

# cuadernos australes

CeDInCI

NUMERO

0

AÑO I BUENOS AIRES



DIRECCION POSTAL: SUIPACHA 1355  
REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELEC-  
TUAL EN TRAMITE

DIRECTOR: MARINA BRIONES

COMITE DE DIRECCION: EDUARDO AUDIVERT  
JORGE GONZALEZ  
RICARDO JUAREZ  
MARINA BRIONES

S U M A .

	Página
Alberdi y Echeverría... - <i>Bernardo Canal Feijoo</i>	2
El Cantor. - <i>José Viacava</i>	4
Caballo de la noche. - <i>Juan José Hernández</i>	5
Cezanne y el impresionismo. - <i>Ernesto B. Rodríguez</i>	6
Un saludo para Chi Pai Chi. - <i>Rafael Alberti</i>	7
La torre de Londres. - <i>Lilian Novelli</i>	7
El futuro y la literatura. - <i>Fernando Guibert</i>	8
Estudio para Mural. - <i>Ramiro Dávalos</i>	11
Memorial. - <i>Augusto Roa Bastos</i>	13
César Vallejos... - <i>Cristóbal Garces Larrea</i>	14
El respeto a la forma, función, y destino del Arte. - <i>Demetrio Urruchúa</i>	15
Introducción a las teorías dramáticas de Mayerhold - <i>Hugo Marín</i>	21
Las teorías dramáticas de un gran director del teatro de V. Maiakovsky.	22
El retrato. - <i>Enrique Araya</i>	24
El campeón. - <i>Marta Giménez Pastor</i>	25
Dos poemas recientes de Cocteau. - <i>Carlos Hosman</i>	27
Lecturas. - <i>Jacinto Grau</i>	29
Lasar Segall. - <i>Rene Alis y Elizabeth Rumazo de Alis</i>	30
Por las galerías	32
Sobre la función del artista. - <i>L. Franco, Laxeiro.</i>	interior contratapa

Cuadernos australes edita:

de Pompeyo Audivert

Carpeta de 6 grabados en colores.  
30 ejemplares numerados y firmados por el autor,  
con un poema de Luis Franco.

Carpeta de 5 grabados en color y 5 estados en negro.  
100 ejemplares numerados y firmados por el autor  
con un poema de Rafael Alberti.

En el próximo número, colaboraciones de:

FRANCISCO D. BARBIERI - NICOLAS RUBIÓ - NINA CORTESE - POMPEYO AUDIVERT - GUILLERMO ORCE REMIS - LUIS FRANCO - A. BALAN - RICARDO JUAREZ

# cuadernos australes

BUENOS AIRES - SETIEMBRE DE 1958 - AÑO 1o. No. 1 - REVISTA TRIMESTRAL

Usted puede estar acostumbrado al nacimiento de una revista de Arte. Puede incluso, vaticinarle su exacta duración por números o fechas. No darle adolescencia. Hubiéramos querido que conociera también, la mayoría de edad de todas esas publicaciones que no crecieron por las causas que usted no ignora.

Alguna vez, le daremos la crónica de las revistas literarias y plásticas, para que sepa usted que si bien fueron fugaces empresas intelectuales, ellas hicieron posible la continuidad de un movimiento, porque fueron, sí, el movimiento mismo.

Le prometemos que Cuadernos Australes cumplirá su ciclo.

Debemos decirle ahora de nuestros anhelos en la integración cultural de nuestro país y de América. Porque éste es el punto de partida. Desde aquí dialogaremos sin pretensión, sinceramente, abocados de lleno en destruir las fronteras que obstruyen la comunicación más simple.

Que sepa el porteño que nuestro país es algo más que Buenos Aires; que sepa el provinciano que nuestro país es algo más que el límite de su provincia y que sepamos todos que nuestro país es también América.

Estamos al servicio de la creación. Entonces no se sorprenda usted de la disparidad de firmas de estas páginas.

No nos creemos poseedores de la verdad absoluta. Creemos simplemente en la verdad del Arte y quisiéramos denotar la permanencia del espíritu; provocar un humanismo integral fundado en la eternidad de la belleza.

De ahí es que estas páginas estarán abiertas a todas las inquietudes de la inteligencia.

Con Cuadernos Australes, iniciamos la formación de una pequeña editorial, al alcance de los jóvenes escritores y plásticos de esta parte de América. Si usted es uno de ellos, no lo olvide, necesitamos su colaboración.



Frente a toda obra echeverriana, y particularmente a las inspiraciones del *Dogma*, probada o notoriamente debidas a Echeverría (otras son debidas a Alberdi), es posible hablar de un *espíritu humanista* central. Todo está anhelado y concebido en esa obra desde y para el hombre de sentimientos y pasiones. De las tres claves de la trilogía revolucionaria —libertad, igualdad, fraternidad— es la tercera, la fraternidad, la que presta la pauta al módulo intrínseco de esa obra. El *movens* esencial es un imperativo, reflexivo y elemental a la vez, de simpatía humana, en grado programático de confraternidad. De ahí la vehemencia de la fusión en las dos direcciones del arranque efectivo, la afirmativa y la negativa.

# ALBERDI Y ECHEVERRÍA:

BERNARDO CANAL FEIJOO

Se aspira, sí, a una concepción universal, pero el universo humano quiere remitirse allí a un centro entrañable, a la ley evangélica de la fraternidad y del amor.

La obra, la inspiración echeverriana, se debe totalmente a esta razón de profundo humanismo. Esta impregnación humanística esencial detiene sin duda la concepción política formal todavía en un umbral de premisas bastante amorfas y caóticas. Para que ese pensamiento se transfiera a una forma constitucional —no faltará quien esté dispuesto a enumerar entre las fuentes de la Constitución de 1853, el *Dogma* de 1838— era indispensable un proceso de química ideológica capital, que reportara incluso algunas trasmutaciones previas de la materia allí dada. Quizá ese proceso de traspaso, en que la materia original debe sufrir una previa trasmutación para acceder a la última forma “positiva”, esté cifrado en la obra preconstitucional de Alberdi, hipótesis que podría satisfacer tanto a los que piden a esta obra una raíz echeverriana como a los que

quisieran ver en la Constitución de 1853 la consagración institucional del espíritu del *Dogma*.

Pero veamos, en diagrama veloz, qué pasa a lo largo del desenvolvimiento del espíritu alberdiano. Para conocer la envergadura del espíritu echeverriano, no poseemos sino un solo documento, y documento de un momento. En cambio para el mismo empeño respecto de Alberdi, poseemos muchos documentos, de momentos diferentes, en serie que evidencia las variantes y constancias del pensamiento a lo largo de un despliegue de años y años. Las definiciones líquidas resultan al fin bastante fáciles.

En grandes líneas del *sensualismo* de los “Ensayos Musicales” (1832) y la “Memoria Des-

criptiva de Tucumán” (1834), su espíritu pasa al *idealismo* del “Fragmento” (1837), y de ahí al *materialismo* económico de las “Bases” (1852), que se prolonga, con diversos matices idealísticos sobregregados, hasta sus últimas obras.

En el juvenil y efímero *período sensualista* —de 1830 a 1834— vésele adoptar con juvenil extremismo la postura de escuela por lo más aristado de sus rasgos: la premisa de la disponibilidad absoluta del ser humano, el aristocratismo intelectual, la pedagogía del automatismo, el hegemonismo casi despótico del espíritu ilustrado. Por mucho que todo se diga concebido para el individuo, no sería exacto hablar de concepciones precisamente humanistas. En la “Memoria Descriptiva”, impera la idea del fatalismo telúrico, al modo de los Ideólogos y Montesquieu. La naturaleza geográfica forja su tipo humano diferencial.

Todos los hombres son humanos pero no puede pretenderse que sean iguales porque se deben ante todo a condiciones diferenciales inexorables.

Aquí el sensualismo enfoca sobre supuestos colectivos en tanto que en los ensayos musicales enfocaba sobre supuestos individuales. Pero lo mismo que en éstos la consideración humanística se borra considerablemente tras la postulación fatalista y confinadora.

En las vísperas del *Dogma*, le vemos desplegando a todo viento las banderas de ese luminoso idealismo panorámico del “Fragmento”, que ofrecerá ya contornos definitivos de su pensamiento.

En la medida en que el pensamiento en esa obra nace ligado a un designio programático —como filosofía “para” una constitución— los dos polos de ese idealismo, el universalismo y el formalismo, se proyectan sobre la

realidad enfocada, como agenciamientos teóricos de la conciencia revolucionaria, no como trascendencias de esa realidad, según lo hubiese mandado el “historicismo” que muchos creen ver en esa obra.

Aun cuando aquí se hable muchas veces de humanidad, la consideración del hombre no resulta perceptible, a menos que ésta sea negativa. El humanismo se diluye en la abstracción “humanitaria” de algunos sansimonianos tardíos. La Humanidad no permite ver al hombre. Sutilmente, bajo el manto del nombre universal, se ha substituído la llave que rige la concepción, que ahora no es ya la fraternidad sino la igualdad. Puede admitirse que los hombres sean hermanos, biológicos e históricos o geográficos; pero de ahí a que sean iguales...

Para posibilitar la hipótesis es necesario alejar el ángulo de enfoque a alturas celestes, al punto de vista de los dioses, o al punto de vista de las abstracciones sistemáticas. La ley, la regla, puede ser una y la misma para todos; pero esto no hace iguales a los hombres, y puesto que no podría

haber una ley y una justicia para cada uno, lo mejor es alejar el punto de vista a la distancia en que la selva no deja ver el árbol y el árbol no tenga más realidad que la selva en que está perdido. Ese idealismo sistemático camina al borde de un “socialismo” verdadero, sin duda, pero está todavía gravado por altas taras iluministas, y se detiene en las abruptas cornisas de un universalismo abstractivo y formalista que pretende condesadamente superar meros humanismos.

Luego viene la larga etapa del materialismo económico iniciada en la “Memoria sobre la conveniencia de un congreso organizador continental” (1844), y que tras las “Bases” de 1852 y el “Sistema Económico y Rentístico” (1853-54), pasará de crispamientos a cristalizaciones cada vez más empobrecedoras. Ese materialismo encierra un determinismo dialéctico y estructuralista, siquiera larvales, más de una vez nombrados con esas palabras. A medida que los rasgos sistemáticos de esa postura se acentúan, el inhumanismo inherente irá acusando relieves

místico-filosófico, y por último en guerra intrínseca con un violento encabritamiento del individualismo, más sobreentendido que operante hasta ese momento en su concepción general.

En este punto el pensamiento se modula sobre la tercera clave de la trilogía revolucionaria: la libertad.

He aquí que ahora, recién ahora, en la larga existencia del pensador liberal por antonomasia, es verdaderamente la libertad lo que va a constituir el eje y centro de sus preocupaciones. Es el instante en que su espíritu se hallará más cerca de un humanismo verdadero; más cerca de Echeverría, pero ya era tarde.

Hasta entonces, podría decirse que él había vivido y pensado en libertad, que todo su pensamiento y su vida habían sido libres; desde ahora pensará en la libertad, y no solamente en la suya, en la que le permite pensar de acuerdo consigo mismo, sino en la ajena, en la que permite pensar ante todo en el hombre.

Puede darse los nombres de objetivismo y de impersonalismo, como postura o como desi-

cia que separa, en el momento del “Dogma”, y separará cada vez más en el futuro, el genio alberdiano de la inspiración echeverriana. Es la distancia entre una inspiración noblemente pasional y confusa, y un espíritu que podría denominarse arquitectónico. La distancia de paso de una materia a otra. Echeverría es la ansiedad lanzada, Alberdi la voluntad calculada; el primero no podrá transponer jamás, por sí mismo, la confabulación y la revolución; el segundo es el estado constitucional, la forma como estructura del orden. El destino de la pasión echeverriana será eternamente romántico y el destino de la voluntad alberdiana se recortará sobre marcos de necesidad “positiva” y “temporal”. Tal vez la pasión echeverriana, mordiendo en el corazón del hombre personal, tenga que renacer eterna —y acaso infructuosamente al fin— cada vez que el hombre sienta el dolor de la opresión despótica. Su destino será eternamente romántico. Tal vez la voluntad alberdiana no pueda sustentarse sino en una medida de tiempo

# IDEALISMO Y HUMANISMO

más erizados. Llegará un momento en que él pondere las excelencias de la postura precisamente en cuanto ella supone una absoluta prescindencia de la consideración del hombre. Y no mencionemos el *racismo* que él ingerta en la postura, con su dogma de la americana *ineptitud* de raza para la civilización moderna. Terminará viendo desaparecer al hombre tras los juegos de la dialéctica mecánica de las cosas.

Nunca abdicará ya de este materialismo económico, pero en sus últimos años podrá —desde “El Crimen de la Guerra” (1870)— vérselo teñido de un vago ecumenismo cristiano, menos riguroso que el universalismo del juvenil “Fragmento”, con más de místico-religioso que de

derátum, a esa tesitura característica y constante del pensamiento teórico alberdiano, pero por mucho que esos nombres aplaquen inquietudes terminológicas de estudiante, y parezcan cohonestar la actitud que he denominado inhumanista, la verdad verdadera es que la concepción teórica, aún bajo un dictado que se cree realista y acaso lo es, no arranca o se empina sobre una consideración afirmativa, ni siquiera implícita, del hombre —al menos del hombre *para* el cual se entiende urdida la concepción teórica. El terrible platonismo del punto de partida especulativo, cualquiera que sea el nombre con que quiera remitirse a plausibles intenciones realistas, objetivistas o progresistas, marca la máxima distan-

absolutamente local y concreto. Su destino pedirá una vigilancia sin pausa ni condescendencia. Porque cualquiera sea la “perfección” de la forma, hay una vida por debajo que no se detiene y crece, normal o viciosamente.

Puesto que no sería lícito hablar, tratándose de un pensador americano, de pensamiento aristocrático. Es al menos indispensable hablar ante Alberdi de un pensamiento orgulloso, o al menos de élite.

En lo que podía tener de razonable la postura, iba inscrito un peligro, precisamente a causa de esa ausencia de espíritu aristocrático verdadero: el peligro de que el pensamiento de élite, a la manera dieciochesca, degenera-

Continúa en página 29

# EL CANTOR

JOSE VIACAVA

Después de todo, no era tan inexplicable como creyó todo Buenos Aires en el primer momento.

Claro está, la muerte de un ídolo, asesinado cobardemente y sin justificación tenía que caer como una bomba en la sensibilidad de la ciudad. Orlando Rivera, "la voz que hace al tango" fué asesinado por su administrador y amigo Angel Varela, cuando el popularísimo cantor se retiraba de Radio Belgrano, donde había cumplido una de sus habituales audiciones, con destino a su domicilio.

Evidentemente, no pudo tener un final más publicitario. Hasta ahí lo acompañó el melodrama del peor tango.

La sensiblería en la que no creía, pero que, según él, había que darle a la grasada.

La muerte a traición. El asesino: su gran amigo. Nada le faltó. Hasta esa inmortalidad en que seguramente lo harán entrar los escribas y a la que nunca había aspirado.

No estaba preparado para ninguna muerte pero le salió redonda, como tenía que salirle a él.

Cayó como sonriéndole al fotógrafo de Radiolandia.

Al día siguiente, tal como me lo imaginaba, me llamaron a declarar. ¿No me parecía extraño que Angel, su mano derecha, su administrador y amigo de la infancia lo hubiera matado sin que, aparentemente nada lo justificara. Yo era amigo de ambos. Habíamos llegado juntos desde Rosario, integrando el trío "Los Rosarinos"; tal vez estuviera en condiciones de aclarar algo de todo lo ocurrido.

—Sí, todo eso es cierto; pero, yo no sé más que ustedes. Ni me imagino qué pudo haber entre ellos. La vida tiene sus sorpresas. Cuántas veces un hom-

bre mata a la amante; o un hijo al padre; o una madre abandona al hijo recién nacido ¿y, qué? La vida tiene muchas vueltas. Esta habrá sido una de esas.

Si nosotros fuéramos amigos y Ud. me hiciera alguna porquería o tuviera una agachada fulera, yo no se lo perdonaría.

Para mí sería como si se lo hubiera tragado la tierra. Eso no quiere decir que hasta ayer nomás, yo no me hubiera jugado por usted. Lo que quiere decir es que muchas veces uno cree que un amigo no puede jugarle sucio; y en cuanto se descuida el más amigo se la enchufa hasta la manija. Por eso dicen que amigo no hay más que uno, ¿usted me entiende? Yo no sé qué es lo que habrá pasado entre ellos, pero lo que sí puedo decirle es que la vida tiene muchos bemoles.

—No creo que Angelito anduviera en algún merengue. Que yo sepa no le faltaba un peso. Escolaso no le conocía. Pero yo no pongo las manos en el fuego por eso. Somos muy amigos pero, ya le dije, me parece nomás. Yo no me quemó por nadie.

—Sí, parecía un tipo feliz. Ultimamente lo veía poco y nada. Yo no soy un artista. Trabajo todo el día como un negro. Vivo lejos y vengo al centro muy de vez en cuando. Creo que pensaba casarse con una muchacha de Rosario. Una de las últimas veces que lo ví, me habló de un departamento. Un consorcio por Caballito, si mal no recuerdo.

—Ah, Orlando era un triunfador. Fué el que tuvo más suerte y más agallas de los tres. El fué el que llegó. Yo me abrí al poco tiempo porque apenas Orlando empezó a levantarse por su cuenta, no quedaban más que dos alternativas. O abrirse o conformarse con ser su sombra. Como le ocurrió a Angel.

—De él no sé ni más ni menos que lo que sabe todo el mundo. Por los diarios, por las revistas.

—Sí, claro que éramos amigos. Pero nos veíamos menos. ¿Qué quiere?, él era el que había llegado. "La voz que hace al tango". El que aparecía en la tapa de Radiolandia. Al que lo paraban por la calle para pedirle un autógrafo. Salir con él era una amargura. Todo el mundo lo miraba, todos lo conocían, todos lo saludaban. Uno hacía un papel de otario. Lo presentaba ¿te acordás de fulano?; aquel muchacho... ¿quién quería que se acordara de mí? ¿Di Sarli? ¿D'Arienzo? Los puntos se acuerdan de los que están arriba, no de los tirados. En fin, una amargura.

—El era un bacán. Flor de departamento. Usted ya lo habrá visto. Y qué cochazo; para qué le voy a contar. Ya ve, la vida es así.

Habíamos llegado juntos; yo también podía haber tenido esa suerte, pero, como ocurre siempre, hay que nacer con el que le dije roto. Discúlpeme, pero...

En fin, el asunto es que él se paró y yo soy un tirado. A él se le dió la buena y a mí...

Yo sí que podría cantar aquello de "varado y sin fe".

—Sí, cantaba bien. Usted ya habrá oído decir que era el creador de un estilo; pero a mí no me convencía. Yo creo que el tango es otra cosa. En eso nunca estuvimos de acuerdo.

—No, nunca me ayudó. Pero la verdad es que yo nunca recurrí a él. Y he pasado por momentos peliagudos; pero antes de pedirle algo hubiera preferido morir de hambre. Ese maldito amor propio, ¿usted sabe?

Para eso hay que tener estómago. Yo no hubiera podido. Será un orgullo idiota, pero para mí es muy importante; por eso se lo digo.

Si resucitara no podría decir que le debo un alfiler. Angel es otra cosa. No me explico cómo pudo. Estaba hecho de otra pasta. Era el que tenía más condiciones de los tres. Se hundió pero supo resignarse. No sé cómo no se calentaba. Y además, quedarse al lado de él.

Ver cómo el otro subía y quedarse tan tranquilo. Tragarse la amargura de saber que con un cachito de suerte podía haber sido él "la voz que hace el tango" o la voz de cualquier cosa. Yo no hubiera podido.

—No creo; la resignación no es fácil: pero se me ocurre, que a cierta altura de la vida hay que admitir el fracaso y aguantarse. Y estoy seguro que Angelito se había conformado.

—El era el mejor de los tres. Pero no pudo ser. Y se habrá convencido. Para triunfar no sólo hay que tener condiciones. Hace falta todo lo demás.

—¿Qué sé yo! Coraje. Saber meterle el perro a los vivos del ambiente. Y eso no es fácil. Si usted se propone llegar hay que abrirse camino aunque sea a patadas. Hay que saber meterse en todos lados. Matar si hace falta. Mendigar pero sin que se aviven. Ganarles siempre la delantera. Es un trabajo fulero. Pero no hay otra alternativa. Si usted afloja ya está cocinado. Lo huelen a la legua, esa manga de engrupidos y muertos de hambre. O usted se los traga a ellos o ellos le morfan hasta los huesos. Y no es fácil, no crea. Hay que tenerlas bien puestas. Mejor dicho, no hay que tener nada. Siempre alerta, no darse vuelta ni un segundo porque al menor descuido, ¡chau!; a la pileta. Y los chacales encima.

No hay que tener un amigo. Pisotearlos a todos con la mejor sonrisa. Y tras cartón: la puñalada; la que le hubieran dado a uno si hubieran podido. Y adelante, siempre para adelante. ¿Qué sé yo! Hay que tener todo eso; agallas. Vivir para llegar y nada más, ¿me entiende?

—¿Envidia? No, yo creo que Angel se habrá resignado. ¿Qué sé yo! ¿Por qué no se lo pregunta a él? Después de todo, si tuvo alguna razón, ahí está vivo y coleando para contarlo. El que no puede abrir la boca es el otro.

—Sí, era el mejor de los tres. El que tenía más condiciones. Ya le conté, me parece. Todo el mundo lo sabe. Pregúntele a cualquiera.

## CABALLO DE LA NOCHE

Fina estridencia mágica!

La noche y los insectos

que rompen diminutos

capiteles de plata.

Allí aguarda el caballo

de crines delicadas.

Su galope es perfecto

bajo la lluvia pálida.

(No hay héroes,

no hay orgullo,

no hay batalla).

Sólo el caballo abre

su ojos de milagro

hacia la noche insomne

reventada.

JUAN JOSE HERNANDEZ

—Ya se lo dije, le faltaba todo lo demás. No pudo o no supo. Orlando se fué para arriba. Angel aflojó en el codo.

—¿Yo? Yo me quedé en las cintas.

—Sí, parecía un tipo feliz. Pero no sé. Yo no estoy en su cabeza. Vaya a saber qué revire le dió de repente. Si yo hubiera estado en su lugar no hubiera aguantado.

—Porque Orlando lo usaba como a un felpudo, porque le ha-

cía sentir que él era el que estaba arriba. Cada escalón que subió fué un empujón más para Angel. Creo que en el fondo lo odiaba. Orlando tenía que saber que nos había basureado, para poder ser él y nada más que él. Ya estaba parado y no corría peligro, pero él sabía cómo había llegado y por eso no podía descuidar a nadie; sobre todo a sus primeras víctimas. Usted sabe mejor que yo: no hay enemigos chicos, y que, hasta que el punto no está bien fiambre, siempre se puede rechiflar.

—No, eso no quiere decir que Angel pensara lo mismo. ¿Cuántas veces le dije que parecía un tipo feliz? Sin problemas.

—Y yo qué puedo saber? No sé cómo explicarle: lo veía muy de vez en cuando y nunca le pedí ni un alfiler.

—¿Tangos?

—Sí, escribo. A ratos perdidos.

—Una vez...

—Sí, una vez. Fué en diciembre del año pasado.

—Me dijo que lo iba a estudiar. Que era fenómeno. Pero yo estaba seguro que nunca lo cantaría. ¡Era un gran tango! Pero él nunca hubiera tenido ese gesto. Sabía lo que hubiera sido para mí, pero... ¡qué me iba a dar una oportunidad! Me arrepentí en el mismo momento en que se lo daba. Pero, qué sé yo! uno tiene a veces esas cobardías. ¡Cómo me arrepentí! Si yo sabía que no lo iba a estrenar, ¿para qué se lo pedí? Para amargarme. Para convencerme definitivamente de su calaña. Por qué no me corté la lengua antes de pedirle nada a esa basura.

—Discúlpeme, a veces pienso que si los papeles se hubieran invertido yo tendría los brazos abiertos para un amigo. Y Angel jamás se hubiera negado: ¡qué esperanza!

El sí era un amigo. Un corazón de oro.

—No, nunca más me habló del asunto.

Ni yo le pregunté. Hace poco, Angel me insinuó que a Orlando no le había convencido el tango. Como yo me imaginaba,

Continúa en página 29

El estilo está lleno de sentido, es un orden con sentido; al perderse su geométrica seguridad el artista se encuentra solo con sus tendencias; como un nuevo Adan goza un instante del paraíso en el impresionismo; ese fuera de sí le dura poco, la inteligencia le hace caer en pecado de conocimiento; ahora tiene, como nunca, la máxima responsabilidad por su completa libertad. El alma del estilo en la cual el

más o un menos es víctima de la forma cerrada, conclusa, sin porosidad. En algunos pintores como Greco, Velázquez y Goya hay claros antecipos de esa actitud que luego se transformaría en dogma; con profética irritación aligeran las formas y mueven la superficie meticulosa de los primitivos y los clásicos. El impresionismo surgido del oca-so de los estilos va a ser la negación rotunda de todos ellos.

## CEZANNE Y EL IMPRESIONISMO

ERNESTO B. RODRIGUEZ

artista era, se movía y hacía, es cosa de un pasado ya lejano, un pasado demasiado pasado, mero paisaje histórico del cual no puede copiar su estilo aunque si puede y debe estudiar la materia que lo informa. Ahora el artista tiene que dotar de sentido a lo que hace desde sí mismo. ¿Se advierte la máxima responsabilidad que va en ello; como todo de pronto se le va a hacer cuestión? Veamos más despacio esto; tratemos de meternos así sea fugazmente en la corriente de los hechos. Como amanece esta conciencia de absoluta libertad. Un buen día —mediados del siglo XIX— el arte experimenta una mutación de fondo, es un avatar de su genio caprichoso: el impresionismo. El impresionismo es desahogo del marasmo en que han caído las formas artísticas. El pintor se sitúa con retina desprejuiciada a captar efectos de luz. Tiene algo de convalecencia esta actitud, si no es la convalecencia misma de la pintura. Después de un hartazgo romántico y naturalista el pintor rompe las formas cerradas y se lanza de su prisión al ámbito desconocido para crear una pintura ingravida, diluida en efectos de luz. Con qué fruición los primeros impresionistas gozan de ese *fuera de sí* que es el impresionismo. Gesto de naufragos para quienes la isla que otean es el fin liberador de una jornada angustiosa. Toda la pintura antes de ellos está bajo el signo de la gravedad formal, quiero decir: con un

Opondrá a la sabiduría de los museos la vuelta a la naturaleza —si bien entendida ésta como fenómeno— y se internará con ánimo de cazador primerizo a cobrar los fenómenos de la luz y el cromatismo.

Qué delicia que de pronto todo rigor, todo preceptismo, todo mimetismo formal desaparecan para dar lugar a la pura aventura sensual. Para empezar los primitivos impresionistas creen que con su gesto han ahuyentando para siempre la gravedad de la temática y de los estilos, en una palabra: los sentidos clásicos; pero para asegurarse bien, ordenan sobre sí un intento de explicación, una teoría. Es la justificación intelectual que debe dar una forma nueva al pasado para ser; las credenciales de una actitud ante el tribunal de la historia. El impresionismo lo hace y es lo que menos importa, ¿por qué?, por que es una pintura no *intelectual* cuya virtud principalísima estribara en hacer posible después de ella retomar con nueva visión los problemas fundamentales del arte.

El afán impresionista por aprehender lo fugaz lo dota de maneras ingenuas. No es ya sólo el hecho de ir a la naturaleza, para dar con el accidente sensual de la luz, los colores y la atmósfera, sino que en todos los aspectos es una manera deportiva de ser. Deportiva por ser el mero ejercicio de una aptitud, de un gusto. Ningún peso

filosófico, religioso o mitológico soporta ya el pintor, y en el aspecto técnico todo se reduce a contraer la pupila dentro del desorden vibrátil de la naturaleza y gustar. Los mismos motivos de ejecución se simplifican y dejando las caras nieblas intelectuales del pasado, con despreocupación de adolescente, el pintor hace su taller del propio paisaje. Nada de retiros, ni de misterios, ni de oscuridades propicias: el impresionismo será fresca y sonrisa (aun en los grises), alborozo de colores descarnados, sin veladuras. Este ser mínimo de la pintura que es el impresionismo hace del ambiente su personaje principal.

De pronto en la fiesta del impresionismo aparece una figura grave. Es el mago que, como en "El aprendiz de brujo", va a poner orden. Repitamos lo que él quiere: "hacer un arte permanente como el de los museos" ¿Y qué quiere decir con eso de permanente? Es permanente aquello que tiene sentido. Cezanne advierte con angustia que la pintura carece de sentido, es un humor de la pasión, del gusto. La tarea máxima de Cezanne va a consistir en poner reflexión, en disciplinar los hallazgos impresionistas, dar sentido. Es una primera gran tarea reconstructora, un primer gran sentido que casi se había evaporado. Este volver a comenzar de nuevo a entender la pintura desde sus cimientos es cosa que resplandece sobremanera en él. De ahí la emoción que nos trasmite su heroica soledad, su perfil honrado de gran primitivo de la pintura moderna. Quien se acerca a su obra comulga con un duro, un lento crecer; si aprieta la vista ve por el horizonte de su obra el retorno de los problemas fundamentales, de aquellos que hacen noble y grande el oficio de pintor.



## Un saludo para Chi Pai Chi

(Al cumplir sus cien años)

Te saludo, pintor,  
mágico anciano,  
héroe de los colores.  
Y te beso la mano  
de marfil, esa flor  
que ha abierto a la pintura tantas flores.

Por ti todo lo blanco se ilumina  
de jardines. Por ti todo resuena  
de agua dulce que corre en tinta china,  
clara de peces y de juncos llena.

Sólo por ti la rosa  
suspira con más aire, es más alada.  
Y más fina, al volar, la mariposa.  
Y la fruta, al nacer, más delicada.

No en vano en ti, pintor, ha repetido  
cien veces su cantar la primavera.  
Hoy tu pincel es ya como el silbido  
de un bambú que la brisa estremeciera.

Que alas te cubran, pétalos y finos  
pabellones de ramas cimbreadoras,  
nieves, soles y lunas campesinas  
y las abejas más trabajadoras.

Y así sueñes, pintor, ya en los confines  
del jardín de la paz de tu pintura,  
junto a tu pueblo, que en la paz madura  
como el árbol mejor de tus jardines.

R A F A E L A L B E R T I

Por alguna misteriosa razón, todo le resultaba conocido, aunque nunca había estado en ese lugar. Por otra parte cuanto decía o hacía, a pesar de ser espontáneo, le parecía ahora una repetición absurda. Recordaba haber oído alguna vez que sucedían cosas parecidas nunca había dado mayor importancia a tales ideas porque eran ajenas a ella.

Y ahora estaba allí; por primera vez; era una torre famosa.

No podía explicarse la angustia que había penetrado por el aire hasta su sangre para instalarse en sus manos, que comenzaron a temblar. Los corredores, estrechos y fríos, respira-

## La torre de Londres

LILIAN  
NOVELLI

ban la débil luz admitida por las verticales hendiduras que tenían la irrisoria pretensión de ser ventanas. Sí, se había perdido en esa soledad tremenda que se desprendía de las desnudas paredes, de las altas, inexorables paredes que sabían y seguirían callando...

Fortaleza nacida para que el grito no la traspase, para que las lágrimas se pierdan en el Támesis, para que las uñas y la voz se gasten, para que el frío llegue a los huesos y quede en el alma.

No sabía de dónde le llegaban voces; buscándolas se introdujo en pequeñas celdas llenas de humedad y olores imprecisos. Fué así como llegó hasta aquella en la que no había otro mueble que una pieza de forma particular que enseguida reconoció.

Tuvo que apoyarse, al salir, en un banco de madera que había en el corredor. Luego se sentó y miró sus manos tratando de calmarse. Entonces le pareció que algo se deslizaba por su cuello. No, era demasiado infantil sugestionarse de esa manera. Trató de organizar sus pensamientos. Estaba allí, era verdad, pero también fuera de todo aquello; había ido por curiosidad y en un momento de distracción se había perdido. No

(Continúa página 30)

No deseamos establecer un orden jerárquico en el universo de las palabras inventadas que hemos heredado, pero el tiempo, respecto de nuestra futilidad heroica, es una palabra respetable.

Hemos incorporado a su significado, la total historia del hombre en sus creaciones y necesidades incansables, los triunfos y las derrotas parciales de su voluntad, lo que se sigue afirmando y negando en la indagación del universo que nos comprende, y también, los tan dramáticos caminos hacia la verdad y el error que conducen, hacia la caída en la esclavitud o hacia el alcance de la posible libertad de lo humano.

Por esto es que nos referiremos al futuro vinculado con el ejercicio de la literatura, porque ella es uno de los modos más orgullosos y solitarios del obrar del hombre. Y si bien, en esta estentórea época, su tarea y sus resultados no son los más decisivos, comparados con los mandos poderosos y coercitivos de lo político, científico, técnico y económico, su labor apasionada es importante, por todo lo que defiende o traiciona para el espíritu y el desarrollo del espíritu. Que es como decir, lo que defiende y traiciona para nuestra creciente necesidad y aspiración de libertad.

No hablaremos del futuro, en el plano abstracto de la discusión de los filósofos, desde más atrás de Heráclito y terciada hoy, por los científicos, sobre los límites del tiempo fugitivo: Todo será pasado —dicen— todo fué futuro. El pasado ya no es, el futuro aún no es y el presente no tiene límite ni lugar. La filosofía ha colocado los acentos en el tiempo objetivo de la física, el tiempo fuera del hombre o en el tiempo subjetivo, el tiempo dentro del hombre. Actitud, ésta, que inspira la "duración", de Bergson, en la móvil continuidad de lo real, o la que hace decir a Weininger: "El yo como voluntad es el tiempo".

Tampoco nos referiremos a los futuros hipotéticos: sinies-



FERNANDO  
GUIBERT

## EL FUTURO Y LA LITERATURA

tros, encantadores o decepcionantes, tan en boga en estas horas de las anticipaciones a que nos inducen el asombro, la fe o el terror por la técnica. Esos futuros, hijos de los juegos de la imaginación, para el mañana lejano o más lejano, no son nuestros, ni nos sirven, excepto como los sueños, los fantasmas o las amenazas premonitorias para las actuales circunstancias de nuestra época.

Entendemos más bien, antropológicamente, que la idea del tiempo como ocasión o momento, en sus instancias de pasado, presente y futuro, no es posible concebirla independientemente de nosotros. El tiempo es pensado en relación con las acciones concretas y prácticas de una sociedad o de un individuo. Es una intuición particular, totalmente ligada a los intereses y vivencias de una determinada concepción del mundo y de un determinado nivel del convivir. Idea, apresada en los relojes, en los mecanismos cronológicos y finalistas, de cada mundo cultural. Queremos pues, referirnos a ese futuro de nuestra intimidad y conciencia, que es el tiempo para nuestra

conducta de escritores. El futuro que nos interesa es el futuro de nuestro presente y el de nuestra voluntad literaria. El de cada día de nuestro tiempo de vivir y de escribir.

\* \* \*

*La literatura.* — El empleo de las ideas, el sentimiento por las ideas, la evocación y la invención, todo el expresivo hacer de la literatura, es sin duda una realidad autónoma en sí misma, una voluntad coherente para sí. Porque escribir es ser de alguna manera. Pero muchas veces sus resultados de arte, como los de la existencia, están en contradicción con los ideales de valor y de verdad del hombre. El espíritu considerado como integración de todos los poderes mentales humanos, no presupone la vocación por nuestras verdades, ni la aptitud para esas verdades y valores. Puede equivocarse y equivocarse a través de su error, de su mala fe o de su ignorancia. Así también la literatura.

Esta no posee por sí misma el salvoconducto de la infalibilidad, dada la natural falibilidad

de sus ejecutores y la diversidad tan heterogénea de sus móviles, estructuras e ideas. Se ha dicho que a la imperfectabilidad de la voluntad estética de forma, se añade como limitación, la irresponsabilidad y fantosidad del estilo estético de vida. No nos ilusionamos pues, demasiado, por su sinceridad golpeándose en el pecho, ni de sus intuiciones o visiones, ni de sus amores, desesperaciones o desprecios. Lo prueban frecuentemente, su indiferencia, su retrainimiento, su desvío por la diaria realidad, más aún, en estas épocas de evidencias mundiales, tan transformadoras como crueles. Literatura que imita la conducta contradictoria de

acto, apoyado en un ideal de la conducta y en una adecuación con la realidad que lo rodea. Entendemos que ese ideal de nuestra acción, es la aspiración a la coherencia y a la autenticidad, con lo propio de nosotros y en procura constante de una mayor objetividad en la comprensión del mundo.

Por tal motivo, cuando ese obrar acrecienta la libertad de nuestra decisión, también afirma nuestra incondicionalidad por las presiones o imposiciones de lo externo e interno. Se logra así una mayor autonomía, un autodomínio para el ser que nos proponemos como conducta. Esta libertad e incondicionalidad es la que deseamos

los hombres de todos los días y los recursos retóricos y nefastos de los peores demagogos, desgraciadamente, también para todos nuestros días.

Debajo de la creación literaria, debajo de su contemplación pura, de su lenguaje ambicioso y abrigado, de los juegos patéticos de los estilos y de las ficciones, cuántas veces, vegeta la inconsecuencia ya profesional del espíritu, la incoherencia por las máximas o mínimas verdades humanas. Literatura que es el narcisismo de la auto-perfección formal, de la excesiva auto-complacencia.

\* \* \*

*El hombre y su acto.* — Se ha dicho que el hombre es el ser que actúa. Diremos entonces, que es el ser que se perfecciona o se traslada entre los límites de su propia salvación o pérdida históricas. A diferencia de los impulsos de lo meramente animal, fijado en el anillo de sus determinaciones instintivas, el hombre puede crear su destino, humanizarse en su destino. Este actuar del hombre es la relación de su motivo y de su

también para la literatura.

Novalis expresaba: "Hace falta que no seamos meramente hombres, sino más que hombres". Y más contemporáneamente Malraux, con referencia a lo estético, nos dice: "El arte vive de su función que es permitir a los hombres escapar de su condición de hombres, no por la evasión sino mediante la posesión. Todo arte es un medio de posesión del destino". Es decir, la aspiración de ser más hombres por la acción creadora sobre nosotros mismos.

Si escribimos obligados pasivamente por la exterioridad del mundo o la exterioridad de las ideas, aferrados a la inercia de los significados ya caducos de muchas palabras. Si escribimos en la irracionalidad y el decaimiento espiritual de los delirios y los errores cómodos, quedaremos desprovistos de un obrar literario libre y creador. Esta literatura que renuncia al tiempo de su libertad, pese a su logro estético y legitimidad, aparentes o no, será un arte reflejo y rebajado. Un arte sin futuro, por la insolencia de su presente y su falta de coopera-

ción y de ética con lo humano.

Esto nos vincula al orden de los valores y al concepto de Spinoza sobre la eticidad del actuar, en el sentido, que sólo el ser virtuoso es el auténticamente activo, al elevarse sobre sí mismo y sus propias servidumbres.

En lo temporal, dos actitudes extremas, nacidas de una impotencia o desinterés por el presente, lesionan y paralizan lo literario. Una, es la adoración hipnotizada del pasado. Sus intentos son las estatuas de sal que vuelven sus cabezas en la incompreensión por el presente dinámico. La otra, es el quietismo para lo que está sucediendo y sucederá, en nombre del juego o de una pura voluntad de forma. Es la imprevisión y la prodigalidad con nuestro patrimonio de vivir y de pensar. Es el sensualismo del hacer por el hacer, el esteticismo ciego y egoísta, frente a la probable catástrofe de mañana, y que la literatura no podrá evitar, puesto que esta catástrofe podrá ser cada vez, más dominante y general. Nos referimos a la única importante, la pérdida de nuestra libertad.

Si nos seduce el pasado sin futuro, como un acatado mandato de los muertos, sin porvenir, debemos dejar la pluma y la responsabilidad a los sepultureros. Ellos entenderán mejor nuestros muertos y nuestras ruinas. No lo decimos por los historiadores y los arqueólogos de lo que fué, sino por aquellos que desde su negación, sin libertad ni esperanza, no podrán rescatar el pasado de su hundimiento, porque han convertido lo muerto v su inmovilidad, en los jueces inapelables para la vida y las obras de mañana.

Por otra parte, si concebimos el futuro como un negocio del que no participamos, una puerta que no nos corresponde abrir, una disputa lejanísima y ajena, para otros hombres desconocidos, llegaremos a nuestro fin demasiado temprano, o, lo que es peor, no llegaremos.

Sólo alcanzaremos nuestro fin humano y nuestro fin específico

de escritores, por la trascendencia de lo que somos hacia el futuro, vinculados con la trascendencia y la respetable importancia de los demás. Recordemos a Huizinga y los tres caminos, que él supone, que recorre el hombre en su devenir por la historia: Huir del mundo, por la negación de éste, perfeccionar el mundo y finalmente, inventarse el mundo a través del juego, de los sueños o del estilo. Nosotros tenemos que resolvernos en la disyuntiva de los absolutos o los relativos del tiempo. Por la inmovilidad o el movimiento. Por el pasado o el futuro.

\*\*\*

*El futuro y la libertad.* — Es verdad que el futuro no podemos anticiparlo. El futuro no es sólo lo que nosotros, en cada turno nos proponemos. El hombre está determinado por lo que viene siendo, en esa continuidad que es su historia. Pero el hombre, sólo adviene cada vez más a su condición de tal, en la medida directa de su capacidad de libertad, es decir, por la voluntad y el acto de trascender su propio ser. Libertad, que es el impulso de acrecentar la conciencia y el goce de sí mismo, vinculado con el progreso, la espontaneidad y el respeto en las relaciones humanas. Por el proceso creador de esa libertad, en las ideas, los sentimientos y los actos, advenimos a una mayor libertad y con ella a una más adecuada posesión y aprehensión de lo propio y del universo. Amar y comprender. Amar lo que comprendemos.

Desde las conciencias más primitivas en lo histórico, hasta nuestras trágicas conciencias contemporáneas, siempre nos hemos incluido en la totalidad, por humildad o por soberbia, en el pesimismo o en el optimismo. De ahí que nuestra singularidad exige trascendencia, exige la justificación final para el ejercicio de su voluntad y de sus actos. Poco sabemos de la totalidad y de la infinitud, excepto las religiones, la mística y la fe, pero en el campo de la

investigación, el saber actual no nos afirma aún que el universo es una infinitud, ajena a nuestros dramas ni tampoco nos afirma ni nos pronostica su acabamiento pero si llegara a afirmarlo, nuestras dimensiones de pensamiento e instrumento no nos permitirían acompañarlo. Carecemos del tiempo de las fuerzas y del desinterés necesarios. Vivimos en el tiempo y moriremos en el tiempo. Dice Victor Frankl que: "El sentido de la existencia humana se basa precisamente en su carácter irreversible. Por eso sólo podremos comprender la responsabilidad vital de un hombre, siempre que la entendamos como una responsabilidad con vistas al carácter temporal de la vida, que únicamente se vive una vez". Por estas circunstancias, no debe importarnos, en nuestras dudas e ignorancias, si vamos o venimos. Porque en todo caso, la ida o el regreso en sus esforzadas ejecuciones son creadoras, y por lo tanto, libres.

Esta es la razón principal del entusiasmo que nos debe poseer por el futuro, puesto que es el entusiasmo de nuestra voluntad de obrar en procura del enriquecimiento de nuestra libertad inalienable.

La literatura en su ejercicio, es la ocasión feliz para esa libertad. La de pensar y de expresarse, la de mantenerla, defenderla y acrecentarla. Es la libertad, que alcanza hasta la triste consecuencia de equivocarse. Pero no la de mentir, de corromperse o corromper.

Esta libertad a la que aspiramos históricamente como condición humana, es la que muchas veces, hombres y hombres-escritores, han perdido por los pecados, las debilidades y las conveniencias de una deificación de los poderes de los Estados Totalitarios, enemigos de la inteligencia y de la verdad.

Pero no culpemos sólo al Estado y a sus aparatos de represión y de engaño. La literatura también ha renunciado y renuncia a la libertad por su conformismo, su desgano, su desapego ante el espectáculo del mundo y de sus hombres.

Y aún más, existe la literatura que destruye y se ensaña con su propia libertad: la literatura, sobornada, complaciente o cohibida, que sirve con el lenguaje de la simulación, de los sofismas o del fanatismo, a los amos exigentes e insaciables de los regímenes de la fuerza abusiva. Los inhumanos encierros recientes: del fascismo, del nazismo y del comunismo y sus variantes anti-liberales y anti-democráticas, destructores y mutiladores de la vida. De ahí que la libertad de la literatura, ofrecida para otros hombres libres no puede ser desaprovechada, frente a esas odiosas calamidades, porque en la medida de su respetuosa penetración en la inteligencia de los demás, contribuirá al mantenimiento y ampliación de esa libertad.

No se trata de enrolarse en los pleitos de lo político y lo social. Spranger nos afirma: "nada hay para el tipo estético, tan paralizador estructuralmente como la subordinación a poderes sociales supraindividuales que le exigen lo definido, lo limitado, lo real de todo punto". No se trata entonces, de discutir en los mercados, de altercar desde todos los suelos, calles o ventanas. Quién así lo hiciera, no sería por ello más escritor. Tampoco se trata de inventar una ideología cerrada y definitiva, un ídolo inmóvil, como la panacea de la razón para todos los tiempos. Nunca lo sabremos todo, pero si creemos saberlo todo, nada nos quedará por pensar y por hacer.

Conformémonos con tener algo de la posible razón para nuestro tiempo, que podrá ser el de mañana. Ya conocemos los resultados históricos de las presuntuosas verdades absolutas. Ellas son las palabras de las parálisis del pensamiento, son las palabras amenazadoras de los fanatismos absolutos, los padres naturales y violentos de las tiranías y de las persecuciones, contra la libertad de vivir y de pensar.

El futuro menos próximo, puede, cruelmente, ofrecer a sus hombres, una acentuación aún más grave de los actuales anta-



Estudio para  
Mural

Ramiro Dávalos  
SALTA

gonismos entre la vida y los ideales de la vida. Puede hacer que las dimensiones y sentidos de nuestras normas éticas y jurídicas resulten descomunales e impropias como en la pesadilla de Orwell: "1984", u otras peores. O por el contrario, que liberados y transformados hasta en nuestra propia sustancia biológica, por el poder ético de la inteligencia, el amor y una técnica humanizada, nos orientemos hacia el mejor espíritu del hombre, eliminando así los subsistentes sentimientos de la caverna humana, sus crímenes y sus perversiones.

\* \* \*

*Los escritores y el futuro.* — Hemos hablado de un futuro lejano. Pero en este futuro del hombre más próximo a nuestros progresos y retrocesos, los escritores no debemos confundirnos. Son innumerables nuestros problemas porque son innumerables las causas de nuestros problemas. Poseemos una libertad para determinarnos, pero estamos embarcados en el imponente proceso de la fatalidad histórica: Mundo y libertad. Virtualidad y obligatoriedad.

¿Cuáles son las notas más polarizadoras de nuestro vivir actual y que la literatura debe asimilar y comprender? En primer lugar, la técnica, como resultado del crecimiento cada vez más inusitado de la ciencia. Es importante destacar sus consecuencias, por la propensión de los literatos a encerrarse en los estancos de sus adoraciones pro-

fesionales, en olvido, desconocimiento o rechazo de los otros campos del saber. Aún continuamos apegados a los milenarios patrones culturales y a sus discutidos universales.

Circunscritos a una imagen del mundo y del hombre, ampliados por los nuevos lenguajes críticos del saber y la ciencia, concebimos nuestra especie como un proceso excesivamente estable y no aceptamos fácilmente las posibilidades de un cambio estructural que llegue a constituir un nuevo sentido para lo espiritual del hombre. La técnica es tan vieja como el hacer del hombre, pero hoy y cada día más, será el instrumento imprescindible para el ejercicio de la humanidad. Más adelante, será la salvación, para la multiplicación creciente e incontenible de los hombres en la tierra, antes de su probable dispersión por el cosmos.

El hombre está lanzado en lo técnico en una medida incalculable y como especie que ha roto su estabilidad, está amenazado por su propia fuerza. Su perpetuación o su extinción dependen de la inteligencia y armonía, con que se integre en su técnica y en su convivencia. Frente al reclamo angustioso de millones de seres, víctimas de la opresión por los vaivenes del totalitarismo político e ideológico, y que tanto han sufrido y sufren los intelectuales, no valen gran cosa: el saber propio, ni la belleza estética abstracta y subjetiva. Poco valen, si no valen para todos. Porque nadie podrá salvarse, idealmente, si no se salvan los demás y sus derechos.

En segundo lugar, estamos enfrentados a una subordinación del individuo respecto de la organización de lo político, lo social y lo económico. Un mecanismo inmenso de obligaciones y formalismos participan en la coerción de nuestra más libre intimidad y espontaneidad, por imperio del aparato burocrático y de las necesidades de la vida en común. Y esto también debemos entenderlo como escritores, porque nuestra condición natural es apoyar los derechos y el respeto hacia el individuo.

Como contemporáneos hemos acumulado demasiada realidad para nosotros mismos, demasiada conciencia histórica para la historia minúscula de cada uno. Hemos acumulado demasiadas dificultades, demasiadas vergüenzas, porque son las que hemos vivido y en alguna manera las hemos dejado ejecutar.

Estamos en exceso problematizados con lo Diario Infinitísimo y lo Eterno Infinito, como conflicto para nuestra aspiración de trascendencia. ¿Cómo será posible que logremos un enlace armónico de lo que sentimos como conciencia de lo universal, con nuestras limitaciones para el desprendimiento y para la verdad, atados a la vejez de nuestro instrumento de palabras? Estamos perplejos ante la enorme estructura de un humanismo en retraso, porque nuestro tiempo de vivir y nuestra lucidez tienen un plazo. Lo que sabemos, eso sí, es que debemos ayudar, principalmente, al futuro de la libertad, que es el objeto permanente y final para nuestra hermosa aventura de hombres.

## COMENTARIOS

Dirigido por Serafín Aguirre y Juan E. González, acaba de aparecer en Tucumán "Signo", "hoja volandera que acogerá a poetas de las más diversas procedencias, sin atender a grupos ni a escuelas".

Colaboran en este número, J. M. Taverna Irigoyen, Juan E. González, Víctor Hugo Cúneo y Pedro S. Herrera. Diagramó Juana Briones.

Esperamos que "Signo" pueda cumplir con los principios de su justificación.

## MEMORIAL

### A las juventudes estudiantiles

1

*Cuando en la luna azul de su bahía  
volcó Asunción sus ramos seculares,  
sus limaduras férreas,  
su corazón de trueno silencioso,  
su sangre comunera,  
desde sus manos rotas  
vosotros recogisteis la mirada  
de Juan de Salazar, su fundadora  
ceniza entre las piedras retumbante,  
y arrollásteis de un golpe a vuestros puños  
el ademán de fuego de Antequera,  
el relámpago vivo  
de los hombres de Mayo,  
la sepultada luz de nuestro pueblo.*

*Valerosos muchachos, huestes puras,  
legiones impetuosas de amanecidos hombres,  
de venerable edad ya guarnecidos;  
rostros en que la pólvora ponía  
una funda de pana a la sonrisa  
y una ojera de sombra a la mirada.*

2

*Cuando la bota del mandón  
quebró el espejo de ámbar de la patria  
sobre el azogue verde de su río en que iban  
bogando ya en jangadas los ahogados,  
sólo quedó tu imagen,  
nada pudo borrarla,  
permaneció en acecho tu presencia,  
tu arcilla voladora,  
tu pulsación armada,  
tu metálica espuma,  
tu corazón dinamitero,  
sosteniendo la cálida esperanza.*

*Entonces aprendisteis el oficio  
de centellas errantes, cautelosos fantasmas;  
sombas incandescentes, no teníais  
más que poneros una lona  
sobre la piel deslumbradora del coraje,  
para escribir en las paredes letras  
de fulgor indeleble, de sentencias  
inapelables, órdenes, noticias, vaticinios,  
que en la noche prendían  
lámparas misteriosas, tatuajes  
inextinguibles...*

3

*Hoy de nuevo en la sombra  
del odio, como ayer, como siempre,  
brillas entre la escoria  
con tu filo radiante.*

*Sin más pared que el muro quebradizo  
del pecho,  
alzáis un parapeto inquebrantable,  
la transparente barricada  
del honor ultrajado  
y de la libertad escarnecida,  
casamata invencible en que golpea  
como un puño despierto a todas horas  
el corazón del pueblo,  
su terrible presencia  
desde lo más profundo  
de su cólera.*

4

*La patria acribillada  
cayendo está a pedazos, con sus rodillas llenas  
de esqueletos y adioses,  
y el polvo coronándole los pies y los cabellos  
bajo el agua enlutada del tiempo  
donde teje en silencio un territorio  
de perfil sumergido  
para esconder el áspero beso de la desgracia  
y aclimatar las duras calaveras errantes,  
pero también el alba,  
su bandera de fuego,  
sangre y metal de pétalos celestes  
y ojos y labios, la madera eterna  
del pueblo,  
la claridad bravia de su sangre  
en la noche sagrada  
de su dolor.*

*Decidlo y repetidlo hasta aprender  
que es la verdad; que sí, que está la patria  
sumida en el naufragio, buscando entre las ruinas  
la estrella de su frente, su arrugada grandeza,  
su pie volado, su amputada mano,  
puliendo en los carbones de los muertos su llama  
más sigilosa y más resplandeciente,  
la rama traicionada de su amor  
y sus héroes.*

*Firme la mano, el pie, la sangre, firme  
sobre el arpa de azufre que nos lleva,  
sobre el fusil y el ala,  
sobre la vida!*

AUGUSTO ROABASTOS

# CÉSAR VALLEJO,

CRISTOBAL  
GARCÉS LARREA

La poesía peruana ostenta con orgullo en la hora contemporánea dos nombres cimeros: José María Eguren y César Vallejo.

Fue Eguren, sin duda alguna, el más alto exponente del simbolismo en América; y César Vallejo, la voz peruana de ma-

yor hondura, de mayor reciedumbre humana, de mayor ecumenicidad. No ha exagerado aquel que llamó a Vallejo, "el peruano universal".

\* \* \*

Santiago de Chuco, su lugar de origen, duerme su sueño monótono y gris de burgo abandonado en medio de densos edredones de niebla. Pocas casas enjalbegadas y mucha soledad en las almas y el paisaje. Además, calles estrechas y tortuosas, gentes sencillas y una terrible topografía accidentada.

El paisaje es arisco, desolado, de puna congelada. Por dondequiera que se alcen los ojos se yerguen desafiantes y ceñudas montañas. En un medio de tan sórdido abandono, es claro, que el acento de su único poeta tenía que reflejar la esencia trágica del hombre que vive en desamparo. Y por eso esa poesía ruda —porque los Andes son rudos—, se maceró en el dolor, hundió sus raíces en la honda angustia humana y tuvo el acento de las torvas tempestades que estremecen esta triste población perdida en una arruga de los Andes.

\* \* \*

Un viaje a la poesía de Vallejo es un viaje hacia el dolor universal. Cruzó la vida mordiendo el duro pan de la desventura. Fue ni más ni menos que un desventurado. La soledad tremenda de Santiago de Chuco, con sus interminables lluvias diluviales y su plúmbea monotonía, estaban metidos hasta en sus huesos. Tenía, pues, que dejar la paz agraria y provinciana de su pequeño pueblo. Primero, Huamachuco, donde va a cursar segunda enseñanza. Luego, Trujillo, la ciudad seño-

ra, llena de pergaminos donde hay una Universidad en cuya Facultad de Filosofía y Letras va a matricularse. El poeta Antenor Orrego, que prolonga la primera edición de "Trilce", al hablar de la época de Vallejo de estudiante universitario, lo describe así, en su prólogo:

"Era él un humilde estudiante serrano, con modestas ansias de doctorarse."

## o EL CRISTO DE LA POESÍA

En la Universidad de Trujillo se gradúa de Bachiller en Letras presentando como tesis un ensayo titulado: "El Romanticismo en la Poesía Castellana". Era el año de 1915. Este mismo año, se matricula, además en la Facultad de Derecho y permanece en ella hasta 1917, en que cursa el tercer grado. Mientras seguía sus cursos universitarios se ganaba la vida como maestro de escuela. En 1915, hace su aparición como poeta. Alcides Spelucín, fino poeta, autor de "El Libro de la Nave Dorada", que vivía por esa época en Trujillo, escribe lo siguiente:

"César Vallejo aparece en los círculos literarios de Trujillo hacia 1915. Un experto vigía de nuestras letras, Antenor Orrego, anuncia su llegada con esa vibrante cordialidad que le es peculiar. El "cholo" —que tal era el mote con que fraternalmente le llamábamos— había logrado cristalizar en los versos de un poemita "Aldeana" los primeros atisbos de su estética. El saludo de Orrego fue coreado por todos nosotros, y a partir de entonces Vallejo tuvo un sitio en nuestras reuniones habituales y un puesto preferencial en nuestra lírica y romántica vanguardia."

De ese grupo intelectual y bohemio, cuatro nombres alcanzan dimensiones mayúsculas. Son los poetas Antenor Orrego y Alcides Spelucín el político Víctor Raúl Haya de la Torre fundador del A. P. R. A. y César Vallejo. Pero va, también, a dejar Trujillo con su severa Universidad y sus blasones y

su grupo de poetas noherniegos. Esta vez lo seduce el tráfago cosmopolita de Lima. Lo esperaban Abraham Valdelomar y su Grupo "Colónida". Todas las tardes frecuentaba al "Palais Concert" donde Abraham Valdelomar sentaba cátedra y asustaba a los burgueses con sus excentricidades. Largas noches de bohemia. Cenas en el Barrio Chino. Caminatas interminables

bajo la luna de plata. Valdelomar acababa de llegar de Francia y hablaba en francés y en las tertulias recitaba a Verlaine, Rimbaud y Baudelaire y se enfermaba de dulce saudade evocando a París. César Vallejo, triste y grave, como esos indios de su tierra, soñaba también con la lejana capital de Francia y del mundo. ¡Un viaje a París! Ya otros compatriotas y amigos lo habían realizado: Haya de la Torre, por ejemplo; y José Carlos Mariátegui, el Amauta baldado; y Alcides Spelucín, Antenor Orrego, Alberto Guillén y Alberto Hidalgo. No intuía todas las desventuras que le estaban esperando en el París de sus sueños. Y sin embargo, antes, en Lima —destino trágico— las amarguras cotidianas le hacían morir lentamente, cada hora, cada día... Por eso, en uno de sus versos, exclamaba: "¡Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde yo nunca dije que me trajeran!"

\* \* \*

Cruzó la vida como un perenne enlutado. Solo. Solitario. Visitando siempre el raído traje de la pobreza. El lobo despiadado del hambre aullaba con frecuencia en sus entrañas. Había nacido, evidentemente, con mala estrella. Enconos provincianos lo echaron al fondo de una oscura mazmorra, en la cárcel de Trujillo, acusado de "incendio, asalto, homicidio frustrado, robo y asonada". Ciento trece días, casi cuatro meses en la prisión! De allí la honda y desgarradora verdad en su verso: "Yo nací

(Continúa página 19)

# URRUCHUA

## El respeto a la forma, función y destino del Arte



Sin extendernos demasiado ni pretender historiar los grandes ciclos del arte, podemos decir que la pintura se desarrolló en tres grandes etapas. Quiero bosquejarlas brevemente para poder hacer luego algunas afirmaciones más personales. Piensen ustedes que éstas son reflexiones de quien está constantemente preguntándose y realizando cosas, antes que aseveraciones de un maestro dictando cátedra.

La etapa embrionaria de la pintura fué aquella en que la manifestación plástica se reducía casi exclusivamente a la narración. La primera intención del hombre al plasmar, fué informar gráficamente sobre los hechos de la vida diaria; la lucha contra los elementos de la naturaleza, la caza o el trabajo.

El habitante de las cavernas iba ya narrando los hechos diarios antes que naciera en él preocupación estética o espiritual alguna. Creo que ésta es una inducción natural, quizá lógica.

Ese primario sentido artístico no tuvo más problemas a solucionar que los planteados por la narración misma, puesto que el sentido plástico apareció muchos siglos después que las exigencias informativas. Sin embargo esta etapa condensaba todos los principios y contenía en estado embrionario todas las inquietudes

que habían de florecer miles de años después.

Imaginemos qué esfuerzo titánico habrá significado representar el mundo físico, guiado solamente por el instinto o guiado por una extraña intuición.

La segunda y grandiosa etapa comienza en los primitivos orientales, y va extendiendo sus círculos de acción a los bizantinos, griegos, góticos e italianos, hasta culminar en el renacimiento.

Convengamos en que esta etapa fué eminentemente expresiva. Sobre todas las cosas estaba la construcción, que habría de dar a los pintores la posibilidad de expresarse en perfecta comunión con su ideal. Viene este propósito del fondo de la historia porque lo trae el hombre escondido en su sangre, desde su aparición en la tierra, y se establece como eje central de todas las inquietudes humanas por afirmar una verdad que siempre se cree eterna: la palabra. Desde este instante el arte se adueña del sentido de la forma, ama pasionalmente la línea, y transporta la música sinfónica al color. Diríamos que recién desde entonces, es el Señor de todos los caminos y el dueño de todas las posibilidades.

La forma como elemento del arte se hace entonces canto heroico. Desde ese momento ex-

presa combatiendo. Sale a tomar parte en todas las contiendas religiosas, cívicas y militares. Llega en auxilio de todos los símbolos que el hombre crea en cada época para sintetizar la ansiedad que la caracteriza.

Y el artista, humanista, místico y activo, acompaña, resume o simboliza todas las trayectorias de las civilizaciones, amando la forma hasta el paroxismo, porque ella está identificada con el espíritu. Sabe que es el vocablo exacto para hablar un lenguaje que no tiene idioma y que contiene todos los idiomas. Ama la forma, porque sabe que mediante ella el hombre se prolonga y perpetúa a través del tiempo, eternizando la palabra, el sueño y la vida. Este fué el milagro de la forma.

\* \* \*

Y llegamos a la tercera etapa, que culmina exactamente en nuestros días: estamos viviendo sus últimos años.

Toda la pintura moderna no hace otra cosa que especular con las conquistas pasadas. Hasta Pablo Picasso, el representante más genuino, cuando lo cree prudente se aproxima a los griegos o a los frescos románicos. No debemos extrañarnos, por cuanto el arte contemporáneo ha perdido la función y ha perdido el destino. El arte ya no



habla al pueblo. Sonríe, escéptico y frío; sonrío y lo sorprende. La pintura se ha desvinculado de la vida y se recoge en la abstracción. Especula, se abandona y se deshumaniza. Pero por una ley atávica, el hombre vuelve siempre a su origen. Si ha nacido del amor, a él debe volver. El punto de partida jamás podrá ser borrado de la historia ni de la vida, mal que

pese a todo el fastuoso y tremendo engranaje de la sociedad contemporánea. Y si el arte tuvo su origen en una necesidad de comunicación expresiva, a ese punto de partida ha de volver.

Si no creyésemos en esta inmensa posibilidad, no podríamos admitir el rejuvenecimiento, la voluntad de revisión de toda la pintura actual, que carece de

unidad, porque carece de función y de destino, así como de principios humanistas y sentido moral. En vez de buscar al ser humano cariñosamente, lo desvirtúa en su representación gráfica y maldice a ésta porque lo transfigura hasta el desconcierto.

Apenas se hecha una ojeada retrospectiva, resulta en cambio evidente que en las dos prime-

ras épocas la pintura y escultura tenían función y tenían destino: su función era la forma, su destino la expresión.

Quiere decir entonces que la forma obra solamente como andamiaje o encuadramiento de un ideal supremo nacido del hombre y dirigido a él, y que sólo cumple cabalmente su función al representar visiblemente un contenido ideal. El arte era antes un complemento indispensable a toda actividad espiritual y a todo desarrollo común de los pueblos y eso era así porque en el fondo de toda manifestación existía un propósito que se orientaba directamente hacia aquéllos. Estaba fielmente sujeto a la vida diaria o por lo menos a la sugestión religiosa colectiva, y era el medio eficaz de hacer gráfica la razón, auténtica la verdad e incontrovertible la autoridad del espíritu sobre la materia. El gran acontecimiento religioso popular, por ejemplo, era la fuente inagotable de donde surgían las catedrales. El arte cumplía entonces su misión y estaba en la plenitud de su grandeza. Pero he aquí que, por un sinnúmero de causas, la pintura moderna, que ya cierra el ciclo de su tercera etapa, culmina en la negación total de toda comunicación entre los seres humanos mediante el mensaje de la forma. Hombres sin fe y sin amor los grandes representantes de la pintura moderna. No tienen nada para transmitirnos que nos identifique a ellos. Naturalmente, faltó la visión humanista y el concepto fué decadente. Como resultado la forma se disgregó, o tomó un rumbo fríamente inventivo. Digámoslo en dos palabras: de falsos conceptos, no esperemos nunca otra cosa que formas decadentes.

\* \* \*

Pero ahora pensemos con entusiasmo que este ciclo disparatado termina ya para dar paso a la juventud, que desempeñará un papel eminentemente revi-

sionista. Volveremos al origen, volveremos al punto de partida, lo cual significa que el arte hallará otra vez su función y su destino. Sepamos, cuando llegue ese día, hacer realidad el propósito que vienen afirmando las nuevas generaciones. Tratemos de no desvirtuar jamás la condición, la cualidad y la elocuencia de la forma, rompiendo arbitraria y caprichosamente la gracia y la belleza de un pie, o la curva maravillosa de una espalda.

Cuando la pintura sostiene este principio de no-deformación, entonces la forma lleva en su presencia y en su fondo, la implicación clara y precisa de su contenido humano. Y profundizar su arquitectura, desde donde podríamos hacerla partir, hasta donde tome otro giro, no significa nunca someter la personalidad a una esclavitud. No

hay porqué temer semejante alternativa. Nada de eso puede ocurrirle al investigador humilde, al constructor paciente. Construir investigando no significa hacer una reverencia servil a la naturaleza. Por el contrario, ello nos proporcionará la manera de desprendernos de su objetividad y de su influencia.

Por otra parte, únicamente cuando la forma se aferra esencialmente a lo objetivo, a la visión realista, pierde el canto, la elocuencia y la vida propia. El origen de la forma en el arte, aun de aquella que describe mundos abstractos como el cielo y el infierno, está en el origen del pensamiento. Pensamiento y forma son una sola cosa; separar ambas fuerzas expresivas sería un absurdo. Y el mundo de la forma es tan inmenso como el del pensamiento, que no comienza ni termina en ninguna parte.



Se prolonga indefinidamente por todos los ámbitos de la vida, ya que todo cuanto abarcan nuestros ojos y concibe nuestra mente tiene forma, línea y color.

Si yo dijera cosas que nadie puede entender, como hacen los últimos poetas en Francia, mi palabra no tendría pensamiento. Los hombres que piensan dicen cosas bien o mal dichas, pero las dicen para que alguien las escuche y las entienda. El artista es un pensador y debe transmitir algo inteligible. No podremos pintar seres humanos tales que nadie sepa si son habitantes de Marte o hijos de Venus sin faltar el respeto a nuestros semejantes.

En este momento álgido que atraviesan todos los pueblos de la tierra, en el cual los valores más esenciales son escarnecidos, las verdades son ensangrentadas y la sonrisa de los escéptico cubre una ambición inmensa, mucha gente piensa que el respeto es sólo una palabra que usan los viejos sin esperanzas, y algunos jóvenes creen que ella es para ser usada en los círculos domésticos. Pero afortunadamente no es así. El respeto, en la vida y en el arte, es noble patrimonio de los seres superiores, y éstos son los que ennoblecen la existencia, crean las artes, aman a los hombres y encuentran el sentido de la belleza.

De una concepción profunda de las cosas es de donde surge un humilde y heroico respeto por las manos, la inteligencia y el espíritu del hombre. Por eso es que la creación no estuvo nunca al alcance de los irrespetuosos, que cubren con la irreverencia su retirada, su falta de voz para expresar, su carencia absoluta de cuerda para sentir. Aprendamos a respetar la forma en todo lo que contenga naturaleza. No olvidemos que la gracia y la belleza de una escultura griega están en potencia en los pies descalzos de cualquier campesina nuestra. Quien ama apasionadamente el mundo de la forma,



siente tanta admiración por los seres contemporáneos como por el arte helénico. Aquellas no eran otras mujeres, ni aquellos artistas otros hombres. El concepto era otro, pero el pensamiento era el mismo: la forma como vehículo del ideal.

Yo pido al artista (y me exijo lo mismo) que busque y respete toda la belleza formalmente constructiva de cada cosa, antes de alterar, resumir y seleccionar para infundirle el vigor y el espíritu que le son particulares. En la naturaleza la forma se agita y se agiganta por su propia vida, por su sola presencia vital y expresiva, pero en el arte, en

una superficie muerta como en el plano de una tela, tenemos que representar su contenido, el secreto de su arquitectura, lo cual no significa otra cosa que identificarnos con ella por medio del amor, el sentimiento y el respeto.

Retomemos entonces la función y el destino del arte. Volvamos al punto de partida para proyectarnos al porvenir como seres que aman, sufren, piensan y transmiten sus inquietudes, haciendo gráfico su pensamiento mediante el contenido encantador de la forma humanizada, cariñosamente humanizada.

## CESAR VALLEJO...

De pág. 14

un día — que Dios estuvo enfermo”. Y este otro: “Mi alma está triste hasta la muerte.”

\* \* \*

Y llegó la hora del tan esperado viaje. Juan Larrea, poeta español, su amigo íntimo, nos cuenta: “Años 23, 24, 25; inviernos ateridos con domicilio intermitente y alimentación incierta, sin ropa con que abrigarse, de forcejeo contra otra especie más coreosa si cabe que la miseria.” El poeta había dejado de escribir. Sentía a la poesía como lava quemante que le asfixiaba. Que le quemaba las entrañas, las vísceras, la sangre. Pero el hambre siempre. Cada vez más fuerte. Con mayor intensidad. El mismo Larrea, agrega: “Desde la ventana de su cuarto de hotel, durante muchos años, ha contemplado Vallejo París con una encendida voluntad de amor y todas las mañanas encontraba con una alba usada, de segunda mano, vivida y revivida, impropia a todas luces para satisfacer su anhelo. Subió y bajó así repetidas veces los escalones todos de la pobreza; fué acumulando cotidianismo civil, sinsabores y adversidades innumerables, hambres de todas suertes, esa suma de desvalimientos que constituyen el ritual obsesivo de la miseria cuando ésta se convierte en el eje de una vida...”

\* \* \*

La poesía de Vallejo es el dolor ancestral de una entraña mal herida. Su fuerte ancestro indio (Leopoldo Panero, afirma: “Tenía Vallejo tal cara de Indio que parecía que siempre iba disfrazado de indio”), lo hizo fatalista. No cabe duda que algún abuelo suyo fue quejumbroso mitimae, en el Yncario. De allí esa desesperanza en su poesía; tanta amarga soledad y grito desgarrado; primitivo, bestial, como el de un animal herido o tierra abierta por fiero cataclismo. “Vallejo tiene en su poesía el pesimismo del indio”, señalaba José Carlos Mariátegui. Y agregaba: “Es el pesimismo de una ánima que sufre y expía, la pena de los hombres,

como dice Pierre Hamp”. Desde su libro primigenio, “Los Heraldos Negros”, hay una honda desolación, una angustia de raíz secular, profundos interrogantes del hombre frente al destino. Y el destino siempre sordo. Aciago, vencedor, inmutable. El hombre inquiere al cosmos. Interroga con los puños crispados. Y ante el silencio impávido del cosmos, surge su grito como una imprecación, rudo, brutal, lleno de angustia. Humano. Humanísimo.

Y vuelve más tarde su grito contra Dios. No, Dios no es Dios! Sólo los hombres saben del amargo cáliz de la desventura. Y en cambio Dios está sordo, impenetrable, de piedra, sin sentir el inmenso sangrarse de su creación. Y es entonces cuando lanza una blasfemia. Algo así como un alarido prometeico:

Dios mío, si tú hubieras sido  
[hombre  
hoy supieras ser Dios;  
pero tú, que tuviste siempre  
[bien,  
no sientes nada de tu creación.  
¡Y el hombre si que sufre,  
[el Dios es él

Y sin embargo, en “Los Heraldos Negros” hay una límpida ternura. Una agraria ternura provinciana. Está el hogar presente; sus gentes familiares, la madre transida de nostalgia, el padre austero, los hermanos y la novia, “andina y dulce Rita, de junco y de capulí”. Pero por sobre todo, el paisaje rural. Como un telón de fondo, Santiago de Chuco y la égloga circundante. De allí la razón de ser de su poema “Aldeana”.

Y sin embargo, esta gran poesía, nutrida de tierra, alimentada con savia terrestre, abonada con sangre, con levadura humana pasó. ¡Ah; es que toda la fanfarria de Chocano desplegó su verbo oropelesco! “Los Heraldos Negros” gran poesía de la lengua, tardó mucho tiempo en reivindicar su valor.

\* \* \*

Con “Trilce” quiso Vallejo aclimatar en el Perú las escuelas de vanguardia. La primera

edición en Lima, en 1922, fue recibida con desdén. Más tarde, José Bergamín en la edición segunda, de Madrid, en 1930, apuntaba: “La poesía de Trilce es seca, ardorosa como retorcida duramente por un sufrimiento animal que se deshace en grito alegre o dolorido y casi salvaje”. Efectivamente, dura y descarnada es la poesía de “Trilce”. Dura y descoyuntada. El poeta no sigue un orden lógico en el canto. Acaso sea arbitrario en el lenguaje. Pero hay tal emoción a través de todos sus cantos desarticulados... El poeta vuelve en “Trilce” a recordar el hogar lejano. A las seis de la tarde, Santiago de Chuco, huele a recogimiento agrario, las familias deben de estar rezando el ángelus. La luz ha de estar tenue o con un enfermizo color de violetas. Aguedita, Natividad y Miguel, sus hermanos han de estar acostados. El hogar y las cosas familiares, al fin y al cabo descendientes de los indios evocados con dulce y aromosa saudade forman también parte del mundo poético de César Vallejo.

Pero el 15 de abril de 1950, el poeta moría de un mal desconocido. Era en París, en un hospital, y aquella tarde llovía. ¿Se cumplía un vaticinio suyo? No olvidéis que a los poetas en la antigüedad, se los llamaba “vates” por aquello de ver lo que los otros mortales no pueden ver, porque vaticinan el destino.

En uno de sus versos, Vallejo había dicho:

Me moriré en París con  
[aguacero,  
un día del cual tengo ya  
[el recuerdo,  
me moriré en París — y no  
[me corro  
tal vez un jueves como hoy  
[de otoño  
Jueves será porque hoy,  
[jueves que proso  
estos versos, los húmeros  
[me he puesto  
a la mala, y, jamás como  
[hoy, me he vuelto,  
con todo mi camino a verme  
[sólo.

(Continúa en pág. siguiente)

César Vallejo ha muerto,  
 [le pegaban  
 todos sin que él les haga nada;  
 le daban duro con un palo  
 [y duro  
 también con una sogá;  
 [son testigos  
 los días jueves y los huesos  
 [húmeros,  
 la soledad, la lluvia y  
 [los caminos.

¿De qué murió Vallejo? Los médicos, según el testimonio de Raúl Porras Barrenechea, no pudieron diagnosticar el mal. Acaso de tuberculosis o de hambre? Tal vez "herido mortalmente de vida", como dijo en un poema. En que Vallejo no murió aquel 15 de abril están de acuerdo casi todos sus exégetas. Mucho antes había comenzado su muerte; lenta, sordida, agazapada. Por eso en uno de sus versos, preguntaba: "¿Para solo morir —tenemos que morir a cada instante?— ¿Es para eso que morimos tanto?" Desventurado poeta, en otro verso, adivinaba su agonía: "Hoy no ha venido nadie, y hoy he muerto que poco esta tarde". Y se moría en verdad, largamente, intermitentemente, con hambre de pan y hambre de justicia; con frío, con negra soledad de hombre y de poeta. Pero es con la agonía de España —a la que él amaba tanto—, cuando se vino a consumir su muerte definitiva. César Vallejo murió en España, alguien dijo. Y no se equivocaba. Cuando caía un pueblo de la calcinante aridez castellana en poder de los fascistas aumentaba su fiebre y su delirio.

Al estallar en julio de 1930 la revolución española, Vallejo escribía: "¡Nos tiene tan absorbido en España que toda el alma no nos basta!... Aquí trabajamos mucho y no todo lo que quisiéramos a causa de nuestra condición de ser extranjeros. Y nada de esto nos satisface y queremos volar al frente mismo de batalla. ¡Ya ve cómo se alarga la agonía de los nuestros! Pero la causa del pueblo es sagrada y triunfará, hoy, mañana o pasado mañana! Viva España! ¡Viva el Frente Popular!" Pero no pudo estar en la línea de los

combatientes. Desde su cama, en un hospital de la Clínica del Boulevard de Arago, en París, seguía desesperadamente el curso de la revolución. Caía asesinada España y el fino corazón del poeta era estremecido desde las hondas fibras de la raíz, y a medida que España caía, caía también César Vallejo, herido de "muerte inmortal!" Oíd su "Redoble Frente a los escombros de Durango." Pocas veces la lengua ha podido decir con tal fuerza de poesía un réquiem como el de Vallejo:

"Padre polvo que subes  
 [de España,  
 Dios te salve, te libere y  
 [te corone,  
 padre polvo que asciendes  
 [del alma."

No murió en un jueves como dijo en un verso. Se apagó definitivamente un lóbrego Viernes Santo. Y como el otro, pudo sacar fuerzas de recio esqueleto de pedregal andino, y con las mismas palabras, en la hora postrera pudo exclamar: "¡España, aparta de mí este cáliz!" Y se apagaba su llama, pero sacaba increíbles fuerzas de su ruda armadura mineral, de piedra andina, de tierra amarga y decía en su mensaje con la voz grave de un profeta:

Niños del mundo,  
 si cae España —digo, es  
 [un decir—  
 si cae  
 del cielo abajo su antebrazo  
 [que asen  
 en cabestro dos láminas  
 [terrestres,  
 niños, ¡qué edad de las  
 [sienes cóncavas!  
 ¡qué temprano en el sol lo  
 [que os decía!  
 ¡qué pronto en vuestro pecho  
 [el ruido anciano  
 ¡qué viejo vuestro 2 en  
 [el cuaderno!  
 ¡Bajad la voz os digo!

César Vallejo, hombre del Ande; no sólo del Perú, de América entera, de esta América tuya y mía; estremecida, ensangrentada, caída, golpeada, escarnecida. Has caído en la honda noche. En la noche definitiva. Para siempre. Irremediablemente.

"¡Oh, mi muerto inmortal!" Camarada de todos los pobres del mundo. ¡Mi triste camarada! Hasta en tu sombra, en tu rígida osamenta, en tu puro silencio mineral, en tus cenizas de huésped desolado y subterráneo se quiso ensañar la adversidad. Por allí he leído una noticia que me llena de rabia y de vergüenza: Que tus huesos iban a ser arrojados a la fosa común del cementerio de París, porque Georgette no puede seguir pagando ya tu silencio de estatua destruída. Y ¿qué es lo que van a hacer los peruanos, el Gobierno peruanos, los intelectuales peruanos? Y recuerdo la poca o nula ayuda que te prestaron en vida. ¿Acaso "Los Heraldos Negros" y "Trilce" que te colocaban entre los primeros poetas del Perú, de América y de la lengua española, no fueron recibidos con desdén? ¿Acaso no fuisteis perseguido —tú, su más alto poeta— por el hambre, el frío y la injusticia, en el propio Perú, cuando otros —los incapaces— ocupaban los puestos que debías tú ocupar? Y entonces —pienso— ¿en el Perú no valen los poetas? Y vuelvo a leer una carta de un poeta que me escribe del Perú: "Aquí los escritores más valiosos, que lograron salir de las clases no millonarias, o se vendieron o murieron en la más horrible miseria. ¡Esos fueron los casos de Eguren y Vallejo! Nuestros más altos poetas vivieron y murieron en la forma más cruel. Yo asistí al entierro de Eguren. No he visto nunca, y ni creo que volveré a ver espectáculo más desgarrador."



El 14 de abril de 1930, "sintiéndose agotado en plena juventud, ya fuera por exceso de trabajo, por alguna razón personal (sufría además de una afección a la garganta), o bien por desilusión política" Vladimir Maiakovski, "el mejor, el más talentoso poeta de nuestra época soviética (son palabras de José Stalin), se mataba de un tiro en el corazón."

Casi a la par, el "realismo socialista" (nueva fórmula que venía a reemplazar al realismo psicológico del Teatro de Arte de Moscú) triunfante en los escenarios soviéticos, contando por otra parte con el "ucase" de los poderes constituidos, barria del paisaje del teatro ruso post-revolucionario a uno de los genios dramáticos más grandes del siglo XX.

Vsevolod Meyerhold, nacido en 1874 en el seno de una familia germánica radicada en Rusia, realiza sus primeros estudios en la escuela dramática de Nemirovich Dantchenko y cuando su maestro resuelve unirse a Constantino Stanislavski para crear el Teatro de Arte de Moscú forma parte del grupo fundador en 1898.

Su apasionada admiración por Stanislavski, junto al cual inicia su aprendizaje de director, sufre una aguda crisis (individualización en este caso de la propia crisis padecida por el dogma naturalista del Teatro de Arte) que lo lleva a formar su propia compañía y a iniciar búsquedas personales.

Incomprendido por el público y la crítica acepta la invitación del que fuera su maestro para realizar labor de experimentación en el Teatro-Estudio, organismo creado por Stanislavski, a pesar de la oposición de sus propios actores, con el fin de estudiar la validez de las nuevas y viejas tendencias dramáticas en pugna.

Stanislavski, aún sabiéndolo a Meyerhold como su más acerbado enemigo en la esfera teatral, habíale ofrecido, no obstante, aunar fuerzas en las inquietudes comunes, pues no ignoraba que "en Arte no cuenta el or-

gullo ni las conquistas definitivas".

La obra en el Teatro-Estudio significó para Meyerhold una de las experiencias más importantes de su vida, y salvando de un salto las corrientes esteticistas de principios de siglo hasta el constructivismo soviético que siguió a la Revolución, se convierte por más de quince años en el déspota, acremente discutido pero también fanáticamente admirado, del teatro de la nueva Rusia.

## INTRODUCCION A LAS TEORIAS DRAMATICAS DE MAYERHOLD

A la muerte de su mejor colaborador, Maiakovski, que también le había proporcionado libretos para algunas de sus creaciones más grandes como "La Chinche" y "Baños", y sobre todo "La Chinche", su gloria pareció extinguirse para siempre. Sometido a una crítica virulenta y parcial, convertido en juguete de intereses políticos desaparece de pronto de la escena soviética y se alza en torno suyo una "cortina de silencio".

Recientemente, a la vez del proceso de destalinización iniciado en la U.R.S.S., se anuncia la revisión de la personalidad creadora de Meyerhold y de la importancia de su obra dentro del teatro ruso.

Y ahora, a punto de estrenarse en Buenos Aires, bajo mi dirección por primera vez en idioma español y por primera vez quizás en un teatro occidental, pues no tengo noticias de ninguna representación en Europa o América, de la comedia mágica de Vladimir Maiakovsky "La Chinche", se me ofrece la oportunidad, a través de estas páginas de "Cuadernos Australes", de rendir homenaje al hombre que creó por primera vez, traduciendo algunos de los fragmentos más importantes, conocidos como "Las Técnicas y la Historia", parte de su Teoría Dramática, desconocidas hasta el momento en nuestro idioma.

A cincuenta años de distancia estas páginas cobran una importancia enorme para el teatro occidental a pesar de todo lo ya logrado desde que ellas aparecieron. Mucho se ha hecho, es verdad, pero mucho queda por hacer todavía y muy poco es lo realizado de lo que a simple vista parece.

Si es así para el teatro europeo, por ejemplo, ¿qué decir entonces ante la situación actual del teatro argentino, sobre todo en la esfera del llamado teatro

HUGO MARIN

independiente. que por otra parte es el único que cuenta en las búsquedas artísticas de nuestra escena? La sombra nefasta del naturalismo rioplatense mantiene su influencia desmoralizadora y esterilizante sobre nuestros escenarios, y si alguna vez se ha intentado liberarse de ella, la falta de convicción, o mejor dicho fe, en los procedimientos a usarse, la improvisación, una inspiración anémica y los prejuicios, los famosos prejuicios latinoamericanos (Henry Pichette ya lo dijo en "Nucleá": "América, mosaico de razas bajo el polvo del prejuicio") condujeron a resultados ambiguos, pálidos y oscilantes, entre dos tendencias inciertas que podríamos llamar: naturalismo, por un lado, y cierta vergonzosa propensión al "teatro de convención" por el otro. Así fracasaron en nuestro medio las obras de algunos de los dramaturgos más representativo del teatro moderno como Bertold Brecht, Eliot y Samuel Beckett, por mencionar a unos pocos, y la casi totalidad de los clásicos.

En fin, las páginas a leer son aleccionadores, y si pensamos que ellas tienen ya medio siglo de vida y confrontamos nuestra realidad, ¿no tenemos derecho a pensar que sería necesario cerrar todos los teatros, disolver todas las compañías y empezar todo de nuevo?



Vsevolod Meyerhold

Si bien el Teatro-Estudio nunca llegó a abrir sus puertas al público, representa en la historia del teatro ruso un papel importante. Nos permitimos afirmar que todo lo que nuestros teatros debían enseguida introducir en sus escenarios, prematuramente, con excitación febril, lo habían ido a beber a aquella fuente.

Desde la primera reunión de colaboradores del Teatro-Estudio, el 5 de mayo de 1905 pudo advertirse este propósito: las formas actuales del arte dramático están liquidadas; el espectador exige nuevos procedimientos técnicos. El Teatro de Arte de Moscú ha sido el maestro de la representación natural de la vida, por la simplicidad y la verdad de la interpretación.

Pero el nuevo drama necesita otra "puesta en escena" y otra interpretación. El Teatro-Estudio tenderá a modernizar el arte dramático por medio de nuevas formas.

Sin embargo, a juzgar por el hecho de que la reunión se abriera con la lectura a los actores de un pasaje de Antoine, no debía tratarse (en el pensamiento de los organizadores) más que de una evolución, de una progresión en la vía abierta por el Teatro del Arte.

A pesar de todo, muy pronto, la evolución debía dejar lugar a una revolución (...) (N. G.).

Pues no iba a resultarle muy fácil al Teatro-Estudio liberarse del naturalismo de los Meininger. El Juego de sus actores imbuido de las tradiciones psicológicas del Teatro de Arte difería de la concepción de la "puesta en escena". Meyerhold cita al poeta Valerio Brioussov: "El estudio ha demostrado que es imposible reconstruir el teatro sobre los antiguos fundamentos. Era necesario continuar la obra de Antoine-Stanislavsky o recomenzarlo todo". Fué la segunda vía la que eligió Meyerhold dedicándose a la vez a formar al nuevo actor y a reemplazar al teatro naturalista por lo que él llamaba "el teatro de convención consciente" (N. G.).

El Teatro de Arte de Moscú tiene dos rostros: por una parte, es teatro naturalista, por otra, teatro de los estados del alma, ha tomado su naturalismo a los Meininger, con su principio fundamental de reproducción exacta

## LAS TEORIAS DRAMATICAS DE UN

ta de la naturaleza. En la medida de lo posible, todo sobre la escena es verdadero: plafones, cornisas esculpidas, chimeneas, papeles pintados, sartenes, etc. (...)

En las piezas históricas el teatro naturalista trata de convertir la escena en una exposición de objetos de museo (...) El Director y el pintor se esfuerzan por determinar lo más exactamente posible el año, el mes, el día de la acción (...). Necesita saber qué mangas se llevaban bajo el reinado de Luis XV y en que los tocados de esta época diferían de los de la de Luis XVI (...).

Así llega el teatro naturalista al procedimiento de copia de estilos históricos. Es natural, por consecuencia, que la composición rítmica de una pieza como Julio César de Shakespeare trabajada sobre la lucha plástica de dos fuerzas adversas, pasara inadvertida. Ninguno de los directores comprendió que un calidoscopio de escenas "vestidas" y de tipos de la multitud, por muy coloridos que fueren, podía crear una síntesis del "cesarismo".

El maquillaje de los actores es siempre extremadamente característico. Se trata de rostros vivos, de copias exactas de los que nos encontramos cada día. Evidentemente, el teatro naturalista considera el rostro como el principal medio de expresión del actor y descuida todos los otros. El teatro naturalista ignora los encantos de la plástica, y no obliga a sus actores a adiestrar sus cuerpos. Cuando crea una escuela, olvida que la cultura física debería ser la principal materia a enseñarse, si es que desea llevar a escena Anti-

gona o Julio César obras a las que su "música" encierra en un teatro de otro género. Al fin de cuentas, la memoria retiene gestos perfectos, pero nunca actitudes ni movimientos rítmicos (...).

El teatro naturalista ha creado actores perfectamente aptos para las metamorfosis, pero que se sirven no de la plástica sino del maquillaje del acento e incluso de los dialectos y de las onomatopeyas. Se induce a esos actores a perder el sentido del pudor cuando sería necesario desarrollar su sentido estético (...).

El teatro naturalista exige al actor una expresión viva, consumada, precisa; no admite un juego alusivo, voluntariamente incompleto. Es por lo cual ese actor, frecuentemente, hace demasiado (...). Pues los espectadores se sienten inclinados a completar la alusión con su propia imaginación. Muchos son llevados al teatro justamente por su misterio y el deseo de penetrarlo (...). Es absolutamente cierto que el espectador, aunque no sea más que inconscientemente, aspira a ejercitar su fantasía, que muchas veces se vuelve creador (...).

Pues con perseverante insistencia, el teatro naturalista se ha dedicado a arrojar de la escena el poder del misterio (...) Voltaire lo ha dicho en alguna parte: "El secreto de ser aburrido es el de decir todo" (...).

El teatro naturalista rehusa al espectador el don de soñar y también la capacidad de comprender las situaciones inteligentes mantenidas en escena (...). Profundizando el análisis, desmenuzando la obra, el director naturalista pierde de vista el conjunto y apasionado por el trabajo de filigrana el pulimiento de escenas particularmente "características" compromete el equilibrio y la armonía del conjunto (...). El deseo de mostrar todo a cualquier precio, al miedo al misterio, a lo incompleto,

## GRAN DIRECTOR DEL TEATRO DE VLADIMIR MAIAKOVSKY

el mismo Chejov a propósito del teatro naturalista. Ese teatro no ha dejado de buscar el cuarto muro, lo que lo ha conducido a lo absurdo. Se ha convertido en prisionero del taller. Quería que en la escena todo fuera como "en la vida", y se ha transformado en una tienda de objetos de museo.

Confianza en Stanislavsky, los directores creían que el público acabaría por tomar el cielo del teatro por un cielo verdadero; de donde no tuvieron sino una única y dolorosa preocupación; elevar el techo tan alto como fuera posible por encima de la escena. Y nadie advirtió que en vez de perfeccionar el escenario (lo que cuesta muy caro) es necesario terminar con el principio del teatro naturalista.

No creo equivocarme aventurando que en Rusia, el poeta Valerio Brioussov ha sido el primero en proclamar la inutilidad de la "verdad" que en estos últimos años se han empeñado en reproducir a cualquier precio sobre nuestros escenarios; él ha sido también el primero en señalar las vías inéditas conducentes a la encarnación dramática. De la verdad inútil de los escenarios contemporáneos, él apela a la convención consciente (...).

Para expresar el diálogo interior, Ricardo Wagner llama en su ayuda a la orquesta, piensa que solamente la orquesta sabría expresar lo que queda inexpressado, revelando el misterio al espectador. Como la frase cantada en "el drama musical" la palabra en el "drama" no es un instrumento suficientemente poderoso (...). Como Wagner usa la orquesta para expresar las emociones de igual modo yo revelo aquéllas por medio de

los movimientos plásticos. A la inversa del antiguo teatro, entiendo por aquello "una plástica que no corresponda a las palabras". Así, dos personas hablan del tiempo, del arte, de habitaciones. Por poco que sea sensi-

El cuerpo del hombre y los accesorios —mesas, sillas, lecho, armario, tienen tres dimensiones. El teatro, pues, donde el actor es el principal objeto deberá recurrir a los hallazgos del arte plástico y no a la pintura. Para

el actor, la base es el arte estatuario.

Tal es el resultado de las primeras búsquedas para un teatro nuevo. Un ciclo se ha cerrado, ciclo históricamente necesario (...).

La candileja abolida, el teatro de convención bajará la escena al nivel de la "orchestra". Y como la dicción y los movimientos de sus actores están basados sobre el ritmo contribuirá a resucitar la danza (saltation). En ese teatro, la palabra se transformará fácilmente en un grito melódico o en un silencio melódico también

El director de un teatro de convención se limitará a guiar al actor, en lugar de gobernarlo (como en los Meininger). El es un puente entre el alma del autor y la del actor. (...) Así el actor se encuentra liberado del director, que a su vez, se halla liberado del autor. Las indicaciones del autor eran necesarias para la técnica practicada en la época en que la pieza fué escrita. En nuestros días, habiendo percibido el diálogo interior, el director lo exterioriza libremente en el ritmo de la dicción y de la plástica del actor: no tiene en cuenta las indicaciones del autor, sino en la medida en que desbordan las servidumbres técnicas. Por último, después del autor, el director y el actor, el método de convención supone para el teatro un cuarto creador: el espectador. La "puesta en escena" del teatro de convención obliga al espectador a completar con su imaginación creadora las alusiones de la escena (Leónidas Andreiev me escribía). En el teatro de convención, el espectador no

(Continúa en página 30)

VSEVOLOD MAYERHOLD (1907)

V. MAIAKOVSKY



En junta, el Dr. Shoenenbruk, cancerólogo eminente, opinó que era indispensable amputar el cuerpo al paciente, pues de lo contrario se corría el grave riesgo de que el mal invadiera primero el tórax, y el cerebro después. Recordó a sus colegas cómo por haber procedido con cierta optimista lentitud, las raíces del cáncer les habían ganado dos veces la carrera trágica.

## EL RETRATO

En efecto, a las semanas de haber amputado el pie derecho afectado por el tumor, el mal se presentaba en la pantorrilla y cuando allí le dieron batalla, fué con vana tardanza; pues al poco tiempo resurgía en la parte superior del muslo. Era, pues, prudente, abandonar los naturales deseos de conservar al paciente una amplia integridad física, y cortar los puentes más distantes por donde pudiera transitar el veloz enemigo.

El Dr. Groenieg había propuesto seccionar a don Alfredo a la altura del abdomen inferior y la cónyuge apoyó su opinión. Mas, al cabo de una dramática y científica deliberación, se impuso la ponencia del Dr. Shoenenbruk. El había experimentado con amplio éxito en varios roedores, y en su laboratorio, las cabezas de tres niveles conejos sobrevivían desde hacía varios meses, sobre sus respectivos "Plasmax".

¿Qué era el Plasmax?

Su inventor lo describió con sencillez divulgatoria, a fin de que hasta la propia cónyuge pudiera formarse una idea aproximada:

—Es un artefacto mecánico y químico, accionado por un motor bifásico de 2 H.P., para corriente alterna y continua, y que, en casos necesarios, funciona a batería; que reemplaza al corazón y a los pulmones en sus tareas de impulsar, oxigenar y depurar la sangre. La alimentación de las células de la cabeza, debido a su reducido número, y

al poco desgaste —no lo hay del tipo muscular, digestivo, ni procreativo— se efectúa simplemente por oxigenación. No requiere el consumo frecuente de elementos nutritivos. Basta con adicionar, cada tres días, al líquido o plasma del aparato, algunos gramos de soluciones minerales en estado coloidal y de ciertos concentrados vitamínicos.

ENRIQUE ARAYA

En el vestíbulo, donde se efectuaba la junta de médicos, prodójose un abismante silencio. El Dr. Shoenenbruk, agregó:

—No se me oculta, señora Eliana, que la conservación de la vida, por medio de esta técnica nueva, obliga a grandes transacciones y renunciamientos. Usted comprenderá que don Alfredo —quiero ser lo más explícito posible para asumir sólo las responsabilidades indispensables— al quedar reducido a la simple cabeza, no podrá hablar, comer, caminar, escribir. En síntesis, conservará exclusivamente la vida, el pensamiento, sus sentimientos.

La cónyuge no pudo resistir más y rompió a llorar en forma impresionante.

—Es posible, señora, que usted prefiera ver muerto a don Alfredo antes que viviendo en forma tan precaria. ¿No es cierto? —interrogó el ilustre médico.

Siempre sollozando, Eliana, dijo:

—No. Antes que nada, la vida.

—Sin embargo —observó el facultativo— será necesario consultar también a don Alfredo.

Interrogado el enfermo por su esposa, respondió:

—¿Serás más feliz si continúo viviendo absolutamente inválido, o si muero?

—Más feliz con tu vida. Pero ¿y tú?

—Viéndote menos desgraciada... ¡Que me operen!

\* \* \*

La amputación del cuerpo de don Alfredo fué todo un éxito quirúrgico. Cinco días después fué llevado a casa.

Eliana, en el primer momento, intentó colocar a su marido sobre el lecho; pero luego pensó que por un descuido de la empleada o de ella misma, podía ser volcado y destruido. ¿Donde ubicarlo? ¿En el dormitorio? No tenía objeto, y él no gozaría de tan buena vista como en el vestíbulo, desde cuyos ventanales dominábase el amplio y bien cuidado jardín. Tras de muchas y extrañas deliberaciones, decidió colocarlo sobre la mesita del té, la cual por tener ruedas, haría más fácil el desplazamiento, y permitiría trasladarlo a la habitación donde ella se encontraría.

En cuanto le hubo instalado allí, el gato saltó sobre la cubierta y empezó a pasearse de un lado a otro, con el lomo arqueado y la cola en alto, runroneando en tono cariñoso y aprobatorio. Eliana, temerosa, lo ahuyentó.

El Dr. Shoenenbruk habíala instruido minuciosamente acerca de los cuidados necesarios con el "plasmax". Debía tenerlo siempre enchufado. En el caso de una interrupción en la corriente eléctrica, mover hacia la derecha la palanquita verde, a fin de que las pilas entraran en función. Cada tres días verter por el orificio tal, cinco gotas de la solución contenida en el frasco que le diera. Cada dos meses el propio Dr. Shoenenbruk, se encargaría personalmente de cambiar el líquido plasmático. Eso era todo.

Después de haber ubicado a su marido y enchufado el cordón, Eliana observó atentamente su rostro. El la miró con ternura y en los círculos pardos de sus retinas relampaguearon fulgores de misteriosos anhelos. Ella, comprendiendo que algo deseaba expresar, le preguntó:

—¿Quieres algo, Alfredo?

El, por carecer de pulmones, bronquios, tráquea, cuerdas vo-

## EL CAMPEON

Por lo que tienen de casual los jueves

[de este año

por las bailarinas húngaras y sus pañuelos

por los balcones que limitan el mundo

y los carritos llenos de naranjas

[equilibristas

por las flores celestes que se pegan en

[las avenidas de Belgrano

por las tardes que se dejan caer sobre

[diciembre

formando montoncitos

por las manos de las mujeres y los

[hombres que se mezclan

[como sábanas

por las noches que maniobran

con sus galeras de magnolia

por lo que me olvido y me acuerdo

[cuando bajo una escalera mecánica

por la alegría que le regalo a los

[transeúntes todas las mañanas

tengo derecho a proclamarte importante

te declaro campeón de los altos odios

de los pianos

de los canarios

de los geranios en las macetas

de los telescopios y los despertadores

de las mesas en las veredas con

[mantelitos rosas

te declaro campeón

te condecoro con guinda

cales, etc., no pudo responder. Eliana lo miró a los ojos y nuevamente vió en ellos la terrible ansiedad de querer transmitir su pensamiento.

—Si deseas algo, cierra los ojos, Alfredo —suplicó.

Los párpados del inválido no se movieron.

—Haz un esfuerzo para cerrarlos o para abrirlos aún más. Con leves movimientos de tus párpados podríamos crear un alfabeto y un lenguaje. Ya... intenta, querido.

Don Alfredo permaneció absolutamente inmóvil.

\* \* \*

Eliana, al comprobar la nula capacidad de expresión de su menguado esposo, sintió tal angustia que, por no demostrársela, salió de la habitación para esconder su llanto.

Eliana no salía de casa y pasábase casi todo el tiempo junto a su marido. Había adquirido la triste convicción de que la mera existencia del ser amado no proporciona felicidad. La existencia, aunque suspendidos sus efectos por la separación física, unida a la esperanza del reencuentro, sí que puede mantener viva la llama de la dicha. Ella recordaba que algunos años atrás, debieron separarse por tiempo indeterminado y que el dolor de la ausencia no le impidió sentir que la semilla de la felicidad vivía latente en el fondo de su alma. Ahora, en cambio, corporalmente juntos, pero separados por la distancia inconmensurable del silencio absoluto, era definitivamente desgraciada. Presa el alma en ese reducto cerebral, parecía más impotente aún que los espíritus descarnados. Elba Manteroli, su íntima amiga, viuda, siempre le estaba hablando de los etéreos reencuentros con su marido, en sueños, o en estado de vigilia, por medio de sutiles voces o incomprobables hálitos de presencia. Acaso, pensaba Eliana, el alma liberada del cuerpo está más viva, substancial y dinámica, que encerrada en un trozo de carne inmóvil e inexpressiva. Sin embargo, a ella no le cabía la menor duda de que la intelligen-

Continúa en la página siguiente

m a r t a g i m é n e z p a s t o r

cia de su marido estaba allí intacta y, muy posiblemente, agigantada, por haberse desprendido de los menesteres fisiológicos.

La realidad era que don Alfredo oía, veía, pensaba y era capaz de sentir intensas emociones. Naturalmente que toda su energía mental y sentimental, si así cabe denominar los misteriosos movimientos anímicos, invertíase en meditar sobre el ser, el existir, sobre la tragedia de ser sin posibilidades de actuar.

—Si por no poder expresar mis pensamientos, sentimientos y deseos— meditaba don Alfredo— mi ser ha disminuído tanto que prefiero la inexistencia, no cabe duda de que el Ser Perfecto, Dios, ha de ser acto puro. Es decir, su pensamiento es al mismo tiempo, acto. Pensar y actuar es en El, una misma cosa. No puede ser de otra manera. Y yo, incapaz de traducir en actos mis ideas, he pasado a ser la antítesis de Dios. Soy tan insubstancial como el retrato de un hombre. Aunque mi lucidez mental es más intensa que la de cualquiera, valgo menos que el más insignificante de los seres humanos. El pensamiento del hombre es absolutamente estéril si no se convierte en palabras o en actos. Mi hondo, claro y verdadero pensamiento es del todo infecundo: no me aprovecha ni a nadie sirve. Saber la verdad y no poder decirla o vivirla, es tan inútil como un faro encerrado en las entrañas de un astro muerto. Ser o no ser, sin actuar, es lo mismo. ¿De qué me sirve saber en forma tan profunda y resplandeciente, si a nadie puedo comunicar mi sabiduría? Es como poseer inmensas riquezas y vivir en el desierto. O como ser avaro.

Y la presencia de esta mujer —que fué mía cuando yo era hombre— no puede consolarme ni aplacar mi tragedia de existir. Fué mía, mas ahora nada tengo que ver con ella. ¿Que el recuerdo? ¿Que el amor que le tuve? El pasado sólo vive para quien alienta la esperanza de revivirlo. El recuerdo es una

señal y un guía para quien tiene abiertos todos los caminos. Eliana, si me amas, no vuelvas a conectar el "Plasmax", y por tu obra de caridad rogaré al Creador que te haga feliz a la manera que a ti te conviene.

\* \* \*

Pasaron los meses, llegó la primavera, y Arturo, el amigo más fiel de Alfredo, fué a verlo, acaso para expresar a Eliana su pesar o por consolarla de la pérdida de su cuerpo. Al verlo tan reducido, Arturo, sintió que la emoción lo sobrecogía y que las lágrimas pugnaban por aflorar a sus ojos. Logró dominarse y en un heroico esfuerzo por aparentar naturalidad y por continuar con el mismo trato anterior a la operación exclamó con fingido júbilo:

—¡Hola, viejo! ¿Qué tal?

La impavidez y el mutismo de Alfredo hicieron comprender al amigo, lo absurdo de su intento. Una ola de silencio dramático cubrió a los tres. Eliana, tratando de explicar lo que era evidente, dijo:

—El no puede expresar nada; pero entiende todo. Estoy segura de ello.

—Sí; comprendo... comprendo —respondió Arturo.

Y cambiando levemente el tono de voz:

—Mucho nos hemos acordado de ti en el club... de otros tiempos. Todo marcha igual... es decir, hasta cierto punto, porque la situación económica está mala... bueno, todo es relativo... creo que tiende a mejorar. No hay por qué preocuparse... Bien, debo irme, pues tengo un compromiso urgente.

Arturo se despidió de Alfredo con un frustrado apretón de manos, primero, y con una leve reverencia y una forzada sonrisa, después. Eliana le acompañó hasta la puerta y sostuvieron un corto diálogo:

—Su semblante es bueno —dijo Arturo.

—Sí; pero tengo casi la certeza de que sufre atrocemente —respondió Eliana.

—Sí... bueno, al principio tiene que ser doloroso; pero terminará por acostumbrarse.

—No lo creo. Es espantoso.

Yo sufro tanto como él. Prefiero que nadie le vea.

—Comprendo, pero yo creí...

—No; está muy bien y le agradezco su visita. Me refería a otras personas, menos íntimas. Le ruego que venga usted seguido. Me alentará su presencia.

Por considerarlo un deber de caridad, Arturo visitó a su amigo inválido: resultábale en extremo dolorosa la visión del que fuera su compañero de aventuras en la lejana juventud.

Sin embargo, con el tiempo terminó por acostumbrarse y el contemplar la sola cabeza de Alfredo llegó a producirle la impresión que causa el mirar el retrato de un amigo fallecido, o la que le producía el mirar el óleo suspendido sobre la cabecera del lecho de Eliana. A ella también le sucedió algo semejante, y aunque no se lo confesaba abiertamente, sólo amaba el pasado de su marido. Si sentía ternura por lo que de él restaba, por su cabeza con el alma prisionera e inexpressiva era en función de lo que había sido. Parecíale desleal a innoble esta su actitud sentimental y muchas veces se esforzó, sugestionándose, por revivir su antiguo amor. Pero siempre fué en vano. Llegábase animosa, alegre, casi con coquetería, hasta la mesita del té y exclamaba:

—Mi hijito, nada ha cambiado, te adoro como el primer día...

Y aunque sus propósitos eran besarle y acariciar su cabellera, ahora casi tan nivea como el pelaje de los conejos con que el Dr. Shoenenbruk experimentaba, un sentimiento de respeto a la muerte que parecía rondar en torno a esa viva cabeza, la dejaba anonadada e inmóvil.

Hablaban una tarde Arturo y Eliana en el dormitorio, en presencia de Alfredo, acerca de lo bien que éste se conservaba, de la tersura de su cutis y la luminosidad de su mirada. Al respecto ella dijo:

—Su semblante es tan bueno como el que tenía en la época en que ese retrato fué pintado.

—Así es —observó Arturo.

Y ambos miraron el cuadro; después, sus ojos se encontra-

(Concluye en la página 32)

## Dos poemas recientes de Cocteau y dos palabras a propósito de ellos

CARLOS HOSMAN

ES BIEN CORTO EL CAMINO...

(XXVIII)

Es bien corto el camino de la llama  
[a la nieve

Del rojo al blanco al azul luego

Si arde mi casa, qué será lo que me  
[lleve?

Me gustaría llevarme el fuego.

Banderas derrotadas en la interna  
[contienda

Me molestan vuestros andrajos.

Será para colgaros y que nadie os  
[defienda

Que emprendemos trabajos?



MIENTRAS ESTOY...

(ILX)

Mientras estoy sobre la tierra

A veces hallo de mi agrado

El silencio. Bajo ella

Ya no podré estarme callado.

Entonces saltad en bandada

Sobre mí versos míos cual mirlos

Que saltan con las patas juntas y  
[hablan.

Así seréis bien recibidos.



Estos poemas pertenecen al libro *Clair-obscur*, escrito por Cocteau en 1953/54. Título bellísimo; el claroscuro es símbolo de la madurez dúctil: está tan alejado de los contrastes violentos y esencialmente mezquinos propios de la juventud, como de la triste uniformidad que presentan la penumbra y el gris.

Es el moaré en lugar del homespun.

Nunca anteriormente ha sido Cocteau más poeta. Después de este libro, nadie puede negarle el don de la más alta y auténtica poesía sin caer en la terquedad o la frivolidad. Frivolidad sería tomar como una gracia estas dignas palabras que cons-

tituyen todo el prefacio: La poesía es un idioma aparte que los poetas pueden hablar sin temor de ser entendidos porque los pueblos tienen costumbre de tomar por ese idioma a una cierta manera de emplear el de ellos. Más adelante hay este epígrafe tomado del compositor Rameau: Es difícil aparentar

facilidad. En otras palabras, es difícil ser profundo sin ser pesado. Cocteau lo logra. Gloria al genio francés.

El genio francés y cocteano: algunos creen hoy en día en el deber de protestar, en la necesidad de "reaccionar" contra él. La opinión de éstos coincide con las ideas que Maurice Sachs expuso en su autobiografía *Le Sabbat sobre el poeta*, antiguo ídolo de sus veinte años. Dice que la enorme influencia que tuvo sobre dos generaciones se debió a la rapidez de su inteligencia, a la cualidad acrobática de su espíritu, y que esa virtud tenía por trampolines a una agudeza de una prodigiosa chocarrería, una gran vivacidad para los retruécanos, un sentido innato de la imagen, un instinto poético evidente, y una desafiada afición por la maledicencia y la crueldad (a las cuales todos los franceses son sensibles). Ese era el verdadero fondo del que el prestidigitador extraía sus pruebas más notables.

Sachs era como todos los de su raza a un tiempo muy inteligente y muy apasionado, y por eso solía caer en ofuscamientos y parcialidades tan inconscientes como poco aparentes. En lo que dice hay indudablemente algo de cierto, pero es preciso no confundir la persona de Cocteau, no siempre simpática, con su personalidad, ni la espuma a veces irritante de su elegancia con su elegancia misma (en cuanto a su maledicencia y su crueldad, no hay tales; basta para comprenderlo con leer

atentamente, por ejemplo, los preciosos *Portrait-souvenir*). Sachs trató demasiado al poeta y leyó demasiado poco su obra, pero de esto el poeta no tiene la culpa, como no la tiene de que tantos prefieran oír anécdotas sobre él en lugar de poemas suyos. Además, posiblemente el crítico (que escribió lo citado en 1939 y fué muerto en la guerra) habría variado de opinión si hubiera llegado a leer Clair-obscur.

Qué rectitud, qué honestidad, qué simplicidad en los poemas de esta colección. Están, sí, llenos de juegos de palabras, de imágenes yuxtapuestas, de vuelcos y salidas, de rimas orgullosas. Pero todas estas cosas, no obstante ser válidas y valiosas como parte de un estilo, son ahora de por sí menos de lo que jamás han sido. Menos que jamás está Cocteau interesado en deslumbrar. No le interesa tampoco siquiera hacerse entender o comprender (aunque sí ser inteligible y comprensible). Escribe sirviéndose de su estilo, pero obedeciendo tan sólo a una tremenda necesidad interior de vivir, cosa que no sabe hacer sino con ayuda de pluma y papel. Pero no escribe para nadie en especial. Para la gloria. Habla con ella, el corazón en la mano, de sí mismo. Es ya un lírico puro.

Clair-obscur no es un discurso; es, pese a que el poeta frecuentemente se dirige a sus contemporáneos o a su posteridad, un monólogo desinteresado, así como lúcido, pesimista y

amargo. La amargura es el efecto de la ingratitud y la injusticia de los muchos Sachs:

Vosotros decidisteis cuál  
[era mi cartel.  
Que algún día una mano de  
[cólera lo arranque  
y os cruce la cara con él.

Así empieza el poema XLI. El ILX en cambio sólo traduce tristeza: el resentimiento ha sido endulzado por la compañía fiel de los propios versos, que no se vuelven contra el padre como los hombres contra el jefe. Cocteau dice: versos míos, como un viejo genitor dice a aquellos de quienes depende y en quienes confía: hijos míos. Qué patético eso y qué patéticas las palabras finales: Así seréis bien recibidos.

Esta afirmación constituye en cierto modo una respuesta a la inquietante pregunta en que termina el primero de los poemas vertidos, el cual es complementado por el segundo. En efecto: si bien tal vez las banderas por las que trabajamos están destinadas a ser vencidas en la contienda interna, los frutos de nuestro trabajo serán siempre armas victoriosas en la lucha contra la soledad y la muerte.

Como se ve el general pesimismo del libro es con todo un pesimismo relativo y en modo alguno barato. Si así no fuera, los poemas de Clair-obscur no podrían despertar simpatía, o sea compasión, como lo hacen por su evidente total sinceridad. Porque si bien no son elaborados, son algo más que logrados: son amables.

que el sereno porvenir les deje el pasado del tamaño de una violeta y de su color, tranquilo en la sombra, y de su olor suave.

Tú, Platero, estás sólo en el pasado. Pero, ¿qué más te da el pasado a ti, que vives en lo eterno, que, como yo aquí, tienes en tu mano, grana como el corazón de Dios perenne, el sol de cada aurora?

Moguer, 1916.

Juan Ramón Jiménez.

Nació en Moguer, Huelva, en 1881. Murió en San Juan, Puerto Rico el 29 de Mayo de 1958.

ALBERDI Y ECHEVERRÍA

(De pág. 3)

rara en pensamiento oligárquico bajo su peor especie, que es la de la oligarquía dentro del marco republicano. "Todo por el pueblo, poco con el pueblo", declaró su republicanismo. Y en momentos en que se gusta en su patria mentar al "Soberano", para aludir con curiosa paradoja del fervor democrático al pueblo, él no ocultará viscerales repugnancias frente a lo que llama "la majestad de la canalla" o la plebe.

Aun en aquella etapa del doloroso ocaso senil, en que parece invadir su alma una vaga glucogenia agustiniana y evangélica, se verá contradictoriamente crisparse su espíritu en acceso de individualismo semi-anárquico y de "excentricismo", como dirá él mismo, el formalista de la centralización y el poder fuerte, con palabra que trasunta bien la violencia del sentimiento y de la idea postulada.

EL CANTOR

(De pág. 5)

no era que le gustara o le dejara de gustar. Simplemente que no lo estrenaría porque era mío. Y porque eso significaba darle una mano a alguien.

—Claro, una pieza estrenada por Orlando Rivera era el espaldarazo. Por eso tampoco estrené ni un tango a Angel.

—Para que nunca hubiera podido levantar cabeza. Lo necesitaba. Como la guitarra. Para toda la vida. Pero, tranquilo, sin sensiblerías, que una guitarra, es nada más que una guitarra.

—Sí, Angel me lo dijo. El no le daba importancia. Pero yo sí.

—Sí, hemos hablado.

—No, yo no lo lamenté. Le extrañará que lo diga con tanta sinceridad, pero no podría mentirle: me alegro de la muerte de Orlando. No me gustó el final, pero tal vez también tenga arreglo.

—Alguien tenía que ser. Había que elegir bien el vengador.

(Continúa en página 30)

Lecturas

JACINTO GRAU

## "La agonía del imperialismo"

por Abraham Guillén.

Dos tomos voluminosos de 382 páginas el primero y de 396 el segundo. Editorial Sophos

El nutrido primer tomo de esta documentadísima y acabada obra lleva el adjunto subtítulo: "La crisis del capitalismo monopolista y la dialéctica de sus contradicciones" y el segundo, otro que anuncia: "Los nuevos métodos de colonización financiera en la dinámica de la economía capitalista".

Estos dos solos enunciados ya darán idea, aún a los profanos en ciencias económicas, del extenso y peritísimo texto de ambos libros que forman un todo vertebrado en el que se estudia detalladamente y con claridad, los efectos de la gran crisis actual del mundo, cuya primordial causa es la concentración del capitalismo en Norte América, con todos sus esplendores y con todos sus cánceres crecientes, en pugna con el libre desenvolvimiento histórico, de un socialismo científico y progresivo, cuyo avance empujado por el tiempo, no podrá detener la función de un sistema al que debe mucho, incluso al marxismo, consecuencia fatal de ese capitalismo, sujeto, como todo lo que existe hasta ahora, a un crecimiento, a un cenit esplendoroso y a una decadencia postrera, que como todas las decadencias históricas se convierten, en defensivas a ultranza y aspirando a ser sin conseguirlo, pesado obstáculo a todo lo que se oponga a su inevitable vejez.

Y como los pretéritos conjuntos sociales, los Estados cada vez más cercanos unos de otros, por el vencimiento del espacio, las instituciones y regímenes políticos caducos, no conservan cual ciertos individuos, la lucidez a veces aumentada por los años, el desgaste capitalista en suma, no podrá impedir la total expansión internacional del socialismo, favorecido en su rápido progreso por la dura ley de la necesidad.

En la introducción de "La agonía del imperialismo" que nos ocupa, ya se anota que "el capitalismo norteamericano es fuerte, fuerte materialmente pero sin vocación de destino universal".

Y más adelante se expresa que "el pueblo norteamericano, en el fondo, odia a sus explotadores, a los presidentes y gerentes de los trusts, que quieren enviarlo a la guerra para vivir de su sangre como Neptuno de la carne y de la sangre de sus hijos".

Los tomos van llenos de contenido. Hay capítulos como: "El feudalismo industrial norteamericano", los "Trusts internacionales del petróleo" y "La crisis de la agricultura norteamericana", cuya lectura ofrece un interés informativo y unas concepciones dialécticas del más vivo interés para todos aquellos que conserven despiertas la curiosidad y el entendimiento, los dos grandes motores del hombre, no desvirtuado por la polarización de las culturas limitadas a una sola técnica y el infiltrante adormecimiento de una política de adormecimiento para ir disminuyendo la persona humana, del término medio, que forman los tupidos vulgos municipales y espesos, cada vez más abundantes en los grandes centros de civilización.

La falta de espacio nos impide dar una impresión más extensa y determinada de la admirable obra de Abraham Guillén, digna de un docto estudio por los entendidos, en la cada vez más fundamental ciencia económica.

## "Judas"

por Lanza del Vasto.

Este intenso escritor contemporáneo, que alcanza ya la edad madura y cuya renombrada reciente, se va creciendo y extendiendo, es la más representativa personificación de lo que entendemos por un gran espíritu, que además sea un gran artista.

Las páginas de "Judas" un personalísimo estudio psicológico del discutido y famoso apóstol evangélico, al que tanto relieve le da en la historia su odiosa traición, se ha enfocado desde ángulos distintos, ya que, más que su conducta, le sitúa en el orden de las responsabilidades, el fatal destino que le asignan los cuatro evangelistas, destino claramente llamado a la predestinación, fundamental problema religioso y filosófico.

Desde luego, en la obra extraordinaria de Lanza del Vasto, el "Judas" que analiza profundamente, entrando en las rendijas de su ser y de su mente, es un personaje visto con un procedimiento y sentido modernos, sin pedanterías científicas, ni engolamiento de esa psicología adventicia, que cada cual convierte en personal, sin darse cuenta de lo que es en sí esa psicología.

La que emplea acerca de "Judas", Lanza del Vasto, siempre dentro de un plano artístico, accesible a pocos, recuerda mucho la del coloso

A nuestro colaborador y amigo, el ilustre dramaturgo Don Jacinto Grau, voya como homenaje la realización de este empeño

## A Platero, en su tierra

Un momento, Platero, vengo a estar con tu muerte. No he vivido. Nada ha pasado. Estás vivo y yo contigo... Vengo solo. Ya los niños y las niñas son hombres y mujeres. La ruina acabó su obra sobre nosotros tres —ya tú lo sabes—, y sobre su desierto estamos de pie, dueños de la mejor riqueza: la de nuestro corazón.

¡Mi corazón! Ojalá el corazón les bastara a ellos dos como a

mí me basta. Ojalá pensaran del mismo modo que yo pienso. Pero no; mejor será que no piensen... Así no tendrán en su memoria la tristeza de mis maldades, de mis cinismos, de mis impertinencias.

¡Con qué alegría, qué bien te digo a ti estas cosas que nadie más que tú ha de saber!...

Ordenaré mis actos para que el presente sea toda la vida y les parezca el recuerdo; para

Dostoiéwsky, sin que sea una imitación. Lanza del Vasto, escribiendo es un latino de forma clara y precisa, que deja ver a través de una bella y cristalina superficie, honduras de la condición humana, que, sólo puede pulsar y advertir un narrador genial, un excepcional artista de los que entran pocos en libra en todas las literaturas.

Para transmitir el efecto que produce la simple lectura del "Judas" de Lanza del Vasto, por poder sintético que se tenga, no basta el reducido espacio de que disponemos. Es una extraordinaria obra maestra, que requeriría otra obra maestra de crítica sensible y honda, digna del libro de Lanza del Vasto. En puridad, el mejor juzgador del genio es su semejante.

Lanza del Vasto es un cristiano. Un cristiano del puro cristianismo, que nada tiene que ver con el que ha adoptado la Iglesia en su política mundana tan alejada, no sólo ya del cristianismo del rabí de Nazaret, sino de toda emoción auténtica del sentimiento religioso del hombre moderno. El cristianismo contradictorio de los cuatro evangelios del Nuevo Testamento donde aparece un Jesús en disparidad con sus propias predicaciones, un Jesús que echa violenta e inútilmente a los mercaderes del templo y acaricia con su mirada amorosa, a la tierna florecilla del sendero y habla al mismo tiempo del rechinar de dientes y del terrible castigo de los que son como los sepulcros, blanqueados por fuera y podridos por dentro.

Más, el cristianismo de Lanza del Vasto es, más que nada un atributo de la misteriosa alma humana. En el magistral retrato de Judas, modelado por del Vasto, se ve, como se ven en los evangelios que Jesús no era un político. Era algo mucho más trascendental, cuya sustantividad no podía confinarse a una política terrena puramente oportunista que desdena el mismo Satanás.

Cuando se adentra uno en las regiones y clima espiritual de autores semejantes, se es más sopesador de la especie humana que hombre de doctrina.

Si tenemos vida y tiempo pensamos dedicar pronto un estudio a fondo de la ardiente, removedora, subyugante y penetrante obra del autor objeto de estas pocas e incompletas líneas.

## LASAR SEGALL

Entrevista exclusiva.

RENÉ ALÍS Y  
ELIZABETH DE ALÍS

NOTICIA:

Nace en Vilna en 1891. Estudios en Berlín en 1907 y Dresde 1910. Participa en el movimiento expresionista alemán en 1911, al año siguiente viaja al Brasil. En 1913 expone en San Pablo y Campinas. Ese mismo año regresa a Dresde. En 1924 regresa definitivamente al Brasil. Se nacionaliza.

Cuatro años antes expone en el Folkwang Museum, en 1921 en Hagen y en la galería Chames de Frankfurt. En 1923 presenta sus trabajos en el Gabinete de Estampas del Museo de Leipzig. En 1930 hace sus primeros trabajos de escultura. De ese año en adelante participa intensamente en el movimiento pictórico Brasileño. Funda "Spam", expone en Río, en Roma y en Berlín. En 1936 inició la serie de sus mejores obras: Navío de Emigrantes, Pogrom, Guerra, Campos de Concentración, Exodo y el Tríptico los Condenados. En el año 1938 expone en París en la Galería Renou et Colle, en 1940 en la Galería Neumann de New York y en 1948 en la Associated American Artists. En 1955, en la Tercera Bienal de San Pablo, en sala especial (Hors Concours) el Brasil le rinde el más significativo homenaje.

PERSONALIDAD:

Lasar Segall, es una de las personalidades humana más interesante que hemos encontrado en toda América. Sus 65 años de vida intensa y grande le han dado una serenidad comprensiva sobre todos los hechos. Posee un sentido sublime-infantil que lo lleva a admirar profundamente las cosas más pequeñas. Vive en constante éxtasis emocional. Para él, una pincelada, una frase, un color, una forma, una flor, es algo eterno que le produce de inmediato un intenso placer espiritual. Conoce el gran valor de su obra, pero la ama de igual manera que ama la obra de los demás, ya sea éste un genio o un farsante o un aprendiz. Carece del sentido crítico y por consiguiente no sufre las consecuencias de la envidia. Su sinceridad y su grandeza humana lo llevan a agradecer un elogio o una crítica, sinceramente, sin preconceptos, sin egolatría. Para Lasar todos los hombres son buenos, en el sentido exacto de la palabra, y toda la naturaleza es hermosa y plástica. Sus cuadros La Guerra y Los Emigrantes no son una protesta contra los que imponen tan terribles circunstancias, sino una especie de aclaración para que los hombres reflexionen intensamente sobre sus errores. Son un aporte que intrínsecamente sólo manifiestan ese

## EL CANTOR

(De pág. 29)

El destino es el que siempre elige. Y debe tener buen ojo. Lo señalé entre los que Orlando había asesinado antes.

—Vaya uno a saber.

—¿A mí?

—Sí, Orlando, siempre me cargaba me llamaban "El Tero". Por aquel tango de Ortiz ¿Se acuerda? Tiene una punta de años. Ya no se canta pero valdría la pena; es un gran tango:

Aquí el final se puede repetir  
Vos no traés más que vos mismo  
Vos también  
Ya se te ve  
Poner aquí la sombra, el

[talisman]

y allá la sangre como un aguijón.

## LA TORRE DE LONDRES

(De pág. 7)

le quedaba otro recurso que esperar, ya que no conocía la salida. Falta alguien, dirían, y volverían a buscarla. Más serena, miró nuevamente sus manos, y vió en una de ellas una mancha verde, como de moho... No tuvo tiempo de reaccionar porque la llamaban: no con el que creía su nombre sino con otro, otro alguna vez aprendido en un libro. Impulsada por una fuerza superior a sus deseos, se levantó y caminó hacia el sitio de donde venía la voz. Cuando hubo llegado, se arrodilló y aguardó un momento.

Al día siguiente, nuevos turistas llegaron a conocer las trágicas paredes. Antes del grito, del asombro, del horror, hubo un silencio que en un segundo regresó siglos, provocado por la visión de un cuerpo inerte de mujer, con la cabeza apoyada en la vieja guillotina.

## LAS TEORIAS DRAMATICAS...

(De página 23)

olvida ni por un instante que tiene ante sí un actor que represente como el actor nunca olvida que tiene ante él una sala, el escenario bajo sus pies y alrededor, los decorados. Del mismo modo, contemplando un cuadro, uno no olvida que se trata de

Continúa en la página siguiente

## Las teorías dramáticas...

Continuación de página 30

colores, de tela, de pinceles, y sin embargo, se obtiene un sentimiento de vida sublimada, depurada. A menudo también, cuanto más se advierte el cuadro, el sentimiento de vida es más potente".

La técnica de la convención lucha contra el procedimiento de la ilusión. El teatro de convención no quiere saber nada con la ilusión, ese sueño apolíneo. Determinando la plástica estatuaría, determina al mismo tiempo en el recuerdo del espectador ciertos agrupamientos conductores y a par de las palabras de las notas fatales en la tragedia.

El teatro de convención no busca la variedad de los juegos escénicos como lo hace habitualmente el teatro naturalista donde la multiplicidad de las evoluciones da lugar a un calidoscopio de posiciones que no dejan de cambiar, sino que aspira a dominar las líneas. La composición de los grupos, el colorido de los vestidos y en su inmovilidad expresa mil veces mejor al movimiento que el teatro naturalista. Pues sobre la escena, no es el desplazamiento propiamente dicho lo que crea el movimiento sino la distribución de los colores y de las líneas, el arte de cruzarlas y hacerlas vibrar.

El teatro de convención quiere destruir los decorados ubicados en el mismo plano que el actor y los accesorios, rechaza la candileja, subordina el juego del actor al ritmo de la dicción y los movimientos plásticos apela al renacimiento de la danza (*saltation*), arrastra al espectador a tomar parte en la acción, —no conduce, entonces a la resurrección del teatro antiguo?

Sí, allí conduce.

Por su arquitectura el teatro antiguo es justamente el que posee todo lo que necesita el teatro contemporáneo: ausencia de decorados, espacio a tres dimensiones, necesidad de la plástica estatuaría.

Concluye en página siguiente

deseo de querer ver a todos los hombres como seres buenos. Cuando pinta las prostitutas, los emigrantes, la guerra, es llevado emocionalmente al campo del dolor por las cosas que no tienen que ser, sin participar en lo más mínimo su concepto sobre cómo resolver el problema o cómo gritar en contra de ese algo social que lleva al hombre a las expresiones más salvajes de la naturaleza.

Lasar Segall es uno de los pintores europeos que más intensamente representan la plástica Americana. Fué absorbido por ese algo que abstractamente constituye la savia de nuestro continente. Se ha entregado con fervor a su misión de nuevo Americano, realizando una de las obras más serenas y eternas de nuestro tiempo.

PREGUNTAS Y RESPUESTAS:

—Pinta usted bajo un concepto, un criterio definido, dentro de determinada tendencia?

—Nunca he creído en el arte preconcebido, he considerado mi obra bajo múltiples aspectos, pero siempre he pintado lo que más me ha interesado, lo que he sentido, sin preocuparme del posible resultado "ismico" de mi producción.

—Esas consideraciones actuales, ¿cuáles son?

—Para mí el Brasil es parte de un Continente joven y grande, donde hay infinitas y eternas fuentes de expresiones plásticas. He querido que mi obra refleje la verdad de esa nueva y maravillosa realidad continental.

—¿Considera entonces su obra como una expresión Americana?

—Al pintar las cosas que constantemente me rodean, al mirar el mundo desde este mi sitio americano, es lógico que expresen mis obras un algo de América, hasta donde puede llegar como expresión americana, no podría testificarlo.

—¿Conoce las nuevas obras de los pintores americanos; podría señalarlos algunos conceptos sobre los pintores de América?

—Hace muchos años me he entregado por completo al más absoluto silencio. Mi salud no me ha permitido realizar una investigación profunda sobre lo que está sucediendo plásticamente en América. Sin embargo, por lo poco que he visto últimamente, noto una fuerza nueva, muy joven, que en pleno trance de superación, muy pronto surgirá como un bloque cimentado en la verdad del Arte. Naturalmente, que excluyo el movimiento Mejicano, que en conjunto es lo más importante que se ha realizado en esta época.

—¿Cómo considera la obra de Picasso?

—El indiscutible Picasso, es una de las figuras plásticas más interesantes de este siglo. Demasiado mental, poca profundidad en la mayoría de sus cuadros, pocas reflexiones, pero en el fondo un epicentro magnético de constante renovación. Un gran Guernica y muchas cosas sin terminar, pero siempre el mayor genio de esta época.

—Entre los pintores del Brasil?

—Nuestra pintura es joven y la verdadera esperanza tiene que estar entre los jóvenes, sin que esto quiera desconocer el gran mérito de un Portinari de Di-Cavalcanti y tantos otros.

—Le interesa o le interesó el movimiento Mejicano?

—Los pintores mejicanos, fueron materialmente en su época y espiritualmente hoy, la experiencia plástica de conjunto más importante de este siglo. Ellos son los que liberaron de complejos artísticos la mentalidad del nuevo hombre americano. Fué un movimiento surgido históricamente en el instante más necesario y en un país predestinado racial y socialmente para ello,

—Y por último, ¿podría usted decirnos algo sobre sus inquietudes, sus anhelos, su forma de sentir las cosas, los hechos, los acontecimientos?

—No tengo más anhelos que los cumplidos; mis deseos como es natural son los de un hombre que siempre está en constante búsqueda y todo llega a mis ojos y mis sentidos por el camino de lo que considero la verdad, el sentimiento y la pureza. Sufro cuando encuentro hechos y acontecimientos anormales, bárbaros, quisiera dejarlo escrito en el lienzo, pero es tanto lo que hay que decir, es el esfuerzo de tantos gigantes, que prefiero guiar mis pasos por un solo camino, el sendero del arte como forma elevada del espíritu, como símbolo de una verdad eterna.

Con estas últimas palabras, llevadas a nuestro espíritu por la voz de Lasar, con un algo que nos hacía temblar los ojos de emoción, allí en la Rua Alfonso Celso 362 en Sao Paulo, estrechamos esas tan queridas manos, por última vez, con un hasta pronto que quizá sea una hasta siempre. Junto a Lasar quedó Jenny Klabin Segall, su incomparable compañera, mujer de dotes intelectuales, traductora al portugués de "Fausto" de Goethe y de muchas obras clásicas. Una compañera que junto al recuerdo que nos dejó Lasar se perpetuará eternamente en nuestra emoción.

# Por las galerías

## PLASTICA - Florida 588

2 de junio, al 21: Affiches originales de grandes artistas.  
23 de junio, al 8 de julio: José Moraña.  
10 de julio, al 26: Alfredo Bigatti.  
28 de julio, al 16 de agosto: Artistas de París.  
18 de agosto, al 6 de septiembre: Mónica Soler Vicens.  
8 de septiembre, al 27: Johnny Friedlaender.  
29 de septiembre, al 18 de octubre: Domingo Candia.

## ANTIGONA - San Martín 723

16 de junio, al 5 de julio: Del Prete.  
7 de julio, al 26: Peyceré y Giusiano.  
28 de julio, al 16 de agosto: Néstor Corral.  
18 de agosto, al 6 de septiembre: Subrealistas y Collages.  
8 de septiembre, al 20: Eichler.  
22 de septiembre, al 4 de octubre: 3 Pintores salteños: Juanes Preti y Brie.  
6 de octubre, al 18: Clorindo Testa.

## VAN RIEL - Florida 659

9 de junio, al 21: Grupo Phases.  
23 de junio, al 5 de julio: Enrique Rodríguez, Rosa Stilerman, Alfredo Pipdig.  
En la sala V:  
18 de junio, al 8 de julio: Ernesto Barreda.  
10 de julio, al 26: Ricardo Supisiche.

## GALATEA - Viamonte 564

23 de junio, al 5 de julio: Sergio Sanain y Sheila Hicks.  
7 de julio, al 19: Vanine Mayes.  
21 de julio, al 2 de agosto: Mario Marega.  
4 de agosto, al 16: Raquel Alvarez.  
18 de agosto, al 30: Hans Aebi.  
1 de septiembre, al 13: Peter Sussman.  
5 de septiembre, al 27: Walter Jacobowitz.  
29 de septiembre, al 11 de octubre: Mario Pucciarelli.

## PEUSER - Florida 750

11 de junio, al 25: Italia Ravone, Víctor Marchese, Enrique Pozor.  
27 de junio, al 11 de julio: Of. Suiza de Turismo, Artemio Cequeira.  
14 de julio, al 28: Bruno Venier.  
30 de julio, al 13 de agosto: Hernán Abal, David Kreimer, Elvira Ferraglia.  
1 de septiembre, al 15: Elisa Akerman, Susana de Muro, Margarita Virgoliné.  
17 de septiembre, al 1 de octubre: Grupo de los 20.  
3 de octubre, al 17: Luigi Zago.

## SOCIEDAD DE ARTISTAS PLASTICOS - Florida 846

16 de junio, al 30: Lino Spilimbergo.  
1 de julio, al 15: Grupo de Grabadores Tucumanos.  
16 de julio, al 31: Homenaje a Vigo.  
1 de agosto, al 16: Ramón Fernández y López Grela.  
18 de agosto, al 30: Leonardo Delfino.

Indudablemente, habrá que introducir algunas modificaciones, de acuerdo a las exigencias modernas pero con su simplicidad, su "orchestra", sus gradearías en herradura para el público, el teatro antiguo es el único que puede acoger al teatro moderno en su dichosa diversidad, así las piezas de los poetas rusos como las tragedias de Maeterlinck y tantas otras obras admirables de la dramaturgia contemporánea que todavía no han hallado su teatro.

## EL RETRATO (Conclusión de pag. 26)

ron y acaso pensaron que la imagen del óleo y la cabeza de Alfredo eran casi idénticas en la práctica: recuerdos plásticos de un ser físicamente anulado. Y sintieron solos ante un retrato y una escultura.

Lentamente, la angustia y la soledad incubaron en el alma de Eliana un amor hacia Arturo. Y éste al verla tan acongojada, tan lozana y bella sintió también el amor.

Una tarde, mientras miraban por un amplio ventanal hacia el jardín palpitante de pujanza primaveral, al encontrarse sus miradas, sin saber cómo, se encontraron también sus labios. Ella lloró en sus brazos.

Era un amor doloroso, porque las espinas del remordimiento punzaban la conciencia cuando intentaban la cosecha del placer. Mas no por ello dejaron de amarse.

Un día la pasión ahogó la prudencia y, tras de haberse besado sensualmente, diéronse cuenta de haberlo hecho en presencia de Alfredo. Huyeron aterrados de la alcoba. Arturo abandonó la casa y Eliana, por no ver a su marido, pasó la noche llorando en otro cuarto.

A la mañana siguiente desde el jardín, la adúltera atisbó por la ventana el rostro de su esposo. Con horror, vió sus párpados caídos. Corrió a su lado. Palpó su frente y sus mejillas: estaban gélidas, yertas. Inconscientemente, miró el retrato de Alfredo, en el muro de la alcoba, y percibió en sus ojos una expresión de cósmica tristeza que antes no tenía.

# SOBRE LA FUNCION DEL ARTISTA

Cuando el hombre prehistórico ignoraba el abecé de la actividad agrícola (no digamos industrial, comercial o científica) y ni siquiera estaba a la altura de ciertos pájaros que sabían construir sus nidos, habiase iniciado en el arte de la pintura, la escultura, la música y la poesía.

"El arte es la realización del hombre", dijo Sarmiento, cuya intuición le permitió entrever que el arte no era manifestación de lo absoluto, como creían ciertos filósofos teológicos, ni un sonajero, un deporte o un paraíso artificial como creen generalmente los estetas de la burguesía.

Más o menos advertido del peligro de momificación que lo amenaza, el arte burgués busca salida por dos rumbos opuestos: la superintelectualización (maquinismo, ideas puras, técnica dictatorial) o el de la desintelectualización (confidencias del subconsciente, rematados casi siempre en abortos enrevesadamente ingenuos). El arte para minoría selectas, o sea casi todo el arte contemporáneo, se debate en el vacío.

Ese arte se empeña en soslayar el aspecto nuevo de los viejos temas o los temas más profundos de lo moderno: la falta de reposo en la naturaleza pánica o humana, la muerte como nuevo cambio de postura del Ser, —la relación del cosmos con nuestra sangre y nuestro espíritu—, la indivisibilidad de cuerpo y alma, —la vertiginosa alma submarina o subconsciente—, las insidias fosilizantes de lo que fué contra lo que quiere ser, —la humanidad sin mandamientos o liberación del miedo al más

Sres.  
Revista CUADERNOS AUSTRALES  
Suipacha 1355  
BUENOS AIRES

SUSCRIPCION

Lugar y fecha  
Deseando suscribirme por UN AÑO a la Revista CUADERNOS AUSTRALES, adjunto la suma de \$ .....  
en giro ..... a la orden de Eduardo Audivert.  
(firma)  
NOMBRE COMPLETO .....  
DOMICILIO ..... F.C.N. ....  
Suscripción anual (4 números) \$ 60.-  
vienen con...

¿La función del artista plástico?

¿Esta es su preguntita?

Creo que es bastante similar a la de la bombilla eléctrica; la luz que nos da el sol o el resplandor que nos da un leño ardiendo. Todo ello fué un milagro ante el hombre que lo descubrió.

Pues la pintura será eternamente un milagro del hombre de hoy, como lo fué para el hombre de las cavernas, que sin saber cómo, sintió un deleite especial en reproducir por medio de la línea y la mancha, la imagen de los animales que le rodeaban.

Todo pintor o creador plástico es siempre un primitivo. Unos expresan las cosas que les rodean, otros crean formas y colores que ellos mismos nunca saben de dónde les vienen: éstos, serán los eternos en la luz del todo.

De otras cosas en arte, yo no entiendo ni creo.

LAXEIRO

# Por las galerías

## PLASTICA - Florida 588

2 de junio, al 21: Affiches originales de grandes artistas.  
23 de junio, al 8 de julio: José Moraña.  
10 de julio, al 26: Alfredo Bigatti.  
28 de julio, al 16 de agosto: Artistas de París.  
18 de agosto, al 6 de septiembre: Mónica Soler Vicens.  
8 de septiembre, al 27: Johnny Friedlaender.  
29 de septiembre, al 18 de octubre: Domingo Candia.

## ANTIGONA - San Martín 723

16 de junio, al 5 de julio: Del Prete.  
7 de julio, al 26: Peyceré y Giusiano.  
28 de julio, al 16 de agosto: Néstor Corral.  
18 de agosto, al 6 de septiembre: Subrealistas y Collages.  
8 de septiembre, al 20: Eichler.  
22 de septiembre, al 4 de octubre: 3 Pintores salteños: Juanes Preti y Brie.  
6 de octubre, al 18: Clorindo Testa.

## VAN RIEL - Florida 659

9 de junio, al 21: Grupo Phases.  
23 de junio, al 5 de julio: Enrique Rodríguez P.  
Alfredo Pipdig.

En la sala V:  
18  
10

## GAL

23 de  
7 de  
21 de  
4 de  
18 de  
1 de  
5 de  
29 de s

## PEUSER

11 de ju  
Pozc  
27 de jur  
queir  
14 de juli  
30 de juli  
vira F  
1 de septiembre, al 15: Elisa Akerman, Susana de Muro, Margarita Virgoliné.  
17 de septiembre, al 1 de octubre; Grupo de los 20.  
3 de octubre, al 17: Luigi Zago.

## SOCIEDAD DE ARTISTAS PLASTICOS - Florida 846

16 de junio, al 30: Lino Spilimbergo.  
1 de julio, al 15: Grupo de Grabadores Tucumanos.  
16 de julio, al 31: Homenaje a Vigo.  
1 de agosto, al 16: Ramón Fernández y López Grela.  
18 de agosto, al 30: Leonardo Delfino.

Indudablemente, habrá que introducir algunas modificaciones, de acuerdo a las exigencias modernas pero con su simplicidad, su "orchestra", sus gradearias en herradura para el público, el teatro antiguo es el único que puede acoger al teatro moderno en su dichosa diversidad, así las piezas de los poetas rusos como las tragedias de Maeterlinck y tantas otras obras admirables de la dramaturgia contemporánea que todavía no han hallado su teatro.

## EL RETRATO (Conclusión de pag. 26)

ron y acaso pensaron que la imagen del óleo y la cabeza de Alfredo eran casi idénticas en la práctica: recuerdos plásticos de un ser físicamente anulado. Y sintieron solos ante un retrato y una escultura.

Lentamente la angustia soledad

ayeron aterrados de la alcoba. Arturo abandonó la casa y Eliana, por no ver a su marido, pasó la noche llorando en otro cuarto.

A la mañana siguiente desde el jardín, la adúltera atisbó por la ventana el rostro de su esposo. Con horror, vió sus párpados caídos. Corrió a su lado. Palpó su frente y sus mejillas: estaban gélidas, yertas. Inconscientemente, miró el retrato de Alfredo, en el muro de la alcoba, y percibió en sus ojos una expresión de cósmica tristeza que antes no tenía.

# SOBRE LA FUNCION DEL ARTISTA

Cuando el hombre prehistórico ignoraba el abecé de la actividad agrícola (no digamos industrial, comercial o científica) y ni siquiera estaba a la altura de ciertos pájaros que sabían construir sus nidos, habiase iniciado en el arte de la pintura, la escultura, la música y la poesía.

"El arte es la realización del hombre", dijo Sarmiento, cuya intuición le permitió entrever que el arte no era manifestación de lo absoluto, como creían ciertos filósofos teológicos, ni un sonajero, un deporte o un paraíso artificial como creen generalmente los estetas de la burguesía.

Más o menos advertido del peligro de momificación que lo amenaza, el arte burgués busca salida por dos rumbos opuestos: la superintelectualización (maquinismo, ideas puras, técnica dictatorial) o el de la desintelectualización (confidencias del subconsciente, rematados casi siempre en abortos enrevesadamente ingenuos). El arte para minoría selectas, o sea casi todo el arte contemporáneo, se debate en el vacío.

Ese arte se empeña en soslayar el aspecto nuevo de los viejos temas o los temas más profundos de lo moderno: la falta de reposo en la naturaleza pánica o humana, la muerte como nuevo cambio de postura del Ser, —la relación del cosmos con nuestra sangre y nuestro espíritu—, la indivisibilidad de cuerpo y alma, —la vertiginosa alma submarina o subconsciente—, las insidias fosilizantes de lo que fué contra lo que quiere ser, —la fraternidad sin mandamientos o liberación del miedo al más allá.

Pese a sus acreditadas innovaciones externas, el arte contemporáneo en general sigue volviéndose hacia lo arcaico o muerto o hacia ideales tráfugas de la realidad, con un pathos creyente o escéptico, pero lleno de cansancio y de renuncia, cuando no cantando a la revolución y la liberación con alma de gendarme o monaguillo.

¿Posibilidad de un arte nuevo? El arte tiene que ser irremediablemente la expresión de sentimientos universales ("cosas de fundamento" como dice Martín Fierro) o sea de aquellos que comulgan todos los hombres. Sólo la expresión de los grandes sentimientos de la humanidad actual y su presentimiento del futuro creará el arte nuevo, que no saldrá de los alambiques, sino de una nueva relación del hombre consigo mismo y con el mundo de una nueva experiencia vital.

Goethe dijo que el arte de las decadencias se caracterizaba por su tendencia subjetiva, en tanto que el de las épocas de ascenso era primordialmente objetivo, es decir, signado por su voluntad de enfrentarse al mundo y al hombre, y expresarlos. El arte verdadero a aliviar al hombre del dolor y el misterio y ayudarlo en su lucha por lograr su modernidad: su emancipación de los polizontes visibles y los fantasmas invisibles que vienen cortejándolo desde los más viejos días.

LUIS FRANCO

¿La función del artista plástico?

¿Esta es su preguntita?

Creo que es bastante similar a la de la bombilla eléctrica; la luz que nos da el sol o el resplandor que nos da un leño ardiendo. Todo ello fué un milagro ante el hombre que lo descubrió.

Pues la pintura será eternamente un milagro del hombre de hoy, como lo fué para el hombre de las cavernas, que sin saber cómo, sintió un deleite especial en reproducir por medio de la línea y la mancha, la imagen de los animales que le rodeaban.

Todo pintor o creador plástico es siempre un primitivo. Unos expresan las cosas que les rodean, otros crean formas y colores que ellos mismos nunca saben de dónde les vienen: éstos, serán los eternos en la luz del todo.

De otras cosas en arte, yo no entiendo ni creo.

LAXEIRO



CeDInCI

**\$ 15.-**