"Martin Fierro" no tiene importancia, dice Borges

REPORTAJE POR ESTELA CANTO EN LA PAGINA 5.

André Lothe, la abstracción y la inteligencia en la pintura

Un artículo de Demetrio Urruchúa. (Pág 6).

Nueva Gaceta

Aparece el primer y tercer lunes de cada mes

Dirección y Administración: Arenales 2602 - T. E. 78-5723 - Buenos Aires - Argentina

DIRECTORES: Héctor P. Agosti - Enrique Policastro - Roger Pla. — CONSEJO CONSULTIVO: Antonio Berni - Estela Canto - Luis Falcini - Norberto A. Frontini - Luis Gudiño Kramer - M. Hynes O'Connor - Isidro B. Maiztegui - María Rosa Oliver - Juan L. Ortiz - José Pedroni - Miguel Angel Speroni.

No se devuelven los originales ni se mantiene correspondencia acerca de las colaboraciones no solicitadas. Los conceptos vertidos en los trabajos firmados son de exclusiva responsabilidad de su autor.

NUMERO 3 — 7 DE NOVIEMBRE DE 1949 — UN PESO EL EJEMPLAR

INDIO

Raíz de agua dulce

por Miguel Angel Asturias

Especial para NUEVA GACETA.

I

EL indio teme al agua salada. Recuerdo ancestral. Alguna vez el mar pasó sobre su raza. Y la borró. Y dejó bajo el misterio de la selva verde, hoy verde sepultura, sus ciudades de piedra fábula. El indio teme al agua salada. Raíz humana de agua dulce, le complacen nacimientos, en cola de ardilla, de fuentes asiduas o invernales, el riachuelo juguetón en época de seca y alborotado gozo y muerte en tiempo de aguaje, y el río grande a flor de tierra o subterráneo en leche de tiniebla, y el lago mar del indio americano.

Hoy todavía teme al agua salada como antes. En las tierras cercanas a las costas del Pacífico de Guatemala, en compañía de pescadores que no parecen tener esqueleto de hombre, sino de pescado, pasé largas temporadas y pude observar el aspecto del indígena empapado en ese sabor de lágrima seca, tan contrario a su naturaleza, que tiene la vecindad del mar. Hay un regreso a la animalidad más triste. Cuerpos desnudos de carne, por el paludismo y desnudos de ropas por la pobreza, pues apenas se cubren con camisolas de manta que les dan apariencia de enfermos de fiebre, la fiebre de la costa, la fiebre de la sal; otros llevan solo taparrabos; todos con los pies igual que raíces de mangle hundidas en la marisma donde el agua se vuelve jalea luminosa.

La habitación del indio en la costa es también expresión de este abandono de su persona. La cónica techumbre de color amarillento se suelta en largas puntas de bayoneta, como si estuviera resignadamente hecha de filos y filos para el aguacero tropical o para la lluvia de sol derretido, únicas alternativas en aquellos sitios de mediodía eterno.

Los utensilios son de lo más tosco, improvisados, rudimentarios, porque para el indio aquel estado de su ser en salmuera es pasajero y sus ojos ven nostálgicos la cima de las montañas y no habla porque casi siempre está hablando con todo lo que dejó allá en el agua dulce de su pueblecito montañés, allá cerca del cielo en su clima de agua de primavera dulce, allá...

Allá la flor aristocrática, las piedras del fuego hogareño, el altar con imágenes de almanaque de botica y flores de papel plateado, el candelero de bronce que parece oro, el incensario de loza vi-

CONTINUA EN LA PAG. 2

DIBUJO DE MANUEL ZORRILLA

EL DIOS FREUD

Diálogo con Gregorio Bermann

Por Arturo Capdevila

Especial para NUEVA GACETA.

UN dios. El dios Freud. Así le vi. Como a un taumaturgo, como a un bello numen, como a un demiurgo de la Psicología; pero de una Psicología de profundidad y extensión nunca antes sabidas. Era el revelador del mundo recóndito de la subconciencia y el explorador jamás imaginado del universo de los sueños. Hube de verle, pues, como a un nuevo dios de la ciencia del alma. Y a Gregorio Bermann —uno de los primeros adeptos— como a un sacerdote y apóstol de este nuevo dios, allá en Córdoba, en su rincón de Las Rosas, a la orilla del plácido río Primero. Hablaba con sabiduría y con inspiración. Era un caso de bellísimo entusiasmo científico. Diré más. El hablar de esas cosas en su parque, bajo los árboles, comunicaba al diálogo no sé qué acento griego.

¿Y ahora crisis del psicoanálisis? ¿El *psicoanálisis enjuiciado* (*Nueva Gaceta*, Buenos Aires, número 1), conforme leo en un artículo precisamente de aquel mi admirado amigo y acaso verdadero iniciador del freudismo entre nosotros?

Me alarmo. Me alarmo como escritor. Al fin y al cabo, soy el autor de un poema dramático, escrito para exaltación de Freud, en cuyo prefacio he dicho que alguien debía cumplir desde la pura región del arte (y ese fui yo), el acto de admiración, de agradecimiento y de espantado asombro que el heróico caso de Freud merecía: aquel hombre que se atrevió con el misterio del Yo hasta donde nadie se aventuró antes que él. Por eso titulé mi libro "Consumación de Sigmond Freud". Consumación. "Porque Freud —añadí en dicho prefacio— es ante todo un héroe. Y con toda su cabal dignidad."

Como a héroe digno de todo ditirambo, le presenté, al calor de mi entusiasmo, en tres patéticas etapas. Primero, viajando hacia Adanópolis como un nuevo Cristóbal Colón, como un nuevo Colón, navegante de los mares del alma; luego en las catacumbas de Adanopolis; finalmente, en el reino de la vasta sombra de Adán.

Pero he aquí un documento inesperado: el de un núcleo de alienistas, publicado en "La Nouvelle Critique", en París, en junio de este año de 1949, con el título singular de "La psicoanalyse, idéologie réactionnaire". Firmado por jóvenes especialistas, tiene los alcances de un manifiesto. Para el Dr. Bermann se consuman en tal documento las objeciones que de atrás se hacían contra el freudismo, algunas extremadamente ridículas, a decir verdad.

Pero, ¿qué es en síntesis lo que ese documento expone? La convicción de que "el conjunto de las teorías psicoanalíticas está contaminado por lo que podría llamarse un principio *mistificador*." Muchos lo habrán leído con estupefacción: con toda la estupefacción de los creyentes.

Parece que se plantea aquí una cuestión de táctica social; acaso una cuestión de oportunidad. Pero ni la ciencia pura, ni la poesía pura pueden considerar estos aspectos momentáneos. En todo caso, curar al individuo del mal de la angustia, ¿no es encaminarse a la curación de la colectividad?

Los jóvenes disidentes señalan ahora que, "cuando se llega a la raíz de la doctrina freudiana se encuentra siempre la conciencia de un individuo solitario." Pues... ¿y qué otra cosa se proponía encontrar? Y en toda raíz de hombre, ¿qué más sino eso? No entiendo como un hecho tan real —tan real y tan profundo— pueda tomar de nuevas a nadie, ni por qué se ha de negar a causa de ello la posibilidad de transformar el orden social. Yo como inveterado georgista he creído siempre —porque es obvio— que la desaparición de determinados males colectivos refluiría provechosamente sobre el individuo; pero tampoco abrigo dudas acerca de todo lo que puede la salud individual —y más en el orden de la justicia—, respecto del conjunto.

CONTINUA EN LA PAG. 2

BOEDO ERA OTRA COSA...

Reportaje de Enrique Wernicke

LA "generación de Martín Fierro" está de fiesta. Celebra su veinticinco aniversario. Los muchachos que formaron el grupo de Boedo leen asombrados las crónicas de los diarios que, de pronto (una vez cada diez años) han resuelto que existe un auténtico movimiento literario argentino.

Boedo también podría inventar sus festejos. Pero los muchachos de Boedo son mal educados, son gruñones, no se afeitan todos los días y, además, están ocupados en cosas más importantes.

Para saber algo de lo que significó eso que llamamos el "movimiento de Boedo" tenemos que salir en busca de sus hombres. Así lo hemos hecho entrevistando a Enrique Amorim, a Leónidas Barletta y a Alvaro Yunque. Castelnuovo, por derecho, debió ser de la partida, pero vive en Liniers y el día en que tratamos de verlo se habían roto los tranvías, el río estaba crecido, soplaba viento de proa y la niebla cerraba el horizonte... en fin, demasiados inconvenientes para un periodista. Nos hemos contentado con tres "ejemplares".

Aun cuando las entrevistas se cumplieron una tras una, para abreviar el reportaje, hemos inventado una conversación a trío que no existió. Tómese por cierta esta declaración: la tortilla la hicimos a solas, en casa.

Antes de preguntar

NO tenemos un escritor que haya profundizado en aquella época de la literatura argentina (1924). Como material de información disponemos de las colecciones de los diarios y revistas, de la "Antología" de César Tiempo y de un apéndice que agregó Alvaro Yunque en su libro "Literatura Social en la Argentina".

De todo esto, sacamos en limpio que ya en aquellos tiempos existía Buenos Aires. Es evidente que los hombres caminaban, como ahora. Había tranvías, ómnibus, pero ningún colectivo. Entre la gente que por entonces vivía en Buenos Aires, unos comían en cuanto sentían hambre; otros, antes de comer debían pensar de dónde saldría la comida. Era una diferencia marcada digna de figurar en la historia. Buenos Aires era hermoso, sí. En los barrios, uno veía árboles, vigilantes y cantinas. Así era Boedo. En el Centro uno olía perfumes y veía hermosas mujeres. Así era Florida. Fuera de algunas diferencias que registra Tobal en su geografía, Buenos Aires era bastante parecido a lo que es hoy, pero Enrique Amorim era un muchacho, menos pituco de lo que es ahora; Alvaro Yunque peinaba un cabello negro; Leónidas Barletta no había inventado el "Teatro del Pueblo"; los tres eran jóvenes.

Afuera, muy lejos, en Europa, caminaba la Revolución Rusa. Desde aquí, los argentinos la miraban; unos, con cara de mono; otros resueltamente entusiastas.

Un cenáculo sin sillas

NOS imaginábamos al grupo de Boedo reunido en una peña. Charla que te charla, a la moda de Madrid. Pero Enrique Amorim nos borra tal idea.

—Boedo no era nada —dice—. Era una editorial que estaba en la calle Boedo y adonde yo llegué un día llevando los originales de "Tangarupá".

Alvaro Yunque está de acuerdo, pero es más explícito:

—Efectivamente —agrega—. En Boedo estaba el local de una editorial que fundó Zamora. Nosotros, los que luego formamos el grupo, éramos amigos de A. Zamora y le servíamos de asesores en la elección de títulos, prologábamos algunas ediciones...

Sí. Boedo no fué un cenáculo, fué la empresa de un hombre de empresa que, ayudado por magníficos colaboradores pudo cumplir una obra extraordinaria.

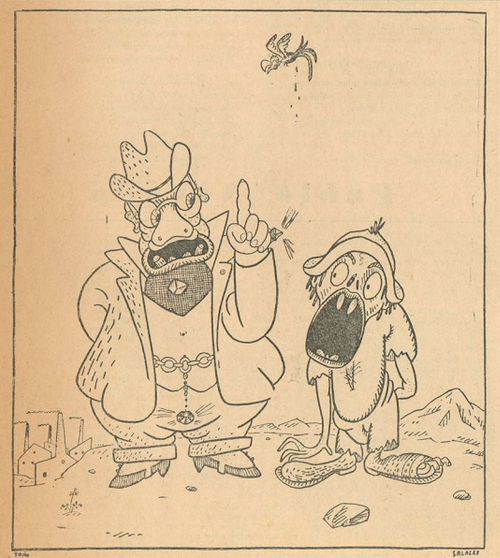
Las obras que en ese tiempo edita "Claridad" tienen un sello definido. Citemos algunos autores: R. Rolland, H. Barbuse, I. Eremburg, H. M. Remarque. Creemos innecesario especificar de qué se trata. Pero hay más: los libros que editaba Zamora se vendían en la calle a precios irrisorios. El genio de Zamora, como hombre de empresa, fué descubrir que el pueblo de 1924 reclamaba libros.

CONTINUA EN LA PAG. 4

ELIAS CASTELNUOVO. FUE LA FIGURA MAS VISIBLE DEL LLAMADO GRUPO DE BOEDO.

LA CONDICION HUMANA

por Toño Salazar



EL HAMBRE. —Yo protesto siempre...
EL "PODEROSO CABALLERO". —Yo no te escucho nunca.

SOBRE NUESTRA CULTURA

Los Revisionistas

por Héctor P. Agosti

ESTE artículo apenas si es la introducción a una breve suite sobre la definición de la cultura. Mi propósito era indagar directamente (no sé si con mucha originalidad) las razones teóricas generales que determinan el hecho de la cultura. Pero cuando imaginaba la estructura de aquella suite, un episodio fortuito vino a embarullar los planes y a indicarme la conveniencia de estas aclaraciones previas, de esta determinación tempo-espacial de la cultura en trance.

"El libro del momento"

El episodio es éste: una importante librería-editorial, de impresiones populares y baratas, ha cubierto todas sus vidrieras, en sitio de mucha frecuentación, con un cartel y abultadas pilas de libros. El cartel dice: "El libro del momento". Y "el libro del momento" no es otro que el "Juan Manuel de Rosas", de Manuel Gálvez, lanzado así a una nueva incursión *panzer* sobre los lectores argentinos. Si todo se redujera a este vuelco de la propaganda librera en el caso de marras, poco habría que inquietarse. Aunque el señor Gálvez se procure prestigios lejanos, hasta el punto de hacerse llamar "el más grande novelista argentino actual" ("Almanach des Lettres", París, 1947, pág. 163), todos sabemos que las cuotas de aburrimiento empeñosamente difundidas por su prosa resguardan al lector de toda posibilidad de ser catequizado. (No se atribuya a pavor sectario este juicio mío sobre las cualidades soporíferas del señor Gálvez. De él dijo Lugones que era "un escritor de segundo orden... tan aburrido como sus letras". Y en cuanto a sus prestigios extranjeros, Daniel Rops escribió en "La Vie Intellectuelle", octubre de 1932, estas palabras que merecen recordarse: "Creador mediocre de mitos y personajes, es un buen descriptor de ambientes. Su obra enriquece poco el tesoro común de la humanidad, pero nos documenta sobre una forma de civilización que desconocemos"...).

El hombre síntoma

Pero dejemos al señor Gálvez, que poco significa por sí mismo. El señor Gálvez sólo me preocupa en calidad de síntoma. ¿Puede ser "libro del momento" —libro definidor quisiera decirse— un panegírico de Rosas? Y aquí

CONTINUA EN LA PAG. 2

CONTINUA EN LA PAG. 6

GRABADO, POR LEOPOLDO MENDEZ, ARTISTA DEL TALLER DE GRAFICA POPULAR DE LA CIUDAD DE MEXICO, QUE PARTICIPA EN LA EXPOSICION RECIENTEMENTE INAUGURADA EN LA GALERIA ANTU.

EN LOS PROXIMOS NUMEROS

"A veinte años de Doña Bárbara", por Mariano Picón-Salas.

"Noticia sobre Rómulo Gallegos", por Norberto A. Frontini.

"Apuntes sobre la novela", por Miguel Angel Speroni.

"Música de barrio", por Salvador Irigoyen.

"Niño en el río", por Rodolfo Vinacua.

"Carnaval del 900", por J. Salas Subirat.

LOS REVISIONISTAS

por Héctor P. Agosti

VIENE DE LA PAG. 1

está el síntoma que obliga a recordar el nombre acallado (¿o ensordecido?) del señor Gálvez. El señor Gálvez no es otra cosa que una avanzada populachera del llamado *revisionismo histórico*. Lo que él hace en biografías petrificantes y en novelas indigeribles, el señor Irazusta lo ejecuta, con más talento, más información y más seriedad, en el plano de la investigación histórica propiamente dicha, y el señor Díaz de Vívar, con menos seriedad y mayor literatura ortopédica, en el terreno de la práctica parlamentaria. Pero las intenciones, a fin de cuentas, son las mismas: poner patas arriba a nuestra historia, y escamotearnos el curso revolucionario para erigir fraudulentamente en tradición argentina —como un prestidigitador que extrajera sorpresas desde el fondo de una galera misteriosa— a la Contrarrevolución feudal que Rosas personifica en nuestro esquema histórico. Véase, pues, hasta qué punto la historia se torna instrumento de la batalla político-cultural. ¿Y podía entonces hablar de una definición *en general* del hecho de la cultura sin reparar en esta condición *particular* que entra nosotros le sugiere un sentido preciso?

Necesidad de examen crítico

Los revisionistas de la historia suelen anotarse de entrada algunos tantos. ¿Quién podría negarles que la historia argentina —con lo que cual quiere decirse la textura de esa historia escrita— necesita ser revisada científicamente? Una historia erigida sobre tabús y sobre prejuicios, aureolada de sacrosantas inmunidades, precisa sin duda ser sometida, por razones culturales, a un poderoso examen crítico. Pero los revisionistas, apoderados de esta verdad técnica, presumen esgrimirla victoriosamente para reivindicar lo que en la historia argentina, entendida como crónica vital de un pueblo, existe de más pernicioso y contradictorio. Un examen crítico de la historia argentina exige revelar las raíces de nuestra revolución incumplida. Ello interesa sin duda a la política, pero interesa también —y mucho más— a la cultura, que es la condensación sedimentada de las mutaciones profundas que el hecho político suele trasladar a la superficie. Cuando en lugar de dicha acentuación crítica de las razones de una revolución incumplida, se nos ofrece el sucedáneo de la Contrarrevolución idealizada, entonces sí tenemos derecho a inquietarnos por el porvenir inmediato de nuestra cultura y eso es lo que ocurre con el revisionismo.

Ruptura con la tradición

La revolución democrática proclamada por la generación echeverriana —punto de arranque de la conciencia nacional de los argentinos— es total en su determinación y en su propósito. Su vocación de totalidad la lleva a la ruptura *cultural* con la tradición española, y éste es episodio que no siempre han sabido —o querido— percibir ni los historiadores profesionales ni los comentaristas literarios. En el orden de la definición de una cultura revolucionaria, Echeverría primero, Alberdi más tarde (en su ya demasiado leído Prólogo al Certamen Poético de 1841), Gutiérrez algo después, significaron la necesidad de un nuevo lenguaje, de un nuevo modo de cultura. Es en el rompimiento con las viejas inodas inservibles (de un "desquicio" del viejo orden, para citar palabras del autor del "Dogma"). Desde el punto de vista de la cultura, allí se encierra una lección de sabiduría política: la generación echeverriana sabe que efecto que toda mutación de la sociedad engloba necesariamente, si es verdadera, una auténtica revolución cultural, y que en dichas condiciones la vieja cultura necesita ser repudiada, o aceptada en parte por su valor instrumental y a titulo meramente metafórico. (Ahora, desde luego, las cuotas de injusticia que a veces pueden infiltrarse en la operación; eso sirve para la antología.) Pero ahora acontece lo contrario: lo que la generación echeverriana repudió resulta sobreviniente por el camino del revisionismo histórico. Y nuestra cultura, que muy penosamente pudo ir elaborándose en procura de su independencia (muy penosamente digo, porque no siempre acentuó ese carácter militante que Rodó le encarecía como su mérito mayor) se ve ahora llevada de la mano hacia las penumbras de la hispanización, entendida dicha hispanización como un retorno a la tradición teológico-cultural de la Colonia. En una sonada ocasión parlamentaria lo aclaró así el señor Díaz de Vívar: "Nosotros poseíamos esa unidad de creencia [la hispanidad católica] y por eso estábamos preparados para ser un gran país. Potencialmente ya lo éramos, y acaso hubiéramos logrado realizar un destino triunfal si no hubiéramos sido víctimas de un percance histórico de muy grandes proporciones". Niegan la independencia nacional

Aquel "percance histórico" fué la Revolución de Mayo, punto de arranque para la formación de una conciencia nacional (y por lo mismo cultural) de los argentinos. El revisionismo la niega, para hablarnos en su lugar del "sentido misional de la conquista de América". ¿A qué nos lleva el revisionismo histórico? Sí, a esto precisamente: a la negación de nuestra independencia nacional como hecho pasado y quizá también como hecho presente y como hecho futuro. Muy bien se que algunos partidarios del revisionismo histórico se indignan por este planteo global de sus posturas; sé que el señor Irazusta, por ejemplo, se irrita cuando se lo quiere asimilar a los devaneos monarquizantes del señor Anzoátegui y de sus seguidores más o menos inconfesos en la extinta revista "Sol y Luna". Pero si los hechos tienen un rigor lógico que los nutre interiormente, hacia aquellas negaciones radicales de la revolución democrática total tienen que dirigirse, lo sepan o no, lo quieran o no, los exégetas del revisionismo histórico. Algunos, como esos muy ilustres componentes de una comisión de moralidad, terminarán reclamando el fuego (el concreto y presente, no el eterno) para "La gran aldea" de Lucio López...

He aquí, por lo mismo, el indicio dramático que representa esta exhibición pública, entre trémolos gerundianos, del exuberante mamotreto del señor Gálvez. Porque el crimen histórico de Rosas no consistió tanto en la degollación de los inocentes cuanto en haber empañado la revolución; poco aún: en haberla remontado hasta los surcos odiosos de la contrarrevolución feudal y teológica. La acusación contra Rosas es así una fundamental acusación de robo: él intentó robarnos la Revolución de Mayo, de la misma manera que otros intentan enajenarnosla ahora. En ello consiste precisamente nuestro drama y nuestra obligación militante de rescate, porque bien poca cosa seríamos los argentinos despojados del ideario de Mayo: apenas una cosa despreciable y abyecta.

Organización de la cultura

Leo en Gramsci que a los intelectuales corresponde, en cada contingencia histórica, un papel primordial en la organización de la cultura. Pero ciertamente que toda organización de la cultura presupone una determinación previa de su carácter esencial. Que de apuntada aquí, a espera de ocasión más propicia, que la tradición irrenunciable de la cultura argentina resulta de la aplicación y desarrollo de los principios enunciados que Echeverría trazó en su "Dogma" famoso:

"Política, filosofía, religión, arte, ciencia, industria; toda la labor inteligente y material deberá encaminarse a fundar el imperio de la Democracia... Filosofía que no coopere a su desarrollo, la desechamos... Arte que no se anime de su espíritu y no sea la expresión de la vida individual y social, será infecundo".

Aquí se inscriben, en estas palabras de Echeverría, las fórmulas valederas para un trabajo de organización de la cultura argentina, cuyo problema actual parece ser el de su probable aniquilamiento en los planos del revisionismo, bien soldado al revisionismo histórico en tantas ideas y verdades de la contrarrevolución. Entimos a una resurrección del tema casticista —raza, idioma, religión— frente a la doctrina cultural de la Revolución de Mayo expuesta por la generación echeverriana de 1837. La justicia exige indicar que este planteo contrarrevolucionario no es de fecha reciente. La acusación del pensamiento de Mayo viene siendo practicada desde antiguo: es como si se hubieran abinandado las resistencias para que pudiésemos llegar finalmente a la apostasía contrarrevolucionaria erigida en sistema de doctrina. ¿Y entonces? Entonces quiere decir que el cluadano Esteban Echeverría podría acusarnos a los escritores argentinos que en silencio abdicáramos de la que intrinsecamente constituye nuestro ser nacional. Y de lo que se trata es de tornar imposibles las acusaciones.

PABLO NERUDA. FOTO RECIENTE.

LA LAMPARA EN LA TIERRA

Pablo Neruda, en discurso pronunciado en México en ocasión del Congreso Continental por la Paz, recordó su decisión reciente tomada en Budapest. Allí había firmado un contrato para la publicación en lengua húngara de una antología de todos sus poemas. En presencia ya de los traductores y editores que se reunían a esperar sus indicaciones para comprender su trabajo, decidió anunciarles que renunciaba y se oponía a que tales poemas se publicaran en las condiciones propuestas. El motivo lo señala él mismo: "Ninguna de aquellas páginas llevaba en sí el metal necesario a las reconstrucciones. Ningún ser de mis cantos tenía la salud y el pan que necesitaba el hombre allí". "No quine que viejos dolores llevaran el desaliento a nuevas vidas".

Ahora, reintegrado a suelo americano, Neruda amplía su renuncia. "Os confieso —dice— que tampoco soy quien ver que se imprimas de nuevo aquellos cantos".

Esta actitud señala al poeta que da trascendencia social a la poesía. Pero separa en su obra, la que ha quedado atrás, no por mala, sino porque pertenecíendo a una época de su espíritu incerrada en el "renego transitorio" de una civilización en decadencia, ha dejado de interesarle. Siente que su voz de poeta ante otros requerimientos, está respondiendo a la esperanza; más aún, junto a la solidaridad que une a los pueblos en una lucha contra "los enemigos de la vida y de la paz".

No faltamos a su voluntad al incluir este poema en NUEVA GACETA. Al pertenecer al "Canto General" *fundar el imperio de la Democracia... Filosofía que no coopere a su desarrollo, la desechamos... Arte que no se anime de su espíritu y no sea la expresión de la vida individual y social, será infecundo".*

Aquí se inscriben, en estas palabras de Echeverría, las fórmulas valederas para un trabajo de organización de la cultura argentina, cuyo problema actual parece ser el de su probable aniquilamiento en los planos del revisionismo, bien soldado al revisionismo histórico en tantas ideas y verdades de la contrarrevolución. Entimos a una resurrección del tema casticista —raza, idioma, religión— frente a la doctrina cultural de la Revolución de Mayo expuesta por la generación echeverriana de 1837. La justicia exige indicar que este planteo contrarrevolucionario no es de fecha reciente. La acusación del pensamiento de Mayo viene siendo practicada desde antiguo: es como si se hubieran abinandado las resistencias para que pudiésemos llegar finalmente a la apostasía contrarrevolucionaria erigida en sistema de doctrina. ¿Y entonces? Entonces quiere decir que el ciudadano Esteban Echeverría podría acusarnos a los escritores argentinos que en silencio abdicáramos de lo que intrinsecamente constituye nuestro ser nacional. Y de lo que se trata es de tornar imposibles las acusaciones.

El jacaranda elevaba su espuma
hecha de resplandores traumarinos,
la araucaria de lanzas erizadas
era la magnitud contra la nieve,
el primordial árbol caucho
desde su copa destilaba sangre,
y al sur de los alerces
el árbol trueno, el árbol roja,
el árbol de la espina, el árbol madre,
el ceibo bermellón, el árbol caucho
eran volumen terrenal, sonido,
eran territoriales existencias.

Un nuevo aroma propagado
llenaba por los interiores
de la tierra, las respiraciones
convertidas en humo y fragancia;
el tabaco silvestre alzaba
su rosal de aire imaginario.

Como una lanza terminada en fuego
apareció el maíz, y su estatura
se desgranó y nació de nuevo,
diseminó su harina, tuvo
hombre bajo sus raíces,
y luego, en su cuna, miró
crecer los dioses vegetales.
Arriba y extensos, diseminaba
la semilla del viento
sobre la planicie de la cordillera,
espesa luz de germen y pesones,
aurora ciega amamantada
por los ungüentos terrenales
de la implacable latitud lluviosa,
de las cerradas noches manantiales,
de las cisternas matutinas.

Y aun en las llanuras
como láminas del planeta,
bajo un fresco pueblo de estrellas,
rey de la hierba, el ombú detenía
el aire libre, el vuelo rumoroso
y montaba la pampa sujetándola
con su ramal de riendas y raíces.

América arboleda,
zarza salvaje entre las mares,
de polo a polo balanceabas,
tesoro verde, tu esperanza.

Germinaba la noche
en ciudades de cáscaras sagradas,
en sonoras maderas,
extensas hojas que cubrían
la piedra germinal, los nacimientos.

Utero verde, americana
sábana seminal, bodega espesa,
una rama nació como una isla,
una hoja fué forma de la espada,
una flor fué relámpago y medusa,
un racimo redondeó su resumen,
una raíz descendió a las tinieblas.

AMO AMERICA

Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda vaída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fué la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias.

El hombre tierra fué, vasija, pérpada
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fué cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
Tierno y sangriento fué, pero en la empuñadura
de su arma de cristal enrarecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.

Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fué enterrado, las claves se perdieron
y se inundaron de silencio o sangre.

No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
ongó una gota roja en la espesura
y se apagó una lágrima de tierra.

Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la inclemencia
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana,
te busqué, padre mío,
joven guerrero de tinieblas y cobre,
o tú planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.
Yo incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:
¿Quién
me espera?, y apreté la mano,
sobre un puñado de cristal vacío.
Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.

Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aun no nacida de mi boca.

VEGETACIONES

A las tierras sin nombres y sin números
bajaba el viento desde otros dominios,
traía la lluvia hilos celestes,
y el dios de los alteros impregnados
devolvía las flores y las vidas.

En la fertilidad crecía el tiempo.

Pablo Neruda

ESQUINA

por Arturo

En los primeros días de octubre tuvo lugar un debate sobre poesía de vanguardia organizado por un grupo de jóvenes poetas. En su comienzo, la tribuna ametralló a palomas y ángeles, denostó a la generación de 1900, proclamó las excelencias de la doctrina "invencionista". Otros poetas que figuraban en el público, repitieron a pie firme injurias y proclama. Al final, los impíos solicitaron atentamente comprensión y se realizó cierta prueba con un chambergo. Kilke había sido desacatado, perseguido Eliot y Neruda desdeñado. No sin motivo. En "Residencia en la tierra" se registra:

Hablo de cosas que existen. Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!

SOBRE EL "INVENCIONISMO"

Nosotros sí es poesía "invencionista", por lo menos a través del debate que recordamos. Los faltrosos se han reunido, no por profesar un mismo ideal, no por comunión, no porque su sentido del mundo, de la realidad que los rodea, del hombre, sea común a todos ellos. Estos jóvenes se unieron en cambio para explotar una al parecer novedosa y eficiente receta, generadora de "show" poético. Se toma una palabra vacante, sin acumulación cultural, sin apoyo literario, es decir, totalmente blanca en lo posible; se la une de una cierta manera con otra del mismo género, y sobreviene la fulminación creativa. Un lenguaje dividendo tiene muy amortos a esto poetas. Se olvidan por ello que la estética no es retórica, y que de hacer una materia tampoco la estética puede nada por ella misma.

POESIA DE COMBATE

Hungría celebra este año el centenario de la muerte de su gran poeta nacional, Alejandro Petófi. Su caso es memorable por más de un motivo. Fué un gran lírico y, al mismo tiempo, prefiguró al poeta civil de nuestros días. Sintió su pueblo y su época. Escribió: "Desde hace unos años la lectura de la historia de la revolución francesa es mi lectura cotidiana, mi libro de cabecera". Esto puede parecer excesivo. No lo era en 1848, no lo era para la causa que conmovía entonces toda Europa. Petófi combatió contra el Imperio, aspiró a la libertad. Húngaro, murió a los 26 años. No quería morir "lentamente, como se consume una candela". En su famoso poema "Un pensamiento me obsesiona y me tortura", anunció su tributo a la "muerte violenta".

Es entonces que yo quiero caer
en medio del campo de batalla;
allí, donde mi sangre joven brote
cuando resuene, alegre, mi último grito.

TODAVIA OSCAR WILDE

Cierto semanario francés se las ingenia (no sabemos cómo) para publicar cada, dos o tres números un mot inédito de Oscar Wilde. El mismo se pregunta: "¿Por nuestras sociedades modernas sólo hay una clase que se preocupa más que los pobres: es los cuestiones de dinero: los ricos."

CON UNO BASTABA

Siendo Sarmiento presidente de la República, oyó un día que llamaban a la puerta de su casa. Era una hora devuelta para visitas. Asomó, pues, la cabeza por la balcón del primer piso, y pese a la oscuridad reinante pronto reconoció al que golpeaba. El llamativo atendió era popular en todo Buenos Aires.

—Que es el doctor Sarmiento? —le interpeló.

El aludido alzó el rostro.

—Vengo, señor presidente —dijo haciendo flamear su gabera de largo flojo color crema— a solicitarle el Ministerio de Guerra, que está vacante. Quiero servir a la nación.

Sarmiento sacó medio cuerpo afuera y agitó una mano.

—Yes, Manolla, hay suficiente con un loco en el gobierno, y ese soy yo. ¡Buenas noches!

POE, LA NOVELA POLICIAL Y EL DESTINO

En el mes de octubre pasado se acaba de cumplir el centenario de la muerte de Poe. En algún círculo del infierno, su espíritu que tan ardientemente buscó su luz plena, ambulará consternado. Se ha dado en llamar a Poe como precursor de la novela policial, y se demora así de alguna manera su verdadero rostro de poeta y pensador. Lo accesorio con ínfulas de principal. Se olvida que Poe discurrió dieciséis historias sin ningún propósito siquiera, precisamente para demostrar la diferencia que media entre cálculo y audacia; es decir, para sublimizar como simple recurso de una especulación filosófica.

Si Poe tuvo mala vida, no está llevando mejor muerte.

EL "FRANCES" CHAUCER

Como curioso, también el de Chaucer: la gloria de las letras inglesas, tendría que ir a Francia. Como se sabe, el texto original de sus famosos "Cuentos de Canterbury", escritos alrededor de 1387, son escritos en francés y el profano en cuestiones idiomáticas... Sólo se conocen versiones. Ahora, un erudito, Joseph Dalecourt, acaba de publicar un libro en el que sostiene con abundantes ejemplos que un francés de hoy, que posea sólo un poco de inglés y menos aún de alemán, está en condiciones de comprender al Chaucer auténtico, mucho mejor que un inglés que no conozca más que su propia lengua.

Los elementos franceses del texto tienen origen en la conquista normanda, y los alemanes, en la sajona. Porque, hace de esto algunos siglos, bárbaros y piratas tenían por costumbre cruzar el Canal. Castalmente, M. Joseph Dalcourt es francés.

EL VERDADERO DIVIDENDO

Dho recomienza sin embargo un sabio favorable a estos desaniojos juveniles. Santa Cana, cual nonagenario e iodemas, ha escrito:

"El literato mortificado por la idea de que su "yo" se disuelve entre la obra monstruosamente creída de sus contemporáneos y rivales, no grita como el niño: echa mano de la parodia, atropella las reglas más universalmente aceptadas, funda una nueva escuela o arremete lanzas contra otras, pone en entredicho reputaciones establecidas. Todas estas cosas son naturales e instintivas como el grito del niño, y necesarias y fecundas en bellos resultados por añadidura. Sin estas estrenas del "yo" que se ahoga, la literatura se habría estancado hace mucho tiempo."

ALERTA LAS POETISAS

Las damas que escriben deben cuidar de que en los concursos para autores nuevos, no se deslice en el jurado algún purista. Conviene que recuerden que en realidad la palabra novel es aplicable a personas, y de éstas, sólo a varones. ¡Qué ignominia!

LOS LIBROS DE LOS HOMBRES

UNA HERMOSA NOVELA SOBRE JULIO CESAR

"Los Ides de Marzo", por Thornton N. Wilder. Traducción de María Antonia Oyuela. Ed. Emecé. Buenos Aires, 1949. 311 páginas.

Nuevamente ensaya Thornton N. Wilder, el notable escritor norteamericano conocido ya entre nosotros como novelista y dramaturgo, el género y estilo que con tanto acierto manejara en "El puente de San Luis Rey". De "recontrucción conjetural" califica a "Los Ides de Marzo", de "ficción sobre determinados hechos y personas pertenecientes a los días postreros de la República Romana"; y efectivamente, esta espléndida novela, cuya acción transcurre en una época de por sí tan atractiva, orilla con sutileza y maestría el pomposo género histórico para adentrarse en más ardua y apasionantes arqueologías.

THORNTHON N. WILDER

Pero si bien tiempo y lugares sólo interesan aquí secundariamente, como mero marco de conflictos que trascienden toda circunstancia, no está ausente de este libro la virtud novelesca (acaso la única que lo sea propiamente) de transmitir, a través de un hecho particular, de lo concreto, como toda la inexplicable fascinación de su presencia viva y plena.

Wilder se vale de la forma epistolar, a cuya vetustez logra infundir un halito nuevo, y de la forma habitual (recordemos aquellas hermosas cartas de "El puente de San Luis Rey") nos ofrece simultáneos enfoques desde dentro y desde fuera de los personajes, que ganan así la riqueza, la complejidad y aun la contradicción de lo viviente. Hay incluso un diario epistolar de César a un amigo invalido recluido en Capri, recurso quizá forzado pero que compensan amplimente las excelencias de su contenido, que incluyen admirables consideraciones, dotadas de todos los prestigios de la literatura, sobre "qué es el gobierno", sobre "qué significan los Dioses, su libertad, su espíritu, su amor, su libertad y su espíritu".

La gran personalidad de César es la figura en torno a la cual gira la trama, trama simple, de escasa peripecia, porque en "Los Ides de Marzo" la acción cede el primer plano al enmarañado juego de sentimientos de los personajes, y eludiendo con fortuna un convencional "genio militar y político", el autor plasma un carácter interesantísimo, verdaderamente cautivante, a la vez que cofiido a la versión histórica, esclarividente precursor del Imperio.

Nos hallamos frente a un hombre extraordinario, que dorado por todo un pueblo, en la cima del poder, y consciente de la inmensa y benéfica repercusión de su acción política, busca atormentadamente el sentido de su vida, de la vida, oscilante ante dos abismos de pareja profundidad: la sospecha de que existe un Dios del cual el hombre es mero instrumento, o el exultante y aterrador sentimiento de que "carece de toda orientación y de todo consuelo; se ve obligado a crear con la ausencia de sus entrañas el sentido de su existencia y a establecer las normas que rigen su vida".

Es bien sabido además que el Dictador unía exótiplas seducciones a su indiscutible grandeza, como reconocía incluso Cicerón enemigo suyo, y ninguna de ellas deja de manifestarse en este César de Wilder(magnánimo, comprensivo, irónico, intelectual, sensual, parada Clodia Pulcher, Lucio Mamilio Turrino, figura conmovedora, inspirada en su personaje actual, el famoso Cátulo, cuyos poemas maravillosos aparecen patéticamente entretejidos con su destino de poeta desdichado, Marco Bruto, hesco, pedante, sin imaginación (Dante lo sume en el "más profundo y tenebroso centro de los abismos", junto con Casio y Judas), una Cleopatra que se nos muestra en desnudos aspectos de madre amantísima y de reina pelifrija administradora de su reino, y el pueblo romano superaticioso, agitado y ya corrompido de la época, son las principales contrafiguras, tratadas todas con máxima autenticidad del protagonista excepcional.

El estilo, muy flexible, se ajusta con idéntica verosimilitud a los más diversos personajes —desde reposadas y escandalizadas matronas hasta figuras literarias tales como Cicerón y Cátulo—, aunque mantiene uniformemente una dignidad casi clásica y su cuya engañosa claridad reside uno de los mayores encantos del libro, dignidad quizá en armonía con la escrupulosa documentación, con la especial delicadeza de espíritu que patentizan las obras de Wilder, autor que, además de ser un hombre de sabe hacer buenas novelas con una considerable dosis de buenos sentimientos.

Cabe destacar igualmente el sentido dramático que rige muchas escenas (el final de la cena de Clodia es un ejemplo fenomenal), y la original cronología en círculos concéntricos en torno a un núcleo, o sea la primera parte, la más extensa, fondo entrañable de este libro, que, cumpliendo la verdadera exigencia del arte, deja entrever un punto trascendente más allá de sus representaciones singulares.

CLARA RIVAS.

"Animal de fondo", por Juan Ramón Jiménez. Con la versión francesa de Lysandre Z. D. Galtier. Ed. Plesmar, Buenos Aires, 1949. 122 páginas.

Juan Dios Jiménez

Juan Ramón Jiménez le gusta inventar palabras, algunas eufónicas y sustanciales, como *ultracielo* y *amarillamar*. También le gusta, durante estos "postúltimos años", como él dice, irse inventando un dios para su uso personal. Un dios con reminiscencias de imágenes de pintura renacentista cuando lo describe así:

Tú estás, dios deseado, en la circumbre,
dominándolo todo,
la redondez y la alta,
donde una sabe negra abierta en chispas.

pero ahí concluyen las analogías entre el dios cristiano y ese otro, "deseante y deseado", que el poeta español confiesa haber buscado desde siempre, a través de una primera época "de entrega sensitiva", y de una segunda, de "fenómeno intelectual"; y de una tercera o actual, en la que dice se le ha "atesorado como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo". Así afirma en las notas finales del libro: pero sucede con ellas lo mismo que con ciertas telas de pintores modernos, frente a las cuales algunos incautos exigen explicarse en la primera ambiguedad. Es otras palabras, o es posible entender al dios que campea en "Animal de fondo" leyendo sus poemas con los voluntariosos y desprovistos de apriorismos, o las notas finales son inútiles. Y por ponerse en la atmósfera poética de la obra, gustaría en su particularidad, en precisa entender a ese dios, aun sin compartirlo.

En consecuencia en la página 10, leemos:

Eres la gracia libre,
la gloria del gustar, la eterna
[elegancia
el gozo del temblar, la luminaria
del clavel, el sabor del amor,
el horizonte que no quita nada:
la transparencia, el aire
[transparencia...

y en la página 8:

Nos eres mi redentor, si eres
[mi ejemplo:
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi
[hermano.

Ahora sabemos, al menos, lo que dios no es, y confirmamos que no se abreva en las fuentes del cristianismo. ¿Dónde, entonces? Como Jiménez se declara "el mismo panteísta", continuamos con la lectura, en busca de un mundo divinizado de alguna manera. Y entonces encontramos versos así:

estás audible, estás sensible
en rumor y en color de ser ahora;
porque eres espejo de mi mismo
en el mundo, mayor por tí, que me ha tocado.

El poeta repite esta idea a lo largo del libro, donde la naturaleza parece mucho más con reflejo de su persona, que como un dios con existencia propia: "Dios eres para mí, y yo, el espejo en que te miras, el espejo, fundida con él absolutamente. Panteísmo *sui generis* el suyo, algo así como un panteísmo solipsista, en el que Juan Ramón Jiménez sería el dios y su criatura.

En el misticismo de Jiménez puede descubrirse, a veces, otra dirección: la de "la noche oscura" de algunos poetas modernos, como Eliot entre otros. Y es la de considerar a la poesía como único vehículo de conocimiento de lo real concreto. Pero Jiménez va más lejos cuando dice:

Todos los nombres que ya pasa
el universo entre los días y las cosas
se me están convirtiendo en uno y en un dios.

es decir que no sólo se limita a conocer las cosas con su palabra, sino que, verdadero demiurgo, se convierte automáticamente en creador del mundo que nombra. Nada menos que eso. Por si lo dudamos, lo repite insistentemente: "Con oído de dios te escucho, mar"... o "conciencia deseante y deseada, dios hoy soul, soul..". Si aquí las inevitables reconocimientos semánticos del lenguaje dios azul, dios rumor de mar, etc., —y que, por lo demás, constituía uno de los deleitosos aspectos de Jiménez poeta, perdido ahora porque se domina una voluntad exclusivamente expresiva— pudieran inducirnos a error, hay una estrofa cuya lógica conceptual no permite dudas:

Lo eres para hacerme pensar que tú eres
para hacerme sentir que yo eres tú
para hacerme gozar que tú eres yo
para hacerme gritar que yo no eres...

Si se bien cierto que la novelística norteamericana tiene muestras indiscutibles (Faulkner, Sherwood Anderson, a veces, como en este caso, nos vuelta cual inversión del mito, pero sin la fuerza de editar no una, sino tres de las novelas de un novelista que no agrega nada al género. La trilogía en cuestión es literaria, rebuscada, pero de simple, de la que no nos convence. Sería deseable que los encargados de seleccionar material extranjero afinaran más la puntería. Hay sobreestimación, demasiados libros buenos pasan por enerytas en trilogías sin trascendencia.

VALENTIN FERNANDO.

INFANCIA RECOBRADA

"Encuentro en la noche", por Raúl Larra. Ilustraciones de Sigfredo Pastor. Retrato del autor por Julio Payró. Ed. Santiago Rueda, Buenos Aires, 1949. 179 páginas.

En su segunda incursión novelística, Raúl Larra ha escrito algo más de cien densas páginas. ¡Cuánto ha pulido, y organizado sobre todo, en "Encuentro en la noche" con respecto a "Gran Chaco"!

En su primera novela, el biógrafo de Payró y de De la Torre enfrenta un tema tan amplio y objetivo, casi diríamos épico, como puede serlo el mundo nuevo, colorido y pujante, cosmopolita, que en el Chaco engendra y frustra al mismo tiempo el cultivo del algodón. Pensamos que Larra, en aquella oportunidad, no pudo prever el desequilibrio entre los conjeturables límites de su técnica novicia en el género y la grandeza del tema. El significado de la obra quedó a salvo, sin embargo —y no es poco decir—, como testimonio de una realidad concreta. Y Larra, quiéranlo o no las exigencias formales, respondió dignamente al llamado de las fuentes nacionales para la literatura argentina contemporánea.

Esta vez Larra se inmiscuye su mirada en los intersticios subjetivos para desembocar, a través de ellos, en la realidad. Ese encuentro en la noche no es otro que el del hombre —definido históricamente; el hombre concreto en fin— consigo mismo. Digamos desde ahora que la reflexión de ese hombre, lanzada hacia sí, no arranca de ningún complejo de introversión tan caros a la literatura decadente de nuestros días.. Ocurre, sencillamente, que ese hombre está preso en un calabozo por razones políticas.

Y bien: Ritke aconsejaba al joven poeta inspirarse en la realidad circundante; mas cuando esta resultara pobre y falta de posibilidades, recomendaba apelar al mundo de la infancia. Al que, fuera de toda contaminación freudiana, consideraba una rica fuente literaria. ¿Puede darse realidad más limitada que la que ofrecen las cuatro paredes de un calabozo? El recuerdo surge entonces como una necesidad, y la búsqueda íntima, como un propósito. Le era preciso a ese hombre, con ese pasado precisamente, confrontar en hechos con rotundos como la tortura física la firmeza de una militancia ideológica y política bien definida. Si en algunos, a cambio de un seguro instinto clasista, no es necesaria esa ratificación psicológica, en otros, como el personaje de Larra, de diferenciación social menos tajante, resulta imprescindible.

Podrá decirse que la vida sólo transcurre en el presente, y que no es posible prescindir de él sin riesgo de renunciar a aquélla. No es este cargo que se le puede formular a Larra. Si se recurre al pasado —fuera de la cuestión de procedimiento que hallamos justificada en Rilke— lo es aquí para revidar, sino para desembocar en el presente y asentar en él, por hábil que aparezca, los frutos obtenidos allí. Y de este modo, el hombre alcanza la liberación mucho antes de abandonar el calabozo. Los recuerdos, además, resuelven el problema de la soledad con una equivalencia virtual de la comunidad, amplio y concurrido que imaginarse pueda.

Larra midió esta vez con mayor exactitud el alcance de sus posibles técnicos. ¿Nos equivocamos al presumir que su propósito inicial fué de mayor amplitud y que luego resolvió achicarse? Lo que sí podemos afirmar es que las cientoquince páginas de esta novela son extraordinariamente ricas y homogéneas. Y si nuestra conjetura no es terrible, la sensitiva a Larra esa decisión entre los aciertos que a veces implica la brevedad.

Completan el volumen tres cuentos, entre los que inclinamos nuestra preferencia por "Una mujer para Antón". Los otros dos se titulan "La muerte del caudillo" y "Un nazi".

JUAN JOSE MANSILLA.

RAUL LARRA. DIBUJO DE JULIO E. PAYRO

Literatura femenina

"Canto ciego", por Frida Schultz de Mantovani. Ed. Losada, Buenos Aires, 1949. 94 páginas.

En la línea de Virginia Woolf y Katherine Mansfield podría ubicarse a Frida Schultz, en cuanto su poesía es auténticamente femenina, entendido que "femenino" significa, aquí, predominio de lo emotivo y de cierto conocimiento de lo real por lo sensorial, y de ninguna manera se relacionan con los desbordes erótico —o que sus temas acostumbradas muchedumbres de poetisas.

Su poesía acusa una fresca gracia y una rara comunicación sentimental con la naturaleza: la mañana "es doncella en el alba", y el plátano "sólo una vez de niño lo conoció". Un tercamos hacia la infancia y una melancolía permanente dan el tono general; peligrosos sentimientos que empujan hacia el lugar común. Indudablemente le falta aún el manejo equilibrado de ambos.

Su lenguaje es transparente; su metro, variado; su arquitectura, sólida, va desde "Los árboles y el misterio" hasta "El cielo y la leyenda", en que su infancia, encastada por el recuerdo, adquiere el necesario carácter poético:

la imagen de aquel viento pordiosero
rondaba a mi infancia en el volante".

Entre ambos extremos no faltan los poemas recorridos por vagueadas mecánicas, de cierto sabor a "suprarrealismo" y otros, que no nos convencen.

CESAR NAVARRO.

Fría imagen del campo

"Límites de siete bilas", por Horacio Jorge Becco. Ed. Ollantay, Buenos Aires, 1949. 84 páginas.

Esta imagen intelectual, casi siempre fría, del campo no nos convence. Becco pertenece a un grupo que se obstina en complicar y oscurecer el lenguaje poético sin necesidad. Porque, a veces, a pesar de Becco, la imagen trasparente y poética de verdad salta y se ofrece. Tal vez aladurse al grupo cohibas al poeta. El prólogo de O. Svanascini es igual e inutilmente incomprensible.

A TRAVES DE LA PRENSA LITERARIA

Profundo sentido encierra el prefacio que Vercors escribió para su "Respuesta a los alemanes", de próxima aparición, y que reproduce "Les Lettres Françaises" (15 de septiembre de 1949).

Los conceptos humanistas expresados por el autor del "Silencio del mar", emocionan al lector. Flujo de ellos una corriente de simpatía que el autor canaliza para un fin práctico: el de reeducar los espíritus deformados por el nazismo.

Dice Vercors:

"Alemania ha llegado al estado en que se encuentra por haber cometido un abominable error: el de hacer una diferencia entre los alemanes y el resto de los hombres —en su favor, claro está. Cualquiera que comience a pensar así está en la pendiente del crimen; pues esta diferencia justifica, a sus ojos, derechos sobre los demás hombres, y, en todo caso, sobre el de vida y muerte. El único bien que nos puede brindar, a nosotros, pueblos alemanes, es el de ayudarnos a romper con esas pretensiones nacidas de pensar. Debíamos considerarnos como hombres antes de hacerlo como alemanes. Y hacer Hacquinjuntos lo que es un hombre."

Estos conceptos, que, como explica Vercors formaban parte de una de las varias conferencias dedicadas a la juventud alemana, pronunciadas el año pasado, produjeron las más distintas reacciones, aunque en la mayoría primaban ciertos lieit-motivs. Uno de ellos era que a un pueblo hambriento, hay que ofrecerle de comer antes que hablarle de moral, otro expresaba que lo que hizo la Alemania nazi en Europa, no fué peor que lo que hicieron luego los aliados con Alemania.

En su respuesta a esta última objeción, Vercors invita a los alemanes a que tomen conciencia del daño que causaron a la humanidad para que no puedan comprenderlos y ayudarlos.

"La destrucción de Hiroshima por la bomba atómica, por razones menos militares que políticas es, para mí, comparable a los peores crímenes nazis... Y cualquiera puede olvidar aún la visión de Berlín en ruinas. Y juro que si los jóvenes alemanes me hubieran dicho: "Alemania ha cometido un crimen

A VEINTICINCO AÑOS DE UNA POLEMICA LITERARIA

VIENE DE LA PAG. 1

—Nunca he visto libros más feos, papel más ordinario, tipografía más confusa, carátula más absurda! —...se dice Amorim al recordar aquellas publicaciones. Pero agrega:

—Uno tenía el gusto de verse leído en los tranvías; uno había que el publo no lo ignoraba. Aquellos libros valían unas monedas...

Barletta conoce más profundamente la cuestión.

—Los libros de "Claridad" —dice— se vendían de a millares. En los kioscos, en la calle, en los bolíches de papelería...

¿Quiere el lector un fenómeno más extraordinario? Para nosotros, el hecho que anotamos tiene mucha mayor significación que todos los epitafios y todos los chistes de "Martín Fierro". ¿Qué importan los griterios del Royal Keller, las conferencias de Marinetti, las contorsiones lunáticas de tanto poeta hoy desconocido, frente a esos horribles libros que invadieron Buenos Aires de honestidad?

Ahora sabemos que aquel "Sin Novedad en el Frente" que leímos de muchacho en un ejemplar sin tapa, vino de "Claridad", de Yunque, de Castelnuovo, de Riccio, de Barletta.

Como si esto no bastara, Yunque tiene algo que agregar al respecto.

—La enorme difusión de aquellos libros honorados se hizo extensiva a nuestras obras. Cuando apareció mi primer libro, "Versos de la Calle", yo vendí 20.000 ejemplares.

—¿Cómo? ¿Cómo dice?

—Y yo —agrega Barletta— vendí 15.000 del mío.

Castelnuovo, de estar presente, pudo dar otra cifra tan desmesurada, tan irreal para los actuales escritores argentinos.

Los escritores de "Martín Fierro" no tuvieron, por cierto, esta difusión. Salvo el caso de "Don Segundo" (Güiraldes estaba más allá de Florida) sus libros se editaron en rico papel, pero en pequeñas tiradas. ¿Por qué? Porque los libros de "Claridad" andaban por las calles sucias y de allí tomaban el camino del interior y luego pasaron a toda América. En cambio, los libros de Florida, se leían en el salón, siempre y cuando no lloviera. Cuando llovía, los lectores de Florida corrían a cobijarse en un café.

Los primeros

En un principio fueron unos pocos muchachos. Castelnuovo, Barletta, Yunque, Robaro, Mariani, Gustavo Riccio. Llegan hasta "Claridad" siguiendo el rastro de su amor al pueblo. Ellos buscan un cajonciito de nada espiritual donde pararse a lanzar sus gritos.

—Queríamos escribir para el pueblo —nos dice Yunque—. Entregar libros que ayudaran a transformar el mundo. Representábamos, auténticamente, un extremo del más antiguo planteamiento estético: "Arte al servicio del Hombre", o "Arte como juego, arte por el arte".

Barletta contribuye con sus recuerdos:

—Zamora resolvió un día transformar aquella colección de "Los Pensadores" en una revista. Castelnuovo y yo propusimos cambiarle el nombre a poco de aparecer. Así surgió "Claridad" y el espíritu de Barbusse se hizo fuerte en el Río de la Plata.

"Claridad" y la colección de "Los Nuevos" que incluía a todos los flamantes escritores del grupo, fueron las armas de Boedo. En la revista se publicaron infinidad de artículos, de críticas, de comentarios. Se amplió el grupo de colaboradores. Los trabajos se realizan disciplinadamente. Barletta oficia como secretario, recogiendo las sugerencias de los demás. En este momento Boedo actúa como fuerza y en pocos meses ofrece un frente claro que conquista la calle.

—Trabajábamos fuerte —dice Barletta—. Recuerdo haber preparado casi íntegramente los primeros números de "Claridad". Publicamos un número dedicado al pacifismo que se enalteció con más de ochenta firmas. Tuvo un éxito extraordinario.

"Claridad" en cierta forma, oficia de faro y muchos otros muchachos se acercaron a Boedo llevando sus artículos.

Los "francotiradores"

Tiene el grupo primitivo una definida ideología? ¿Milita de acuerdo a una manera de pensar en algún partido político? No.

Entre los integrantes de Boedo hay grandes discrepancias en este sentido. Cada cual mantiene su entusiasmo con ideas propias. Los une la actitud frente al mundo y al arte. Los separan las definiciones.

Enrique Amorim nos dice hoy, en 1949 que "Boedo estaba integrado por un conjunto de escritores realistas que no sabían que lo eran".

—Éramos un conjunto de muchachos sinceros —agrega— que huíamos del halago fácil y de las "gangas". ¿Políticas? No pensábamos en ella. Nos parecía que, con sólo hacer libros, quedábamos eximidos de toda otra obligación...

Nos confunde un poco esta manifestación de Amorim, pero tal vez podremos explicarnosla si recordamos el "sagrado respeto, la veneración" que sentían por el libro.

Barletta coincide con Amorim:

—Se trataba de un combate por iluminar los espíritus. Educar, levantar al pueblo, pero así, en general. Frente a la política, dábamos vuelta la cara. Y tanto es así que yo, en aquel tiempo, me negaba de votar.

Por otra parte, Barletta nos dice que "Amorim fue el hombre más político y de izquierda que participó en la lucha organizada en "Claridad". En cambio, Yunque, lo define terminantemente:

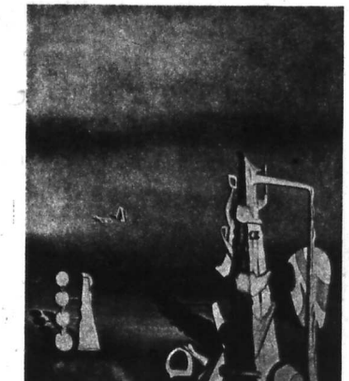
—Yunque era un "francotirador". Estaba con nosotros, pero también escribía para los anarquistas. Publicaba en "Campana de Palo".

—¿Es así? Sí, efectivamente.

—Sí. Barletta tiene razón —dice Yunque—. Yo escribía en "La Protesta". Pero con ese criterio, también escribía en "Claridad". Y escribía en "Dinamo" y en "Extrema Izquierda".

Para Yunque, la política no era "cosa aparte". El concurría a las bibliotecas socialistas, admiraba la figura de Juan B. Justo y estaba presente en los mítines callejeros.

Las diferencias entre los colaboradores de Boedo, se detienen en el aspecto político; continúan en los conceptos estéticos, frente a los diversos autores. Discrepan en que los unos justamente la aceptación de los distintos criterios. Barletta, vaya como ejemplo, tiene en su haber una severa crítica bibliográfica sobre Yunque.



"EN LIEU DE PEUR". 1941. GRABADO DE IVES TANGUY.

El Surrealismo de Antonin Artaud

por Juan Jacobo Bajarlía

Especial para NUEVA GACETA.

De todos los surrealistas no hay ninguna duda que Antonin Artaud es uno de los escritores más talentosos que ha tenido el movimiento. Fué uno de los primeros y dejó una obra muy interesante para someterla al análisis. De ahí nuestro interés por confrontar su pensamiento con el concepto que actualmente tenemos de la poesía. Digamos previamente que Artaud ya no era surrealista en los últimos días de su vida. Mas, a pesar suyo, los mejores libros que escribió estaban inscriptos en la tendencia que concretó Bretón como disidente del dadaísmo. Entre estos libros hay uno que nos servirá a nosotros para revisar brevemente su posición. Se trata de las "Lettres de Rodez", escritas en 1945, pero compiladas tres años después (París. GLM, 1948).

Consideraba Artaud —en la segunda de sus cartas— que la poesía debía venirnos de una *disposición tetánica* del espíritu. "Todo eso que no es un tétanos del alma —escribía— o no nos viene de un tétanos del alma como los poemas de Baudelaire y de Edgar Poe, no es verdadero y no puede ser recibido en la poesía". Luego, aludiendo al "Jabberwocky" (¿1855?) de Lewis Carrol (sobre el tema el trabajo de Jacques B. Brunius de "Cahiers du Sud", Nº 287, París, 1948), agregaba: "Se puede inventar su lengua y hacer hablar la lengua pura con un sentido no gramatical pero que es preciso que tenga sentido sea válido en el sentido de cierto que vengo del terror —terror, ese viejo aterro dolorido, ese sexo de roble enterrado que saca sus versos de su enfermedad: el ser, y no soporta que se le olvide". Hay, pues, de acuerdo con esto, dos circunstancias poéticas: el sentido no gramatical, es decir no discursivo del verso, que adherimos sin comentario alguno, y el carácter patológico de su presencia en el poema. Este carácter vincula al autor con todo ese irracionalismo místico que es la tónica del surrealismo. Y decimos irracionalismo místico porque desde Bretón en adelante (ver 1er. manifiesto en "Manifestes du surréalisme" Sagitaire, 1946) la magia o la propensión a las fuerzas ocultas preocupaba de una manera absorbente a todos sus fautores.

Pero si el párrafo transcripto no bastara a fundamentar nuestro análisis, debemos recordar que en la cuarta carta del libro, Artaud nos habla de la vieja noción *pregenital del ser* que las religiones *han solorado* "para desgracia del hombre". Y si fuera poco ahí están sus expresiones de *limo regenerador, los iniciados* y las *siete* eternidades. Entronca sin mayor esfuerzo con los viejos postulados ya que en Bretón todas estas ideas fueron apuntadas con referencias permanentes a la ruina y la muerte. De ahí el que alguno se haya desviado de la tendencia, como bien lo dice Roger Vailland ("Le surréalisme contre la revolution", Ed. Sociales, 1947) cuando denuncia la última postura de aquél respecto de las ciencias ocultas. Postura de simpatía, por supuesto.

Sin embargo, lo más grave es que tanto Artaud como Breton no hacen otra cosa que glosar a su modo toda esta doctrina de Platón, según la cual el poeta no es realmente un ser creador, sino un intermediario entre la divinidad y el hombre, que produce, en estado de trance, una obra que no se de controlar ni evitar. De donde el poeta resultaba ser uno de los instrumentos elegidos al azar por la divinidad en el instante preciso en que ésta tenía necesidad de manifestarse. Tal el fundamento

CONTINUA EN LA PAG. 6

BOEDO se Proponía Llegar al Pueblo, dice Barletta

Reportaje de Enrique Wernicke

Pero ello no impide que todos en conjunto mantengan una misma y constante actitud frente al verdadero problema: el hombre.

Las luchas

Contemporaneamente a la publicación de "Claridad", y el grupo de Florida edita "Proa" y "Martín Fierro". Evar Méndez logra aunar una "pléyade" de criterio bien dispar al de Boedo. "Martín Fierro" se preocupa por otras cosas.

—Boedo era la calle, el suburbio, el pueblo trabajador. Florida el cráneo, el Jockey Club, el "vanguardismo" puramente literario —dice Yunque—. Ellos estaban empeñados en reformas literarias. Golpeaban amablemente a Lugones y a los lugonistas, se burlaban de los viejos, de los versos musillados... Pero toda su estruendosa lucha no iba más allá de la literatura.

—Disponían de muy abundante publicidad —agrega Amorim—. Eran "duelos" de La Nación. Pretendían descubrir cada día un nuevo genio y se enredaban en absurdos entrediches.

—"Martín Fierro" hacía mucho ruido —termina Barletta—. Pero eran unos buenos muchachos. Pero en cuanto a revolución, para mí, no revolucionaron nada.

Es así. Toda la renovación tan pregonada por "Martín Fierro", al pasar los años, se ha diluído en unos cuantos manifiestos más o menos ultraistas y artículos intrascendentes. Aparte del barullo, queda la obra de aquellos escritores (los que hicieron menos epitafios) que por arriba de los epítetos y la propaganda, buscaron su propia expresión. La tan manoseada "polémica" entre Boedo y Florida no existió en la realidad. Ambos grupos no se enfrentaron en certámenes. Boedo construía su obra, buscaba su público, difundía sus ideas en las calles. Los ataques que pudo dedicarle "Martín Fierro no alteró en lo más mínimo el ritmo de su marcha. Pero qué era lo que podía achacarle Florida a Boedo? Tan sólo una cosa: el modo de escribir, pues estaba en los postulados de "Martín Fierro" no meterse en cuestiones. El hecho que que Amorim lo formó parte del grupo primitivo y que no participó en la lucha organizada en "Claridad". En cuanto a Yunque, lo define terminantemente:

—Yunque era un "francotirador". Estaba con nosotros, pero también escribía para los anarquistas. Publicaba en "Campana de Palo".

—¿Es así? Sí, efectivamente.

—Sí. Barletta tiene razón —dice Yunque—. Yo escribía en "La Protesta". Pero con ese criterio, también escribía en "Claridad". Y escribía en "Dinamo" y en "Extrema Izquierda".

Para Yunque, la política no era "cosa aparte". El concurría a las bibliotecas socialistas, admiraba la figura de Juan B. Justo y estaba presente en los mítines callejeros.

Las diferencias entre los colaboradores de Boedo, se detienen en el aspecto político; continúan en los conceptos estéticos, frente a los diversos autores. Discrepan en que los unos justamente la aceptación de los distintos criterios. Barletta, vaya como ejemplo, tiene en su haber una severa crítica bibliográfica sobre Yunque.

ALVARO YUNQUE. DIBUJO DE SAMUEL MALLO LOPEZ.

ECLOGA DE BARRIO: AQUI DONDE AHORA OFRECEN SUS MERCADERIAS MODESTOS BOLICHES DE LA CALLE BOEDO, TENIA INSTALADA SU REDACCION LA REVISTA APITUFLORIDA DE NOMBRE SIMBOMBANTE: "LOS PENSADORES"...

PORTADA DE UNO DE LOS PRIMEROS NUMEROS DE LA REVISTA "CLARIDAD", SUCESORA DE "LOS PENSADORES". LA IMAGEN DE HENRI BARBUSSE PRESIDE LA REVISTA, QUE INCLUYE EN SU INTERIOR EL LLAMADO DEL GRUPO DE ESCRITORES FRANCESES DE IZQUIERDA.

Güiráldes fué la cantárida de Florida, afirma Mastronardi

CARLOS MASTRONARDI. DIBUJO DE RAUL ROSSI.

Reportaje de Estela Canto

Jorge Luis Borges está indisolublemente ligado al movimiento —más que de una revista podemos hablar de un movimiento— de "Martín Fierro". aunque ahora, paradójicamente, reste importancia a dicho grupo. Borges, que perteneció al grupo "Florida", no cree ni creía en tal fracción y se sentía y se siente más íntimamente ligado al grupo "Boedo". Sin embargo, afirma también que la creación de ambas fracciones fué completamente imaginaria y surgida a raíz de una broma de Ernesto Palacio para dar mayor vivacidad a la revista "Martín Fierro". Según él, en realidad jamás existió la famosa polémica. Se trataba de algo fraguado, de juegos de ingenio para atraer la atención. Como quien dice, de algo publicitario.

Personas imprescindibles

Las primeras palabras de Borges al mencionar "Martín Fierro" son un recuerdo y una crítica de su propia persona en aquella época.

—En esa época yo era un poeta andaluz, discípulo de Cansinos Assens. Después me dió por el criollismo. Insistía en llamar "Cuyo" a la calle Sarmiento, "Artes" a Carlos Pellegrini. Recuerdo que cuando se formó el grupo hubo una comida. En ella estaban presentes dos señoras. Una de esas señoras me impresionó notablemente.

—¿Cómo se constituyó el grupo?

—Llegó de Europa Brandan Caraffa. Fué a verme y me dijo que había planeado una revista nueva con Güiraldes y Rojas Paz, y que estos habían dicho que esa revista, si pretendía ser representativa del momento actual del país (1924), no podía prescindir de mí. Esa noche fui con Brandan al Hotel Fénix a ver a Güiraldes. Este muy conmovido, me dijo que Brandan le había contado su diálogo con Rojas Paz y conmigo, y como los tres habíamos declarado que una revista nueva, para ser representativa del momento actual (1924) no podía prescindir de Güiraldes. En eso apareció Rojas Paz. Nos dijo que estaba muy conmovido; yo le interrumpí para referir cómo conversando con Brandan y Güiraldes, todos concordamos en que una revista, para ser representativa del momento actual (1924), no podía prescindir de Rojas Paz.

Literatura agotada

Después de este recuerdo, que nos explica la extraña manera de fundar la revista "Proa", glorioso antecedente de "Martín Fierro", **Borges define** en una sola frase la posición literaria del grupo:

—Todos teníamos el temor secreto de que Lugones hubiera agotado la literatura.

Luego otro recuerdo aún más —si no nostálgico, doloroso, por razones menores, pero igualmente terrible para nosotros:

—Así, esa misma noche (la noche del Hotel Fénix) se fundó la revista "Proa". Cada uno de nosotros puso cincuenta pesos para los gastos del primer tiraje.

Conviene recordar —para no ser demasiado pesimistas ahora—, que 50 pesos hace veinticinco años equivalían a unos 200 pesos actuales. Pero, hoy por hoy, las cosas de la cultura son más y más caras. ¿Es que alguien cree que puede fundarse una revista con la contribución de sus cuatro o cinco fundadores, aunque esta contribución no sea ya de 200 sino de 300 pesos por cabeza?

Murales

Los recuerdos de Borges se acumulan y es difícil enumerarlos. Piensa ahora en los antecedentes de "Proa", de esa famosa "Proa", famosa por ser antecedente de "Martín Fierro".

—Antes de "Proa", en 1922, yo había publicado, con Guillermo Borges, González Lanuza, Francisco Piñero y Norah Lange, la revista mural "Prisma", que nosotros mismos pegamos en las paredes de las calles Cabildo, Santa Fé, Callao, Córdoba y Entre Ríos. En esta revista aparecían grabados en madera de mi hermana Norah.

El maestro

Todos los recuerdos de Borges sobre esta época parecen, de pronto, concentrarse en un nombre. Contra lo que podría pensarse no se trata del nombre de Güiraldes. Hacia Güiraldes conservaría algo que no sé si nos atreveríamos a calificar de "bondadosa animosidad". Con esto queremos decir que, aunque respeta a Güiraldes —todo nos hace suponer que lo respeta de una manera casi objetiva— no admira demasiado "Don Segundo Sombra".

"Don Segundo Sombra" es un libro bueno, pero seguramente inferior a "El paisano Aguilar". Con esto Borges quiere decir que Amorim conoce mucho más, ha estado mucho más en contacto con la vida de campo que Güiraldes. Güiraldes tendría una visión deformada de Don Segundo". La visión —no del arriero— sino del dueño de la hacienda. La visión de quien es capaz de percibir toda la tragedia y la valentía de un arrero. No de quien, por ser arriero, considera ese heroísmo como algo natural; alguien para quien el paisaje sólo existe como amenazador o benigno, no por su valor estético.

Pero Borges, como decimos, no habla de Güiraldes —aunque recuerda su buen corazón—. Menciona, en cambio, a Macedonio Fernández. Macedonio Fernández era, para él, un mito. Entendía todo. Tenía la verdad de todas las cosas.

Y Borges esperaba ansiosamente, una semana entera, la tertulia, en la que habría que escuchar a Macedonio Fernández.

Mastronardi

Mastronardi, además de su sensibilidad y su delicadeza de poeta tiene una finura personal ambiente había necesidad de hacer algo nuevo. Era menester cambiar. Las sorpresas del modernismo estaban, más que cansadas, agotadas. Todo era (en aquel momento) musicalidad y exotismo. Era, como dijo uno de los abanderados, "la época en que Lomas de Zamora versificaba a Chipre".

—¿Es decir, una reacción contra Rubén?

Mastronardi reacciona rápidamente.

—No contra Rubén. Contra quienes desgastaron sus sorpresas.

—¿Quienes constituían el grupo?

(El grupo era muy amplio y, por lo mismo, cada uno de sus miembros más prominentes tiene dificultad para definir quienes formaban exactamente el núcleo central. Pero, cediendo a las insistencias, Mastronardi menciona algunos nombres):

—Borges, González Lanuza, Güiraldes, Guillermo Borges, Norah Lange, Oliverio Girondo, Keller Sarmiento, Antonio Vallejo, Pondal Ríos, Bernárdez, Marechal; algunos venían de Boedo, como en el caso de González Tuñón, de Olivari y del desaparecido Roberto Arlt. "Martín Fierro", absorbió todo. Florida exaltó poéticamente al suburbio.

—¿Cómo empezó la polémica?

—Empezó con un chiste de Cancela, quien contrapuso humorísticamente a los dos grupos. Ambas fracciones se influyeron recíprocamente. Muchos poetas que surgieron de Boedo se sometieron a la metáfora y al verso libre, en tanto que los de Florida exaltaron nuestras realidades más humildes.

—¿Qué revistas recuerda como representativas de ambos grupos?

—Se colaboraba en "Proa", "Revista de América", "Inicial", "Claridad" (típica de Boedo) y, finalmente, "Martín Fierro", que en parte absorbió todo.

—Entre los desaparecidos recuerdo a Francisco Piñero., novelista; a Güiraldes, a Roberto Arlt, a Roberto Mariani (típico de Boedo).

El recuerdo de Mastronardi —delicado y cauteloso—, se estremezcla al recordar nombres. Termina diciendo:

—El grupo "Martín Fierro" fué algo de época. Algo que se respira, que está en el ambiente. Nadie podía medir, en ese momento, la trascendencia de su esfuerzo.

—¿Qué influencia tuvo Güiraldes en Florida?

—Fué la cantárida del grupo. Estimuló a los jóvenes, los alentó y, como en el caso de Arlt, les dió apoyo. Güiraldes era una mezcla de "gentleman" y de gaucho.

Importancia del movimiento

Mastronardi no nos dice más. Le preguntamos todavía, qué importancia tenía el grupo. Afirma que no tenía ninguna importancia. Afirma que todo fué obra de una casualidad dichosa. Afirma casi —al igual que Borges— que "Martín Fierro" fué innecesario. Pero termina con estas palabras reveladoras y dirigidas personalmente a los de Boedo:

—Todo eso no era nada. En fin, de todos modos, después de tanto tiempo, vos estás aquí para registrarme sobre eso. (Creí vió ahaído, "Sobre eso de tan poca importancia"):

El grupo "Martín Fierro" —como todos los grupos—, se disgregó y se deshizo. Algunos de los miembros del Grupo Florida, siguieron escribiendo y creciendo. Otros traicionaron (no cabe otra palabra para calificar ciertas actitudes). Otros dejaron de escribir. Otros murieron en plena juventud (la larga juventud de los escritores). Otros (Antonio Vallejos, que nos fué imposible entrevistar a causa de los preparativos de la Novena de Animas que antecede al día de los Muertos), ingresó en un convento.

Unos destinos confusos como los orígenes del grupo, como las divergencias (ya que Florida, a ratos y vigorosamente se identificaba con Boedo), pero que sirvieron —¿o no hay tal, según afirman ellos?— para que hoy, veinticinco años después, les demos la importancia que corresponde, la que merecen y sutilmente rehusan aceptar.

PORTADA DE UNO DE LOS NUMEROS DE LA INSIGNIA Y PALEADORA REVISTA "MARTIN FIERRO", CUYO 10º ANIVERSARIO AGARA DE CELEBRARSE. HAY AQUI UNA PRIMERA RENDICION DE CUENTAS CON LUGONES.

LOS ESCRITORES Y LA PAZ

En el Congreso Continental por la Paz realizado recientemente en la ciudad de México estuvieron presentes, entre otros, los escritores americanos Silva Otero, Mac-Gaddey, Revueltas Défano, Juan Marsuto León, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Alfonso Caso, Marinello, y los europeos Giral, Rosa, Paul Eluard, Garaudy. Las tareas de los delegados fueron distribuídas en más de diez comisiones, cada una con un temario propio, y con relatores encargados de defender las ponencias. Una Comisión General de Resoluciones redactó los proyectos de declaración aprobados por cada Comisión especial. La de Escritores, en la que participaron casi todos los nombrados, presentó la declaración que se transcribe en seguida y que fué aprobada por la Comisión General, primero, y después, y por aclamación, por las delegaciones de veinte países americanos reunidos en la Asamblea de clausura. La literatura mundial atraca de la función social, cívica y simplemente humana, del intelectual, recibe expresión adecuada en ese documento, verdadero estatuto de la ética del escritor. — M. A. F.

1. La literatura no es una actividad independiente del medio social en que se produce, cuya estructura política y económica refleja. Situado en lo que condiminente llamamos "una" sociedad, expresa las contradicciones y los antagonismos entre las relaciones sociales en un momento dado de la historia. No hay escritor de espaldas a su tiempo, ni en el caso de que así lo pretendiera.

2. En nuestros días, la Humanidad está amenazada por un conflicto internacional, el peligro de la guerra, que es contrario a la vida. A causa del extraordinario auge alcanzado por los medios destructores con que el hombre cuenta, esa guerra sería hoy un acontecimiento liquidador de la cultura, la cual retrocedería a los primeros momentos de su existencia.

3. El escritor no puede permanecer indiferente ante la inminencia de catástrofe semejante. Por espíritu de propia conservación y por la conservación del vasto tesoro espiritual acumulado por la humanidad en su lento y dramático desarrollo, el escritor ha de contribuir con todos los recursos de su oficio a impedir que los pueblos sean arrastrados a una nueva conflagración mundial, la tercera en menos de cuarenta años. La indiferencia ante esa amenaza asume ahora el carácter de una traición a el escritor con sus ideas y aun a su propia existencia, es decir, por la vida, por la cultura, por la paz.

4. La guerra es un fenómeno primitivo, incompatible con la sutil categoría alcanzada por el espíritu humano; un hecho contrario a la fraternidad universal, basada en la recíproca comprensión y tolerancia; una actividad negadora de la cultura, cuyo florecimiento sólo es posible a la sombra de la paz.

5. Nunca como ahora el escritor está obligado a adoptar una postura de militancia activa (no expresamente política o partidista), frente a las fuerzas reaccionarias que están moviéndose hacia la guerra. No hay posibilidad de permanecer al margen de la crisis de nuestro tiempo, pues la "neutralidad" es un modo de favorecer los factores negativos de esa crisis. Su deber es el de transmitir a las grandes masas de la población humana el sentido suicida que tendría un nuevo conflicto armado; más aún: es el de denunciar las causas verdaderas de él, los oscuros intereses económicos, la ambición de nuevos mercados, las contradicciones internas, el ansia irrefrenable de dominio universal que constituyen el fondo del imperialismo y su motor belicista.

6. El escritor en tiempo y a tiempo. Hundido hasta la nariz en el pueblo y enfrentado a los enemigos de éste. Y puesto que en nuestro tiempo las actividades aisladas no son fecundas por relevantes que parezcan, cuidado a los que trance de ta al escritor con su ardor, a los que pretendan juntarse a los suyos, creando las organizaciones indispensables para una tarea común, la tarea de imponer la vigencia del espíritu humano, frente a las oscuras fuerzas que tratan de abatirlo.

MANUEL CONDE
LA VICTORIA

RESUMEN DE LO PUBLICADO

Esteban Pereira, estanciero de Roca hombre de pro, muere. A su sepelio acuden dos mujeres, una de ellas que ha tenido relaciones amorosas y que prosiguen junto al ataúd en viva rivalidad: Magdalena y María Rosa. Magdalena tuvo posición, vida y Pereira hizo vida conyugal, se casó y se convirtió en viuda. Al arrastrarse, enfermo al país y pensó en el acaudalado y rústico Pereira de su infancia, al que convirtió en su amante. Trajeronse una hija, Magdalena que se rechazaba una proposición de matrimonio de Pereira, continúa con sus andanzas amorosas. Pereira, a pesar de su matrimonio conquistó, en su pueblo, con María Rosa, donde que dota era una joven. Pero la tenaz de Ida Ida de él y en el pueblo ya se han habituado a aceptar que estado como legítimo. Las dos mujeres, enteradas de la situación, estallan una lucha sorda para conseguir prevalecer. Unas semanas antes de la muerte del estanciero, se encuentran por primera vez.

Y esa oportunidad llegó un día, cuando las dos mujeres se enfrentaron por primera vez en sus vidas, pocas semanas antes de la muerte del viejo.

ESTEBAN PEREIRA

En Roca todo el mundo conocía la vida de Esteban Pereira, o por lo menos tenía su versión de ella. En aquel tiempo —el de su juventud— en que no había ni radio, ni cine, ni automóvil y los diarios llegaban una vez por semana y sólo les interesaban a las personas serias y mayores, los acontecimientos locales cobraban en la mentalidad de la población un significado de otro y preciso. La imaginación de la gente no se distraía en cosas tan transcendentes y universales como hoy, sino que se interesaba en la gente presente los acontecimientos locales y la vida del prójimo aun mucho más allá del ámbito de sus intereses personales. La historia política del país estaba entonces más fresca y reciente que ahora. Y la conducta de las gentes era más clara y racional, porque cualquiera podía atar los hilos móviles de un suceso o de la vida de una persona, y decir: "sucedió por tales y cuales circunstancias", "obró así por esto o por aquello", a Fulano o Mengano "lo conozco por derecho y por fuera", "al revés y al derecho", o bien: "conozco su vida como la palma de mi mano", "lo conozco a pelo y a contrapelo". También entonces la vida de los hombres públicos y de los terratenientes de Roca pertenecía a la localidad.

De tal modo pertenecía a la localidad la historia de Esteban Pereira, aunque sólo en parte, porque hacía la mitad de su existencia fué precisamente cuando comenzó a ejercer su rica ocupación estilo de vida. Sin embargo, él pertenecía al lugar aún mucho más de lo que pertenecieron otros hombres de su generación, cuyas familias se instalaron poco a poco a la Metrópoli, que dejaba de ser "la Gran Aldea", o a Europa. En eso fincaba también gran parte del respeto y de la admiración que se le dispensaba, porque todo Roca veía en él a un sobreviviente de su edad heroica, a un personaje que ya le quedaba un poco grande a las "fuerzas vivas" del pueblo.

Roca mismo había evolucionado mucho en los últimos tiempos, y con su calle central empedrada, sus dos flamantes bancos comerciales y su nuevo edificio municipal, el único de dos pisos que había en todo el Partido, tomaba cada día aspectos insospechados. Estos adelantos edilicios traían aparejada también la infiltración de "ideas modernas": así, hacía el tiempo en que Esteban comenzó sus relaciones con María Rosa ya comenzaba a hablarse en el pueblo de automóvil y de cine, las mamás consentían en que las hijas bailaran más junto a su pareja y los hombres afilaban las gulas a sus mostachos. Pero en realidad a Roca le pasaba todavía lo que a esos adolescentes que comienzan a usar pantalón

Estas o aquéllas eran sus tierras, bien o mal habidas, según el metro justipreciador de aquella sociedad y aquella época, habían sido adquiridas legítimas o fraudulentas, logradas a costa del erario público o mediante el trabajo o los negocios, lícitos o ilícitos. Eran personas excelentes, pero en el fondo un término medio. Así, la memoria de los más viejos era una especie de fasto histórico y moral de Roca, y conversando con ellos se hubiese podido descubrir la línea de estabilidad que la vertebraba socialmente desde su fundación en el desierto.

largo, que son demasiado grandes para que se los considere muchachos, y demasiado chicos para que se los tenga por hombres. Así, habían gente que decía "el pueblo de Roca", y otra que comenzaba a designarla con el orgulloso título de "ciudad de Roca". Lo que se podía advertir, no así, era que el elemento civilizador compuesto por las fuerzas vivas y progresistas comenzaba a deglutir la tradición criolla y gauchesca local, incorporándola a su sentido después de larga digestión, o deponiéndola a las capas pasivas de la población, donde se disgregaba en individuos inadaptados frente a la cohesión incontenible del progreso.

Como por todas las circunstancias de su vida Esteban Pereira era un hombre público, pasaba con él lo que pasó con todos los hombres públicos: que lo más público de ellos es, precisamente, su privacidad.

Por eso, cuando aquella mañana las gentes del pueblo que estaban en la estación del ferrocarril, y que conocían la pugna entre María Rosa y Magdalena, vieron descender de un coche de primera clase a Esteban, inmediatamente atoran cabos y comprendieron que se avecinaban acontecimientos domésticos en casa de Pereira Y, como pasa siempre, unos se alegraron presaciando en ello una vindicación por los desmanes del viejo, y otros, sobre todo los hombres, sintieron compasión.

Las opiniones sobre ambas mujeres hacía tiempo que estaban divididas. En general, la gente que juzgaba las cosas de la vida humana comprensivamente y sin convencionalismos ni prejuicios, estaba de parte de María Rosa. Era cama, la señorona burguesas aferradas a la estrecha moral pueblerina, que hacían cuestión de etiqueta más de que dicen, estaban contra ambas y también en contra de Pereira, aunque esto sólo íntimamente y en conversaciones privadas. Magdalena tenía sus simpatizantes en la oligarquía liberal del pueblo, entre aquellas jóvenciitas y señoras con cola de pato que tomaban copetines, fumaban y hablaban de amor libre y de independencia de la mujer.

Al enterarse de Magdalena, precisamente cuando había circulado el rumor de que el viejo estaba en las últimas, volvió a desatar el chismorreo del pueblo. Y todas las conjeturas que se hicieron al caso parecían girar alrededor de dos principales: la de la gente que creía que estaba casado con María Rosa, y la de quienes aseguraban que estaba casado con Magdalena.

Ese día las dos mujeres se encontraron frente a frente por primera vez en sus vidas. Magdalena sabía, por los "orejeros" que tenía en la estancia, que su rival estaba allí; por eso entró resueltamente, como para no dejar duda de que ejercía sus legítimos derechos.

María Rosa le salió al encuentro. Nunca se habían visto, pero el instinto femenino de ambas descubrió a la rival al primer golpe de vista. Sin embargo, la actitud que violento, el drama pasional, se atenuó: cada una veía ahora en la otra no a la mujer joven y sedmotora que había imaginado, sino a una figura marchita, magra y casi anciana. Los años no habían pasado impunemente, no: estaban allí, en el rostro, en el cabello, en las manos, en el cuerpo. Se insinuaban en los senos flácidos, en la cintura gruesa y sin contornos, en las caderas fofas y en las piernas.

—¿Qué desea en esta casa? —le preguntó María Rosa, sin entonación en la voz, conteniendo sus nervios.

—Vengo a ver a mi marido —respondió secamente Magdalena.

—¿Su marido?

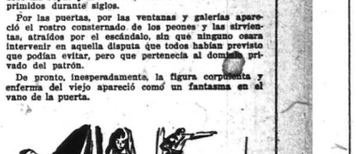
Magdalena afirmó mordazmente:

—Mi marido.

María Rosa se estremeció, sus manos se cerraron, se crisparon, y abriéndose como garras, con el movimiento felino de su cuerpo, tomaron el cuello de su rival, la sacudieron, la zamarrearon, hasta rodar sombas por el suelo, revolcándose, arañándose, desgarrándose las ropas y las carnes, mordiendo los insultos reprimidos durante siglos.

Por las puertas, por las ventanas y galerías apareció el rostro consternado de los peones y las sirvientas, atraídos por el escándalo, sin que ninguno osara intervenir en aquella disputa que todos habían previsto que podían evitar, pero que pertenecía al dominio privado del patrón.

De pronto, inesperadamente, la figura corpulenta y enfermiza del viejo apareció como un fantasma en el vano de la puerta.



—¡Qué pasa aquí, mier...! —Tronó abruptamente, como si descargara un guascazo humillante sobre la escena.

Aquel remolino de ropas, piernas, cabellos y brazos revueltos se detuvo, se paralizó de golpe, los dedos se aflojaron soltando su presa y los rostros de Magdalena y María Rosa emergieron descompuestos, avergonzados, suplicantes:

—Esteban, tú consientes que esta... —pero la voz áspera y desafiante del viejo interrumpió el insulto:

—¡Fuera de aquí!

Ambas mujeres permanecieron mudas, expectantes.

—¡Fuera de aquí! —repitió el viejo furioso y entrecortada—. ¡Fuera! —y desabrochando sorpresivamente su ancho cinturón de carpincho, alzó los brazos enormes y comenzó a descargar tajazos sobre las indefensas mujeres. María Rosa debió el cuerpo sobre el suelo como una rama rota; Magdalena se quedó allí, sentada sobre el piso, sorprendida e inmóvil, como quien resiste pacientemente la lluvia. El mandamiento del viejo sólo se contuvo cuando un brote de sangre manchó el musio desnudo de María Rosa.

—¡Fuera de aquí! —volvió a gritar fuera de sí la voz de falsete—. ¡Fuera!

Las dos mujeres se incorporaron aterradas, convulsas, con la cabeza gacha, mirando de soslayo al viejo por bajo el pelo revuelto, como implorando el retiro de aquella orden bestial.

—¡Fuera, fuera, he dicho! —repitió él, y tomando distancia, jadeante de cólera, señaló la puerta. Su índice deformado y torpe daba sentido humillante al repudio:

—¡Fuera, perras!

María Rosa y Magdalena salieron. Solo ahora en medio del aposento, resoplando, el viejo comenzó a aflojar la cajo tenso de su cinturón, mientras en su cuerpo inmenso y violento avanzaba bamboleándose hasta un sofá: tenía y pesadamente se desplomó en él.

Asomados aún por puertas y ventanas estaban los curiosos, el rostro lívido e interrogantes de los peones y las sirvientas, unos adictos a María Rosa y otros a Magdalena, como si esperaran todavía un gesto, un ademán, una palabra que condenara a una de aquellas mujeres y diera la razón a la otra, que pusiera en claro cuál de las dos tenía más atribuciones, más derechos sobre aquella casa y sobre aquel hombre.

Pero el viejo, todavía jadeante, arrojando lejos de sí el flagelo bastardo que convocaba en la

EL UNIVERSO NOVELISTICO DE

Graciliano Ramos

Especial para NUEVA GACETA.

COMO en toda otra actividad humana, en arte, donde mayor autoexplicación y análisis tiene el fenómeno de aplicación de una facultad, no es raro encontrarnos ante casos donde la determinación artística, responde, ya sea a una voluntad o a una vocación. Es decir, a un esfuerzo metódico o a una disposición innata. En manera general, el primer caso se debe a instigaciones de un ambiente que representa concurrencias propicias, y el segundo resulta del encuentro inesperado y revelador, milagroso casi, que despierta posibilidades latentes, diferidas por falta de oportunidad o estímulo. No hay duda que el auténtico artista será siempre este último. Pero en nuestra América, este artista espontáneo tiene un peligro. Por carencia todavía del equilibrio de una tradición de cultura, él talento incontrolado, sin el trabajo moldeador previo, es causa de que obras, que bien pueden ser legítimamente maestras, se malogren. Visible es esto en literatura y más específicamente en la novela, género de ordenada consecuencia. Ya ni el más europeizante podrá negar que existen novelas extraordinarias en nuestra América, pero se debe aceptar que muchas están viciadas en parte por una literatura desbordada, melodramática, de tensión teatral, propia, precisamente, a la creación repentista.

Lo ideal sería, entonces, una vocación regulada por una voluntad. La facultad instintiva encauzada por una disciplina mental. Este ejemplo es el que nos da Graciliano Ramos en sus novelas.

En el Brasil, donde la precoz iniciación literaria es la regla, Graciliano Ramos es la excepción Su primera novela la publica a los cuarenta años.

Su creación es lenta, prolija, proyectada escrupulosamente. Sus novelas tienen una arquitectura de secuencia coherente, remataba con recursos de hábil constructor. La penetración estudiosa del idioma que le permite el uso discretísimo de las formas populares, que sabe dosificar y aplicar con buen criterio filosófico. Esta es la voluntad de Graciliano Ramos, la experimentación madurada en sus largos años del interior de Alagoas. Incansables lecturas, afanosos estudios, el alcanzar su meta cultural es una verdadera lucha cuotidiana. Vea usted cómo cosas aparentemente inofensivas inutilizan de autodidacto. Y vivir e ir sacando, sacudido dolorosamente por la vida, lo que tenía adentro.

Su vocación se presenta con "Caetés", que consigue publicar siete años después de escribirla. Luego esas sus dos novelas tan conclusivas y personales, "San Bernardo" y "Angustia", que lo consagran como uno de los mayores novelistas actuales del Brasil. A continuación "Vidas Secas" y últimamente "Infancia", decididamente autobiográfica y que como literatura es entusiasmante en preparación.

En 1937 me escribió: "Nunca fui literato, hasta hace poco vivía en el campo ocupándome de negocios. En mala hora me convertí en prefecto en Alagoas y escribí unos informes que acarrearon mi ruina a un ciudadano. Después que redacté esos malditos informes, los diarios y el gobierno resolvieron no dejarme en paz. Hubo una serie de infortunios: cambios, intrigas, cargos públicos, hospital, cosas peores, y tres novelas fabricadas en situaciones horribles — "Caetés" publicada en 1933, "San Bernardo" en 1934 y "Angustia" en 1936".

"Angustia" es su novela que adquirió mayor difusión y ya se encuentra traducida al inglés y el español. Pero "San Bernardo" presenta una ejecución tan simplificada, elementos destilados con ciencia de lo indispensable, que en nada es menos que "Angustia", de mayor magnitud novelesca. Y en las dos está la cualidad de Graciliano Ramos, que el prestigioso crítico brasileño Alvaro Lins calificó como la de un "maestro en el arte de escribir". Los personajes se presentan por sí mismos, actuando con la espontaneidad de seres humanos, viviendo por la propia vida que expresan. El ambiente nace como natural consecuencia. Nunca vemos al novelista prestarles el apoyo de una explicación.

En "Caetés", obra de iniciación, está el tanteo que buscó el padrinazgo influyente en Eça de Queiroz, a quien sigue vomo modelo, sin dejar por eso de poner en evidencia su gran pasta de novelista, que no pasó desapercibida a la crítica. "Vidas Secas" fué conocida para valorizar uno de sus mejores cuentos, "Ballena". Discutible intento. De la novela, el capítulo que contiene este cuento, es, posiblemente, lo que más importa.

Con "San Bernardo" y "Angustia" se traen a colación dos grandes nombres, el de Dostoyevski y el de Machado de Assis. Pero ambas obras son muy particulares a la mentalidad y a la fisonomía moral de Graciliano Ramos. Hay en ellas un fervor humano, una participación apasionada, que no es de Machado de Assis, cuyo resentimiento con la vida lo llevó a elaborar un despiadado análisis rencoroso del mundo, prodigioso mundo de laboratorio. Los días de Graciliano Ramos son de estructura pequeñoburguesa, y, por lo tanto, condicionados a existencias modestas, sin mayores complejidades espirituales, carentes del impulso heroico que mueve a los de Dostoyevski. Son seres simplemente degradados, fatalmente incapaces de felicidad, una felicidad cotidiana. Tara de infelicidad que no nos produce una especulación inteligente, sino sentimental. Porque está más próxima y posible para nosotros.

Hay en Graciliano Ramos una disposición temperamental para valorar como irremediablemente dramática la vida. Por lo tanto, el Pablo Honorio de "San Bernardo", es psicológicamente patiente carnal de Luis Pereira da Silva de "Angustia".

Pablo Honorio, con perseverante esfuerzo y con mala de hombre hecho a la dureza del vivir, consiguió redimirse de su condición de paria: "Me colocaba frente de mi clase, creo que me elevé bastante". Es su orgullo íntimo y agresivo contra los que lo rodean. Luis Pereira da Silva, que viene de una antigua familia de terratenientes campesinos arruinados, se debate en la amargura de su vida burocrática sin horizontes: "Esta vida monótona, prendida a un escritorio desde las nueve hasta el mediodía y desde las dos hasta las cinco, es estúpida".

Y de esta manera son solitarios, cercados de soledad. Nadie junto a ellos. Ni una amistad, ni un amorío. Y esta hábito de soledad los hace recelosos del mundo, desarrolla sus complejos y sus inhibiciones. Recelosos en una intimidad plagada de reacciones enfermizas, que amputan su personalidad.

Pero el mundo los coloca ante ineludibles aspiraciones, obligándolos a salir de su intimidad. Y el punto de incidencia lo pone el novelista en el amor. No como circunstancia, sino como raíz misma del conflicto. La mujer es la que provoca la fisura, por donde la intimidad enfermiza del solitario se desbordará sobre el mundo. Insidiosamente se insinúan los complejos de inferioridad. "¡Qué enemigo mas mío! Así era pobre, agrietada, callosa, dura como un vaso de caballo. Y los dedos eran también enormes, cortos, gruesos. ¡Acariciar una mujer con semejantes manos!", se reconoce Pablo Honorio al contemplarse sus rudas manos que no pudo redimir de su condición. "El individuo feo: los ojos turbios, la nariz grande, una sonrisa estúpida y una cortedad, una timidez que da lástima", se ve así Luis Pereira da Silva.

En cada caso, es el protagonista quien carga exclusivamente con todo el compromiso del drama. La mujer se llamaba Magdalena para Pablo Honorio y Marina para Luis Pereira da Silva. Penetran en sus vidas de pronto, al azar, como fatalidad inmanente. Son mujeres simples, normales, cuya actuación es meramente pasiva, pero llevan el destino de sus inconscientes excitadoras de la violencia que genera la intimidad del protagonista puesta en acción.

Desde aquí ya no son culpables de nada. No estuvo en su mano dirigir los sucesos, como tampoco oponerse. Son inadaptados, cuya incapacidad funcional choca con la vida de relación, donde sus insuficiencias los inferiorizan desquiciando su condición social. Y sobre todo también ser sinceros y apresurarme a decir que estoy de acuerdo en muchas cosas expuestas admirablemente por el maestro francés, y que no voy a enumerar porque sería extensísimo trabajo.

Es abusdo pensar o sostener que nuestros ojos tienen una sensibilidad extraordinaria como afirma Lohte. Estos, como las manos de un pianista, no harán otra cosa que obedecer, y no tienen nada más que un vehículo, un engranaje para expresar, en el caso de las manos de un pianista y del órgano receptivo de un pintor. Por los ojos percibe y recibe un pintor; por las manos trasmite el pianista. Ni lo uno ni lo otro tienen nada que ver con el arte. Estos órganos fabulosos, ciertamente, a los que Lohte asigna la hondura de los ojos de los principios de la pintura, pueden ser tremendos traidores del arte. Por regla general los ojos y estos elementos físicos, como a la habilidad de las manos, es necesario que el espíritu los oculte y que la inteligencia los controle. Es lo natural que un artista no pueda prescindir de sus ojos, del mismo modo que no puede prescindir de su estómago.

GRACILIANO RAMOS

COMPOSICION POR GEORGE L. K. MORRIS.

ANDRE LOTHE

La abstracción y la inteligencia en la pintura

por Demetrio Urruchúa

Especial para NUEVA GACETA.

NO se piense que estoy en oposición a la inteligencia en la pintura y que sólo me atraigan el intuitivo, en lo improvisado, siempre inmediato a la realización. Nada de eso. Sin embargo se bien que un porcentaje elevado de la humanos a las fibras intuitivas del ser humano. Sé también que en determinados temperamentos es de apariencia cierto que la improvisación, pues únicamente lo desconocido adquiere algún clima de misterio y sugerencia, que hace de la pintura algo nuevo y extraordinario.

Es necesario por otra parte tener gran amplitud de horizonte, para comprender que en el campo de las artes todos los seres somos distintos y que mientras para algunos espíritus fogosos la ley de ordenamiento es una aberración formalista, para otros es un axioma o un dogma intrasferible. En ambos casos los resultados pueden ser extraordinarios. Pero no estoy, a pesar de ello en oposición a la inteligencia, ya que ésta, a veces, es planteada por la intuición, nunca se desecha, nunca se olvida uno de recurrir a su sano consejo o a su control adecuado. Así es como en mayor o menor grado, todos somos intelectuales.

La academia oficial opera en el alumno como una mano que ahoga, estrangulando la más bella cualidad del hombre: El sentido de la libertad. A la academia sólo le preocupa hacer de los alumnos buenos y perfectos informadores, intachables periodistas... y mejores copistas, enfermizos y degradantes. Cultiva en el alumno los ojos, única preocupación; los ojos del que mira, a los cuales también Lohte rinde culto creyéndolos órganos sensibles.

André Lohte se opone a ella talentosamente y no sin razones de gran volumen, en cierto modo. El no opera estrangulando al alumno, sino maniatándolo a sus gustos personales por tal o cual pintura, lo conduce al conocimiento de las leyes inventadas y al análisis de los accidentes de la forma, pero le tiene un terror pánico a la formación individual. Cree más en la ciencia que en el individuo. Todo para él reside en el objeto. Lo subjetivo le produce horror. Es decir huye del espíritu. Y es muy natural que sea así, porque él no ignora que un espíritu poderoso rompe, o puede romper todas las medidas y todas las leyes, y significar algo desconocido, extraordinario. Ciertamente libera al alumno de la academia oficial para atraerlo hacia su órbita, hacierdo él un engranaje más del conocimiento formalista de la superficie.

Es lógico pensar que de tener que elegir entre una de las dos enseñanzas, elegiríamos siempre la segunda, dado que de modernos liberar de ella a su debido tiempo, habríamos adquirido por lo menos un magnífico conocimiento.

Subjetivismo y formalismo

El alumno debe ser orientado hacia su interior, mucho antes que hacia los objetos, la geometría y el conocimiento, sin que ello signifique desde luego, encerrarse en sí mismo y cerrar los ojos al mundo. Lo hacemos así porque comprendemos que la gran pintura se esconde en el misterioso arcano de lo subjetivo y no en el formalismo o el establecimiento de leyes armónicas en la composición.

Sobre una de las últimas conferencias de André Lohte, quiero detenerme en dos de sus aspectos: El de su enseñanza y el de sus conceptos sobre el arte. Quizá no con mucha habilidad, pero sí con poderosas razones. Me he introducido en la habitación de André Lohte, por la única ventana que dejó descuidadamente abierta: El espíritu, la emoción y la sensibilidad. Debo también ser sincero y apresurarme a decir que estoy de acuerdo en muchas cosas expuestas admirablemente por el maestro francés, y que no voy a enumerar porque sería extensísimo trabajo.

Es absurdo pensar o sostener que nuestros ojos tienen una sensibilidad extraordinaria como afirma Lohte. Estos, como las manos de un pianista, no harán otra cosa que obedecer, y no tienen nada más que un vehículo, un engranaje para expresar, en el caso de las manos de un pianista y del órgano receptivo de un pintor. Por los ojos percibe y recibe un pintor; por las manos trasmite el pianista. Ni lo uno ni lo otro tienen nada que ver con el arte. Estos órganos fabulosos, ciertamente, a los que Lohte asigna la hondura de los ojos de los principios de la pintura, pueden ser tremendos traidores del arte. Por regla general los ojos y estos elementos físicos, como a la habilidad de las manos, es necesario que el espíritu los oculte y que la inteligencia los controle. Es lo natural que un artista no pueda prescindir de sus ojos, del mismo modo que no puede prescindir de su estómago.

Ciencia o conciencia

A la abstracción matemática y a la intuición del conocimiento, a las que Lohte rinde entusiasta tributo y signa capital importancia en el arte, se le opone nuestro sentido del mundo, por la cuerda sensible y por la sugerencia del espíritu, por la fe, la esperanza y la mística del tiempo, que varían y se trocan en parte quien llegó más lejos, si la abstracción matemática o el espíritu del hombre.

Se manifiesta "fiel a sus principios —dice— de no interpretar jamás las obras por el sentimiento". "Ese demonio perverso de la subjetividad" —afirma—. Como si toda la pintura universal no fuera antes subjetiva, que inteligente o matemática...

Cómo no ha de hablar despectivamente de ese demonio subjetivo, si a él le es extraño. Natural es que se burle de ese lugar, o se desprecia, lo que a unos falta y a otros sobra. Existen millares de seres humanos que son verdaderos artistas son poquísimos.

Sentido humano del arte

Por el camino de la abstracción es natural que se llegue al desprecio de las causas que hacen eternizar las edades del arte, y mientras unos quedan en lo académicamente la recta, la curva, el orden, el equilibrio, la matemática y el cálculo, los que sostienen la historia del arte. No hay nada de cierto en todo esto: Las cosas se eternizan cuando ellas, a través de todos los tiempos, siguen hablando al hombre. Cuando su verbo no ha sido acallada por la distancia, ni su espíritu ha sido barrido, ni su verdad abatida.

Siempre vive, siempre es eterno aquello que lleva fervor religioso y sangre humana. En eterno mensaje la palabra de las catacumbas de los templos indibes, chinos, griegos y cristianos, siempre vive, vive y palpita mediante el milagro del espíritu y la poderosa razón humana que los originó. Siempre frente a nosotros y entre nosotros, la obra milagrosa de la palabra del hombre que fué dicha por el espíritu y no por obra de la abstracción matemática. En esto no podemos estar de acuerdo con André Lohte. Porque todo lo excesivamente científico enfría la superficie, cubre la expresión personal, mata la emoción musical de la belleza, ensombreciendo la imagen de la forma y restringiendo la exaltación de la locura.

Los abstractos y la emoción

Todos sabemos que no es precisamente la obra más científica la que mayor belleza y elocuencia contiene. Sin embargo, esto no significa que haya que prescindir de una buena dosis científica, por lo menos en la organización y en los ritmos. La obra más bella es siempre la más personal, la más emotiva, la más humana, porque somos seres humanos con alma y corazón, no engranajes o resultados de laboratorios. No estamos como los náufragos abstractos de París, de espaldas a la vida, sino frente a ella. No queremos asistir a los funerales del hombre, porque es mentira, el hombre no ha muerto, como nos quieren hacer creer.

Raúl Navarro

COMPOSICION POR DEMETRIO URRUCHUA.

El surrealismo de ARTAUD

VIENE DE LA PAG. 4

del *lon* platónico que aquéllos reveían en el concepto lengua; en la medida en que se condicionan a un misticismo de las potencias ocultas. Y esto que decimos es válido para otros espíritus lúcidos del surrealismo, como Pierre Mabille, quien al considerar lo maravilloso como posibilidad de contacto con lo desconocido (ver "Le merveilleux", Ed. des quatre vents, 1945) recae en la insostenible premisa de que el artista es una "prefiguración profética".

Es la nueva manera de rebajar la condición humana sometiendo sus potencias a una fuerza superior, oculta, que está por encima de todo. En tal situación no es difícil, pues, que se pretenda hacer naufragar el concepto autónomo que tenemos del poeta en relación con una fuerza artística dirigida que se objetiva en una obra mentalmente lúcida sin interferencias que contradigan sus fueros materiales. Admitimos de buena gana la posibilidad de contacto con lo desconocido, su avance hacia lo ignoto, pero eso está en la naturaleza inventiva de todo poético en sí. Esa será, pues, nuestra labor si queremos avanzar hacia una poesía que sea poesía y no otra cosa.

reagruparon las letras y nos dieron sílabas inventadas que remedaban estados irracionales de conciencia. Descargas del inconsciente con miras a una salud individual, circunscritas a intereses extrapoéticos. Esto fué Isou y el Lettrismo (ver "Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique", Gallimard, 1947). Tal vía tomada por un grupo que llevaba en sí el germen de la derrota, aunque ellos pretendieran la superación del surrealismo. Eran, en realidad, hijos de su misticismo irracionalista. Hijos de la sonoridad irracional del dadaísmo que *subyacía* en los poetas surrealistas.

Tal, pues, la gravedad, porque si el poema no ha de someterse a un sentido gramatical, traslativo de estructuras discursivas, no es esta, tampoco, la solución del hacer poético. Entendemos que el poema debe estar organizado de tal manera que constituya una totalidad entre *campo* e imagen. (*Campo* en el sentido de la *gestalt*, según Koeller, o sea relación de contingente y su vez condicionante). Totalidad en la cual, cada una de sus partes constitutivas valga por sí misma y por su relación con las demás. Pero donde ningún elemento quede trabado en su función estricta. Para llegar a esto es indispensable la invención de estructuras que se aparten de todo relato sobre un hecho poético a fin de dar exclusivamente el hecho poético en sí. Esa será, pues, nuestra labor si queremos avanzar hacia una poesía que sea poesía y no otra cosa.

Graciliano Ramos

La Crisis del CINE ARGENTINO

por Alejandro Cerisola

Especial para NUEVA GACETA.

CONOLARIO de una crisis artística crónica, el cine argentino vuelve a sufrir zozobras económicas que han paralizado, poco menos, su actividad. El panorama sigue estando oscuro, a pesar de que en algunos estudios se reanude, bien que tibiamente, la labor, porque de no cambiar el estado de cosas se hará inevitable la bancarrota.

Dificultades y deudas acumulados con frívola irresponsabilidad por quienes, desdeñando toda inquietud estética porque sólo se interesaban por hacer dinero fácil, han demostrado, incluso, una absoluta ineptitud para el negocio. Habrá alguna que otra excepción, pero ella no modifica la perspectiva general.

El cine argentino sufre, en cuanto industria, las consecuencias de la falta de criterio organizativo, de los favoritismos, de los dispendios incontrolados, de la carencia del más elemental sentido de la explotación comercial de la producción. El aplauso acordado a algunas películas iniciales cuyos defectos técnicos se perdonaban en homenaje a sus inquietudes temáticas, sonó como la hora de vestir los pantalones largos. Y se entendió que el problema consistía no en afianzar la calidad ante la especulación laridad: sueldos fabulosos a la última atracción radiotelefónica y elevación astronómica de los presupuestos. Pero quienes no creían en el arte sino en los negocios, probaron con otras cosas. Tampoco de éstos: la mascarada antihistórica "El tambor de Tacuarí", por ejemplo, costó un millón de pesos, y nadie pareció preocuparse porque, limitado práctimente al mercado de Buenos Aires y las principales ciudades del interior, no hay en ellas un caudal humano suficiente para que, salvo justificadas excepciones, cubra su costo una película de presupuesto tan elevado. Que el caso no es único lo dice la situación cáotica de casi todas las empresas, precisamente cuando la ley 12.999 —que hace obligatoria la exhibición de películas argentinas, asegura la distribución de las recaudaciones y acuerda generosos créditos bancarios a los productores para la financiación de sus películas— ha hecho de la cinematografía una de las industrias más protegidas del país. Convendrá recordar que los millones así acordados y no reintegrados no se tradujeron en nada útil, sino que se los despilfarró en aventuras como los 700.000 pesos del fracasado melodrama deportivo "Su último pelea", los 500.000 del incalificable engendro "Otra cosa es con guitarra" o el del millonario "Extraño caso de la mujer asesinadita", con que, sin duda ni gloria, Estudios San Miguel coronó diez años de jugar al cine. La lista, claro está, es mucho más larga...

Habrá que deducir, de ese saldún, que no se puede hacer cine con el criterio con que se juega una partida de póker. No pueden disimularse los errores y los fracasos pretendiendo que la situación "no es distinta a la de otros países por no decir todos los que tienen industria propia", según afirmaba a una revista porteña el director Luis César Amadori. Es cierto que "Francia produce poco y a remezones", pero el señor Amadori sabrá que tal es la consecuencia del acuerdo Blum-Byrnes favoreciendo la introducción de filmas norteamericanas a expensas de la propia producción francesa, y que una limitación semejante padecen Italia e Inglaterra, según advierte en dichas declaraciones el mencionado realizador. La perspectiva, claro, no es obligatoria para quien no quiere someterse a parecida dependencia. Empero, entre nosotros, se manifiesta bajo otros aspectos, y el afán visible por ir a la zaga de la caótica orientación de Hollywood no sólo ha dividido definitivamente al cine argentino de la realidad del país, sino que la promiscuidad ideológica que hace diez años se aplaudía en "Prisioneros de la tierra", "Héroes sin fama" o "La guerra gaucha" ha sido suplantada por la ñoñería cursi de "La doctora quiere tangos" o la grosera caricatura ciudadana de "Un tropezón cualquiera da en la vida" como expresión-tipo del criterio estético de nuestros productores. El seguidismo es norma. Al presunto éxito hollywoodense de boletaría se contestará con las imitaciones locales: el psicoanálisis tuvo su cuarto de hora, como los filmas de ambiente deportivo y ahora los policiales, exactamente como tuvimos "El gran Amor de Rosario" o "Ahí está tan superficiales y fríos como era de prever, para contraponer a la grosera caricatura de "Los boleteamericanos atacaron la vida de Chopin y los ingleses la de Paganini...

Esta suministro de nuestro cine al estilo y la escuela del norteamericano —ya padecida antes, por lo demás, por el de otros países— tenía que degenerar fatalmente en una burda falsificación de la realidad y en una indecorosa subestimación del gusto del público para tratar de justificar las películas irresponsables, absurdamente populacheras o pedantescamente elegantes (ver "Prisa de vivir" —vida—, que constituyen el grueso de la producción de nuestros estudios.

Y es claro que si a esta verdad visible responde el señor Amadori con la peregrina afirmación de que la "cinematografía argentina es la que hasta el presente ha producido mayor cantidad de buenas películas", aparecen remotas las posibilidades de que los hombres vinculados a las productoras den el problema su solución de fondo. Porque, en última instancia, podrá haber una nueva inyección de dinero, pero la crisis seguirá presente mientras no se cambie radicalmente de orientación artística y no se obre con criterio responsable.

Las angustias del cine criollo no son sólo cuestión de números. Es cierto que los presupuestos millonarios para películas que pueden hacerse por la mitad, y los contratos de cien mil pesos para figuras de dudosa solvencia artística, dicen de la necesidad de poner las cosas en su debido lugar. Pero eso sólo no basta. "Pelota de trapo", por ejemplo, fué un film barato y un éxito comercial, pero su mediocridad artística no podía constituir un camino; las que le siguieron, naturalmente, resultaron peores y comercialmente tambaleantes.

Es cierto que nuestros productores han sido incapaces de abrir caminos de superación —en América Latina, concretamente— para las películas argentinas, pero no es suficiente como el ejemplo mejicano y proponerse establecer oficinas distribuidoras: hay que aprender, también, como el público gustó de "María Candelaria", "Enamorada" o "Los novios" y desdeñó las calcomanías mejicanas de las frivolidades yanquis, sólo interesarnos a nosotros mismos y a los demás con películas cuya universalidad trasluzca de su vitalidad nacional. Será imprescindible que el cine argentino —que ahora lo es sólo como accidente geográfico— sea expresión de lo permanente en el país, de nuestra tierra y nuestra gente tal como es y sientan prevenciones ni deformaciones chovinistas, si quiere existir con fisonomía propia y definida en el mundo cinematográfico.

Jean Renoir decía del cine francés de hace algunos años: "La primera generación del cine fué la de los productores; la segunda, la de los directores; he aquí que aparece la tercera, la de los autores". Si el cine argentino quiere safar de su crisis —y tendrá que hacerlo-, debe pensar seriamente en prescindir de aventuras y aventureros, trabajar con criterio organizativo, ajustar a la lógica su economía, improvisar menos y pensar más. Pero, decididamente, tendrá que preocuparse por su elevación artística y mostrar una saludable ambición temática y estética, desterradas de nuestro cine poco después de los primeros pasos. Para quienes pendientes de las cuentas del "debe" y "haber" olvidan que un cine artístico puede ser también un gran negocio, allí están "Vivir en paz" o "En algún lugar de Europa" o también "La guerra gaucha" como ejemplo incuestionable de cómo con poco se puede hacer mucho: un cine perdurable y avasallador, si está apuntalado por un definido acento humano, si su íntima vibración es la de la vida misma.

UNO DE LOS MAS NOTORIOS FRACASOS DEL CINE CRIOLLO ES "EL TAMBOR DE TACUARI", DEL QUE SE VE AQUI UN PASAJE CON LA ACTRIZ NORMA GIMENEZ. SU PRESUPUESTO FUE MILLONARIO. PERO SU RESULTADO FORDIDISERO. PUSO EN LA PICOTA A LA HISTORIA Y AL CINE.

UNA ESCENA DE "LA GUERRA GAUCHA", ANIMADA POR FRANCISCO PETRONE. DICHA PELICULA SIGUE CONSTITUYENDO HOY DIA UNA DE LAS POCAS COSAS VERDADERAMENTE REPRESENTATIVAS DEL CINE ARGENTINO. DE ENTONCES AHORA, HEMOS IDO PARA ATRAS...

PRIESTLEY EN BUENOS AIRES

Una obra compleja

NO parece desavenecerse en la literatura inglesa la influencia de aquel espíritu contradictorio e inquieto de Oscar Wilde, atormentado frente a una burguesía, que como la inglesa, lina no el culto del prejuicio mental y un alarde patriótico de la defensa imperial de sus propios intereses. John B. Priestley que con "Llegaron a una ciudad" tomaba clara defensa de ese liberalismo conceptual ante problemas fundamentales para la vida de la sociedad inglesa, cultiva similar actitud mental e idéntico desparpajo para con las leyes tradicionales y las normas establecidas. Tal se nos muestra con "Música en la noche", fresca y renovadora en su aspecto técnico y aún crítico, en los momentos en que encara diversos detalles del ambiente capitalista —el periodista adventicio, el ministro inglés o la amante profesional— y en la bella ensambladura de sus diálogos, muchos de notable factura.

Mas la serie de elementos que Priestley ha ido desarrollando a lo largo de tres actos densos y prolongados, se resientan en las gocenas finales por esa falta de ritmo que como ley inalterable, parece reclamar en cada intento renovador, su inapelable predominio escénico.

La vida que Priestley exige sea renovada, que en suma son los viejos vicios de una sociedad en trance de superación, está magníficamente presentada especialmente en el acto primero. Y el pasado tradicional, pesado lastre de la sociedad inglesa, surge claro y resaltante en la figura arrinadas, que son modelo de gracia, sensibilidad, color y líneas; ni los primitivos, ni los bizantinos, ni los árabes, peruanos y polinesios tienen la inteligencia de los renacentistas y de los modernos técnicos europeos. Pero los sobrepasa el espíritu que a estos les falta.

Solamente los retratos judíos, anteriores y posteriores a la era cristiana, me bastarían para demostrar lo expuesto hasta aquí. Pero es muy natural que la falta de una cosa se pretenda suplantar la con otra. Por eso es que André Lohte se aferra a la inteligencia como única table de salvación. Es eso además que condena a esos alumnos exclusivamente hacia ella antes que hacia el espíritu. Y en parte es también a ella a quien debemos culpar de la especulación abstracta, siempre hábil, siempre dinámica, con ingeniosos argumentos para demostrarnos que lo negro es blanco.

Nada de esto nos podrá parecer extraño ya que estamos viviendo el siglo del conocimiento científico, de la especialidad y de la técnica. Es por falta de sensibilidad y espíritu que hemos perdido contacto con el ser humano. De ahí provienen la abstracción en la pintura.

El gabinete de investigación se inuso sobre la sensibilidad, el gritó y la carícia. La regla y el compás pretenden sustituir toda influencia del espíritu en el arte. André Lohte rinde entusiasta tributo a estos elementos, desconociendo o queriendo desconocer que los grandes estilos del arte han dominó siempre el espíritu, accionando sobre el conocimiento e imponiéndose a la inteligencia.

André Lohte no desconoce a Goya, pero sí lo olvida. Goya desdice todos sus principios y establece en sus grabados y su pintura, la pasión y la crítica social antes que el conocimiento o la teoría desnuda. Lohte rechaza el sentido sensible en el arte, no solamente porque él no los tiene, sino porque ignora que esa es la fuente que nutrió y nutre la gran pintura de todos los tiempos. Como buen nacionalista y buen francés, proclama a Paul Cezanne como la figura cumbre y guarda silencio sobre Goya y Gutiérrez Solanas. Inteligentísima picardía!

ella la que infunde mayor volumen de voz ni la que impuló el espíritu de las catedrales. No fueron los ingenieros y matemáticos los que encerraron el sentido de dividad en los capiteles góticos, ni fueron ellos los que infundieron el sentido cósmico, universal y eterno, a los apóstoles y a los santos de esas piedras gigantescas y maravillosas. Eso fué obra exclusiva del fervor religioso, fué obra de equipos de artistas anónimos que no hicieron otra cosa que inmortalizar en la piedra los anhelos y las ansiedades populares. Fué el espíritu de la época quien tomó las herramientas de trabajo. Así fué como se escribió la historia y lo hizo en piedra y en muros, porque de ese modo eternizaba la idea de Dios.

Tampoco está en las manos de Brailovsky el genio de Chopin. Sin embargo, las necesitamos porque ellas son el único puente para llegar hasta el músico polaco. Manos magníficas sobre el teclado e inteligentes en la pintura, evidentemente no podemos negar que sean nuestros dos eficaces aliados. Pero si no es la altura de la medida ni proyección del vuelo, se esconden en una ni en otra cosa.

El espíritu y la regla

No es la geometría del Greco lo que hace que éste perdure como un artista incomparable. No son los ojos ni la inteligencia de los polinesios los que hacen de sus tatuajes un acontecimiento del color, como no alcanzó ni siquiera Braque, el más grande abstracto contemporáneo.

No son obras de la regla y el compás, sino de la sensibilidad y el espíritu. Pero André Lohte ignora, o no quiere comprender, que todo perdurable es obra de una mística pujante y terrible como una tormenta y que solamente que es lo que da carácter y grandeza a las obras de los hombres. Es solamente el espíritu del color lo que hace de los tejidos peruanos, de la época de los Incas, un acontecimiento como no puede igualar la inteligente pintura, especulativa, de medida, regla y compás.

Ni los autores de los frisos egipcios, ni los de las estampas prinicipescas chinas, hindúes y persas, que son modelo de gracia, sensibilidad, color y líneas; ni los primitivos, ni los bizantinos, ni los árabes, peruanos y polinesios tienen la inteligencia de los renacentistas y de los modernos técnicos europeos. Pero les sobrepasa el espíritu que a estos les falta.

André Lohte nos ofrece a su manera, la inteligencia superior, si en la forma falta ese soplo humano, emotivo, que me sugiere un mundo de profundidad inmensa, que me conduce a mi proyecta a través del tiempo, me da los trazados de la historia y me sugiere por gracia de una imagen, el drama, la alegría o los anhelos de un pueblo.

Repitamos una y mil veces que no nace de la inteligencia la creación de la obra, que nacen de el espíritu surgen las sensaciones y las imágenes que ya traen su sentido conceptual de la forma y el color. Recién después de largo proceso, la cabeza comienza a ordenar, como siempre, con eficacia de ayudante.

No es la abstracción geométrica la que da un acento personal a un hecho reprochable que estableccemos en nuestra obra. No se

André Lothe, la abstracción y la inteligencia en la pintura

Nada me importan a mí la perfecta composición geométrica ni la inteligencia superior, si en la obra falta ese soplo humano, emotivo, que me sugiere un mundo de profundidad inmensa, que me conduce a mi proyecta a través del tiempo, me da los trazados de la historia y me sugiere por gracia de una imagen, el drama, la alegría o los anhelos de un pueblo.

Repitamos una y mil veces que no nace de la inteligencia la creación de la obra, que nacen de el espíritu surgen las sensaciones y las imágenes que ya traen su sentido conceptual de la forma y el color. Recién después de largo proceso, la cabeza comienza a ordenar, como siempre, con eficacia de ayudante.

No es la abstracción geométrica la que da un acento personal a un hecho reprochable que establecemos en nuestra obra. No se

cuantos privilegiados, sino a impulsos de una fuerza arrolladora, mística y popular. Eso es lo que André Lohte olvida. El sentido del hombre en los pueblos y el fervor de la vida en el arte. Extrayendo entonces un elemento del fondo de la historia (el ejemplo de los primitivos) creo al contrario de Lohte, que el camino del arte es uno solo. La vida del hombre, afirmado por el conocimiento y estructurado por la inteligencia.

André Lohte no puede hablar de la línea sensible, de la presencia nerviosa y movediza, del raspo improvisado, sensitivo, de ritmos alocados. Para él todo ha de ser conocimiento. En cambio nosotros queremos ver y sentir el mundo con una cuerda humana antes que con una deducción puramente cerebralista. Yo pienso que si el artista no ama y enloquece por una sensación de ternura o por un grito de pasión, estará perdido como intérprete.

teorizador y mejor investigador nos quiere hacer creer que los grandes ciclos de la pintura fueron así por impulso de unos cuantos hombres inteligentes y no por necesidad imperativa del espíritu de una época, como el ciclo del momento popular de los primitivos que ansiaban una reforma o una revolución religiosa que los liberase del paganismo.

Así es como de ese movimiento que surgía de una necesidad espiritual, apareció el arte primitivo cristiano, el arte copto en Egipto, el gótico y el renacimiento; pero no por capricho estético de unos

André Lothe, la abstracción y la inteligencia en la pintura

CONTINUA EN LA PAG. 6

LA ESCENA EXTRANJERA

Un teatro gitano

EL PREMIO "GRAMSCI"

SOFIA. — Después de un comienzo modesto y de intensos trabajos y sacrificios para superar obstáculos, el Teatro Gitano, de Sofía, en la actualidad una floreciente empresa que congrega regularmente a ocho mil aficionados y cincuenta mil espectadores. Los habitantes de Sofía poseen el único Teatro Gitano profesional del mundo entero, aparte del que existe en Moscú.

Hace tres años un joven productor teatral, miembro de la minoría gitana de Sofía, resolvió formar una compañía compuesta enteramente de compatriotas.

Después de muchas dificultades consiguió congregar el núcleo inicial. Agrupó a su alrededor al cantero Ouleimin, al herrero Arif, al lustrabotas Chano, a la bailarina Gyula, al obrero del tabaco Kadiena, al miliciano Sali, a la obrera de la industria de la alimentación Ayshia y a unos quince músicos... todos gitanos. Ellos fueron el comienzo del teatro popular que en la actualidad lleva el nombre de Roma.

La victoria del pueblo búlgaro sobre la dominación extranjera y el monarco-fascismo, producida el 9 de septiembre de 1944, constituyó un estímulo directo para el florecimiento del genio cultural de esa minoría hasta entonces pisoteada.

Por primera vez, después del 9 de septiembre, los gitanos de la capital y los diseminados por todo el país, se encontraron en condiciones de organizar, y establecer asociaciones culturales. Comenzaron a publicar un nuevo órgano, "Romano Essi" ("La Voz de los Gitanos"). Los jóvenes gitanos comparecían a concurrir a las escuelas, colegios e incluso universidades. Y casi todos ellos se plegaron a participar como al trabajo de construcción de las brigadas juveniles.

El año pasado la joven compañía del Teatro Gitano inició sus actividades, con franco orgullo, con el estreno de "Rapsodia gitana", de Guirgutinov, ante el público de Sofía.

Por primera vez, todos los intérpretes, músicos e intérpretes del cuerpo técnico y administrativo, eran gitanos.

Al comienzo la compañía tenía las características de un grupo de aficionados. Los artistas se mostraban hostiles a abandonar sus tareas cotidianas. Los ensayos se llevaban a cabo después del trabajo, a menudo con horarios sumamente incómodos.

Los artistas, luego de rigurosas pruebas a que fueron sometidos, fueron convertidos en profesionales. Muchos elementos nuevos, provenientes de las comunidades gitanas de todo el país, han llegado a Sofía y efectuado magníficas presentaciones, revelándose como primeros artistas. — *Jack Bazzan.*

EL PREMIO "GRAMSCI"

Roma. — Han resultado vencedores del "Premio Gramsci" para el teatro, Luigi Squarzina con la comedia en tres actos "Exposición Universal" y Roberto Zerboni con la comedia en un acto "Antonio". Squarzina es un joven director nacido en la Academia, dirigió el año anterior la compañía de Renzo Riccia, y "Exposición Universal" es, por lo que sabemos, su primera tentativa creadora. Roberto Zerboni es un joven ya representado con éxito en Italia hace algunos años, y recientemente en Francia. Su obra está ubicada en los días de la resistencia. — *A. L.*

Premio a Marcela Sola

La actriz Marcela Sola, colaboradora

QUIRÓS

EL TIRO DE GRACIA

Especial para NUEVA GACETA.

La pintura argentina, al igual que las restantes manifestaciones de nuestra cultura, ha sufrido las fluctuaciones determinadas por las alternativas de la organización social, concretada desde los primeros momentos de su historia en el antagonismo dramático entre el campo y la ciudad. Hay que convenir que los hacendados hicieron prevalecer una temática adecuada a sus intereses y gustos y que el paisaje, las escenas rurales y el gaucho contribuyeron al éxito de ciertos pintores con mayor eficacia que sus exiguas cualidades artísticas. El auge de esta corriente culminó en el trío Bermúdez, Fader y Quirós, quienes interpretaron diversas modalidades de nuestro ambiente mediante un lenguaje en absoluto extraño al clima, psicología y sensibilidad argentinas.

Ya algún día me ocuparé de los dos primeros, ahora lo haré de quien, con un empeño digno de mejor causa, continúa abatiendo lienzos y telones con una asombrosa versatilidad.

Quirós llegó a Europa cuando el impresionismo alcanzaba el cenit de su gloria, pero también cuando los disidentes (Cézanne, Gauguin, Van Gogh y otros) advertían ya que una óptica no puede resolver los problemas sustanciales del arte. Arrastrado por su fogoso temperamento, dióse a practicar lo que ya era una receta de pintura luminica de fácil difusión y no una decidida actitud anticonformista frente al anquilosamiento académico, receta que en muy poco tiempo se convirtió en un nuevo academismo. En su entusiasmo por este deslumbrante hallazgo enceguecedor olvidó rápidamente a otro de sus veleidades juveniles: Velázquez.

CESAREO B. DE QUIRÓS, TAL COMO LO VIO VALENTIN THIBON DE LIRIAN AL REGRESAR AQUEL DE ESPAÑA (APUNTE INEDITO).

* * *

Ya en su patria y en plena madurez, realizó en Amigos del Arte una de sus muestras personales más importantes. Una galería de sujetos patológicos nos recordaba a los otros tirados que el ilustre andaluz adosó en los muros del Prado junto a la boba altivez de los Borbones. Una composición de gran tamaño se inspiraba evidentemente en "Las lanzas". Velázquez se vengaba.

En resumén: una orgía de colores, de empastes, pero muy leves atisbos de personalidad.

Yo recorría entre perplejo y dolorido las vastas salas cuando me detuve ante "El patroncito", tela que ocupaba el muro de honor. Pensaba que quizás esa producción tuviera un valor iconográfico, cuando se me acercó don Manuel Güiraldes, ese criollo cuya sensibilidad y amplitud de criterio se dilataban como un horizonte pampeano y como saliendo al encuentro de mis cavilaciones me dijo:

—Eso es falso, completamente falso. En mi mocedad fuí patroncito y jamás me vestí así. Luego, mis hijos fueron los patroncitos, (y entre ellos estaba el autor de "Don Segundo Sombra") y puedo asegurarle, Estarico, que ninguno usó esas pilchas.

Le hice presente que tal vez en el litoral la usanza fuera distinta a la de la provincia de Buenos Aires y agregó:

—Conozco el litoral como la palma de mi mano, jamás he visto un paisano rico vestido de esa manera.

Quedaba así destruído lo único que podía salvar del olvido esa dilapidación muscular: la fidelidad al modelo.

* * *

Pasaron algunos años que aumentaban, inexorablemente, el distanciamiento de Quirós de la pintura viva y de las preocupaciones estéticas que cada época impone a sus artistas.

La disciplina, la seriedad y la comprensión de los auténticos móviles del arte que caracterizó a la generación posterior a la del mencionado trío, relegó a un segundo plano esta pintura en la que la destreza manual sustituía las funciones de la inteligencia.

Los artesanos pujan por mejorar sus conocimientos. Es fácil discernir el grado de perfección que en un oficio diferencia al aprendiz del maestro. Quirós descuidó también este aspecto de su vocación. Confió exageradamente en la materia, olvidando que ésta no es más que un medio, jamás un fin.

Los días le cercioraron de la inactualidad de su postura y en un arranque heroico intentó salvarse en una conversión.

Una conversión es algo terrible y profundo. Lo que hasta ayer fué convicción, esencia, razón de ser, queda condenado por propia determinación a la caducidad. Otras vigencias, que se imaginan opuestas (de lo contrario no sería conversión) ocupan el lugar de las primeras.

El mismo, con mucha valentía, organizó su fusilamiento y volcó en nuevas telas las impulsivas desavenencias con su propio yo.

Ya en capilla y frente al pelotón exclamó:

"Llegó un día en que sentí la imperiosa necesidad insobornable de realizarme auténticamente, de ser yo mismo." Y refiriéndose a su obra anterior agregó "Esa obra no me pertenece. Ella es el reflejo de los grandes maestros. Eco vivo de museos. Su lenguaje se articula con voces magistrales. Yo no me reconozco hoy en esa obra. Tengo que empezar de nuevo."

Pero este "empezar de nuevo" murió al nacer.

Los buenos críticos le despacharon. Demostraron palpablemente que no existía el cambio anunciado.

Soy un hombre cándido y pensé: el tiempo y el raciocinio, que han hecho gloriosa la vejez de los grandes maestros, quizás influyan y endurezcan a este pintor hacia el hallazgo de su verdadera personalidad.

* * *

Hemos ahora en lo de Witcomb.

Ochenta y cuatro telas. Otra vez escenas de género, paisajes, naturalezas muertas y retratos.

Una incongruenta disparidad de procedimientos destruyen en un mismo lienzo esa unidad primordial que Marangoni denomina "coherencia estilista".

Una pintura que aspira a la traducción literal del paisaje no puede eludir la transparencia atmosférica, la modificación de las tintas según la distancia, y la acción ambiental sobre las formas. Traeré un ejemplo que ya es un lugar común. Todos sabemos que la luna es de forma esferoidal, pero vista a la distancia se nos aparece como un disco plano. Los verdes de los últimos planos, los ocres candentes de los mismos, lejanos en la realidad, en los cuadros de Quirós son más intensos que los primeros planos anulando así en absoluto las reglas de la perspectiva aérea, ineludibles, lo repito, en una pintura de este carácter.

Los medios tonos, los grises, todas esas gamas que enriquecen el color y al mismo tiempo facilitan la diversidad formal de seres y objetos es reemplazada sistemáticamente por un crudo y vulgar contraste de luces y sombras, sin ese vértigo arrebatador de lo barroco, convertido por ello en un clamoreo de vacuas disonancias.

Cuando intenta traducir sentimientos ("Tierra de fe, etc.) el tetralismo intrascendente desaloja a la penetración psicológica.

Recuerdo que Raquel Forner dijo que "pintando caretas aprendió a pintar rostros". Quirós pintando rostros no ha pintado nada más que caretas, pienso yo al avistar "Caras amigas" y "Caretas y guitarras".

Un último argumento. Quirós es un pintor visivo, pero hay pintores visivos que al dedicarse a esta pintura que llamaría sinfónica han intentado, por lo menos intentado, resolver los planteos de una composición, aunque sea instintivamente. Ese instinto que permite a este pintor esparcir pomos y pomos sobre enormes lienzos le traiciona, implacablemente, en esta función básica e inicial. Es pueril suponer que el arte moderno acate el imperativo de la "proporción aurea" pero considero sí indispensable, estrictamente indispensable, que cada artista frente a un lienzo sepa qué se propone hacer, que *inmente* no ignore adónde se dirige, cuáles son sus apetencias o la índole de sus anhelos estéticos y el sentido de su mensaje. De lo contrario, éste no será más que una desarticulada asamblea de elementos carentes de significación y alcances.

* * *

Sé que con este artículo asumo una función dolorosa, pero alguien tiene que cumplirla; un fusilamiento sólo es legal después del tiro de gracia. Consuman las razones antes expuestas esta improba faena y no se hable más de Quirós cuando se aluda a la actual pintura argentina. Quien no comparta esta opinión vaya a ver sus cuadros.

Leonardo Estarico

DIBUJO DE E. M.

"LA ESPERA", 1934.

EXPOSICION RETROSPECTIVA DE SPILIMBERGO

por Carlos Alberto Gómez

Especial para NUEVA GACETA.

El arte sólo es posible mediante la conjunción de una serie de premisas por igual indispensables e insustituíbles. Resultaría largo aquí analizar cuáles son esas premisas; pero sí podemos recordar que el artista auténtico es aquel en el cual han coincidido múltiples y diversos factores que no siempre se dan en un solo hombre. La vocación, en primer término, el espíritu "demoníaco" de sacrificio y la potencia creadora, entre otros.

A su vez, si la autenticidad de una vocación puede probarse con la persistencia de más de treinta años en una disciplina estética y si esa persistencia dice de la autenticidad artística, la exposición retrospectiva que de sus obras realiza Lino Eneas Spilimbergo en Tucumán no puede ser más aleccionadora.

DIBUJO, 1949.

Pocas veces, sobre todo en provincias, es dable asistir a una muestra parecida a la de este artista de prestigio continental y cuando la ocasión se presenta, el espectáculo de tan ingente labor nos produce una impresión de casi abrumadora belleza. Pero es difícil hablar de algo o alguien desde hace mucho consagrado. ¿Cómo hacerlo? Lo desconocido tiene por lo menos el sabor de la novedad, mientras hay un límite más allá del cual la obra de arte se hace innombrable, inenjuiciable. Así, no podemos aludir a los clásicos si no es con reverencia (o por el contrario, intencionadamente, con irreverencia) y Spilimbergo está ascendiendo al pedestal de los clásicos argentinos del arte.

* * *

Estamos ante la producción de toda una vida de consagración consecuente y sin desmayos al arte. Casi trescientos trabajos, que aún no son todos los realizados por el pintor desde su ya lejana iniciación artística, nos hablan expresivamente de un esfuerzo denodado y sin pausas. Por eso serviría esta exposición, si aún no se le hubiera hecho, para juzgar definitivamente a Spilimbergo y para estudiar en totalidad su personalidad bien definida. Definida precisamente a través de las diversas modalidades de sus distintas épocas. Desde sus primeros trabajos de 1917, en los que aparece todavía adscripto a la academia pero desvinculándose de ella ya en la forma, ya en el color, intenso, eléctrico éste, macizo aquella, Spilimbergo se muestra con relieves propios. Hay en él, desde entonces, esa potencia creadora que, decía, sólo detenta el artista auténtico, esa inquietud de renovación que señala a los que tienen algo que comunicarnos.

Pertenecen a su primer período, entre otras obras que se exhiben, "Mujeres en Marquesado Viejo", "Bordadoras", "Paisaje de San Sebastiano Curone", "El acróbata", la tierna "Cabeza de niña" (la primera de las telas que exhibiera) y "Seres humildes" que interesa, frente a la réplica pintada varios años después, para establecer el cambio radical experimentado en la sensibilidad del artista el que está por cierto en el segundo modo mucho más cercano de nosotros que en el primitivo. Las figuras, algo neblinosas en 1923, se perfilan nítidamente en 1928. El color ya no es idealizado, sino sustancioso, realista, y la concepción toda de la obra se orienta hacia la gran vocación de Spilimbergo, lo vasto, lo mural.

Por otra parte, el período que va de 1917 a 1927 se señala, en general, por un color que se pierde en la segunda década y por una diversidad de *modos* a través de los cuales ya se insinúan los más definitivos del pintor. Así, ante el óleo "Campesina italiana", ejecutado en 1928 vemos, pese a la persistencia de lo cromático, que los valores se realizan en tonos profundos. Hay en esta tela una incipiente opacidad; las líneas comienzan a hacerse tensas como arcos y las formas a cobrar proporciones cilíndricas, esferoidales a veces, mientras que el claroscuro tiende a ser resuelto en zonas diferenciadas. Persiste el color en "Paisaje de San Juan", en "Calle de Saavedra", en "Figuras", ejemplos aquellos de una dedicación al paisaje que el artista abandona después. En este mismo período el material preferido, si no exclusivo, parece ser el temple.

Nos encontramos posteriormente con la glorificación de la línea a través de las figuras que representan, cada vez más, una mayor exaltación de los volúmenes y que, en algunos casos, aparecen excesivamente modeladas. Es el intento de la pintura-escultura, el que puede observarse tanto en las figuras como en las naturalezas muertas. En ambos casos, con abstracción del color, carne y mármol están tratados con idéntica intención, con la misma preocupación por el relieve y las formas. En él mismo lapso, hay incursiones en un simbolismo muy simplificado, casi ingenuo y se nota, aquí y allá, la utilización de los colores abstractos. Comienzan asimismo las realizaciones geométricas, las variadas "terrazas con figuras". Surgen las naturalezas muertas donde imperan los yesos y los paños y, simultáneamente a todo ello, es cada vez más patente la característica deformación spilimbergueana. Una tela de dimensiones comunes no basta ya al artista, en su afán de monumentalidad el color se hace a veces sordo y el sentido es cada vez más profundo y convincente. Los elementos figurativos se han reducido a un mínimo: es la época de las imponentes figuras estáticas de elocuencia silente; es la época de "Maruja", prodigio de simplicidad y hondura, y de esas otras figuras femeninas, adolescentes y niñas, que todos conocemos, de grandes ojos que miran "hacia adentro". Es también la época en que la paleta se achica y en que el color no es ya una cosa exterior sino consustanciada con la forma; en que el artista sigue intentando una eliminación de las gradaciones de luz y sombra, porque éstas ya no son necesarias a su facultad expresiva. Pero, sobre todo, es la época de la realización de una obra tan incisiva, tan llena de sugestiones, como "Asombro", triunfo del color en feliz solución de los problemas propios de los volúmenes y de la expresión, que Spilimbergo crea con una multiplicación de las figuras.

Sin detenernos mucho ante sus telas sobre motivos del Norte, pintadas entre 1939 y 1949 y que nos parecen las menos significativas de su producción, arribamos a la, por el contrario, muy importante sección de las obras "menores". El artista, a través de sus dibujos se muestra notablemente afinado, total dominador de sus recursos; profundo en sus monocopias; intencionado y de una ironía doliente en sus estudios a tinta. Su gran tema sigue siendo la mujer, esta vez vista, en aquellas, en una intimidad llena de sugestiones. Esto se ha logrado en parte con el predominio de lo negro como fondo, sobre lo que se destaca lo blanco. Son interiores cargados de desesperanza y animados por la presencia de una o más mujeres. El motivo se repite, una y otra vez, con una euforia sólo aparentemente sensual. Que no hay tal, o, por lo menos, que esta sensualidad no tiene un fin por sí, lo comprobamos cuando, tras de agotar esta serie, hemos visto los últimos trabajos que la integran. El apenas insinuado surrealismo de las primeras obras se va tornando más perceptible. Hay también intromisiones caprichosas pero no siempre carentes de intención y en los equidos a tinta el mensaje se transmite con una mayor fuerza subjetiva. Los temas son figuras de caballos y de compadritos, vistas con "rayos X".

Artista verdadero, Spilimbergo no podía permanecer apartado de su tiempo y ajeno a las modalidades de ese tiempo. Tiempo, si no de fealdad, ya al parecer definitivamente alejado a los conceptos de la belleza que imperaron hasta principios del siglo, está creando, no hay duda, una nueva estética, su estética, que es cada vez más desnuda, más despojada de ornamentos, más seca. Por eso me parece tan significativa esta última modalidad de Spilimbergo, a través de sus monocopias y dibujos más recientes.

Sería difícil referirse en forma exhaustiva siquiera a parte de las obras que exhibe, pero ¿cómo no señalar su brillantez como ilustrador, su polifacético talento que se expresa con igual maestría en el óleo y en el temple, en la acuarela y el dibujo, y en el grabado en sus distintos procedimientos, su personalidad de neurálista, que se aprecia en cierto aspecto mejor en las fotografías de sus frescos en la galería Pacífico que integran esta muestra que en las mismas bóvedas donde están pintados? En una simple crónica de su exposición tampoco podrían reflejarse todas las enseñanzas que Spilimbergo, con su labor gigante de tres décadas, está prodigando a entendidos y profanos.

Tucumán, 1949.

"MADRE E HIJO" . MONOCOPIA. 1934.

Nueva Gaceta

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 905.223

Número 3 — Noviembre 7 de 1949

UN PESO EL EJEMPLAR

MALAMA 2372