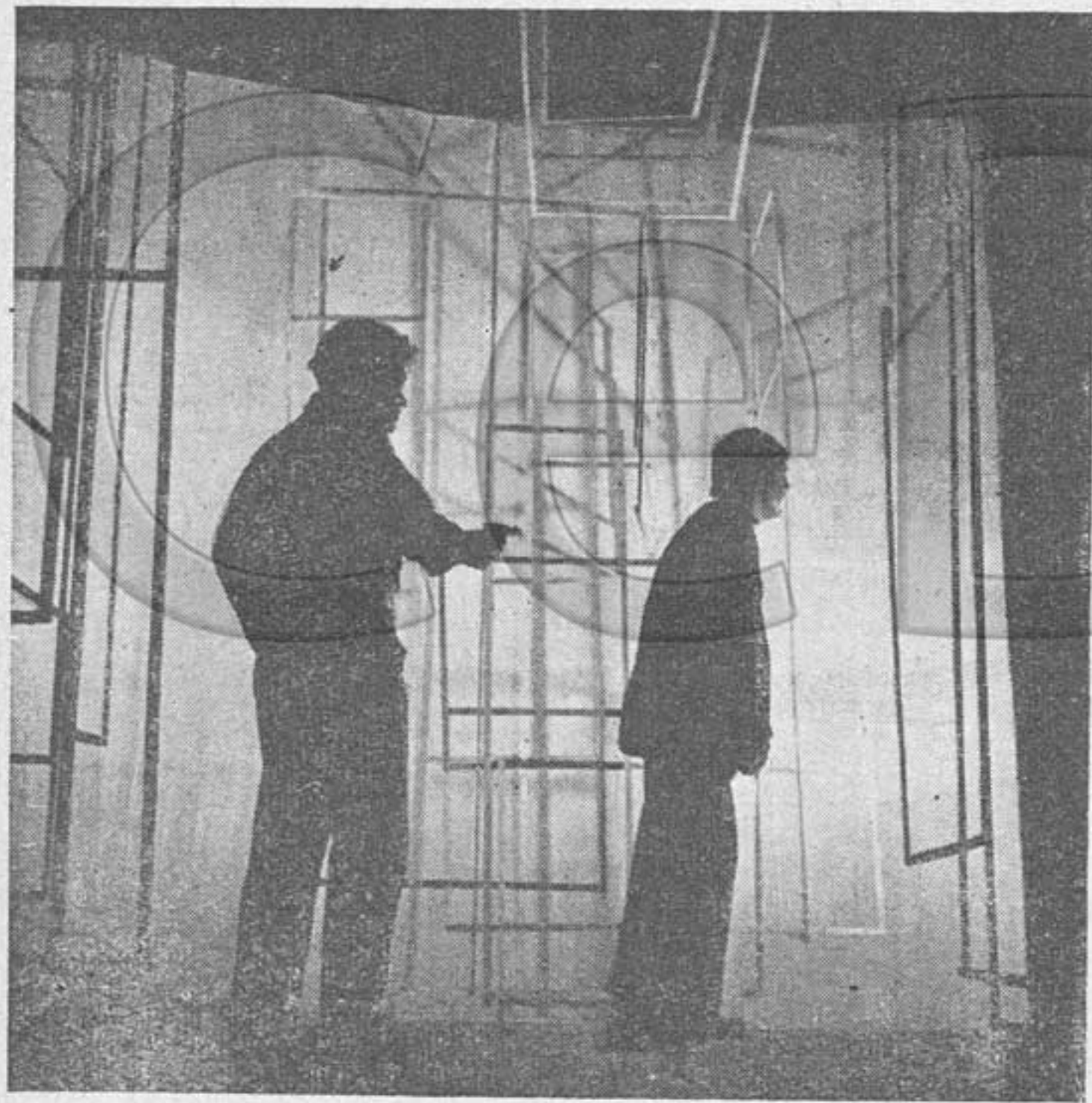
En "los seis días" D'Errico nos hace recordar por momentos a "La hermosa gente", de Saroyan, y no sólo por su ubicación en un Café de segundo orden, sino también por la técnica con que presenta y maneja a sus personajes. Sin embargo, D'Errico es menos lírico que Saroyan y por eso sus escenas poseen, 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 imprimirlas 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