

# Capricornio

## Sumario:

- Francis JEANSON . . . Alberto Camus o el alma en rebeldía
- César TIEMPO . . . . . Alberto Moravia
- Alberto MORAVIA . . . Mario
- L. TORRE NILSSON . El cine que podemos aprender
- Mario BIANCHI . . . . Los escritores italianos y la conversión religiosa
- A. t' SERSTEVENS . . . Gauguin en Papeete
- Paul ELUARD . . . . . Poemas
- Jorge ARAOZ BADI . Sergio Prokofiev
- Héctor BIANCIOTTI . Problemática teatral: el actor
- Ernesto RODRIGUEZ . Interrogación a la danza
- Horacio J. BECCO . . . Güiraldes y su ficción de la Pampa
- TESTIMONIOS . . . . El trabajo forzado en EE. UU.



REVISTA GENERAL



## BIBLIOGRAFIA

ARNOLD TOYNBEE: *The World and the West*, por Hernán Rodríguez. — JOAQUÍN GÓMEZ BAS: *Barrio Gris*, por Julio Galer. — NICANDRO PEREYRA: *Coplas del Cañaveral*, por Horacio Raúl Klappenbach. — OSVALDO SVANASCINI: *Este Misterio Transmutado*, por Juan B. Bernárdez.

Julio de 1953

1

*No deje de leer*

## LAS ESTRELLAS SON TESTIGO

por  
BERNARD GOLDSTEIN

Nada más dramático, heroico y trágico que la batalla de los judíos en el ghetto de Varsovia durante los años que duró la ocupación alemana. Fué allí una lucha de todos los minutos, en la que nada importó la inmolación de las vidas por la defensa de la causa, y en la que fué preciso recurrir a cuanto recurso arbitrara la inteligencia, la bravura y la astucia del hombre. Sabido es que del medio millón de judíos que habitaban la Varsovia de preguerra, sólo diez mil sobrevivieron. Bernard Goldstein es uno de ellos, y sin embargo su libro no constituye la narración de ese exterminio despiadado, sino, al decir de Irving Stone, "es un relato heroico, que tendrá un puesto permanente entre cuanto se escriba acerca del coraje del hombre". Este libro resulta, pues, un verdadero documento, para ser leído y recordado por cuantos aman y defienden la libertad humana.

Precio: \$ 25.—

## JERUSALEN LLAMA

por  
PIERRE VAN PAASEN

En esta obra, inédita en nuestro idioma, su autor observa la escena internacional desde Jerusalén y el Cercano Oriente.

A pesar del caos reinante y de la aparente muerte de toda esperanza, Van Paassen cree que sí hay una solución, una manera de que el mundo se salve a sí mismo. Irgulándose entre los muertos, Jerusalén hará oír su voz, una y otra vez, para recordar a la humanidad que la violencia no puede dominar siempre, y que las fuerzas del espíritu terminarán por prevalecer. Para fundamentar su opinión el autor relata la historia de la Ciudad Santa a través de los siglos, desde los tiempos en que era una insignificante fortaleza Jebusita hasta su extraordinario florecimiento actual: una trayectoria conmovedora y edificante.

Precio: \$ 30.—

*Pídalos en su librería*

ACERVO CULTURAL / EDITORES

Anchorena 870

Buenos Aires

# CAPRICORNIO

Año I

Buenos Aires, julio de 1953

Nº 1

*Iniciamos la divulgación de polémicas y encuestas que señalan el acento inconfundible de nuestra época. En esto consiste la importancia de la polémica Sartre-Camus desarrollada a través de "Les Temps Modernes". A la presente crítica de Francis Jeanson que rompió el fuego, siguió la contestación de Albert Camus y la réplica de Jean-Paul Sartre, que publicaremos en sucesivos números de nuestra revista.*

*Nos proponemos, además, promover una encuesta sobre problemas culturales en el orden nacional: ¿Existe una nueva literatura argentina? ¿Cuáles son sus características? ¿Qué problemas enfrenta?*

*A modo de presentación, sólo afirmamos que no hay razón confesable para que la literatura argentina signifique evasión de los problemas que interesan a la comunidad nacional e indiferencia sobre la marcha del mundo.*

## Alberto Camus o el alma en rebeldía

por FRANCIS JEANSON

El caso del *Hombre sublevado* es, sin duda, bastante excepcional. Al tratarse de las más candentes cuestiones de la época —aún de aquellas que motivan la división de los hombres del mundo entero, y por las cuales en ciertos lugares ya se están matando—, esta obra ha conseguido, sin oposiciones, la adhesión de las opiniones más diversas. "Un libro tan importante", "un libro capital", "uno de los grandes libros de estos últimos años, uno de esos libros que en esta mitad del siglo...", "un viraje del pensamiento occidental", "una obra tan noble y tan humana que puede verse en ella algo así como la *imitación del hombre*", "ninguna obra con tanto valor ha aparecido en Francia después de la guerra", tales son las apreciaciones generales, salvo algunos matices, desde Emile Henriot, de *Le Monde*, hasta Jean Lacroix, de *Le Monde* (... y de otras partes), desde Claude Bourdet (*L'Observa-*

teur) hasta Henri Petit (*Le Parisien Libéré*)<sup>1</sup>, pasando por Marcel Moré en *Dieu Vivant*. Aún si se conviene en no tomar como decisivo el chaparrón de entusiasmo que cayó, por la derecha, en algunos altos sectores de Francia Eterna, me parece que en el lugar de Camus, a pesar de todo, yo me intranquiliaría...; por otra parte me han asegurado que no le faltan inquietudes; pero, de todas maneras, es cierto que no está en poder de nadie el ponerse en su lugar, y, a pesar de ello, podemos esforzarnos en comprender en razón de qué extraña virtud su libro ha podido hacer que tan distintas mentalidades hayan tenido ocasión de alegrarse tan ampliamente, por razones fáciles de imaginar (y que existen, en realidad), siendo bastante poco conciliables. ¿Cuál es, entonces, esta "buena nueva" que todos saludan con tanta alegría? ¿Cuáles son las promesas que nos trae este mensaje, para que cada uno pueda encontrar en él, excluyendo a todos los demás, aquella promesa por él esperada?

¿Habrá descubierto Camus el secreto impulso motor de toda exigencia, la fuente común de las reivindicaciones humanas aparentemente de la mayor divergencia? ¿O bien, pudiera explicarse esta satisfacción general por una cierta inconsistencia de su pensamiento, que lo haría indefinidamente plástico y maleable, apto para sufrir múltiples y diversas formas? ¿O aún será necesario suponer que los hombres de la actualidad, impotentes para introducir sus soluciones ideológicas en este mundo, hipnotizados al ver alzarse a su alrededor las más extremas soluciones, presas del descorazonamiento, se deslizan todos en conjunto —revolucionarios o no— en un pozo de vago humanismo, apenas realizado por el necesario anarquismo, para expresar su general protesta contra todo cuanto se hace, y en nombre de todo cuanto creen que sería preferible realizar...?

\*

Observémosle en conjunto: desde el punto de vista estrictamente literario, este libro es un éxito más o menos perfecto, y desde este punto de vista no podría sorprendernos la unanimidad de los sufragios. Sin embargo, probablemente ya estemos aquí en un malentendido. Cuando

<sup>1</sup> También deben ponerse entre paréntesis las reacciones comunistas, que no guardan relación explícita con el análisis del libro en sí. En cuanto a todo lo demás, sólo se hallan dos o tres reacciones de hostilidad, puramente individuales (o surrealistas...) y que aparentemente son del orden del mal humor (por ejemplo André Breton, o Louis Pauwels, que quizá hoy se lamenta por haber alimentado un día la ambición de ser Camus).

André Billy exalta este "penetrante poder de simpatía hecho de sensibilidad, de delicadeza, de moderación y de formal bondad", cuando Emile Henriot considera a este ensayo "tan hermoso en estilo y lengua como en la elevación del pensamiento", puede dudarse de que tales elogios —casi inesperados, a pesar de todo para un libro en el que sólo se trata de crismes— infundan al autor una alegría inmaculada. Esto no quiere decir que carezcan de justo sentido: mi opinión personal es que carecen de generosidad. En el capítulo sobre la *Rebelión y el Arte*, Camus denuncia, en efecto, los dos errores simétricos de "el artista realista" y de "el artista formal": en la obra del primero, "el fondo sobrepasa a la forma"; en la del segundo, "la forma ahoga el fondo". Uno y otro, precisa, "buscan la unidad donde no se encuentra": aquí y allá, sólo es cuestión de "una unidad decepcionada y decepcionante". Pero si aplicamos los mismos criterios que le pertenecen a Camus, ¿no estaremos llevados, justamente, a encontrar, en su libro, excesiva la importancia concedida al estilo? Si bien es cierto que en el caso de un novelista, "el gran estilo es la estilización invisible", en el caso de un ensayista, sin duda el principio sería valedero "a fortiori". Si toda descripción de la realidad supone "una redistribución de elementos tomados de sí mismos", una "corrección" que se aporte, "una ligera inclinación, que es la marca del arte y de la protesta", si, en fin, toda descripción transfigura lo que describe, puede temerse que aquí el arte haya ganado terreno a la protesta, el sentido de la forma a la atención del contenido, y que el artista, llevado por la ley de su estilo, haya concluido por satisfacerse en *oponerla* a la "desmedida" de este mundo. "Cuando la estilización es exagerada y se deja ver, la obra es nostalgia pura: la unidad que procura conquistar es extraña a lo concreto": ¿cómo no hemos de pensar que ocurre un poco lo mismo con este escritor que "mide" tan serenamente su "rebelión, que de un extremo al otro de su libro, pesa con tan seguro arte la antítesis, y cuya sed de moderación, de una insistencia turbadora hasta en el detalle, evoca con tal realidad este "frenesí formal" que él mismo condena? Es cierto que, a pesar de ello, Camus no cesa de *protestar*. Hemos de quejarnos porque su protesta sea demasiado hermosa? Sí, demasiado bella, demasiado soberana, demasiado segura de sí misma, demasiado acorde consigo. Ved cómo, sin cansancio, las fórmulas suceden a las fórmulas, todas tan perfectas y puras: extractadas, reducidas a lo esencial, y en las que ya no existe rastro alguno, ninguna baba del existir. Fórmulas que gustosamente calificaríamos de "trascendentales".

\*

La Peste era ya una crónica trascendental. A diferencia de *El Extranjero* —en la que el mundo era visto a través de una subjetividad concreta, que no parecía “extranjera”, sino en su coexistencia con otras subjetividades concretas—, *La Peste* relataba acontecimientos vistos desde lo alto, por una subjetividad fuera de situación que no los vivía, ella, y que se limitaba a contemplarlos. De tal manera, este libro, lejos de señalar un giro en el pensamiento de Camus, proseguía al contrario, y con extrema fidelidad, la lección del precedente: *El Mito de Sísifo*. Recordemos la lección: hay que mantener el absurdo, “sostener el desafío desgarrante y maravilloso de lo absurdo”; “el cuerpo, la ternura, la creación, la acción, la nobleza humana, volverán a tener su lugar en este mundo insensato”. Para Sísifo, “la única dignidad del hombre” era “la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril”. A su imagen, el hombre absurdo debía pasar sin tregua, de un acto a otro, teniendo sólo por finalidad “vivir el máximo”, “estar frente al mundo lo más a menudo posible”, “agotarse” por una nada —sin consentir jamás en la fatal ilusión: “el único pensamiento que no sea mentira, es el pensamiento estéril”, la única conciencia verdaderamente humana es la conciencia de regreso de todo lo significativo, liberada de toda esperanza. *El Mito de Sísifo* nos daba a conocer, en suma, la lógica del comportamiento “extraño”: describía una actitud siguiéndola hasta sus extremos límites, y esta actitud consistía, en primer lugar, en considerar como irremediamente absurda la existencia humana, la relación entre el hombre y cualquier realidad existente (“extraño para mí mismo y para el mundo”), y en erigirse, con un acidez sin desfallecimientos, contra esta injusta condena a lo irracional y a la muerte. Pero si *El Mito* sistematizaba *El Extranjero*, *La Peste*, a su vez, ilustraba esta sistematización: ya no era la historia de un caso-límite, el de Meursault, era la crónica de un fenómeno colectivo, de una ciudad presa de una epidemia y obligada a vivir en estado de sitio. Novela metafísica, *La Peste* hubiera podido titularse “la condición humana”<sup>1</sup>: pues el verdadero escenario no era esta ciudad, sino el mundo; y las personas reales no eran estos hombres y estas mujeres de Orán, sino toda la humanidad en pleno, y la enfermedad el Mal absoluto que pesa sobre toda existencia consciente. Naturalmente, en la medida en que el lector era llevado a la significación inmediata a esta significación esencial, comportaba esto algún abuso

<sup>1</sup> Pero seguramente no con el sentido, mucho más concreto, que tenía este término en la novela de Malraux.

de parte del autor: ya que el paso de una a otra es en realidad imposible. Es ilusoria la analogía entre una epidemia relatada por un espíritu puro y la condición humana vivida por una conciencia situada. Ya también aquí, el “estilo” era responsable: al tomar ese tono de gran envergadura —pero objetivo y frío— del cronista, de quien no está “en el asunto”, Camus había adoptado un proceder de estilización resueltamente absurdista. Para quien lo contemple desde afuera, la agitación de los seres humanos pegados a la tierra, corre el riesgo de aparecer bastante vana; pero si ustedes desean saber qué es de sus vidas, deberán volver a tomar el hilo de sus existencias y entrar a vivir nuevamente en medio de los hombres. Entonces, cada uno otorga un sentido a su vida, y no es posible dejar la propia para decidir que el sentido de toda vida sólo es ilusión —esto sólo se da en el suicidio, que sólo decide que ya nada será decidido.

Tal es la contradicción de Camus. Espíritu mediterráneo, encendido de transparencia intelectual, fiel a la constancia solar, a la pura luz del mediodía —pero chocando en el mundo real con las contradicciones y los sufrimientos humanos—, Camus racionaliza el escándalo de su razón al representarse a la humanidad injustamente sometida a la anti-Razón, condenada a lo Absurdo, y al Mal por violación de un Derecho que es suyo. A esta injuria metafísica, el hombre no puede entonces oponer sino un “honor metafísico”, que consiste en “sostener lo absurdo del mundo” al precio de una rebelión, también ella absurda. De tal manera, el Dr. Rieux lanza su desafío a la peste, esforzándose en arrancarle el mayor número posible de vidas humanas. Pero no puede ignorar que la lucha es desigual, y que ya anticipadamente está vencido, sus victorias aparentes sólo son debidas al deseo complaciente o a los caprichos del Flagelo. En cuanto al particular prestigio que en general se otorga al oficio de médico, no puede aquí difrazar el hecho de que esta moral de Cruz Roja proviene de una “ética de la cantidad”, frente a cuyas perspectivas, según propias palabras de Camus, “todas las experiencias son indiferentes”.

Después de haberse esforzado, en *El Mito de Sísifo*, en probar la existencia de lo Absurdo y de establecer que la conciencia de lo Absurdo conduce, no al suicidio, sino a la rebelión, Albert Camus nos propone ahora una reflexión sobre las relaciones de la rebelión con el asesinato, y especialmente aquel que él llama “el legítimo asesina-

to", o el "crimen lógico". Así, llega a preguntarse si la rebelión —que protesta contra una "condición injusta e incomprensible"— conduce a la justificación del asesinato universal, o si, al contrario, podemos descubrir en ella, a título de limitación implicada por su propio sentido, "el principio de una culpabilidad razonable". La acción en la historia no puede pretender a la inocencia, pero se trata de saber si esta quimera, una vez excluida, el hombre puede aún detenerse en el desiz hacia la total culpabilidad.

Considerando el caso del esclavo que dice "no", Camus demuestra que este "no" tiene por contrapartida un "sí": esta rebelión es, simultáneamente, la negación del pretendido derecho del señor y la afirmación de la propia existencia del esclavo en tanto que valor; por parte de éste, rechazo de un cierto orden y adhesión a una parte de sí mismo, "que no le pertenece sólo a él, sino que es un lugar común en que todos los hombres, aun aquellos que se insultan u oprimen, están prontos a unirse". De tal manera, la rebelión no se funda en sí misma, sino que llega a una solidaridad de los hombres, que luego no puede autorizar o negar, sin que simultáneamente pierda su nombre de rebelión y consienta en el asesinato. La rebelión de Sísifo era, a la vez, odio por la muerte y pasión por la vida, negación de los dioses y desafío por lo absurdo: podía permanecer individual. A partir de esto, la rebelión de que hablamos "saca al individuo de su soledad": "el primer progreso de un ser tomado por lo extraño es el reconocer que participa en esta extrañeza con todos los hombres... El mal que experimentaba uno solo se convierte en peste colectiva... (La rebelión) es la primera evidencia... un lugar común que funda en todos los hombres el primer valor. Yo me rebelo, luego, somos".

De aquí pasa Camus al estudio de la *rebelión metafísica*, "movimiento mediante el cual un hombre se erige contra su condición y contra toda la creación...; reivindicación motivada por una feliz unidad contra el sufrimiento de vivir y de morir". Este capítulo, que abarca cerca de cien páginas, estaría completamente desprovisto de interés si el autor, regresando al nivel de su concepción anterior de la rebelión, no la designara en el mismo caso, como directamente responsable de la inconsistencia de la siguiente. En efecto, este capítulo tiene como misión predisponernos para comprender de qué manera la rebelión metafísica se cambia en *rebelión histórica*. Desde aquí, pues, todo comienza a viciarse: "La rebelión sólo quería en principio conquistar el ser propio y mantenerlo a la faz de Dios. Pero pierde memoria de sus orígenes y, por ley de un imperialismo espiritual, ahora marcha hacia el imperio del mundo a través de los asesinatos

multiplicados hasta el infinito. Ha expulsado a Dios de su cielo, pero el espíritu de rebelión metafísica, uniéndose entonces francamente al movimiento revolucionario, paradójicamente tomará la reivindicación irracional de la libertad, como arma de la razón, único poder que le parece puramente humano..." Ha de ser este desdichado Luis XVI la primera víctima notable de esta terrible aberración histórica, de esta marcha trágica y desmedida "del parecer al ser, del dandy al revolucionario". Así, pues, de paso saludaremos "la dulzura, la perfección que este hombre, sin embargo, de sensibilidad media, aporta a sus últimos momentos", serán opuestas a las "manos innobles del verdugo", de quienes tuvo que sufrir esta "pasión" tan semejante a la, de Cristo, finalmente será dicho sin dudar: "es un repugnante escándalo el haber presentado como un gran momento de nuestra historia el asesinato público de un hombre débil y bueno".

En cuanto al resto, es fácil de comprender que la Revolución de 1789 se distingue especialmente por la instalación histórica de "un principio de represión infinita", y que la "verdadera empresa" de la Convención fué el "fundar un nuevo absolutismo": el de la filosofía... Pues el fenómeno al cual asistimos no es otro sino la degradación de la "rebelión humana", contra este "mundo quebrado" y contra su creador, en una "revolución metafísica". A partir de esto, podemos filosofar sobre cualquier inquietud, siempre que se haya tenido cuidado, en primer lugar, de plantear tres principios: 1º La rebelión histórica sólo se ha mantenido hasta aquí bajo la forma de revolución: 2º Una revolución es una rebelión pervertida; es la "preocupación de deificar la especie", es "el apetito de divinidad del corazón del hombre", lo que permite comprender que toda revolución termine por renegar del movimiento inicial de rebelión, en provecho de una pretensión totalitaria. En nuestros días, por ejemplo, "la revolución, aun y especialmente la que pretende ser materialista, sólo es una cruzada metafísica desmedida".

Dicho de otra manera, si desde hace treinta años Stalin procura expandir el comunismo en todo el mundo, es, simplemente, quéralo o no, "para fundar finalmente la religión del hombre"... Así, pues, no nos sorprenderá ver cómo Camus precisa, desde ese momento, los términos siguientes en la perspectiva de su estudio: "El propósito de este análisis no es el hacer la descripción, cien veces recomenzada, del fenómeno revolucionario, ni de levantar, una vez más, el censo de las causas históricas o económicas de las grandes revoluciones. Se trata

1 Excepto en el caso de la Comuna, "revolución rebelada"...

de hallar en algunos hechos lógicos el hilo lógico, la ilustración y los temas constantes de la evolución metafísica.

No podemos dejar de subrayar la ambición que impulsa esta cláusula restrictiva. En apariencia, el autor trata de abstenerse de toda incursión en un dominio que desde ya estima suficientemente explorado: de tal manera, se limitará a considerar las revoluciones desde el punto de vista metafísico, dejando a un lado las causas vulgares, históricas o económicas. En realidad, su alcance es mucho mayor, ya que cree poder hallar en los hechos revolucionarios el "hilo lógico" de la rebelión metafísica: llega al punto de negar todo papel a la historia y a la economía, en la génesis de las revoluciones. Su empresa, al fin de cuentas, encara la reducción del concepto "revolución" al concepto de "divinización del hombre": "El comunismo ruso ha tomado a su cargo la ambición metafísica de este ensayo descrito, la erección, tras la muerte de Dios, de una ciudad para el hombre, finalmente divinizado." "Tan incansable como la misma historia, la pretensión humana a su divinización vuelve a surgir con más razón, seriedad y eficacia bajo las especies del Estado racional, tal como ha sido elevado en Rusia", etcétera.

Vemos que este extraño concepto de la historia implica tanto como suprimirla en su calidad de tal. A decir verdad, se trata de eliminar toda situación concreta, para obtener un puro diálogo de ideas: por una parte, la protesta metafísica contra el sufrimiento y la muerte; por otra parte, la tentación igualmente metafísica de amplio poderío. La primera constituye la verdadera rebelión; la segunda, su perversión revolucionaria. En este punto de elevación del pensamiento, las disputas teológicas pueden, sin duda, aparecer como decisivas, pero seguramente no así la simple existencia de los hombres que, por ejemplo, tuviesen hambre, y que emprenderían, según su lógica muy inferior, la lucha contra los responsables de su hambre. Evidentemente, Camus no cree en las infraestructuras.

Y si analizámos con más detalle, descubriremos que, según parece... todo es culpa de Marx: más precisamente, de este espíritu monolítico y monstruoso que se ha llamado Marx, y para quien "la rebelión de los alemanes contra Napoleón sólo se explica por la penuria del azúcar y del café". Ciertamente, piensa Camus, bien puede "admitirse que la determinación económica desempeña un papel capital en la génesis de las acciones y de los pensamientos humanos", sin tener que estar por ello encadenada a tan aberrantes conclusiones.

Pero él, por su parte, habiendo tenido conciencia del peligro, preferirá —para mayor seguridad— no admitir de manera alguna "este

papel capital" desempeñado por "la determinación económica". En cambio, se mostrará mucho más implacable con respecto a Marx, y no intentará, en parte alguna, hallarle excusa, salvo en el caso de poder luego abrumarlo. Su posición, escribe, "sería con mucha mayor justicia llamada determinismo histórico. No niega la idea, la supone absolutamente determinada por la realidad exterior". Desde ya puede dudarse de que tal perspectiva sea completamente valedera aun en lo concerniente al Stalin del *Materialismo dialéctico y materialismo histórico*; por lo menos, parece evidente que no da cuenta alguna del movimiento real del pensamiento en la obra de Marx.

Se comprenderá que, descansando en tales bases, la condena de la empresa revolucionaria esté, también ella, condenada de antemano. Si existe un vicio inherente a toda revolución, convendrá, sin duda, hacer resaltar más en las estructuras concretas de la acción revolucionaria, que en las filosóficas; en cambio, Camus pretende establecer que la doctrina de Marx conduce lógicamente al régimen staliniano, y debé finalmente contentarse con la conclusión, bajo formas más o menos sutiles, de que Stalin hace stalinismo. De tal manera, no deja de proponer la menor explicación de este paso al terror, única característica a sus ojos, de la revolución rusa, así como de todas las que le precedieron. Demostrando al comienzo una teoría, al llegar a una cierta categoría de resultados, enfrenta uno con otro, estos dos polos, creando así una confusión que le permite, al interpretar la teoría, partiendo de los resultados, designarla luego como única responsable de todo el daño. El procedimiento comporta dos inconvenientes. El primero es que esta teoría evoca solo a gran distancia el pensamiento mismo que procura descalificar a través de ella; pero esto pudiera no tener graves consecuencias. El segundo inconveniente, que deberemos tomar más seriamente, es que lo esencial del fenómeno revolucionario, las circunstancias en que surgiera, su marcha efectiva y los comportamientos humanos que lo constituyen— quedan silenciados.

A fin de cuentas, ya no se logra saber claramente cuál era el objetivo de Camus en este estudio central consagrado a la "rebelión histórica": ¿esta falsa historia de las revoluciones fracasadas, será sólo una historia fracasada, de las ideologías revolucionarias? Desde ya es sorprendente ver que una crítica de las grandes revoluciones modernas se apoye exclusivamente —y en inesperadas proporciones— en el análisis del *Contrato social* y en ciertos discursos de Saint-Just (25 páginas), en la *Fenomenología del espíritu* (18 páginas), en profesiones de fe nihilista-anarco-terroristas (34 páginas) y fascistas (12 páginas), en Marx (40 páginas) y en Lenin (8 páginas) y en la me-

tafísica staliniana (12 páginas), y aún, bajo la forma de leit motiv, o como tela de fondo, en la casi totalidad del libro. Por otra parte, la sorpresa se redobla cuando hay que constatar que este primado absoluto, atribuido a las ideologías, no le impide en nada someterlas unas tras otras, a los tratamientos más aventurados y a las bromas más crueles. Ciertamente no nos proponemos, por ejemplo, defender a Hegel de los reproches superficiales que le formula Camus: pero estos reproches, y las precauciones que toma para dirigirlos, no dejan de proyectar una cierta luz sobre su propia actitud.

Hegel, pues, ha querido *encarnar* la verdad, la razón y la justicia "en el devenir del mundo", de ~~tal~~ manera ha introducido en la historia la razón abstracta, la que, hasta él, "planeaba por encima de los fenómenos que a ella se referían"; de tal manera, él le ha comunicado "un estremecimiento irrazonable". Hegel inaugura "una historia sin trascendencia, resumida en un debate perpetuo y en la lucha de las voluntades de poder", su esfuerzo ha sido para "destruir cada vez más la trascendencia y toda nostalgia de trascendencia": así, logra, "en el nivel de la dialéctica del maestro y del esclavo, la decisiva justificaciones del espíritu de poderío en el siglo XX". Pues las relaciones humanas fundamentales son en Hegel "relaciones de puro prestigio, una perpetua lucha, que se paga con la muerte, para el reconocimiento de una por parte de la otra"; desde el punto de vista de este "deseo primitivo y forzado del reconocimiento", "la historia entera de los hombres" sólo es "una larga lucha a muerte, por la conquista del prestigio universal y del poder absoluto". A fin de cuentas, es fácil ver, "saltando escalones intermediarios", que este pensamiento conduce a "el Estado absoluto, erigido por los soldados-obreros"; pero se trataba de que Hegel se había contentado con exaltar "la repugnante aristocracia del éxito".

Naturalmente, como lo precisa Camus al final de la nota, "esto no quita nada, en cuanto al valor, a ciertos análisis admirables de Hegel". Por otra parte, no es absolutamente seguro que Hegel haya pensado todo esto: "hay en Hegel, como en todo gran pensamiento, con qué rectificar a Hegel", "en el prestigioso edificio hegeliano hay con qué contradecir en parte estas aseveraciones", y hasta tales tendencias, "están lejos de pertenecer exactamente a Hegel. No importa, ellas "nacieron en la ambigüedad de su pensamiento y en su crítica de la trascendencia", y es ciertamente de Hegel de donde "los revolucionarios del siglo XX tomaron el arsenal que destruyó definitivamente los principios formales de la virtud", puesto que, después de los hegelianos de izquierda, aquellos *triunfaron definitivamente sobre él...*

Reconocemos el proceso: se trata de probar que toda revolución traiciona la "verdadera" revolución al esforzarse en divinizar al hombre. Pero la dialéctica hegeliana designa como síntesis suprema el momento en que "el conglomerado humano coincidirá con el de Dios". Así, Stalin será transformado en "uno de los hijos espirituales de Hegel", y el comunismo será esencialmente una desmedida tentativa para igualar al hombre con Dios, para "hacer de la tierra el reinado en que el hombre sea Dios" para "finalmente fundar la religión del hombre". Y esta es la razón por la cual "la tierra abandonada" se halla hoy "entregada a la fuerza descarnada que decidirá o no de la divinidad del hombre". De donde se podrá también concluir que en última instancia todo esto es *culpa de Hegel*, más aún que *culpa de Marx*; extrayendo consecuencias de esta manera, sin duda terminaremos por echar mano al verdadero culpable.

Sin embargo, este es el agravio fundamental: "Con Napoleón y Hegel, filósofo napoleónico, comienzan los tiempos de la eficacia". Desde el momento que los principios eternos, los valores no encarnados y la virtud formal son puestos en duda, desde el momento que "la razón se pone en marcha, y deja de ser una pura abstracción para convertirse en conquista, el nihilismo tiene ya un lugar y César triunfa. Por otra parte, Camus no tiene muy buena opinión de la virtud formal, y llega a tener frases muy duras para este "testigo degradado de la divinidad, falso testigo al servicio de la injusticia", para esta "hipocresía que preside a la sociedad burguesa". Pero, en fin, si los principios abstractos de que aún disponía la burguesía del siglo XIX permanecieron abstractos, será, sin duda, porque descuidó el llevarlos a la práctica, y esta vez los filósofos no tienen parte alguna, puesto que justamente ellos no habían tenido aún tiempo de destruirlos. Y Camus lo constata: en efecto, ella "utilizó esta referencia como una coartada, llevando continuamente a la práctica valores contrarios". Pero explica el fenómeno por la "corrupción esencial" de esta burguesía y su "descorazonadora hipocresía": "su culpabilidad respecto de esto, agrega, es infinita". Hermoso impulso de moralidad, pero cuyo punto de inserción en el contexto de la rebelión metafísica no se ve claramente. ¿Cuál puede ser, con respecto al "verdadero rebelde" esta culpabilidad de toda una clase? ¿Qué pueden significar esta *corrupción esencial* y esta *descorazonadora* hipocresía, sino que una especie de fatalidad pesa sobre el burgués, y que éste no es ni más ni menos culpable que los demás hombres? Y, sin embargo, existe bien, allí, inscripta con los hechos, irrecusable, una cierta diferencia completamente esencial entre el comportamiento del burgués y el del no-bur-

gués; pero, en la perspectiva que hace suya, Camus no dispone justamente de medio alguno para fundamentar esta diferencia. Y aquí la historia se venga de todo cuanto intentó tomar de la historia: negándose la intervención de infraestructuras, no pudiendo ya recurrir a las aberraciones de los grandes filósofos, está ahora constreñido a la invención del *pecado de clase*. Se comprende que el señor Marcel Moré, que mucho lo aprueba en su crítica de Saint-Just, se sienta, a pesar de todo, obligado a calificarlo en teología, con un confirmado cero.

Pero si el mismo Camus, sea cual fuere la explicación que dé, considera invencibles en el siglo XIX, la corrupción de la burguesía, su propia actitud filosófica se precisa considerablemente. En efecto, a partir del momento en que denuncia como el paso hacia el terror y hacia el nihilismo, el paso al "reino de la historia", la identificación del hombre con su propia historia, no olvida la existencia de fenómenos contundentes de injusticias *interhumanas*, y simultáneamente está sabiendo muy bien que toda protesta contra esta injusticia seguirá siendo ineficaz mientras no se aventure en la dirección misma que justamente está condenando. Conclusión práctica: no había solución alguna, y la única sabiduría hubiese constituido en el *statu quo*.

Toda la historia moderna, desde 1789 hasta nuestros días, aparece así, bajo la pluma de Albert Camus, como una reduplicación indefinida de este deplorable drama que antaño se situaba entre Charybde y Scylla. Tal punto de vista comporta, sin duda, una parte de verdad; pero hay que confesar algo: especialmente, cuando uno mismo no es víctima de una gran injusticia, es cuando se puede dudar de que al combatirla se provoque una mayor.

Sé muy bien que Camus no es insensible a esta objeción. Hasta creo entrever la respuesta que da. En apariencia es doble: pero esta dualidad, que llega hasta la contradicción, se encamina a la sugestión de manera más persuasiva de una respuesta única y radical. Tan pronto, en efecto, Camus condena toda búsqueda de eficacia, como generadora del Mal histórico; tan pronto, parece, al contrario, proponer personalmente algunos arreglos de la historia, ciertos tipos de solución, que no podrían tener sentido sino con la hipótesis de una relativa creencia en la eficacia. Pero entonces nos damos cuenta de que no por ello deja de persistir en negar los únicos medios de acción que pudieran salvar de lo absurdo esta misma creencia: así, la eficacia se le ocurre aceptable en la medida en que se vuelve inconcebible y cuando sólo puede ser postulada por una especie de *credo quia absurdum*. En estas condiciones, el Abuelo Noé puede descender a la

Tierra. "La justicia está viva", el espíritu planea "sobre volcanes de luz", y "el sol de mediodía se desparrama sobre el mismo movimiento de la historia", iluminando "los senderos del verdadero dominio"... La sugestión de Camus, finalmente, es que hay un *misterio de la ineficacia*, y que es necesario lograr el término de ésta para verla transformarse milagrosamente y convertida en la "verdadera" eficacia.

Afrontando la cuestión bajo la forma más abrupta, Camus se pregunta qué significa en política la actitud de pura rebelión: "¿Y es, en primer lugar, eficaz? Sin lugar a duda, se hace necesario responder que ella es la única eficaz hoy. Hay dos suertes de eficacia: la del tifón y la de la savia. El absolutismo histórico no es eficaz, es eficiente; ha tomado y conservado el poder. Una vez munido del poder, destruye la única realidad creadora. La acción intransigente y limitada, salida de la rebelión, mantiene esta realidad e intenta solamente extenderla de más en más". El tifón o la savia... ¿Quién no ha de elegir la savia? No somos bárbaros y sí hemos de evitar choques... Es de temer, sin embargo, que el pensamiento puro, aunque fuese el del mediodía, no pueda gran cosa en ello. Quizá sea preferible que nos abstengamos de provocar nosotros mismos el tifón. Pero —creo comprender bien— otros lo provocan; en todos casos, nos lo muestran desencadenado, o a punto de estarlo; entonces se plantearía la cuestión de saber si la savia es realmente "eficaz", no en sí misma y en lo absoluto, sino *contra el tifón*. Camus le escapa a la explicación: "En cuanto a saber si tal actitud halla su expresión política en el mundo contemporáneo, es fácil recordarlo, y esto sólo es un ejemplo, lo que tradicionalmente se llama sindicalismo revolucionario. Este sindicalismo, ¿no es eficaz? La respuesta es sencilla... Muy simple, en verdad; es como decir que el sindicalismo revolucionario es el único eficaz, puesto que lo ha sido, por su inclinación a las realidades "más concretas", y que aún pudiera serlo... si la "revolución cesárea" no hubiese "destruido la mayoría de sus conquistas" y "triunfado sobre el espíritu sindicalista y libertario". En otros términos: si las realidades más concretas no se hubiesen, mientras tanto, complicado un tanto.

¡Ay! ¡Qué hermoso es el sindicalismo revolucionario cuando no necesita ser revolucionario (cf., los países escandinavos), y qué auténticas eran las revoluciones cuando fracasaban! Entonces, hay que convenirlo, el poder que aplastó a la Comuna (salvándola de tal manera de un éxito terrible), el poder que quebrantó la rebelión galgache (¿acaso no alejó a los esclavos de aquel terrible destino de futuros señores?), el poder que hoy dirige la acción en Europa (y trabajan en apartar todo riesgo de desmedido socialismo), todos los poderes de



este orden, que no son sino un solo y mismo poder, no cuentan, no deben ser tenidos en consideración. Hoy, "el destino del mundo no juega, como pareciera, en la lucha entre la producción burguesa y la producción revolucionaria... Se juega entre las fuerzas de la rebelión y las de la revolución cesárea": entre la savia y el tifón. Frente a "la revolución triunfante", "la rebelión humillada" debe afirmar su eficacia profunda "por sus contradicciones, sus sufrimientos, sus derrotas renovadas y su orgullo inagotable", dando así a la naturaleza humana "su contenido de dolor y de esperanza".

\*

Así, pues, tenemos ahora a Camus, que ha llegado a su punto de partida, a su "verdadera" rebelión: la que corre el riesgo de no lograr nunca su objetivo, puesto que está dirigida a esta "condición injusta e incomprensible", puesto que no es otra cosa sino el enfrentarse de la vida con la vida y se vuelve "chocante" por su rebelión contra sí misma. ¿Por qué, entonces, este largo rodeo por la historia? Exactamente para terminar con la historia.

Por otra parte, no parece que ésta hubiera contado nunca con una gran parte en el pensamiento de Camus: la herencia mediterránea no lo predisponía a ello, sin duda. Frente a las playas africanas, la historia propiamente dicha se confunde con "la historia del orgullo europeo", que no es sino un interminable delirio nocturno. Ya sabía Sísifo que no hay que caer en la trampa de la acción: hay que actuar, es cierto, pero simplemente por actuar, y sin esperar de ello ningún resultado, sin alimentar la ilusión de dar un sentido a lo que no puede tenerlo. La Resistencia, sin embargo, debió abrir en el sistema una brecha por donde penetraron las ilusiones: cuando llegó la Liberación, Camus se creyó cómodo en la historia, a tal punto que comenzó a moralizarla. La Revolución estaba en marcha: sería pura y noble. Pero este idilio no duró: en realidad, la historia era una arrastrada, más sensible a las violencias que al lenguaje de la virtud: ya era hora de iniciar una ruptura. Fue en 1947, cuando Camus comenzó a escribir *El hombre en rebelión*.

Sólo que, ya no podía él emprender un regreso directo a Sísifo; habiéndose dejado seducir por la historia, sería en medio de la historia misma que debía deshacerse de ella. Así, pues, este nuevo libro debería tratar de la historia, para demostrar que no existe; mas precisamente, él hallaría en ella una especie de Mal en segundo grado, una crisis de locura del hombre absurdo, la más temible enfermedad

de condenado a muerte. De allí este sutil mezclar de barajas, que justamente dará a Camus un criterio para la denuncia del Mal histórico en el seno del Mal absoluto; la rebelión "metafísica" nos es presentada, desde las primeras páginas del libro, bajo la luz de la rebelión de los esclavos. Siendo ésta, en realidad, una rebelión histórica, y protestando contra las estructuras concretas de una sociedad determinada, es decir, contra un cierto tipo de relaciones interhumanas, implica ya tales relaciones: se apoya en el *Mitsein* mientras simultáneamente se eleva contra sus perversiones. De tal manera, no le cuesta esfuerzo alguno a Camus el deducir una dorada medida de la rebelión, la que enuncia bajo la forma del cojito cartesiano: "Yo me rebelo, luego somos". Tras esta breve incursión en una historia que no nombra, se limitará a llamar historia a lo que no será tal. Pues ya en adelante no se tratará de rebelión metafísica, la cual, es completamente incapaz de "sacar al hombre de su soledad", puesto que, al contrario, lo condena a ella, en un enfrentarse interminable y vano con su condición.

Esta condición, para el rebelde, no es sino el mismo Dios: un Dios que se opone al rebelde, al oponerse éste a aquél. Ciertamente, Camus no es ateo: es un antiteísta pasivo. No niega a Dios (puesto que lo acusa de injusticia), no pretende triunfar sobre él (esto sería "desmedido"): sólo quiere desafiarlo, y permanecer sin descanso, frente a este Señor, como el esclavo rebelde. Un extraño esclavo, que sólo quiere "conquistar su propio ser y mantenerlo frente a Dios": puro conflicto metafísico, en el que son claramente evacuados los hombres y su historia. Si Dios es el verdugo absoluto que al condenar a muerte al hombre y al infligirle la tortura de lo Absurdo, lo enfrenta, sometiéndolo para siempre a la Injusticia absoluta, naturalmente que es incómodo tomar en serio las injusticias relativas, y casi vano, pretender remediarlas: "Siempre los niños morirán injustamente, aun en medio de la sociedad perfecta". Así, el revolucionario es a la vez víctima y juguete de Dios, ya que pretende igualarlo en poderío y con toda evidencia no puede lograrlo. En cambio, el rebelde es la víctima que se erige en un perpetuo desafío: es la que no da a Dios la satisfacción de contemplar sus fracasos, pues ésta nada proyecta y, por consiguiente, no puede fracasar.

Ahora tenemos que esta recriminación contra un Mal irreductible, que hasta entonces constituía lo esencial del pensamiento de Camus, se precisa aquí en una recriminación particular contra el Mal histórico: éste desempeñará por cierto tiempo el primer rol. Entendámonos, siempre que en el hombre sólo proceda de una defectuosa

manera de situarse en relación al Mal absoluto: "Sin duda, hay un mal que los hombres acumulan en su esforzado deseo de unidad. Pero en el origen de este movimiento desordenado, hay otro mal. Frente a este mal, frente a la muerte, el hombre, desde lo más íntimo de su ser, clama justicia".

\*

¿Deberemos sacar en conclusión que Camús, una vez más, limita a esta queja vana contra lo desconocido, las verdaderas fuentes del "honor" de los hombres? En estas condiciones, el hombre rebelde sólo nos enseñaría que la rebelión de Sísifo ha perdido su pureza primera: ahora se ha comprometido, se ha vuelto interesado, desde el momento que ha consentido en distraer por un momento su orgulloso diálogo con el Absurdo para encarar una forma entre tantas otras de la sinrazón humana.

Confieso que tengo dificultades en dejar de lado tal interpretación, que parece confirmada por tantos recortes; a mi manera de ver, todo ocurre como si Camús estuviese buscando, para sí mismo, un refugio, y anticipadamente se esforzara por justificar aquí un "desprendimiento", una evasión hacia algún definitivo refugio donde pudiera finalmente entregarse a las delicias en rebelión de una existencia sin historia. De todas maneras, el libro nos propone frecuentes manifestaciones de este maniqueísmo, que sitúa al Mal en la historia y al Bien fuera de ella, y que, en consecuencia, exige la elección en contra de ella, en la medida de todo lo posible. ¿Cómo negar que la rebelión sea, de una manera bastante radical, rechazo de la historia, ya que una está caracterizada por la "medida", y que se concierte a la otra en la representación misma de la "desmedida", del cinismo, de la destrucción y del servilismo sin límites, una serie indefinida de "convulsiones", "una prodigiosa agonía colectiva"?

Evidentemente se piensa, en este punto, en esa imagen de la conciencia que Hegel llama la "ley del corazón", y que pretende la actualización de este Universal que es inmediatamente para sí, en tanto que conciencia singular. "Frente al corazón se levanta una realidad efectiva", que por una parte es "una ley por la cual la individualidad singular está oprimida, un orden del mundo, orden de opresión y de violencia", y por otra parte, "una humanidad que no sigue la ley del corazón, sino que está sometida a una necesidad extraña". Esta humanidad, en consecuencia, no vive "en la unidad bienaventurada de la ley con el corazón", sino "en un estado de separación y de sufrimientos crueles"; y el corazón considera este

"orden divino y humano, orden apremiante", como "una apariencia que aún debe perder cuanto le está asociado, es decir, el poder opresor y la realidad efectiva". Pero la conciencia no tarda en descubrir que ella es, en sí misma, una realidad efectiva, de la misma manera que es ese corazón particular, puesto que éste —en su misma operación por actualizar su ley— concurre, junto con todos los demás corazones, a engendrar la realidad efectiva y no puede evitar el reconocerla entonces, como su propia esencia. Así, "dislocada en sus más íntimos refugios", la conciencia se ha transformado efectivamente en lo que no era (esta realidad exterior que tenía por apartarte), pero ya no es lo que era (este Universal inmediato), sino de manera inefectiva.

La contradicción que planteaba entre ella y el orden opresor, ahora debe vivirla en sí misma, como "la perversión interior de sí", como radical extrañeza con referencia a sí, como demencia. También se esfuerza por proyectar fuera de sí esta perversión, por considerarla y enunciarla como "Otro". Es entonces cuando "denuncia el orden universal como una perversión de la ley del corazón y de su felicidad: los sacerdotes fanáticos, los déspotas corrompidos ayudados por sus ministros, que, humillando y oprimiendo, procuran resarcirse de su propia humillación, serían los inventores de esta perversión ejercida por la desgracia sin nombre de la humanidad engañada".

El "orden universal" es el curso del mundo. Tomad a éste tal como se nos presenta hoy en día, traducid: "pastores fanáticos" por "militantes revolucionarios" y "déspotas corrompidos" por "dirigentes comunistas" (aunque debe ser posible, a decir verdad, tener en cuenta otras traducciones...), y tendréis una bastante buena interpretación del tipo de protesta que se ve aparecer en Camús, contra las urgencias de nuestra historia.

Bien sé que esta interpretación parece negada por ciertos pasajes del libro, en los que Camús insiste al contrario, con mucha fuerza en la obligación impuesta al hombre, de no ignorar la historia, pues sería "negar lo real" al elegir "la ineficacia de la abstención": "...este tiempo nos pertenece, ¿y cómo hemos de negarlo? Si nuestra historia es nuestro infierno, no es posible volverle la cara. Este horror no puede ser eludido, sino asumido para ser sobrepasado por aquellos que la vivieron en la lucidez, y no por los que, habiéndola provocado, se creen con derecho de emitir su juicio". ¿Mediante qué sortilegio tales declaraciones logran intranquilizar más de lo que pretenden serenarnos? Es que, a decir verdad, ya vislumbramos, cada vez más claramente, la insinuación de una actitud bastante semejante frente a la historia, de la que Camús ya preconizaba frente al Mal

absoluto: la actitud digna y sistemáticamente inoperante, del "frente a frente" en rebelión. ¿La Historia es una variedad de lo Absurdo? Sea: entonces conviene mantener en nosotros el amargo pensamiento de su existencia... pero absteniéndose de emprender cualquier cosa: "Ciertamente, el rebelde no niega la historia que lo rodea, en ella trata de afirmarse, pero se encuentra frente a ella, como el artista frente a lo real, y la rechaza sin escaparle".

¿Cómo, otra vez aquí, no hemos de evocar a Hegel y a las características del "alma bella"? "La conciencia vive en la angustia de tener que hollar la esplendidez de su inferioridad por la acción y el ser; aquí, y para preservar la pureza de su corazón, huye del contacto de la efectividad y persiste en la terca impotencia... Su operación es aspiración nostálgica..." Por otra parte, la evocación nos es propuesta por el mismo Camus, en el párrafo de su libro en que pretende para "los derechos y la grandeza de lo que Hegel llamaba irónicamente el alma bella". Y, sin duda, la ironía hegeliana en sí misma importa bastante poco: el inconveniente sería que expresara una ironía de hecho, implícita en la ambigüedad misma de nuestra condición histórica.

¿La esperanza de Camus, sería en verdad, suprimir el "curso del mundo" por el rechazo de toda empresa en el mundo? Reprocha a los stalinistas (pero también al existencialismo...) el ser totalmente prisioneros de la historia; pero en definitiva no lo están mucho más que él, ellos lo son, únicamente de *manera distinta*. Y no se puede, sin contradicciones considerar su comportamiento histórico como privado de todo principio trascendente a la historia; cuando por otra parte se les ha reprochado el dar más valor, en Marx, al "profetismo" de su pensamiento a expensas de su aspecto crítico: para poder proyectar esta "síntesis" última que debe ser la sociedad sin clases, es necesario que estén *simultáneamente* "en" la historia y "fuera" de ella. Como todo el mundo, a decir verdad —aunque la posibilidad de concretar esté más allá de la historia y de hacerle producir sus efectos en el mundo— varía según los contornos objetivos de cada situación particular... Queda, bien es cierto, que a partir de cualquier situación, y supongámoslos casi ficticios, ciertos proyectos se dirigen expresamente a un porvenir *histórico* mientras que otros se contentan con un porvenir *individual*. Pero entonces, de ambas cosas hay que eliminar una de ellas: o bien Camus preconiza un tipo de proyecto estrictamente individualista, o bien hay que reconocer que se encuentra exactamente en el caso del revolucionario, aun del stalinista, y que la única diferencia entre ellos reside en la definición sobre el porvenir

que proyectan y sobre los medios que creen poder poner en juego para realizarlas. Aquí deben intervenir criterios que no pueden ser objetivos: cada uno tiene el suyo, y aún si adopta los de otros, o los de la tradición, es siempre necesario de que los elija y les dé valor. ¿Al realizar esta elección dejará de ser una conciencia históricamente situada? Si de una cierta manera estamos fuera de la historia es porque mientras nosotros estamos en ella, ella sólo es por nosotros. El "curso del mundo" es a la vez nuestra prisión y nuestra obra: de tal manera nunca es plenamente, ni lo uno ni lo otro. Nosotros somos quienes le aseguramos una relativa consistencia sobrepasando cada uno de sus acontecimientos hacia una significación de conjunto, que es a la vez postulado de un cierto futuro y descubrimiento de un cierto pasado y de un cierto presente. La historia se apodera de nosotros, pero nosotros la abarcamos, no dejamos de hacerla pero también ella nos hace a nosotros y el riesgo es serio, en cuanto a nosotros, de ser "rehechos" por ella muy a menudo. Pero, es cierto que Camus, justamente, se inclina a proponernos de no serlo jamás, mediante el no emprender nada; pero este principio negativo no podría suministrarnos ningún criterio para el comportamiento práctico, puesto que se trata precisamente de negar todo comportamiento. En resumen, tal actitud es insostenible: de tal manera el principio debe muy pronto admitir un contenido real. Entonces deja de aparecer como situado más allá de la historia, y no expresa sino uno de los sentidos según los cuales, es necesario que el hombre, al fin de cuentas, consienta en vivir la historia. Si la rebelión de Camus quiere ser deliberadamente estática, ésta no puede concernir sino al mismo Camus. Por poco que en cambio, pretenda influir sobre el curso del mundo, se ve obligada a entrar en el juego, a injertarse en el contexto histórico, y determinar sus objetivos, eligiendo sus adversarios... Pero, ¿cuál es entonces el principio trascendente que dirige su imperativo a Camus, para que éste se rebelde contra las revoluciones, y prácticamente solo contra ellas?

Mantenida viva en el corazón de un proyecto revolucionario, la rebelión puede sin duda contribuir a la salvación de la empresa, no cesando de manifestar en ella esta especie de exigencia absoluta y de impaciente generosidad (este amor de los hombres vivos, tan bien expresado por Camus) que es la función misma de su autenticidad. Y no puede desconocerse que ésta está permanentemente expuesta a temibles mistificaciones; pero la peor ilusión ¿no estará en el proyecto de una rebelión *pura* y que *sólo descansa en sí*? Al pretender moderar la historia, y captando sólo la "desmedida" bajo la forma revolucionaria, ¿el rebelde no se hará cómplice, de agrado o sin él, de este otro

frenesi, de sentido inverso, cuya supresión constituye la finalidad misma y el más verdadero sentido de la empresa revolucionaria? Para nuestros puntos de vista incorregiblemente burgueses, es muy posible que el capitalismo ofrezca un panorama menos "convulso" que el stalinismo; pero ¿qué imagen ofrece al minero de profundidad, al funcionario sancionado por causas de huelgas, al malgache torturado por la policía, al vietnamés "limpiado" con una cachiporra, al tunecino "ratizado" por la Legión?

Pero es cierto que no es fácil imaginar en Camus la menor indiferencia frente a estos crímenes constantes, monstruosos, sin excusa, gracias a los cuales —y en espera de mejoras— nuestra civilización cree poder sobrevivir. Y, por otra parte, es exactamente, en el instante en que sospechábamos que estaba jugando al escritor, expresando con hermosas frases, inconsistentes pensamientos, es entonces cuando nos sorprende y estremece el oír esta voz cercana, tan humana, cargada por un real tormento... Creo que este tormento tenía mayores posibilidades de interesarnos a todos. ¿Por qué nos lo ha hecho tan completamente extraño, al sacrificar su propia realidad a esta pseudo-filosofía de una pseudo-historia de las "revoluciones"? *El Hombre Rebelde* es en primer lugar un gran libro fracasado: de allí precisamente, el mito a que diera muy pronto lugar. Aquí le rogamos a Camus que no ceda a la fascinación, y que vuelva a hallar en sí aquel acento personal, que hace que su obra permanezca, a pesar de todo, como irremplazable.

## ALBERTO MORAVIA

por

CESAR TIEMPO

*Parioli es un barrio recogido de Roma, cuyas calles llevan nombres de astrónomos, de artistas y de poetas, un barrio lunar donde funciona el bar delle Nove Muse y más allá, donde las casas rompen filas y la ciudad cae impestivamente de bruces en el campo se alza, desierta, la plaza de las Musas, mustjo collado en condiciones de inspirar a un nuevo Caro o Rioja otra canción a las Ruinas de Itálica, fiel aliado de César, injuriada por el tiempo y por los hombres. En Parioli tienen casa Enrico Fermi, Mario Puccini, Marina Berti, Vivi Gioi, Amadeo Nazzari, Pietro Nenni, Vito Pandolfi, Alberto Lattuada, Ave Ninchi, Eleonora Rossi-Drago, Giulio Pacuvio y otras celebridades. Y en Parioli también, en la avenida Bruno Buozzi, vive la actriz Doris Duranti, hija de la diáspora y alma tutelar de uno de los salones más reputados de la ciudad eterna. Doris posee una bella máscara oriental, una distinción que no proviene de su modista y unas manos de princesa de las Mil y Una Noches, que entrega lánguidamente al interlocutor, y uno no sabe qué hacer con ellas, si devolvérselas o metérselas en el bolsillo. No es, empero, una pompa de jabón como tantas figuras de cine a las que la luz de la publicidad concede un encanto y un color que el agua que las forma no tiene.*

*La reunión de esta tarde se lleva a cabo en horter de Geraldine Brooks, la joven actriz americana que ha llegado a Roma para integrar el cast de "Vulcano" junto a Anna Magnani y Rossano Brazzi. Aquí conozco a Moravia. No bien entra al salón, es rodeado por un enjambre del que emergen las figuras de una condesita melancólica, del veterano Tullio Carminatti, reliquia del cine mudo, del productor Eugenio Fontana y del compositor Franco Alfano. Cuando logro substrarlo al cerco de admiradores con el pretexto de fumar un cigarrillo, Moravia me dice, sin perder de vista la puerta como si esperara la aparición de alguien cuya presencia le preocupa:*

*—Uno olvida aquí la crueldad de nuestra profesión. Tiene razón el autor de "Studs Lonigan" cuando sostiene que la pobreza y la lucha por el pan no son los únicos rasgos capaces de hacerla tan dura. Está el combate sin fin por expresar y recrear en el papel un concepto de la vida. Y hay en juego algo más que la puja económica. El escritor siente con frecuencia que está compitiendo con el tiempo y con la propia vida. Pero, no hablemos de esto.*

Moravia fuma y se ensimisma. Lo observo a mis anchas. Es alto, agobiado de espaldas, tiene las facciones de un color oliváceo, excavadas acá y allá por un acné varioliforme. Las cejas tupidas, los ojos de esmerejón, constantemente encendidos, la nariz acusada, los labios de tattler que saben apretarse en un gesto desdenoso, completan su máscara. Aparenta más edad de la que tiene —nació en Roma el 22 de noviembre de 1907— y es famoso desde hace treinta años, desde la publicación de "Gli Indifferenti" que escribió a los 17 y la crítica señaló como la revelación más singular de la época. No es como Pratolini, producto de una larga dieta de polenta sin maíz y ensalada sin vinagre, pero tiene la sangre cicatera de los pelirrojos, consecuencia de un régimen pobre en almidones y fosfatos. La culpa no es suya sino de sus abuelos que auspiciaban los casamientos entre primos, con tal de no echar a perder la estirpe de los Pincherle (porque Pincherle es el verdadero apellido del novelista) y perpetuar su pureza a través de las generaciones. Claro está que en este caso, como en el de Beethoven, hijo de un alcoholista y una tuberculosa, el genio de la raza triunfó sobre las prescripciones elementales de la eugenesia, pues a despecho de la salud estropeada, Beethoven fué Beethoven y Alberto Pincherle, judío de origen veneciano, es Alberto Moravia, gloria nacional e internacional. Y si bien nació en la caput mundis, parece haber llegado del ghetto de Lemberg o de Vilna, de un lugar de pesadilla, cuyo cielo es bajo y espeso, el aire difícil de respirar, todo está encajonado y amurallado y las mujeres no se atreven a abandonar sus latebras por temor a ser ultrajadas y asesinadas por los juglicanes. Moravia tiene la mirada febril y esquiva del que lleva un crimen sobre la conciencia y avanza cojeando por los salones y las calles de Roma, no con la cojera romántica de Lord Byron o la de pájaro herido del presidente Einaudi, sino con una renquera de filibustero que quiere disimular su condición y se sienta horas enteras pedaleando como una honestísima señora de casa en su máquina Singer —u Olivetti— y arrojando luego por las ventanas esos libros patéticos, sensuales y desgarrados, que todo el mundo lee cerrando con llave la puerta de su habitación.

Moravia sonríe como sonríen los heridos en el momento que el cirujano les despega las vendas. Era un solterón como Lázaro, no el leproso de quien habla la parábola del mal rico, sino el hermano de Marta y María. Y creyó también en el milagro de la resurrección precisamente porque era soltero. ¿Para qué habría de querer resucitar un hombre casado? ¿Para encontrarse nuevamente con su mujer?

Una mujer que no cree en la palingenesia, Elsa Morante, se propuso quitarle esas malas ideas. Había leído "Las Ambiciones Equi-

vocadas" y, pensando en su autor, le sobrevino una gran tristeza, sabiéndolo solo y huraño. Trató de conocerlo, discutieron y terminaron casándose. De esto hace cinco años. Ahora viven en un departamento del quinto piso de una casa moderna de las inmediaciones de piazza del Popolo. Y siguen discutiendo.

Ya dijimos que Moravia fué un precoz. Afectado de tuberculosis ósea cuando contaba nueve años, tuvo que pasarse cinco en la cama, tres más llevando un aparato ortopédico y vivir luego hasta la mayoría de edad en un sanatorio de montaña. Distraía sus ocios leyendo y escribiendo. Ya dijimos que escribió "Los Indiferentes" apenas tras-puestos los diecisiete años. A los veinte era famoso. "Los Indiferentes" es la pintura de dos seres jóvenes, dos hermanos que viven en un medio hipócrita, de falsedad y mistificaciones. Sus indiferencia adopta todas las máscaras posibles, incluso la del humor, pero en el fondo son unos cobardes, no unos desarraigados. Si logran sobrevivir es porque están dotados de las facultades insitas de los comediantes y, para cada situación, reaccionan con una actitud distinta, insincera, fabricada. Son extraños a los demás y extraños a sí mismos y cuando pretenden encontrarse resulta demasiado tarde. ¿Es la realidad la que no responde a las aspiraciones del personaje o es el personaje el que no encaja en la realidad que le toca vivir? Moravia siente un placer casi enfermizo en desnudar ambiciones e hipocresías. Sus héroes son desgraciados pero no desembocan en la tragedia. Esto es lo que distingue a Moravia de otros escritores de su generación: la búsqueda de la felicidad por los caminos más difíciles, una felicidad regida por imponderables que pueden hacerla desembocar en el caos y que el novelista se limita a examinar con la tranquila seguridad de un patólogo. Para pintar el amor, los novelistas románticos no supieron hacer otra cosa que pintar el amor desdichado. Para pintar el amor, Moravia empieza por pintar el ambiente donde ese amor va a nacer y desarrollarse, echarse a perder y surgir finalmente a los ojos del espectador como una primavera manchada. Los personajes de Pratolini son emocionantes. Responden a una concepción sentimental de la vida. Los personajes de Moravia son ásperos y sensuales. La ausencia de una finalidad los encierra en el anillo de hierro de sus ambiciones y deseos que suelen confundir con amor a la vida; un amor que se transforma en odio cuando la vida no les proporciona lo que quieren, confundiendo y defraudándolos.

Moravia narra sin escrúpulos, sin limitaciones, todo lo que ve, lo que siente, lo que le dicen sus personajes —los de sus novelas y los de los relatos de su última manera, narrados en primera persona, y en

los que se transfiere con los tipos más curiosos de la fauna popular italiana—, dueño de un estilo directo, recio, acerado y sin corbata. Se podrá estar o no de acuerdo con sus temas y sus especímenes, pero nadie puede poner en duda sus estupendas condiciones de narrador. Es un prosista completo y lo que describe está vivo, vivirá siempre. Desde "Los Indiferentes" a "Mario" su prestigio y su perfección han llegado a límites aparentemente insuperables. Moravia los superará. Se le reprocha su inclinación a las historias turbias, a las naturalidades anormales. No es esta la hora para discutir el tema. Enrique Pezzoni dijo recientemente, con notable acuidad, todo lo que puede decirse al respecto. Por su parte Elsa Morante, al preguntársele si gustaba de los libros de su marido, contestó lealmente: "No es mi autor predilecto, pero lo aprecio mucho. No me gusta su insistencia en los problemas sexuales; son, en cierto modo, importantes, pero no resuelven todo en la vida. Quedan todavía pasiones, sufrimientos, pensamientos y muchas cosas más". En cambio Moravia sintetiza así la génesis de sus motivaciones: "Ha comenzado una época nueva; una generación primitiva y animal, pero mucho más inocente que la anterior, se está apoderando de todo. Mis novelas, donde todo está dicho con su nombre, son más limpias que aquellas morbosamente sensuales que se publicaban a fines del siglo pasado".

Traducido a todos los idiomas cultos, votado más de una vez para el premio Nobel de literatura, Moravia se defiende escribiendo crónicas de cine para "L'Europeo", cuentos para el "Nuovo Corriere de la Sera" y revisando guiones cinematográficos. "La Romana" hubo de ser llevada a la pantalla, pero los productores le temen a la censura, esa domadora de monos que les enseña a esconder las cabezas en sus respectivas jofainas y dejar lo demás en descubierto. Recientemente Gina Lollobrigida encarnó a la heroína de uno de sus relatos más moravianos, "La Provinciale". La crítica más inteligente del film la escribió el propio Moravia.

Lo estoy viendo en el salón de Doris, y, más aún, avanzar con su paso plutónico por vía della Mercede o corso Umberto camino del aquelarre del que será siempre centro, dispuesto a poner las manos en el fuego, seguro y orgulloso de su incombustibilidad.

## MARIO

por  
ALBERTO MORAVIA

Fué así. De mañana temprano, me levanté cuando Filomena aún dormía, tomé la valija de herramientas, salí de casa a hurtadillas, y fui a Monte Parioli, en la calle Gramsci, donde había un calefón de baño descompuesto. ¿Cuánto tiempo le habré puesto para hacer la reparación? Seguramente un par de horas, porque tuve que desmontar el tubo y volverlo a armar. Terminado el trabajo, con ómnibus y tranvía, regresé a la *vía dei Coronari*, donde tengo la casa y taller. Tomen nota del tiempo: dos horas en Monte Parioli, media hora para llegar, media hora para volver: tres horas en total. ¿Qué son tres horas? Mucho y poco, digo yo, según los casos. Yo le había puesto tres horas en poner en condiciones un tubo de plomo; otro, en cambio...

Pero vayamos por partes. Al desembocar en *vía dei Coronari*, caminaba rápido junto a los muros, cuando sentí que me llamaban por mi nombre. Me di vuelta: era Fede, la vieja que alquila piezas y vive frente a nuestra casa. Esta Fede, pobrecita, tiene dos piernas tan gruesas a causa de la gota que llega a parecerse a un elefante. Jadeaba al decirme:

—¿Qué siroco hoy... ¿vas para allá? ¿Me ayudas a llevar la cesta?

Le respondí que lo haría gustoso. Pasé las herramientas sobre el otro hombro y tomé la cesta. Ella siguió caminando a mi lado, arrastrando esas dos columnas de piernas bajo la amplia falda. A poco, preguntó:

—Y Filomena, ¿dónde está?

Contesté:

—¿Dónde ha de estar? En casa.

—Ya, en casa —dijo, inclinando la cabeza—, es natural.

Pregunté, tanto por hablar:

—¿Por qué es natural?

Y ella:

—Es natural... ah, pobre hijo mío.

Ya sospechando, dejé pasar un momento y luego insistí:

—¿Por qué pobre hijo mío?

—Porque me das pena —dijo aquella bruja, sin mirarme.

—¿Y por qué?

—Porque no son más los tiempos de antes... las mujeres de hoy ya no son como las de mi tiempo.

—¿Por qué?

—En mis tiempos se podía dejar a la esposa en casa, tranquilo... como se la dejaba, así se la encontraba... hoy, en cambio...

—¿En cambio, qué?

—Hoy no es así... basta... dame la cesta; muchas gracias.

Para entonces, toda la alegría de aquella linda mañana se había hecho veneno. Reteniendo la cesta, dije:

—No se la doy si no se explica... ¿qué tiene que ver Filomena en todo esto?

—Yo no sé nada —dijo ella—, pero hombre avisado, hombre medio salvado...

—Al fin y al cabo —grité— ¿qué ha hecho Filomena?

—Pregúntaselo a Adalgisa —me respondió; y esta vez tomó la cesta y se alejó con una agilidad que no le conocía, casi corriendo dentro de su larga pollera.

Pensé que ya no tenía sentido ir al taller, y volví sobre mis pasos en busca de Adalgisa. Por fortuna, también ella vivía en la *via dei Coronari*. Adalgisa y yo habíamos sido novios antes de conocer a Filomena. Se había quedado soltera y yo sospechaba que esta historia sobre Filomena la hubiese inventado precisamente ella. Subí cuatro pisos, golpeé fuerte en la puerta con el puño y por poco no le di en el rostro, pues abrió la puerta bruscamente. Estaba arremangada y tenía una escoba en la mano. Dijo, seca, seca:

—Gino, ¿qué quieres?

Adalgisa es una muchacha no muy corpulenta, agradable, pero con la cabeza un tanto grande y el mentón saliente. A causa del mentón la llaman cucharona. Pero no hay que decirselo. En cambio yo, hecho una víbora, se lo dije:

—¿Eres tú, cucharona, la que anda diciendo por ahí que Filomena hace no sé qué mientras estoy en el taller?

Me miró con ojos rabiosos:

—La quisiste a Filomena... ahora la tienes...

Entré y la tomé por un brazo. Pero la solté al instante, porque me miraba como abrigando esperanzas. Dije:

—¿Has sido tú, entonces?

—Yo no fui... como me lo dijeron, así lo repetí.

—¿Y quién te lo dijo?

—Giannina.

Nada dije y ya iba a salir, pero ella me retuvo y agregó mirándome provocativa:

—Y no me llames más cucharona.

—¿Y qué, no lo tienes acaso el cucharón? —contesté, soltándome y bajando la escalera precipitadamente.

—Mejor el cucharón que los cuernos —gritó ella, asomándose a la baranda.

Ahora comenzaba a sentirme mal. No me parecía posible que Filomena me traicionase, dado que en tres años que llevábamos de casados no había hecho más que cubrirme de caricias. Pero vean qué cosa son los celos. Precisamente esas caricias, a la luz de lo dicho por Fede y Adalgisa, me parecían una prueba de la traición. Basta. Giannina era cajera de un bar próximo, siempre en la *via dei Coronari*.

Giannina es una rubia linfática, de cabellos lacios y ojos de porcelana azul. Calma, lenta, reflexiva. Me acerqué a la caja, y dije en voz baja:

—Dime un poco, ¿fuiste tú quien inventó que Filomena recibe gente en casa cuando no estoy?

Ella atendía a un cliente. Golpeó con los dedos sobre las teclas de la máquina registradora, arrancó el boleto, sin alzar la voz, pidió:

—Dos cafés... —y luego, tranquila, preguntó—: ¿Qué me dices, Gino?

Repetí la pregunta. Ella entregó el vuelto al cliente y luego respondió:

—Gino, ¿te parece que yo inventaría una cosa semejante sobre Filomena... mi mejor amiga?

—Entonces Adalgisa se lo habrá soñado...

—No —corrigió ella—, no... no lo ha soñado... pero yo no lo inventé... lo repetí...

—¡Qué buena amiga! —no pude hacer a menos de exclamar.

—Pero también dije que no lo creía... esto, Adalgisa no te lo ha dicho.

—Y a ti ¿quién te lo había contado?

—Vincenzina... salió a propósito del taller de planchado para decirme lo.

Salí sin saludarla y me fui enfrente, al taller de planchado. Desde la calle alcancé a ver a Vincenzina, parada frente a la mesa, presionando la plancha con ambos brazos. Planchaba. Vincenzina es una muchacha pequeña, con cara de gato, morena, *morena*, vivaz. Sabía yo que tenía debilidad por mí, y efectivamente, apenas le hice señas con un dedo, dejó la plancha y salió afuera. Dijo ilusionada:

—Gino, dichoso los ojos que te ven.

Respondí:

—Chismosa, ¿qué andas diciendo que Filomena recibe hombres en casa mientras yo estoy en el taller?

Y ella, un tanto desencantada, balanceándose, con las manos en los bolsillos del delantal:

—¿Te disgustaría?

—Responde —insistió—: ¿Fuiste tú la que inventó esa infamia?

—Uh, qué celoso eres —dijo encogiéndose de hombros—. ¡Qué gran cosa! Una mujer no podrá ahora charlar un poco con un amigo...

—Entonces fuiste tú.

—Oye, me das pena... —dijo un momento después la pérdida—: ¿qué quieres que me importe de tu mujer?... yo no he inventado nada... me lo dijo Agnese... hasta el nombre sabe ella.

—¿Cómo se llama?

—Que te lo diga ella.

Ahora estaba seguro de que Filomena me traicionaba. Hasta se conocía el nombre. Involuntariamente pensé: "Por fortuna no tengo en la bolsa ninguna herramienta pesada, porque podría perder la cabeza y matarla". No lograba convencerme: Filomena, mi mujer, con otro. Entré en la cigarrería donde Agnese vendía cigarrillos por cuenta del padre. Arrojé el dinero sobre el mostrador, diciendo:

—Dos cigarros.

Agnese es una muchachita de diecisiete años, con una mata de cabellos crespos, secos e hirsutos. Tiene la cara hinchada, empolvada de polvo rosa, pálida, sin colores, con dos ojos negros como vara de laurel. La conocía como la conocen todos en la *via dei Coronari*. Y como lo sabían todos, así también sabía yo que era interesada, capaz de vender su alma por dinero. Mientras me daba los cigarrillos me incliné para preguntarle:

—Dime un poco, ¿cómo se llama?

—¿Pero quién? —me contestó, sorprendida.

—El amigo de mi mujer.

Me miró aterrada; debía tener yo muy mala cara. Respondió al instante:

—Yo no sé nada.

Traté de sonreír.

—Vamos, dímelo... si ya todos los saben. Sólo yo no lo sé. —Me miraba fijo, meneando la cabeza. Entonces agregué—: Mira, si me lo dices, te doy esto. —Y saqué del bolsillo el papel de mil que me dieran esa mañana por la reparación.

A la vista del dinero se turbó, ni que le hubiera hablado de amor.

Le tembló el labio, miró en torno suyo y luego, poniendo una mano sobre el billete, dijo en voz baja:

—Mario.

—¿Y tú cómo lo has sabido?

—De tu portera.

Entonces era verdad. Como en el juego del frío y caliente, estábamos ya en mi casa y pronto estaríamos en mi departamento. Salí de la cigarrería y corrí hasta mi casa, algunos portones más lejos. Entretanto iba repitiendo: "Mario", y a ese nombre desfilaban ante mis ojos todos los Marios que conocía: Mario el lechero, Mario el ebanista, Mario el frutero, Mario el ex soldado que ahora estaba desocupado, Mario el hijo del salchichero, Mario, Mario, Mario... En Roma habrá un millón de Marios, y en *via dei Coronari* un centenar. Entré en mi casa y me fui derecho a la portera. Vieja y bigotuda como Fedé, la portera estaba sentada con las piernas abiertas, un brazo entre los pies y un hato de achicoria para limpiar, en la falda. Asomándome, pregunté:

—Diga un poco, ¿usted inventó que Filomena, en ausencia mía, recibe a un cierto Mario?

Irritada, respondió al instante:

—¿Quién inventó nada? Es tu mujer la que me lo dijo.

—¿Filomena?

—Ajá... Me dijo: "Debe venir un joven así y así, que se llama Mario... si Gino está en casa dile que no suba, pero si Gino no está, déjalo que suba..." Ahora está arriba.

—¿Está arriba?

—Y claro... subió hará una hora.

Entonces Mario no sólo existía, sino que ahora estaba con Filomena, en mi casa. Me lancé escaleras arriba, subiendo de cuatro en cuatro los tres pisos, llamé. Filomena misma salió a abrirme; inmediatamente noté que ella, siempre tan plácida y serena, parecía despa-  
vorida. Dije:

—¡Qué bien!... Cuando no estoy recibes a Mario

—¿Pero cuándo?... —comenzó a decir ella.

—Sé todo —le grité; y quise entrar. Pero entonces ella me cerró el paso diciendo:

—Y déjalo... ¿qué te importa? Vuelve más tarde.

Esta vez ya no vi más. Le di una bofetada, gritando:

—Ah, es así, conque no debe importarme —y luego, de un empujón la hice a un lado, y corrí hacia la cocina.



Al diablo las charlas de las mujeres y al diablo las mujeres. Estaba Mario, sí, sentado a la mesa, en tren de tomar el desayuno, pero no era Mario el ebanista, ni Mario el frutero, ni Mario el hijo del salchichero, ni ninguno de los tantos Marios en los que pensara por el camino. Era simplemente Mario, el hermano de Filomena, que había estado dos años en la cárcel por robo y violación de domicilio. Yo, sabiendo que un día saldría en libertad, habíale dicho a Filomena: "Mira que en casa no lo quiero... no quiero ni siquiera oír hablar de él". Pero ella, pobrecita, que quería bien al hermano por muy ladrón que fuera, quiso recibirlo igualmente en mi ausencia. Mario, viéndome así fuera de mí, se había puesto de pie. Jadeante, dije:

—Hola, Mario.

—Me voy —me dijo, apático—. No tengas miedo... me voy... eh, ¿qué tendrá de malo?... ni que fuera apestado.

Oía a Filomena sollozando en el corredor y ahora me avergonzaba de lo que había hecho. Dije, confuso:

—No, quédate... por hoy quédate... quédate a comer... ¿verdad, Filomena? —agregué volviéndome a ella, que se había detenido junto al umbral, secándose las lágrimas—. ¿Verdad que Mario puede quedarse a almorzar?

Remedié como pude la cosa y luego me dirigí al dormitorio, llamé a Filomena, le di un beso e hicimos las paces. Quedaba, sin embargo, el asunto de las habladerías. Titubeé, pero luego dije a Mario:

—Vamos, Mario, ven al taller... puede ser que el patrón te ofrezca algo.

Me siguió, y cuando ya estábamos en las escaleras, agregué:

—Nadie te conoce aquí... en estos años has estado trabajando en Milán... ¿comprendido?

—Comprendido

Bajamos, y cuando estuvimos frente a la portería, tomé a Mario del brazo y lo presenté diciendo:

—Este es Mario... mi cuñado... viene de Milán... ahora se quedará aquí, con nosotros.

—Mucho gusto, mucho gusto, mucho gusto.

"El gusto es todo mío", pensé, mientras salíamos a la calle. Por chismes de mujeres había perdido mil liras, y ahora, por añadidura, tenía al ratero en casa.

## El Cine que Podemos Aprender

por LEOPOLDO TORRE NILSSON

Muchas veces, después de una corroborada ineficacia, o de una incertidumbre, o de una imprecisable duda, hemos pensado si era posible enseñar o aprender cine. No una de las partes componentes del cine, sino el cine en sí mismo, esa irreparable magia que este siglo les ha dado a los hombres y que éstos tan malamente parecen aprovechar. Pienso que en cierta medida sí, y pienso también que, a grandes rasgos, hay dos tipos de cine. Uno que los hombres hacen con sentido educativo o recreativo. Un cine para los demás. Y otro que los hombres (algunos poquísimos hombres) hacen para sí mismos. Un modo de expresión. Los resultados de estas dos formas de cine, si bien son distintos, coinciden en algunos puntos de su elaboración. En la medida en que esos puntos de elaboración inciden en el resultado final podremos corroborar el posible aprendizaje teórico-práctico del cine. Es decir, que en todo factor de realización permeable al matiz invención hay una circunstancia de orden artístico cuyo aprendizaje no debemos descuidar. El cine aporta a la expresión artística características fundamentalmente distintas a las que poseen otros medios de expresión. Ante todo, da la impresión de no ser un arte individual, dimanando de la sola tristeza o alegría de un hombre, sino un arte colectivo, surgido de la homogénea colaboración de un grupo de hombres. Es que el cine, al estar en un proceso de experimentación y renovación técnica presenta en su manufacturación una serie de dificultades que el solo inventor, o creador cinematográfico, parece no poder solucionar. Pero esto da la sensación de ser meramente temporario. El cinematógrafo, ya a través de su corta historia ha conocido variantes que lo van llevando a ser, cada vez más, el producto de la sola invención de un hombre.

Tres son los grandes momentos en la elaboración de una película: libro-filmación-montaje. Y cada uno de ellos ha tenido su preeminencia en distintas épocas de la historia del cine. Cuando éste todavía no frecuentaba la mágica banalidad de la palabra, era el momento del montaje el decisivo para la suerte del film. Un rostro colocado a continuación del derrumbe de una mina daba una sensación de angustia, y ese mismo rostro colocado después de la aparición de una bañista era una suerte de pasatiempo erótico. Se filmaba de una manera no muy precisa, dado que las tomas no estaban individualizadas o medidas por el sonido. Los encuadres, salvo en algunos casos, eran someras indicaciones de la acción a seguir, siempre caprichosamente modificables. Y las filmaciones, el cuantioso y muchas veces casual amontonamiento de material sometido al rigor del montaje, momento al

cual quedaban supeditados el tiempo y el ritmo y muchísimas veces el sentido de los enfoques.

Con el advenimiento del cine sonoro las cosas cambiaron fundamentalmente. El momento más grave era el de la filmación. El sonido, la captación de los sonidos en el momento en que ocurría la acción modificaba enteramente el sistema de manufacturación de una película. Ante todo —podemos hablar en tiempo presente, puesto que esa época no está superada—, los actores deben ensayar prolijamente y obedecer en su mímica y en sus diálogos las órdenes del libreto y del director. La duración de los enfoques sonoros está siempre delimitada por su sonido. Es más difícil dar síntesis de imagen donde el sonido está siendo casi siempre un testimonio realista. La labor del montaje se hace más mecánica, puesto que el encuadre y la filmación la delimitan. El director más importante no es el que mayor capacidad tiene para la solitaria precisión del montaje, sino el que mejor se defiende dentro de la bulliosa efervescencia de los sets.

Pero esa etapa ya comienza a ser superada. Al llegarse a la solución práctica de los que en un principio parecían gravísimos o insolubles problemas de filmación, se ha descubierto que detrás de eso, organizándolo y dirigiéndolo todo, hay una cosa escrita, pensada en función de cine, que es la que siempre determina la suerte o la desgracia de los films: el libro; pero no el libro como experiencia literaria más o menos afortunada, sino el libro como delimitación y cálculo preciso de una película, que después necesitará de especialistas para su realización, como una sinfonía necesita de instrumentistas para ser oída. El cine nace en la cabeza de un hombre, y lo perdurable, más allá de los virtuosismos técnicos o interpretativos más o menos afortunados, reside en la invención de situaciones y personajes para cuya permanencia no se acudirá sólo al testimonio de palabras sino de imágenes y sonidos yuxtapuestos. Pero el hombre que inventa tiene que poseer un muy preciso conocimiento de cada uno de los resortes del cine, porque la invención nunca es un procedimiento gratuito. No se puede inventar hasta no haber agotado el conocimiento. Y no se puede conocer hasta no haber agotado la experimentación. Y quizá ése sea uno de los terribles problemas del cine. No se puede experimentar con algo que cuesta tan caro. Entonces hay que trabajar, plegarse a una de las especialidades del cine y mirarlo bien de adentro. Aprender el valor de un tono justo, de una mirada justa; valorar el sentido de las lentes y de las luces; conocer el misterio de las moviolas, de las mezclas de los sonidos, de los sentidos cambiantes de los enfoques. Eso es lo que se puede aprender. Aprender para que haya la posibilidad de inventar.

## Los Escritores Italianos y la Conversión Religiosa

por MARIO BIANCHI

Goffredo Bellonci, Alberto Moravia, el padre Giuseppe Ricciotti e Ignazio Silone, cuatro escritores bien representativos de diferentes sectores de la literatura italiana, han respondido a una encuesta hecha por una revista de Milán, sobre el tema: "¿Qué es la conversión religiosa? ¿Cuál es su sentido en la sociedad actual? ¿Cuál es su papel y su importancia en la literatura contemporánea?"

Antes de presentar las respuestas de estos cuatro autores, la revista señala que en tiempo de crisis, como el nuestro, estas preguntas toman un sabor insólito. "Se siente que hoy día la conversión religiosa esconde sedimentos psicológicos, dilemas morales, que no ofrecen siempre la misma causa para el encuentro puro del alma con la gracia..."

Bellonci, periodista y autor de una *Introducción a la literatura de hoy y de Roma en las obras de Corneille y de Racine*, comienza por preguntarse si realmente las conversiones son actualmente más numerosas que en tiempos pasados, pues descarta "las conversiones causadas por el temor o la simple búsqueda de un confort espiritual". Para él, las únicas conversiones valederas son las de un "cristianismo social" fiel a sus orígenes, capaz de resolver los problemas de la sociedad contemporánea, "que son en última instancia problemas cristianos". En cuanto a la literatura, estima que "la de los católicos actuales es raramente una literatura de convertidos". "Se trata, ciertamente, de una literatura importante —precisa Bellonci—, porque sus autores o bien exponen a sus lectores católicos algunos graves casos de conciencia en la vida cotidiana, como lo hace Mauriac, o bien expresan el deseo y la necesidad de una sociedad realmente cristiana, como lo hace Eliot".

Alberto Moravia, el novelista recientemente puesto en el Index por el Vaticano, hace también una distinción entre la conversión "absoluta", como la de San Agustín, y la conversión "conformista". "El cristianismo se encuentra en camino de su agotamiento, y ello es debido a la misma grandeza que ha tenido su triunfo. Cuando la Iglesia era grande, en la Edad Media, tenía frente a ella un mundo bárbaro. Haberlo absorbido, dándole la luz de la conciencia y de la razón, es decir el alma en último análisis, es el mérito histórico de la Iglesia. Pero actualmente el cristianismo ha entrado en la conciencia y forma parte de una pedagogía, por así decirlo, destilada en el aire que se respira". "Y de otra parte —prosigue Moravia— el cristianismo en su forma histórica, es decir a través de su Iglesia, se muestra impotente para curar los males que afligen a la sociedad actual, que son males

concretos. Por ello, deduzco que las grandes conversiones de la antigüedad no pueden repetirse más". Moravia encuentra que los escritores católicos son tristes y decadentes. "La religión —dice— tendría que abrir el alma a visiones altamente optimistas, con un horizonte claro abierto sobre todo el universo". "¿Pero —se pregunta el novelista— qué surge de las obras de Graham Greene, Mauriac y Waugh? Un sentimiento de pecado lleno de oscuridad y de angustia". "La vida religiosa no interesa al artista —concluye Moravia—, pues éste debe vivir y vive la contradicción. En la duda, debe vivir en y por la crisis".

El padre Giuseppe Ricciotti, autor de una *Vida de Cristo* y de una *Historia de Israel*, es evidentemente de una opinión distinta. "La sociedad moderna ha abandonado a Cristo: esta simple verdad comienza a hacerse luz en todos los corazones, y es por ello que tanto se escucha hablar de conversión. De su introspección y del examen detallado de la sociedad que lo rodea, el hombre siente la necesidad de convertirse". La conversión es para él "la gran necesidad de hacerse un reexamen de conciencia". Después de invocar las palabras de Bossuet: "El hombre se agita, Dios hace la historia", el padre Ricciotti concluye asignando a la literatura dos deberes esenciales: defender la dignidad humana de nuestro saber contra las fuerzas irracionales, y llevar hasta las almas desilusionadas el problema de la conversión, "el pasaje de las tinieblas a la luz", según las palabras de Santa Catalina.

Finalmente Ignazio Silone, escritor y hombre político, dice en substancia: "Permanecemos indiferentes a la problemática de los dogmas". "La metafísica y los dogmas religiosos han perdido para nosotros la evidencia que posiblemente tuvieron en otros tiempos...". responde el autor de *Pan y Vino*. "Mi concepción del mundo —agrega Silone— está muy lejos de constituir un sistema, pero yo tengo algunas certidumbres —y una esperanza— que dirigen mi voluntad. Nuestra religiosidad está todavía circunscripta en una esfera bastante vecina a la tierra, formada de intuiciones y de sentimientos emanados de la reflexión sobre los problemas de la existencia y de nuestra sociedad, y del sentido de las experiencias vividas". En cuanto a las conversiones, dejan indiferente a Silone, "desde el punto de vista de la emulación en la reflexión religiosa", como las obras de Mauriac, Eliot "y otros más o menos convertidos". A todo esto, Silone se muestra fuertemente impresionado por las cartas de Simone Weil al reverendo padre Perrin, escritas en 1941 y publicadas con el nombre de *Attente de Dieu*, quien prefirió "quedar en criatura de Dios a la deriva, un testigo de Dios fuera de la Iglesia", en vez de convertirse pese a que le atraía sentimentalmente la idea de hacerlo.

Servicio Franco-Press especial para CAPRICORNIO

## GAUGUIN EN PAPEETE

por A. t' SERSTEVENS

Sin duda no hay otra vida que se preste más que la de Paul Gauguin para las especulaciones novelescas. Escritores, autores de biografías y críticos —Somerset Maugham a la cabeza de ellos— nos ofrecieron sobre este gran pintor un retrato sumamente resaltado en tintes negros, o rojo a la anilina, y de todos los colores convencionales de la imaginaria romántica. El escritor inglés, y algunos otros de diversas nacionalidades —incluyendo los franceses— no han hecho sino una síntesis del artista ahogado por la incompreensión de su tiempo, en lucha constante con la miseria, torturado por oscuras enfermedades, a las cuales Somerset Maugham no vaciló en agregar la lepra, lo que puso el último toque a una cromolitografía de un gusto pseudo medioeval.

Es preciso aclarar que el mismo Gauguin se dedicó a lo mismo. Su correspondencia no es sino un largo plañido sobre la pobreza que lo acosa, inclusive cuando hereda trece mil francos, es decir, algo así como cerca de tres millones de los francos actuales, suma que él no demora sino dos años en arrojársela por la ventana de su *atelier* de la calle Vercingétorix. Entendamos que yo no pienso reprochárselo. El dinero no me parece hecho sino para gastarlo lo más pronto posible, lo que debe aportarnos la paz en el alma después de la satisfacción. Pero también es necesario ser lo suficientemente orgulloso para no lamentarse de la miseria a la que uno mismo se ha precipitado. Toda la existencia de Gauguin no es sino una alternativa de prodigalidad y de miseria, este último burilado por el artista en sus cartas, por cierto nada edificantes, pero que han creado su mito.

Es de lamentarse que el romanticismo exasperado de nuestro tiempo se haya creído en el deber de conceder tanta importancia a la vida privada de sus grandes hombres. La humanidad del artista es siempre muy inferior a su espiritualidad. En su obra nos ofrece lo más elevado de él, una especie de selección de sus atributos morales. Su vida no es ni puede ser igual a su creación, que es la quintaesencia de su espíritu. Hojear en su biografía, es forzosamente disminuirlo, al menos que se quiera ser sincero y equitativo, y no construir una existencia imaginaria, o si se quiere, *solicitada*, como hizo Romain Rolland con Beethoven y Miguel Angel.

No importa que Gauguin, por su carácter, su inestabilidad y sus despilfarros haya conocido muchas veces la pobreza. Es la suerte común de la mayoría de los artistas, y en última instancia constituye el

resorte que le permite alcanzar el cielo con los dardos de sus ballestas. Conozco a algunos más miserables y que, sin embargo, se cuidan de exponer sus miserias en su correspondencia a los amigos. Las cartas de Gauguin no agregan nada a las resplandecientes obras de este hombre, que es uno de los más grandes pintores de todos los tiempos, pero un clásico y no un revolucionario, a menos que se considere como una revolución volver a las virtuosas leyes de la composición, de la forma y los colores constructivos, las mismas —posiblemente inconscientemente— que se imponían en un Giotto. Pero es necesario que el público forme su opinión delante de esas mismas telas que venía a ver para reír a pleno pulmón, en 1893, y que volvió a ver en 1949 (1) con tanta devoción como poca comprensión.

Sin embargo hay personas, en otras latitudes, que han conservado la opinión que sus padres se habían formado de Gauguin: son los pobladores de Papeete, capital liliuputiense de los Establecimientos Coloniales Franceses de Oceanía. Ni la gloria del pintor, ni la consagración de los museos; ni siquiera el valor en dólares de sus telas, han podido nada contra el sentimiento de desprecio, con mucho también de despecho, que oponen a su genio. Tal como eran cuando veían pasar por el muelle de oscuras acacias a ese embadurnador reducido a garabatear papeles en la oficina de catastro, así se mantienen los papeetanos de hoy. Aquellos que lo han conocido, o sus hijos, me hablaron del artista como "un tipo que no servía para nada, que cada día venía a mendigar su copa de *pernod* en la mesa del comandante X..." La celebridad del pintor no los deslumbra en forma alguna: "Es un negocio —me han dicho— montado por esos astutos *marchands*". Inmediatamente se reconoce que sienten profundamente la diferencia entre la capacidad que gozan de ganar dinero con método y la impericia de ese pobre diablo que no sabía sino "borronear telas con colores inverosímiles".

¿Cómo, por otra parte, pueden dejar de guardarle rencor? Han tenido al alcance de la mano la más extraordinaria especulación que el destino pudo ofrecer a ser humano, y ellos no supieron aprovecharla. Nunca podrán perdonar al artista la jugarreta que les hizo. ¡Y no es para menos! Entre ellos hubo un individuo poco recomendable que pintaba cuadros, si así puede llamarse a las elucubraciones sin forma ni color, y que ofrecía por cincuenta francos aquellas telas que hoy valen millones. ¡Sin embargo, él debía saber algo y nunca dijo nada!

(1) El autor se refiere a la gran exposición de las obras de Gauguin realizada a fines de 1949 en París.

¡Si Gauguin hubiese dejado intuir todo eso, le habrían comprado algunas de esas mugres, inclusive pagadas a cien francos, o a ciento veinticinco francos! Hubiesen guardado esas telas en un granero hasta la muerte del pintor, pues de todos modos aquello no servía para mostrarse en una sala, y las hubiesen vendido después. ¡Y con qué beneficio! ¡Dos o tres millones por ciento! Pero él nada dijo y murió con su secreto... ¡Qué puercos tadrón!

Tampoco comprendieron nada algunos años después de la muerte del pintor, cuando presenciaron la gran búsqueda. Todos los funcionarios llegados de París, desde el gobernador hasta el empleado de correos, se lanzaron sobre los rastros de Gauguin. No se veía sino a ellos alrededor de Punaauia y de Mataiea, donde el artista había vivido, a bordo de las goletas que partían hacia Atuona, donde él murió. Por allí buscaban con ardor las telas extraviadas, las tallas y los dibujos perdidos, no para deleitarse, está demás decirlo, sino porque conocían su valor en el mercado de París.

La gente de Papeete los dejaba hacer con ironía y suficiencia. ¿Qué podían esperar esos señores parisienses de esas chucherías confeccionadas por un pobre granuja muerto leproso (así contaba la historia) en un islote de las Marquesas? Demasiado seguido vieron pasear su narizota fámélica y pedigüeña un poco de tabaco, para engañarse ahora con esas ilusiones de los recién llegados de la metrópoli.

Sin embargo, poco a poco, por los rumores y los diarios, se supo que esas lamentables pinturas cuentan con compradores que pagan diez, quince y veinte mil francos, y verdaderos francos de la buena época. ¿Qué quiere decir todo esto? ¿Era suficiente, pues, ser un pintor olvidado del mundo, solitario y mugriento, y además morir como un perro en las islas oceánicas, para que sus telas alcanzasen precios astronómicos? Uno está familiarizado con todas las especulaciones, prevé la suba del coprah, del nácar, de la vainilla, pero nunca alguien imaginó algo parecido: ¡las mugres de don Gauguin se venden a veinte mil francos! ¡Qué lección para el porvenir!

Sobre este tema instruyeron a sus hijos. Ahora vigilan con marrullera atención a los pintores que vienen a instalarse a Tahiti, sobre todos aquellos que recuerdan algo, sino al genio de Gauguin —en lo que nunca creyeron— al menos a su modo de vivir y al lugar donde echan el ancla. Además es preciso que el tal pintor se cotice al alcance de esos avispados especuladores. Así es como se dejaron ofrecer gratuitamente, o pagaron con alguna limosna, algunas telas de Pottier, un gran pintor que ya sería famoso si sus obras no estuviesen dispersas en las islas del Pacífico. Nada comparable a Gauguin, pero

pintor hasta la médula, dueño de ricos medios de expresión y de audaces composiciones, este artista murió el año pasado en medio de la miseria y el fracaso, lo que debió recomendarlo mucho a los canallitas de Papeete. Pero ellos prefirieron a un llamado Lemoine, un buen alumno de la academia, que pintaba caballos salvajes en las planicies de Hiva-Oa, muy cerca de Atuona. ¡Atuona! ¡Era el lugarejo de Gauguin! No hubo necesidad de otra cosa para excitar el apetito de esos comerciantes. Se pusieron a comprar Lemoines, claro que sin arriesgar gruesas sumas, al precio que hubiesen pagado a Gauguin, si hubiesen sabido, ¡ay!, si hubiesen sabido... Podían llegar hasta quinientos francos, a causa de la desvalorización crónica. Era mucho, pero en fin, entre los quinientos francos y los millones que ganarían después de la muerte del artista, les quedaba siempre un margen de ganancia. Los padrillos y las yeguas de Lemoine se convertirían en algo tan provechoso como un haras de caballos de carrera... Y finalmente Lemoine pasó a mejor vida. A cada correo, sus compradores leen atentamente los diarios de París y buscan la lista de cuadros en venta en la Galería Drouot. Y allá nunca nombran a Lemoine. Ya comienzan a desesperar y contemplan sus telas con melancolía: en efecto, nada es más triste que esos animales libres capturados en un color sucio.

No se tiene siempre la suerte de tener todos los días un Gauguin al alcance para dedicarle provechosas caridades, pues eso ha sido la verdadera actitud de algunos *papeetanos* de su tiempo, según he podido averiguar. Por ejemplo, por el retrato de la señorita Goupil y por aquel otro de *miss Bambridge* (la obra maestra más viviente que un Velázquez), no le pagaron más de cien francos, y eso porque se trataba de cobrarle una deuda al pintor. Otros han sido beneficiados a modo de cancelación parecida. Es así como un señor M. L. recibió cinco grandes cuadros en pago de algunos paquetes de tabaco y azúcar con que solía favorecer de vez en cuando al artista. Este -Mecenas llevaba los cuadros a su casa, donde su mujer lo recibía con gritos de horror, preguntándole "si eran caballos, vacas o mujeres", y exigiendo que todo aquello fuese arrojado a la basura. L... padre, para quien esas telas constituían una especie de pagarés, los apilaba encima de un armario, en la pieza de los trastos viejos. L... hijo las encontró mucho tiempo después y las ha vendido sin tergiversarlas. Este negocio le hizo ganar unos quince millones de los francos actuales. ¡Puede decirse que Gauguin pagaba como un príncipe su tabaco y su azúcar! L... padre tenía también cartas del pintor, pero no se sabe qué se han hecho ellas. "Es una lástima, me ha dicho su hijo, eso debe de tener valor".

Otro papeetano había recibido de Gauguin un tonel esculpido por el artista: con aquello hizo una artesa para sus cerdos. La misma puerta de la casa de Pataiea, cuyos vidrios el pintor decoró con flores y tahitianas, dió lugar a una especulación. Un americano que se encontraba de paso en la isla, consiguió que el propietario se la cediese en cambio de una puerta nueva en pino de Canadá; parece ser que otra puerta igual se encuentra actualmente en el museo de Leningrado; me sentiría feliz que me confirmaran esto último. Finalmente, se sabe —lo he demostrado en otra parte— que la casi totalidad de los dibujos de Gauguin, el trabajo de veinticinco años, fueron robados cuando la muerte del artista y probablemente destruidos.

Todo esto no es sino anecdótico del género siniestro, a la manera de Tribulat Bonhomet, el matador de cisnes. La gran figura de Paul Gauguin domina desde muy alto a ese montículo de miserias morales, mezcla de cambalache y fanatismo; domina inclusive al hombre Gauguin, sus lamentaciones sin dignidad, sus diaruchos de polémica local y sus querellas con el gendarme. Todo aquello se funde y se diluye en el prodigioso deslumbramiento que emana del almohadón amarillo limón donde se apoya la pequeña tahitiana de *Nevermore*, su inmortal obra maestra.

## NUSCH

por PAUL ELUARD

### EN EL MAL:

*Nusch tú me faltas y esto es súbito  
Como si al árbol le faltara la arboleda*

*Nunca he escrito un poema sin ti  
Ahora estoy en un baño helado  
De soledad de miseria  
Y las palabras me pesan en el alma  
Como harapos sobre una llaga infecta  
Y todo lo que digo refleja una ausencia  
Recibo al presente como a un tesoro la azada  
Y mi sólo placer es hoy matar el tiempo.*

*Erumascarándose en humo hía ardido el bosque verde  
No se veían las hojas ni las llamas  
Y tú mi gran estrella negra tú te alejas  
Tu círculo es ya sólo un punto en mi dominio*

*Y tú mi visión enceguedada  
Suprime los reflejos los ecos del engaño  
Suprime mis pesares de proseguir viviendo  
Anula los besos que ya recibo en vano.*

### EN EL BIEN:

*Mi amor nosotros dormíamos juntos  
Y juntos reíamos al alba  
Juntos siempre mientras vivimos juntos*

*Toda una eternidad  
Y más te veía vivir a mi lado  
Y más te confundía con el alba y el estío*

*Dormir sereno soñar muy alto  
Y despertar el uno junto al otro  
Tal era la ley de la inocencia*

*Y vivir aún más alto que los sueños  
Estar unidos en nuestra confianza  
Tal era nuestra gran felicidad*

*En un mundo siempre demasiado joven  
Podíamos acaso prever el invierno o nuestra muerte  
Crear en el lósil antes de cesar la gran Primavera*

*Razón eramos dos a encarnarte ligera  
Como una mejilla sonrojada en el rubor primero  
Razón eramos libres habíamos vencido.*

## El Alba Disuelve los Monstruos

por PAUL ELUARD

*Ellos ignoraban  
Que la belleza del hombre es más grande que el hombre*

*Ellos vivían para pensar pensaban para callar  
Vivían para morir eran seres inútiles  
Que sólo recordaban su inocencia en la muerte*

*Habían puesto en orden  
Bajo el nombre de riqueza  
Su pequeña miseria la bien amada*

*Ellos marchitaban flores y sonrisas  
Y no veían el corazón más que en la boca de sus fusiles*

*Ellos no comprendían los sufrimientos de los pobres  
De los pobres sin esperanza y sin mañana*

*Sueños sin sol los tornaban eternos  
Mas para que la nube se tornara en niebla  
Ellos seguían descendiendo no daban cara al cielo*

*Toda su noche su muerte su bella sombra misera  
Era miseria para los otros.*

*Nosotros olvidaremos a estos enemigos  
Una enorme muchedumbre muy pronto  
Repetirá el claro amor con voz muy dulce  
El amor para nosotros dos sólo para nosotros  
Para nosotros dos en todas partes los besos de los vivos.*

Versión castellana de: JULIO GALER

## MUSICA

## SERGIO PROKOFIEV

por JORGE ARAOZ BADI

Hay quienes afirman que con la muerte de Prokofiev se cierra una de las etapas más importantes de la historia de la música contemporánea. Hay, también, quienes pretenden que el juicio incuestionable de la posteridad invalidará una parte de su obra total y sostendrá la legitimidad de la otra. Hay, además, quienes no le perdonan su tránsito ideológico, su abandono de una conducta que se suponía estrechamente consubstanciada con la misma esencia del arte de estos días. Hay, por fin, quienes no consienten en olvidar un pasado de inusitadas y patéticas búsquedas formales, de pasiones constructivas, de angustioso desorden.

Quien indaga en el farrago elevado por las discusiones y conjeturas que, sobre la música de Sergio Prokofiev, se produjeron inmediatamente después de su muerte, no encontrará quien juzgue su legado, tomando como punto de referencia sus obras más altas, aquellas que exhiben su valor más duradero, más permanente en el tiempo del arte contemporáneo. Desde luego, que lo que aquí se reclama no es objetividad, porque la tan candorosa objetividad está reservada en último término para los entomólogos, los cronistas de policiales y los presidentes de sociedades de fomento. De lo que se trata, es de no perder la noción de conjunto, de no dejarse seducir o chasquear por la última travesura de un artista de tanta versatilidad como Sergio Prokofiev. Aquellos que aclaman su arte porque ven en él el más acabado paradigma del anticadernismo, y aquellos que en el otro extremo de la línea lo proclaman como el niño terrible que encontró el camino hacia la apacible virtud de los clásicos, no advierten (no pueden advertirlo) que lo singular de su arte está en que nunca fué ni demasiado radical ni demasiado conservador. La dilatada lista de sus innovaciones registran audacias sorprendentes, pero siempre se hace notable que han sido realizadas con un pie firmemente apoyado en la tradición. Por otra parte, su arribo a las playas de la recreación clásica es perseguido de cerca por un insistente y sospechoso rumor: en la oleada profunda palpita un espíritu ágil atento a los nuevos lenguajes. De ahí que sus obras nunca padezcan de anacronismo; de ahí que sus obras siempre ostenten las marcas digitales de una mano eminentemente realista dotada de los recursos más auténticamente artísticos.

Inexplicablemente, en pleno siglo veinte, los necrologistas no parecen haber conseguido aún eludir las aborrecibles comparaciones. Uno de ellos, falazmente, acude a la sombra veleidosa de Igor Stravinsky para, luego de husmear influencias, justificar —con inefable y dudosa complacencia— ciertas actitudes, disculpar audacias y deslices y pretender explicar procedimientos en la música de Prokofiev, concluir afirmando que el consuelo ante la muerte de éste, ya está logrado con la sola vida de aquel; que no se deplora la pérdida de las repeticiones cuando aún se tiene entre manos el original.

El escarnio no es grave, porque lo primero que revela es una colosal falta de información, una ostentosa desorientación y un considerable desconocimiento —en un comentarista famosamente nombrado— de la brevísima historia de la música actual. Tampoco es importante porque nada tan quimérico como aspirar a descubrir puntos de contacto entre la obra de los dos compositores. Hacia el final de sus vidas, hacia la vejez física, los dos artistas dramatizan, es cierto, porque lo dramático parece ser patrimonio y expresión de esta hora. Mas Prokofiev, dramatiza su optimismo, su felicidad, la convicción de sus verdades; en tanto que el gesto dramático de Stravinsky es patético, desesperado, con la visión de la decadencia indefectible. El primero escribe en 1952 (*New York Review*, Nueva York): "Mi música pretende ayudar a las gentes a vivir una vida mejor y más hermosa." El segundo dice en 1947 (Harvard University, EE. UU.): "El espíritu de nuestro tiempo está enfermo y por ello la música tiene rasgos de patológica depravación".

En verdad hay hechos injustos que pueden inducir a conclusiones erróneas. Raramente, Sergio Prokofiev no ha dejado una obra del tipo de "La Consagración", del tipo de "Wozzek", que movilice masas de oyentes, opiniones, polémicas: Inquietante enigma, éste, sobre todo cuando se piensa que su obra —en toda su diversidad— es siempre él mismo, es siempre la proyección de Sergio Prokofiev, como lo son los libros de caballería, de *El Quijote* que los lee. Ilícitamente podrían utilizarse algunos títulos para decir que lo simbolizan. Podría hablarse de su segundo y definitivo cuento de hadas, *Pedro y el Lobo* (el primero y precedido se llamó, veintidós años antes, *El Patito feo*); de *El Teniente Kije*; de *El Amor por Tres Naranjas*; de *Semyon Kotko*; de *La Guerra y la Paz*, de la Quinta Sinfonía. Sería inútil. Hay algo en el árbol de su creación que ofrece resistencia y no permite que se desprendan sus mejores frutos. Hay algo que obliga a aceptar su obra en bloque, o rechazarla. Hay algo así como una estrecha interdependencia entre todas y cada una de sus producciones que ha hecho

que al estudiar su legado, se encuentre que nada en él permanece aislado, que cada paso ha sido determinado premeditadamente por el autor.

\*

Sergio Prokofiev nació en 1891, y en 1918 salió de su país para no regresar sino nueve años más tarde en que tomó la ciudadanía soviética. Esencialmente, nunca se alejó de su patria. Lo atestiguan más de cincuenta *opus* compuestos en el exterior; lo atestigua el lenguaje que hablan esas obras; lo atestiguan sus cartas, sus dilatados escritos, su *Autobiografía*. Ahora que podría hablarse en términos más o menos concluyentes, habría que decir que los cambios múltiples de Prokofiev son una apariencia; que los cambios de Prokofiev no son más de dos. La delimitación de esos dos períodos es específicamente geográfica: período europeo y americano; período soviético. A los dos corresponden las grandes pasiones del compositor: el teatro y el piano. Al primero, especialmente corresponden las indecisiones, las dudas, las indefiniciones, las encrucijadas, el tránsito por caminos diametralmente opuestos, la versatilidad ilimitada. Y algo más: la creación de obras maestras, verdaderos mojonos en las rutas de la composición contemporánea. En París, también de él, Diaghilev es el fautor insustituible. Para la empresa del aristócrata exilado, Prokofiev produce obras de disímil concepción, de distintos objetivos. Desde el diabólico y simbolista *Amor por Tres Naranjas* hasta el bestial arcaísmo de la *Suite Escita*. Desde las visiones fantásticas de *El Ángel Llameante* hasta el cruel atavismo de *Siete son Siete*. Desde las escenas revolucionarias de *El Paso de Acero* hasta el alegorismo de la parábola bíblica en *El Hijo Pródigo*. Hay en esta etapa teatral retornos al modo de Picasso o Stravinsky. Hay la desilusión ante los excesos simbolistas, ante la vaciedad de las formas puras, ante la experimentación superficial; y en seguida hay la vuelta a los temas bíblicos, antiguos, hay la tendencia a un neoclasicismo. Tal como en la etapa específicamente instrumental se produce un retorno hacia la concepción purista de la música profana de Juan Sebastián Bach. Tal como Picasso se vuelve hacia Ingres, no para detenerse cuando aquél ya había sido superado tantas veces, sino para tomar aliento, para aspirar una ración de aire incontaminado.

Lo instrumental en Prokofiev parte del piano. En sus construcciones siempre hay una mentalidad de pianista. Aun en sus obras para orquesta, en las que se muestra excepcionalmente hábil, el piano está en latencia. Pero su presencia nada tiene que ver con el piano del im-



presionismo. Su reacción contra el ultrarrefinamiento, contra lo trans-lúcido de ese idioma, es violenta y ensordecedora. Su orquestración es descarnada, áspera, ruda, sin contemplaciones ni veladuras. Esta es una etapa de singulares combinaciones. Lo sencillo con lo intrincado, o como escribió certeramente un crítico europeo: "De la complejidad del conjunto con la simplificación de lo particular". Sus obras son casi esquemas, nítidos perfiles: tan desnudas han sido de todo cuanto parezca accesorio. Hay una especial concepción del ritmo que siempre prima por sobre los otros elementos. (Tan peculiar es el ritmo en sus obras de estos tiempos, que frecuentemente permite individualizarlas casi esquemas, nítidos perfiles, tan desnudas han sido de todo cuanto *perpetuum mobile*. Crudo y simple en *Ala y Lolli*; infantil, inocente en *El Bufón*; contraído, precipitado, impetuoso en el primer Concierto para piano y en los *Sarcasmos*. Su lenguaje armónico no presenta complicaciones, salvo la audaz utilización de acordes incidentales, paralelos o divergentes, tratados de modo que se produzcan originales efectos sonoros. Pero siempre se nota en Prokofiev un trabajo que pugna por no salirse de las tonalidades clásicas como base para realizar sus inesperados juegos, sus impensados y sorprendentes cambios, sus raras combinaciones. *Pedro y el Lobo*, las *Sonatas 5 y 8*, *El Bufón* y el tercer Concierto para piano, por ejemplo, están escritos en *do mayor*. Cuando tiene que ser descriptivo no se detiene en nada; utiliza todos los medios a su alcance, extrañas disonancias, increíbles combinaciones armónicas. Cuando no dispone de ellos, los crea. En la *Suite Escita* ha superpuesto figuras melódicas paralelas y en apariencia, con plena autonomía, unas de otras. Al mismo tiempo en su melódica siempre late el espíritu del romancero sonoro ruso, con toda la ductilidad que le es común. Nunca se presenta como un enemigo de la melodía. Largas líneas melódicas, en el Cuarteto para cuerdas, en *Pedro y el Lobo*, en sus dos primeros conciertos para piano y en sus dos conciertos para violín. De ningún modo se pueden encontrar en sus obras largas tiradas al uso del romanticismo. Su melodía es vocal, como es vocal la melodía a todo lo largo de la historia de la música rusa. Pero en ella prima la parquedad, con un desarrollo frecuentemente quebrado, agudo y afilado.

A lo largo de toda su producción se advierte la presencia del estudio profundo, del analista sin concesiones, del hombre preocupado por la solución de los más inquietantes problemas musicales. Desde sus primeros años de conservatorio lo impulsa una tendencia hacia las cosas nuevas que lo lleva a incorporarse en 1908 a la sociedad Veladas de la Música Moderna, de San Petersburgo, donde en 1911 ofrece la

primera ejecución para el público ruso, del *Klavier-stüchex, opus 11*, de Arnold Schönberg. Pocas veces la música moderna pudo aspirar a ejecutante de tantas condiciones. Pianista de técnica excepcional, ponía al servicio de las obras que tenía entre manos una dosis de conciencia profesional y un sentido de la responsabilidad tan elevados, que hacían que se lograra de los públicos menos avisados una verdadera comprensión y una total adhesión a los nuevos valores.

En su segundo periodo, el soviético, se produce en Sergio Prokofiev un renacer de viejas pasiones: la música teatral, la ópera, el ballet, los grandes oratorios, la macro-forma. Creador de los vastos espacios, como alguien lo calificara, parece haber hallado, en el regreso a su patria, la plenitud de las condiciones para abordar una empresa de tan subidas proporciones artísticas, al punto de considerarse que sólo con la obra de esta última etapa, ya sería suficiente para consagrarlo como integrante de la tetralogía que más ha contribuido a la erección del edificio de la música de nuestros días.

Vehemente partidario de la riquísima temática histórica rusa y pos-revolucionaria, se entregó con entusiasmo a la creación de obras inspiradas en este incommensurable venero. Su más alto exponente, la Cantata *Semion Kotko*, provocó, junto a *Romeo y Julieta* y a *Alexander Nevsky*, una verdadera corriente de opiniones encontradas en un ambiente polémico que el compositor no había tenido oportunidad de conocer en los años vividos en las grandes capitales europeas. Asimismo las viejas leyendas, la poesía popular y los motivos infantiles siguieron calando hondamente en el espíritu del compositor, que casi en un tiempo record concluye sus obras *Cenicienta*, *Zdravitsa* y *Canciones de Nuestros Días*. Profundamente impresionado por el teatro realista, *Romeo y Julieta* junto al Concierto N° 2 para violín escrito en la misma época, llevan la marca indiscutible del origen de la inspiración que les dió nacimiento, a pesar de estar ubicados en extremos tan opuestos como son la música para ballet y la composición eminentemente instrumental.

Como si aún le faltaran motivos de inspiración, su encuentro con Sergio Eisenstein tuvo en su vida de creador una importancia tan fundamental y benéfica, como sólo es posible comprender ante las obras geniales de estos dos artistas: *Iván el Terrible* y *Alexander Nevsky*, entre otras. Como compositor de música para cine, Sergio Prokofiev merece una nota especial, que reservamos para cuando el lector demuestre su indulgencia tolerando estas líneas. De todos modos, vale la pena anotar que su música cinematográfica puede servir como material de estudio para los compositores de esta época, por la concep-

ción original y titánica que la preside y por los nuevos elementos que aporta a ese difícil arte.

Los años de guerra lo encontraron junto a su pueblo en la lucha por su liberación. En 1942, termina su ópera *La Guerra y la Paz y La Balada del Niño Desconocido*. El jubileo de su carrera se cumple en 1945 con el estreno de su obra número 100: la Quinta Sinfonía. La composición se aleja de los anteriores modelos descriptivos y logra resultados musicales altamente positivos y especialmente interesantes en el terreno de las formas sinfónicas puras. Su temática es de una riqueza quizá antes no superada y su tono es épico, pleno de nobleza.

En sus últimas obras se nota patentemente un exaltado lirismo, como si pugnara por retornar a sus antiguas tendencias neoclásicas. En efecto, en muchas de ellas, la recreación es tan evidente que después de sorprender puede confundir y hacer pensar en una estatización, en un descenso del fervor del artista por los nuevos procedimientos del arte musical de estos tiempos. Así, durante la temporada anterior, comentando el estreno de *Romeo y Julieta* en la sala del Teatro Colón de nuestra ciudad, un crítico señalaba como especialmente sintomático y sospechoso el hecho de la inclusión de la Gavota de la *Sinfonía Clásica* en el final del segundo acto. Pero en realidad la circunstancia no era tan alarmante. El artista, es indudable, estaba abandonando algunos recursos utilizados con demasiada frecuencia en etapas consideradas por él como hartamente superadas. Todo lo superficial, lo que complicaba la textura, lo que podía infiltrar incoherencias, todo iba quedando a un lado. Sin embargo sus obras seguían demostrando que aún pelpitaba en ellas el espíritu del irreprimible innovador, sus obras seguían concitando el interés por lo auténticamente original y seguían señalando al estudioso que desarrollaba, cada vez con mayor intensidad, eso que fué su mejor aporte al arte sonoro de nuestros días y que es una de las más caras conquistas de la música contemporánea: *el poder de síntesis*.

Ha muerto uno de los primeros músicos de esta época. Ahora ya no puede haber homenaje más alto que retomar su camino, continuar con las discusiones por él dejadas pendientes y tratar de comprender mejor su obra total, que se ofrece al oyente y al estudioso como un caudal de inagotables satisfacciones y experiencias plenas de interés.

## EL ACTOR

por HECTOR BIANCIOTTI

SU  
ESENCIA

Generalmente, cuando se trata de definir al actor, se empiezan por la enumeración de sus facultades expresivas; se habla del movimiento corporal, de su gesticulación, de la modulación de su voz, al servicio de los entes literarios. Se lo toma como una realidad ontológica en sí, desprendido de lo vital, sin antecedentes ni prolongaciones al margen de su puro funcionalismo escénico; sobre todo a partir de Gordon Craig, cuyo barroquismo imaginativo produjo el actor supermarioneta que preferimos llamar "mecano", ya que Craig se refería sólo al aspecto técnico del manejo de la marioneta, a su oquedad sensitiva y a su falta de arbitrio, que hacen posible al director de escena acomodarla a capricho en cualquier situación.

Para nosotros el actor es antes que nada un hombre. Un hombre que tiene una infancia y una adolescencia y la mirada triste o alegre; un hombre con una educación y un ambiente determinado a cuestas; un hombre cuyos músculos se han ido conformando de acuerdo a sus dichas o a sus amarguras, y cuyo ritmo en la marcha o cuyo tiempo interior están definidos por aquellas condiciones de vida comunes a todos los hombres. Un hombre, en suma, que lleva, consciente o inconscientemente, su mensaje vital.

De la importancia de este mensaje vital del actor, de la categoría que haya adquirido como hombre en el juego diario de la existencia, depende la importancia de su juego escénico, la trascendencia de sus laboriosas ilusiones.

Frecuentemente, público y crítica denuncian a ciertos actores que "son siempre ellos mismos en cualquier personaje". Y no hay tal cosa. Lo que sí acontece, es que los grandes actores tienen por lo general una línea de personajes con un alma común. Digamos Jovet, Ben Ami. Y es natural y lógico que así sea, porque por las razones apuntadas, un hombre tiene una educación, una formación particular de su sensibilidad y no puede reunir en sí todas las vivencias de todos los entes humanos; de ahí que ponga las suyas al servicio de una serie de personajes semejantes entre sí, siendo él, en algún modo, desde cierto ángulo, semejante a ellos.

Lo curioso es que si Matisse y Rouault, frente a un mismo modelo, producen dos dibujos antagónicos, ese público y esa crítica celebran sus respectivas diferenciadas personalidades, la pureza de líneas

de Matisse, el bronco vigor de Rouault. Y no advierten que el actor no hace sino dibujar con su sangre, con su imaginación, sus músculos, sus nervios, tales como los conformó la vida, los rasgos escénicos del personaje; y que —como Matisse o Rouault frente a un desnudo o a una manzana o un Cristo— seguirá aplicando lo particular de su ser, dibujándolos con una plástica individual. Y tanto el pintor como el actor cuentan con el mismo acicate exterior: un ente definido, dado, con una llamada, secreta intimidad, que tanto uno como otro, en sus respectivas labores, trata de descubrir e iluminar.

Ahora bien; reconocemos la existencia de un tipo de actor que se acerca al ideal de Gordon Craig. Es el actor correctísimo que asume los más diversos papeles y los lleva a cabo eficientemente. Es el actor a ciegas en manos del director, el actor que hace posible el separatismo cada vez más acentuado de las funciones escénicas, que tanto conspira contra la homogeneidad y la armonía imprescindibles del espectáculo. Y es por ello y en consecuencia, el actor del que no cabe esperar una renovación escénica ni un rigor selectivo y responsable en el repertorio.

Al cotejarlo con este tipo de actor, el público le aplica fatalmente al actor una personalidad, con mensaje, el peyorativo de "limitado", cuando en verdad le conviene el exaltativo de "delimitado", pues sólo este calificativo repara en la excepcional individualizable e individualizante de sus dones innatos, en la faz abstracta de sus creaciones escénicas.

Se nos podrá objetar que no tiene por qué ser el actor el renovador del teatro, pues esta misión puede corresponderle antes que a él, al dramaturgo o al director. Pero no lo creemos así, dada la ubicación que el actor tiene dentro de la escena. Y aquí llegamos una vez más a establecer una opinión en el círculo vicioso de los litigios jerárgicos, donde se enfrentan con el actor, el dramaturgo, el escenógrafo y el *regisseur*.

#### SU UBICACION Y FUNCION

Hoy —cuando los *snoobs* usuales apaciguan la historia admirativa de sus exultaciones, y los otros *snoobs*, los ulteriores, los que siempre surgen a destiempo, luego de haber hecho sus denuncias contra el caso Barrault, se retiran avergonzados por la indiferencia de sus escasos auditores— no creemos importunar si citamos al eminente artista cuando ubica al actor dentro de la escena, diciendo: "El teatro no es un lugar de cita donde se encuentran, viniendo de lugares diferentes: un diálogo, una iluminación, gestos, decorados, música, y un motivo; sino palabras, gestos, desplazamientos, acciones que, partiendo de un ser humano, constituyen la verdadera materia del arte dramático y que están luego encuadra-

do, para la belleza, por alumbrados, y rodeados, como se rodea con un papel un ramillete, por un decorado. Es la florescencia en manojo, partiendo del centro el actor, y no una convergencia, una cita que se han dado las artes foráneas".

He aquí pues al actor ubicado dentro del teatro, en su correspondencia con los demás elementos escénicos. No queremos decir —si bien lo pensamos— que el actor es jerárquicamente el primero dentro del teatro, sino el primero por necesidad. Porque la obra del autor es, sin el actor, como una partitura de Bach sin violín: letra muerta; importante, sí; más importante la partitura que el violín; pero más necesario, más imprescindible el violín —el instrumento— para que se dé la música. El actor hace un gesto, dibuja una actitud, provoca un sonido vocal —no son necesarias las palabras— en base a una situación, a una vivencia interior; y el teatro está dado. (Los escritores no inventaron el teatro: escribieron para él.) Por eso es el actor, y no otro elemento escénico, el que resume y centraliza a los demás. Ahora bien, nuestro actor con mensaje, así ubicado en la escena, no puede separarse del *regisseur*. Es obvio. Este actor se encuentra pues en múltiple función de arte y necesita —antes de empezar su educación específicamente escénica— una formación prolija de la sensibilidad por una asidua comunión con todas las artes.

Su espíritu debe contar —en potencia— con la confluencia de aquellas opuestas latitudes del ser que se encuentran fuera del teatro en hechos artísticos individuales: la pintura, la música, la danza, etc. Y si todo arte es una síntesis del universo visto desde diferentes planos y a través de diversos sentidos, el actor no puede accionar —para no diluirse— con lo que tiene de músico o pintor, directamente sobre el universo, sobre la vida pluránime y multiforme, sino aprehender esos fragmentos de mundo en la síntesis de la obra de arte, ya que luego debe resumir y unificar en la escena el aporte accesorio con que cada arte concurre.

Hemos insinuado que el actor es potencialmente un pintor, un músico, un danzarín, etc. Ejemplificamos: como el pintor, dibuja actitudes en un espacio dado y como escultor crea diferentes planos con el juego de volúmenes de su cuerpo. Tiene del danzarín en forma consciente lo que el danzarín posee de una manera sublimada: la división ordenada de su tiempo interior, el ritmo. El ritmo del universo, el de su corazón: sístole, diástole; el de la cuna: uno, dos, uno, dos. Luego la vida lo quiebra, lo transforma, lo multiplica, lo enriquece. Lo que lo diferencia del bailarín —creemos que aquí yerra Barrault cuando líricamente minimiza la danza dándole como origen la música (que es

la expresión sonora de ese mismo ritmo ingénito en el hombre) y al gesto del mimo, del actor, el silencio... — es que mientras en éste el ritmo se basta a sí mismo, como el juego de los volúmenes en la escultura, en el actor los distintos ritmos concurren sólo a una ordenación estética de las luchas internas del personaje.

Lo que antecede conviene al actor en cuanto organizador de la escena. Ahora bien, la esencia honda de su arte —su experiencia humana— sólo la logrará por la contemplación y receptividad de la vida total. Pero no queremos significar con esto que deba anular su instinto de selección y aceptar y abrazar todo lo que se ofrece a su vista, todas las corrientes, todos los individuos. Todo artista puede crear por adhesión o contraposición a sus semejantes y siempre creará para sus semejantes. Precisamente, el amor al hombre está en el rechazo del hombre deformado. Receptar todos los seres humanos, condescender con todos, ser un espejo pasivo de la humanidad, no es un acto de amor sino un desequilibrio del corazón que a nada conduce.

En suma: existencia padecida hasta el mensaje; comunión con todas las artes; centralización de la escena; ubicación y función del actor.

#### SU RESPONSABILIDAD

El arte —en especial el teatro— desarrolla su ilusionismo en base a dos dimensiones temporales: pasado y presente. Y porque nada hay que horrorice tanto a una generación como la que precedió (su generación inmediatamente anterior) el teatro, que tiene como punto referencial el pasado —el pasado inmediato, el del padre respecto al hijo— crea la farsa. Todo pasado contiene la estereotipación de uno o varios hombres en tipos morales terminados, sin devenir. El teatro —el actor, el autor— se burla de ellos, los ridiculiza, los estampa, los condena.

En cambio, todo presente contiene un tipo de gestación, es decir, un hombre no tipo, con todas las posibilidades, un hombre en la encrucijada. Es el hombre que se indaga, que se busca a sí mismo, que lucha por evadirse —perpetuo inadaptado— de todo el lastre de noticias y teorías que su memoria trae desde lejos; el hombre que busca la conformación de una nueva conciencia. El teatro sufre con él, lo padece, crea el drama, el verdadero drama —verdadero por amplitud, por universalidad. Cuando este hombre establece sus sentimientos, sus ideas, se hará "tipo" a su vez. Y llegará el momento en que el autor y el actor se aúnan para representarlo en la farsa, porque habrá nacido en cambio el drama del nuevo dudador que merezca la representación seria, vital, hecha en carne propia, de su lucha.

En la farsa el actor supera al personaje, colabora con el autor a burlarlo. En el drama se identifica, se desangra con él. En la farsa está el juego, la alegría del actor. En el drama, su verdad, su responsabilidad. En la farsa el actor se disfraza. En el drama —en este drama que entendemos nosotros— se desnuda, porque es su propia agonía de hombre fuera de la escena lo que le lleva a la escena.

Hay quienes se obstinan en un teatro dramático de tipos, de seres definidos, invariables, intransitivos, como si ellos —esos obcecados, esos dogmáticos, esos afirmados irreparablemente en una idea, en un vicio— pudieran crear el verdadero drama. No. El drama verdadero es búsqueda, duda, inadaptación a las verdades recibidas; es el período de transición desde una angustia inicial a la fórmula liberadora: el drama es —dado en ejemplos— Hamlet, Joseph K., o cualquier ser de Ugo Betti.

Por ello creemos que el esfuerzo del actor por lograr una abundosa galería de tipos, no tiene otro sentido que una resignada obsecuencia con un pasado que se empeña en subsistir, en traer a primer plano algo que no importa cuando se está en período de nuevas búsquedas: el choque sin solución ni salida —puro desangre inútil— de dos o más dogmatismos: digamos el pecador perpetuo y el santo en plenitud.

Como lo quería Max Reinhardt, el actor debe desembarazarse de los gestos de práctica que la sociedad le ha impuesto, de todo lo interior que la sociedad le ha dado —este gesto mecánico de cortesía, aquella frente agazapada de ladrón—, esa especie de dogmatismo somático. Debe actuar con desnudez, porque el teatro es —o debiera ser— el arte por medio del cual los seres se muestran tales como serían en la vida si no se hallasen reprimidos por las circunstancias y el prejuicio de la gente. Sin pretender que la naturaleza imite al arte —en este caso la vida al teatro—, quizá le corresponda a éste la misión de devolverle espontaneidad al hombre frente a las diversas situaciones de su vivir, frente al universo.

Cuando entre actor y espectador se produce el hecho religioso, no hay en el fondo sino el logro de una mutua libertad: la de poder ser aquel que quisiéramos y que corrientemente no somos. (Pierre Aimé Touchard dice: "Dime qué te gusta en el teatro y te diré en qué se halla coartada tu libertad".)

De este modo, el teatro —consecuencia del mundo, de la vida— no está sólo al servicio de los hombres en cuanto reflejo de sus acciones ya concluidas, fijadas, insalvables, sino que se supera hasta hacerse consecuencia trascendente y proyectar así su influencia liberadora sobre el futuro mismo de la vida que lo genera.

## INTERROGACION A LA DANZA

por ERNESTO B. RODRIGUEZ

Pensar sobre algo con lo cual se está en relación de curioso y nada más es, en principio, interrogar y luego darse la ilusión de una respuesta. Evocar sólo lo puede el adepto, el que está al tanto de los particulares misterios de un arte.

Debo confesar que esa aclaración tiende a evitar que el tema —la danza— se irrite contra mí y me interroge: ¿Qué es lo más terrible que puede ocurrirle al escritor que toma un tema con infulus de autoridad pero en realidad sin ella? Que el tema lo interroge a su vez con esa voz chillona de duende que tienen todos los temas cuando se encolerizan.

Cosa tristísima, por cierto, es ver al pobre escritor bajo el huedo índice del tema en rebeldía, soportando la humillación de un "yo acuso".

Por todo eso me cuido muy bien de evocar aquí al gran tema intelectual de la danza —suerte de coreografía de sus posibilidades—. La interrogaré fantascóticamente y nada más.

Pero aun así, ¿por qué se me ha hecho problema algo tan ligero, tan fugaz, tan inaprehensible? Todo problema trae consigo, como lastre inevitable, juicios, análisis, sumarios polvorientos que son historia, en suma, gravedad filosófica, y la danza es, justamente por su maravilloso poder de ensueño, gran disipadora de problemas, burlona de lo grave, enemiga de todo lo pesado. Para no contradecir entonces su naturaleza mis opiniones serán ligeras. Eso es, imaginaré sobre la danza como la danza imagina sobre la melodía.

### I

La danza llamada clásica se ciñe a un argumento reflejándolo dócilmente a través de movimientos repetidamente estudiados. Esa severa disciplina da por resultado un tipo de danza que nos causa admiración, tan preciso es, tan fiel al canevas. Las diferencias en sus cultores —salvando la genialidad— las establecemos por una mayor o menor perfección, nunca por algo original, algo propio. Personalmente tal exactitud acaba —luego de ver dos o tres veces el mismo baile— por dejarme indiferente, sino fatigado. Es que ausente aquella pasión que se manifiesta por lo espontáneo, sólo nos resta admirar el ritmo perfecto, o poco menos, que se cumple hasta el final de la

melodía. La danza de esa manera limitase a la *visualidad*, y sus calidades no pasan de la zona de lo placentero.

### II

¿Cuándo sería para nosotros la danza una creación siempre renovada? Cuando el espíritu-cuerpo pregunta o responde a la melodía, pregunta y respuesta que son como una música sobre la música: una creación. No se limitan, entonces, los movimientos a decorar la melodía conocida, de manera como si la misión de ellos fuera la de ilustrar música solamente, sino que, en cierto modo, el danzante vuélvese contra la melodía y en vez de seguir ejecutando pasos de encantado, por algún punto nos descubre la novedad del canto de su propia espíritu.

En suma: los más expresivos movimientos del danzante serán aquellos que nazcan de una respuesta consciente del cuerpo a un estímulo original del espíritu. He ahí por donde nos parece que la danza es transmisora de un mensaje propio.

### III

Una melodía, un espíritu-cuerpo que dialogue con ella; una vestimenta que no disfrace en lo posible al cuerpo, sino que lo sirva con docilidad en sus líneas naturales; sin argumento, aunque sí con tema.

El tema, simple punto de apoyo, da la máxima libertad en la elección de los medios, da lugar, en consecuencia, a que la inspiración del artista se manifieste por movimientos correspondientes, es decir, originales. Entonces tendríamos que la danza así concebida jamás podría repetir, dentro de un mismo tema, la misma serie de movimientos. Como contamos con un espíritu —el espíritu del que danza— éste expresaría o atendería otras sugerencias que dentro del tema citado agitan su reclamo, su deseo de corporeizarse en el lenguaje del cuerpo. El peligro está en que, ausente el espíritu, esta danza libre se transforme en danza caprichosa.

### IV

Un cuerpo flexible, educado, para que se cumplan tales incitaciones de lo espontáneo.

### V

Los ritmos musicales son para la danza espejo y puente. Mirándose en ellos el artista va controlando su pasión, que sino podría desbordarse o caer en el anonadamiento de las situaciones repetidas; en

ese sentido es espejo, y puente, porque es un dominio común donde conviven artista y espectador, con la diferencia obvia de que aquél, el danzante, lo expresa y se expresa, y éste, el espectador, se limita a contemplar.

## VI

Es comprensible el deseo de una danza liberada de todo lo que no sea ella, de una danza que divorciada del sonido concibiera sus expresiones en el silencio, matriz común y, por lo tanto, impersonal. Pero esta aspiración es, creo, característica en todas las artes. Cada una de ellas querría a través de sus fanáticos una autonomía sin restricciones. Un ejemplo: un determinado tipo de poesía, desdiciendo las ideas, no quiso ya contar ni con imágenes, sino con puras palabras, cantantes y sonantes. Así acabó tal poesía en la dulce misión del sonajero. El poeta palabrista agitaba el poema sonajero ante la admiración de los *snobs* que, de acuerdo a su condición de espíritus párvulos, lo recibían complacientes con un "da-da" de reconocimiento.

## VII

La danza, la danza pura es solitaria. La danza de concierto que culmina en el ballet se vale de otros efectos ajenos a la pura danza. Es, ante todo, una fiesta para los ojos, más que un misterio para el espíritu. El mensaje trascendente no conoce el *dos*, es del *uno* para la multitud. Quizá esto explique por qué generalmente se sale de ver un ballet deslumbrado pero no estremecido, admirado pero no gozoso. Estremecimiento y gozo traducen calidades interiores, por lo tanto creadoras. Ellas irradian de la verdadera obra de arte, se acoplan al ser del receptivo modificándolo o transformándolo perdurablemente. En ese sentido todo arte es suma pedagogía.

### Fugacidad de la Danza

*"Tan silenciosas como creemos un espejo las realidades se hunden en el silencio."*

HART CRANE.

Los grandes bailarines son flores de un día. Llenan el ámbito de calor y alegría y luego desaparecen como ciertas obras tiernas de la naturaleza: sin rastros. Se vuelven leyenda como Salomé.

Nada queda de los movimientos maravillosos que un día nos conmovieron; todas las otras artes tienen la forma de desafiar al tiempo.

sólo la danza es fugaz. ¿Y el recuerdo? Y bien, el recuerdo se irá con nosotros.

La generación que tuvo la dicha de poseer un genio en este arte singular lo evoca en el recuerdo; ella trata de explicar a la nueva aquello que vio, pero sin resultado, y, junto con su impotencia, le deja solamente algunas palabras —"maravilloso", "sublime"— como definiciones de lo indefinible.

Junto a mí tengo la fotografía de un gran bailarín. Su pose alada, tristemente fija, muy poco me dice. Pero yo sé que con el primer temblor que lo sacudiera, con el primer soplo de vida que animara la imagen, allí comenzaría, también, mi encantamiento. Si yo lo hubiera visto me sería fácil liberarlo en el recuerdo, y entonces esta fotografía que fija melancólicamente un ímpetu de danza sería una clave, un punto de partida feliz para rememorar.

Pero no es así. Yo miro y remiro con admiración este cuerpo elástico, mezcla de ave y felino. Siento su aire pletórico, comprendo esos brazos extendidos de náufrago feliz en lo inmaterial. En esta imagen fotográfica se ve que todo él se aproximaba al vuelo. ¡Ay!, sí, se ve, pero ¿dónde ha quedado el sentimiento de esa realidad, dónde la imperiosa presencia de cuerpo y alma entretrecidos para el instante único y siempre fugaz de la danza?

El escultor se funda en la dura inmovilidad del bronce para permanecer casi intacto en el tiempo. El pintor, el poeta, el músico dejan al partir la historia de sus expresiones. Pero la danza debe continuar, debe continuar sin esperanza de rescatar para la permanencia ni un adarme de su expresión.

La gracia del movimiento, su intencionado lenguaje, se le volatiliza apenas dado a luz.

Estos magníficos temperamentos que viven al día con su arte conocen la inexorable caducidad de sus expresiones. Como la misma vida ellos saben que nada pueden conservar de sus obras; por eso su destino está en obedecer los dictados del ángel, y, en consecuencia, hacer todo lo contrario de la mujer de Lot: no mirar atrás, para no inmovilizarse ante la nada que dejan como estela. Ya que la permanencia de un genio de la danza acaece, como hemos dicho, solamente en el recuerdo de la generación que tuvo la dicha de admirarlo; recuerdo que también se apaga y se va.

El mito de la ninfa fugitiva del bosque es el mito de la danza. Sentimos que el aire ha temblado al paso de la gracia. Sentimos su realidad instantánea, inaprensible... después el silencio vasto y hosco.

## Güiraldes y su Ficción de la Pampa

por HORACIO JORGE BECCO

En manos de Jorge Luis Borges, cualquier tema necesariamente sufre su metamorfosis; así, cuando ve cautelosamente el libro de Güiraldes *Don Segundo Sombra*, lo incorpora a su mundo, pues en él desaparecen las líneas y la idea común, para atravesar cautelosamente el resplandor de figuras o anécdotas de ese siempre universal suceso borgiano. Creo que no exagero y comparto ese tránsito causal por *Don Segundo*. Transcribo sus palabras: "Wordsworth, en un prólogo ilustre, dijo que la poesía nace de la emoción recordada en la tranquilidad; la memoria define las experiencias; acaso todo ocurre después, cuando lo comprendemos, no en el rudimentario presente... El narrador de *Don Segundo* no es el chico agachado; es el nostálgico hombre de letras que recupera, o sueña recuperar, en un lenguaje en que conviven lo francés y lo cimarrón, los días y las noches elementales que aquél no hizo más que vivir". Y el libro reaparece ahora como pura ficción. ¿Fue un sueño de Güiraldes su novela *Don Segundo Sombra*? Alguna línea dice, "que un recuerdo traiga otro, es natural. Pero que un recuerdo traiga a un hombre, es cosa extraordinaria". Aquí pues la lucha del escritor.

Su sueño, por llamarlo de alguna manera, es la fábula del individuo genérico, el proceso del héroe, el gaucho magnífico. Odioso es pues el paralelismo entre éste y aventureros geniales. (Por el formulismo arcaico del personaje que corre hacia el hecho, la huella está marcada en la *Odisea*, *Don Quijote*, *Picwick*, etc., o cuando los acontecimientos modifican la materia del héroe, con el *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Seguramente colocamos en esta clasificación el *Don Segundo Sombra* de Areco y a Hudson con su *The Purple Land*. Waldo Frank coteja la pampa del pequeño Cáceres con el niño y el negro que recorren el Mississippi, pero buscando una orientación para un público, así como otros críticos se llegaron a la novela picaresca, a Kipling, o al aventurero de la Mancha.)

Güiraldes debe evocar simplemente sin haberla visto, el acercamiento a la infancia del niño-resero pintado en un cuadro singular. (El, Ricardo, llega a sus campos con la palabra francesa y un puro asombro por la llanura. Luego, ya hombre, confesará sus emociones por boca de la guitarra, pero el vanguardismo era su horizonte universal.) Hace entonces revivir el centauro. Introduce con habilidad y sin resistencias al lector por la campaña nativa. Allí estaremos trans-

portados, sufriendo y conviviendo o revelándonos con el paisaje, ese otro espejo del alma provinciana.

Todo el recorrido de aquella vida gauchesca tiene cierto acercamiento al realismo cruel, pero existe algo más aún, es la recreación. El tema está, el escritor lo ilumina y transforma.

Un análisis sistemático va alentándonos ahora y vemos que no es posible ese criollismo de novela por muchos aspectos. El vuelo ilusionado de la metáfora, la simple comparación de un rico imaginero, sorpresivo ante el parco hablar del protagonista o al rudimentario decir colegial de un niño pueblerino. Son los ojos del reserito los que crean ese "gigantismo teatral que hace de un arreo de novillos una función de guerra", como duramente critica Borges. Vamos entonces lentamente a situarnos en el campo literario, falso como autenticidad de algo viviente y similar, pues la construcción artística, contando con esos rudos elementos, va a darnos un relato, una elegía, lo artificial que armoniza en el cuadro de arte, desprendido sin notarlo directamente de la realidad.

Sin Güiraldes no hubiéramos conocido nunca esa verdad que desarrolla su libro, transformada ya por el progreso y la evolutiva mecanización del campo.

El elemento poético es la solución del problema. Ya Lugones al trazar el esquema, en aquel decir categórico y bautismal que colocó sobre *Don Segundo Sombra*, deja señalados tres recursos: "el rasgo directo, lo que es decir fotográfico, el diálogo y la metáfora objetiva, o sea el modo más primitivo de comparar. Es el procedimiento de la poesía llevado a la prosa, vale decir, con la desventaja esencial de la suplicia, que sólo a fuerza de temperamento puede salvar al escritor".

Luego, ese juego del lenguaje, que llega eliminando durezas, son-sacando al renovarse inducibles caminos al cansancio criollo. Ello se da también, y fielmente, en el transijado ambular —recuérdese el caminar, caminar, que fortalece la naturaleza de algunos capítulos— y hasta en el callar —silencio, personaje inadvertido.

Así esa evocación de Güiraldes, que nos permite acoplarnos en un mundo transitorio, de caballos y haciendas, de cuentos y sucesos, de reseros y domadores, que nos acerca por la aparcería hacia el culto de la amistad fundamentada, no puede redescubrirse como planteo literario.

Esa aventura gigante, imborrable, que nos incorpora en tierra argentina, sin margen de tiempo, y su lectura, que sumerge en la pampa del libro, es el sueño que Ricardo Güiraldes recupera "o sueña recuperar". Su ficción más perfecta...

## HORA 25: Hora de despertar

Desgraciadamente, para el desvenepido público de Buenos Aires, y afortunadamente para Virgil Gheorghiu, éste pudo llegar antes que la verdad sobre su persona de "humanista militante". Lo cierto es que Virgil Gheorghiu partió hacia los países americanos inmediatamente después que se divulgaron en Europa algunos detalles de su verdadera personalidad que tuvieron la virtud de espantar y avergonzar a aquellos críticos que inflaron tan desmesurado globo literario: Gabriel Marcel a la cabeza de ellos.

La Hora Veinticinco de Virgil Gheorghiu fué, como es sabido, un bestseller. El aval de los existencialistas cristianos encabezados por Gabriel Marcel, quien llegó a prologar la obra, las alabanzas de los críticos del *Figaro* y afines, y sobre todo un sostén publicitario enorme debían hacer de Gheorghiu un "gran escritor libre", uno de esos "humanistas cuyo testimonio inolvidable nos dicta nuestro deber".

Ni decir que decenas de millares de personas creyeron en el "gran escritor libre" con la misma facilidad e inocencia con que creen en la bondad anunciada de un dentífrico con buenos afiches; lo curioso es que pareciera que hasta el propio Virgil Gheorghiu creyó en su "libertad de gran escritor". Sólo así se explica que después del éxito de *La Hora Veinticinco* en lugar de dedicarse discreta y exclusivamente a cobrar los derechos de las numerosas traducciones y reediciones, se haya decidido a lanzar una nueva producción: *La Segunda Oportunidad*.

Esta "segunda oportunidad" aprovechada por Gheorghiu para hacer, con argumentos de una grosería que sólo puede explicar un cinismo y una amo-

ralidad sin límites, una desembozada propaganda de guerra, no ha sido favorable al "gran escritor libre". El quería, en efecto, guardar un discreto silencio sobre su pasado y, haciendo gala de una extraña modestia, escribía en *Paris-Press* del 21 de diciembre de 1952: "Nunca he hablado de todas las obras que he escrito en mi juventud con excepción de un pequeño volumen de poemas. Sin embargo, no todo el mundo es partidario de guardar idéntica discreción, en lo que se refiere a los antecedentes literarios de los "grandes escritores". En el momento mismo —enero de 1953— en que toda la prensa literaria de París, que reconoce como pontífice a François Mauriac, se aprestaba a encontrar en *La Segunda Oportunidad* todos los encantos literarios, filosóficos y políticos que ya habían conocido y alabado en *La Hora Veinticinco*, he aquí que los "críticos" se enteran, de manera aún no muy claramente explicada, que el señor Virgil Gheorghiu escribió en 1941, cuando tenía 24 años, un reportaje titulado en rumano: *Arđ Maturile Mistrului (Las orillas del Dniester están en llamas)* y en 1942 un libro: *Am luptat in Crimea (Yo he luchado en Crimea)*.

Es evidente que las discrepancias existentes entre los diversos servicios de espionaje "atlánticos" no han sido ajenas al descubrimiento de los antecedentes literarios del "gran escritor libre", pero haciendo caso omiso del origen de tal descubrimiento que no tiene un gran interés en sí, vale la pena en cambio analizar un poco las dos obras de juventud antes mencionadas y que son harto reveladoras de la verdadera naturaleza del señor Gheorghiu.

*Las orillas del Dniester están en llamas*, fué publicada como dijimos en

1941, primero como una sucesión de reportajes en los diarios fascistas rumanos de la época y luego, en forma de libro, por las Ediciones Nacionales Mauc de Bucarest. En 1941 dirigía el diario fascista rumano *Timpul (El Tiempo)* el señor Gafenco (ex ministro de Relaciones Exteriores del rey Carol y actualmente uno de los jefes de la emigración rumana) y el señor Gheorghiu era el encargado de la rúbrica judicial del periódico, orientada, naturalmente a combatir contra judíos, gitanos y otros elementos "inferiores". Para lograr las informaciones necesarias para documentar su trabajo periodístico, el señor Gheorghiu se puso en contacto con la policía y ese contacto llegó a ser tan estrecho que pronto se convirtió en "informante de la Siguranta". Aunque éste no es precisamente un "antecedente literario", ha llegado a saberse también ahora que, como informante policial encargado particularmente de actuar como espía en los medios periodísticos, el señor Gheorghiu estaba fichado en los archivos de la policía secreta rumana con el seudónimo de Andreescu. Cuando los ejércitos hitleristas invadieron Besarabia, Gheorghiu solicitó ser el cronista de esa epopeya. "Quería llegar al frente... Tres días después de los primeros combates obtuve la autorización de partir" (*Las orillas del Dniester están en llamas*, pág. 27). Desde el frente, Gheorghiu envió, en efecto, sus reportajes tan violentamente antibolcheviques y antisemitas como para decir pídidos a sus colegas hitleristas. Escribía: "La amabilidad y la camaradería con que cada soldado y cada oficial trataron a todos los soldados rumanos fué verdaderamente sorprendente. No había necesidad de pedir nada porque todos se ofrecían espontáneamente a prestar cualquier servicio. Yo quería de veras escribir un himno ardiente sobre estos hombres soberbios." Naturalmente, el ardor del señor Gheorghiu se amengua mucho cuando se trata de escribir sobre los vencidos, y así en otra

página puede leerse: "Me acerco al convoy (de judíos) que despide pesados efluvios. De tiempo en tiempo los judíos lanzan miradas furtivas cargadas de diabólica alegría sobre la ciudad quemada. Esa masa de cenizas es su obra, son ellos los que han destruido la ciudad de Balti. Y helos ahora aquí desfilando con sus mujeres y sus ancianos, como el más criminal de los ejércitos de destrucción... ante las ruinas humeantes de la ciudad bajo las cuales yacen los cadáveres de los que ellos han matado... La pena de muerte es un castigo clemente para ellos y para su crimen."

Esto ya es algo como para asombrar a los lectores incautos, hacer enojecer a Gabriel Marcel y a Mauriac y determinar a los "críticos" de *Carrefour*, *Le Figaro Littéraire* y *Combat* a poner en guardia a sus lectores "contra las imposturas del agente hitlerista Virgil Gheorghiu"... pero hay más que esto todavía.

Está la segunda obra del primer período de vida literaria del "gran escritor libre": *Yo he luchado en Crimea*. En la página 127, relatando la huida de una columna de refugiados civiles soviéticos bajo el fuego de las ametralladoras hitleristas, escribe: "No pueden más huir... Cómo lamento no poder asistir de más cerca a tales escenas. Hubiera querido tener mis prismáticos... Porque yo no quiero a esas gentes. Y, por eso, no teniendo mis prismáticos, he tomado mi fusil y he comenzado, yo también, a tirar sobre el convoy de carritos, de autos, de caballos y de peatones que huían..."

Y ésta es la verdad sobre el "escritor" Virgil Gheorghiu, su verdad escrita por él mismo: Virgil Gheorghiu (a) Andreescu, nazi y ex agente de Hitler, es un criminal de guerra convicto y confeso del crimen de genocidio.

Ahora está claro que Virgil Gheorghiu se ha convertido en paladín de la defensa de la "civilización occidental", tal vez no tanto por vocación como por



necesidad de propia defensa. Lo que aún no está claro es si la "inocencia" de sus admiradores puede ser tan inagotable como para permitirles seguir admirándolo después de conocer sus vastos antecedentes literarios y extraliterarios.

#### LIBERTAD DE EXPRESION Y CAMPOS DE CONCENTRACION

En el curso del año pasado — en la tapa una estatua de la Libertad con los brazos cortados — la revista norteamericana *The Nation* publicó un número especial de 64 páginas sobre el tema "Somos libres?", donde se denunciaba las crecientes medidas de restricciones de libertades civiles en Estados Unidos. René Guyon escribió un largo trabajo — "La caza de brujas en Estados Unidos" — en *Les Temps Modernes* de París, donde estudia el delito de opinión en Estados Unidos, documentando quemazones de libros, linchamientos legalizados, antisemitismo militante, acompañados a veces de anticatolicismo y siempre de antilatinoamericanismo, pues como define el articulista, "una reacción no sería reacción si no fuese acompañada de racismo". Por su parte, la revista argentina *Verdad* publica en su número de mayo un documentado artículo — "Un negro almacenero derriba estrellas" — sobre las actividades de Lawrence A. Johnson, enriquecido almacenero de Siracusa y máximo censor de la radio y la televisión en EE. UU. ¿Cómo reacciona Washington ante esta campaña de prensa que culminó con el clamor mundial despertado por el escandaloso caso Chaplin? Un cable de la AFP nos lo hace saber: El Washington Post divulga una información del Ministerio de Justicia, cuyos funcionarios anuncian una red de cinco "campamentos de internación" para elementos "pegrogricos o subversivos" que serán habilitados en 1954, con capacidad para 100.000 internados. Estos monumentos a la libertad de expresión serán em-

plazados en Avon Park (Florida), en Reno (Oklahoma), en Wickenburg y Florence (Arizona) y en Tule Lake (California).

#### ¿QUIEN DEBE A QUIEN?

Robert Merle surgió en la novelística francesa con *Week-End à Zuydcoote* (Premio Goncourt 1949) y últimamente actualizó su nombre en otra novela: *La Morto est mon metier*. Robert Merle es profesor de literatura inglesa en Rennes; antes tuvo cátedra en Neuilly, al lado de Daniel-Rop y Jean-Paul Sartre. En su oportunidad la crítica hizo notar la influencia de la nueva literatura americana en éste y otros novelistas europeos. Robert Merle sale al encuentro de estas críticas en una entrevista aparecida en *Les Nouvelles Littéraires*. Gabriel d'Aubarède le pregunta:

—Usted ha traducido a Erskine Caldwell... Y justamente la composición tan directa de los relatos de usted, donde de la psicología bien definida — y lo digo sobre todo por su último libro — no se expresa jamás por medio del análisis, hacen pensar en la nueva escuela norteamericana...

—Los novelistas americanos no han inventado nada. Si en efecto hay entre ellos algunos realistas vigorosos, tienen sus antecesores en novelistas franceses, especialmente Zola y Maupassant, o rusos, como Tolstoi. Directa o indirectamente, un libro como *La Guerra y la Paz* ha influenciado más fuertemente a nuestra joven literatura que Hemingway, Dos Passos o Caldwell. Por mi parte me siento tan tributario de la literatura inglesa o rusa como de la novelística yanqui.

#### COREA

Según el *U. S. News and World Report*, en la guerra de Corea, Estados Unidos ha movilizad tantos hombres y gastado tanto dinero como en su intervención en la primera guerra mundial. Los yanquis, además, han tirado más

obuses en Corea que en toda la segunda guerra mundial. La contribución de Estados Unidos a la democratización de Corea ha dejado a ésta más destruida que a la Alemania de 1945. El llamado "País de la Mañana Calma" recibió doble ración de bombas que la poderosa Alemania de Hitler.

Según la misma publicación, medio millón de estudiantes yanquis han logrado escapar a la conscripción de lo que ellos llaman "la guerra de los pobres diablos". Algunos divulgan este consejo:

- 1) Al ser llamado a filas, obtener un permiso temporal de servicio.
- 2) Casarse y agenciarse un hijo. Los padres de familia no son mandados a Corea.

#### UNA CARTA DE MAX JACOB

*Les Lettres Françaises* publica varias de las cartas que el poeta Max Jacob escribió a Paul Eluard a raíz de su conocimiento en plena ocupación nazi de Francia. Eluard, en representación de los poetas que luchaban en la Resistencia, visitó en Saint-Benoit a Max Jacob, obligado entonces por los nazis a llevar en forma visible la estrella amarilla de David. Max Jacob, sin compartir sus ideas, admiró el fervor de Paul Eluard. Días después de escribir esta carta, la Gestapo buscó en Saint-Benoit al gran poeta para encarcelarlo en Drancy, de donde no saldría con vida.

Saint-Benoit-sur-Loire.

5 de octubre de 1942.

Mi querido amigo Paul Eluard:

*Sobre un rastro donde la muerte deja las huellas de la vida.*

He aquí en dos versos toda esta época inmemorial. Los tomaría como letra si tuviera que escribir la historia de estos tres años infieles a los prece-

denes. Sepamos, al menos, que vivimos los primeros Tiempos Nuevos. ¿Vivibles para quién?, me preguntará usted. A esto hay que responder que son las cosas menudas las que cambian al mundo. Cuando los sucesos son espectaculares, no se producen para durar, pero,

*este pequeño mundo asesino está orientado...*

de modo a convencernos que toda esperanza es vana. Entramos en la Gran Historia Nueva, como se entra de verdad: cambiando el precio del pan y su sabor. El furor sordo y la sonrisa, el robo generalizado: aceptarlo todo con el sentimiento de la fatalidad. ¡Fatalidad de la muerte de Europa! ¡Su Toro ha dejado de reinar! La época de las vacas flacas, seguida de las epidemias. Es cierto, como se dice, que en China los buitres cumplen el servicio de inspección de calles y caminos: hacia algo así nos encaminamos, me imagino, con nuestras sonrisas insatisfechas, cada uno llevando la suya, muy felices de beber un vaso de vino gris.

Quiero mucho vuestra esperanza, pero ella no se comunica conmigo sino por su belleza. No puedo poner tantas esperanzas en el hombre, y jamás los "cerros hurrumbrosos de la injusticia" han estado tan hurrumbrosos. ¿No han encarcelado a la alondra Pierre Berger? ¿No ha escuchado usted los ciento dieciséis disparos de fusil en la inocente cárcel de *Cherche-Midi*?

*Los hombres van a llegar...*

Posiblemente sea así dentro de cincuenta años. Los muertos no resucitarán y nuestros Latude seguirán muertos. Le admiro y aún lo quiero más con esa mirada dirigida hacia la filosofía moderna, en esa concepción tan amplia de una humanidad transfigurada por la desgracia.

MAX JACOB

ARNOLD TOYNBEE—*The World and the West*, 1953. Oxford University Press, New York and London. (Lithographed in the United States of America.)

Es este pequeño volumen una adaptación editorial de las *Reith Lectures*, conferencias pronunciadas por el señor Toynbee en 1952 a solicitud de la British Broadcasting Corporation. Hace notar el autor que dichas conferencias son un anticipo de los últimos volúmenes de *A Study of History*, actualmente en prensa, a publicarse en 1954. Fueron anteriormente impresas en la revista *The Listener*.

La tesis central de este trabajo es la siguiente: el Occidente (*the West*) ha atacado constantemente al resto del mundo. Ahora, siempre según Toynbee, es el resto del mundo el que ataca al Occidente. En tal emergencia, el autor no ofrece a este último remedio alguno, sino que, por extraño que resulte, se lo ofrece al resto del mundo, o sea, al presunto atacante. Y la medicina que Toynbee brinda a esos pueblos en plan de desquite es una solución parlamentaria, una especie de reforma política a la turca, sin el nacionalismo kemalista, pues resulta ser precisamente Turquía el país ideal donde cristalizan los sueños utópicos del autor.

Opina el señor Toynbee que el peor de los males que affigen hoy al no-Occidente, es decir, al resto del mundo, es la revolución nacionalista, inspirada, según él, por malos ejemplos occidentales. No para defender al Occidente que él considera agredida, sino para proteger al resto del mundo contra sí mismo. Toynbee aconseja la estructuración de una gran comunidad como la islámica, por encima de las naciones, o como el viejo imperio español, cuya disolución lamenta de modo un tanto trasnochado.

Los problemas de la hora actual los resume el señor Toynbee en el encuentro del Oeste con Rusia (no con la

U.R.S.S.), con el Islam, con la India y con el Extremo Oriente. No sabemos si la América Latina pertenece al Oeste o al resto del mundo; si nos ha atacado el Occidente, o si nosotros lo atacamos a él. Tampoco aclara Toynbee si son o no plenamente occidentales los campesinos y proletarios de países como Francia, Italia, España, etc., o los de la América del Norte, en especial las algo más que minorías raciales de esta última; pues todos estos grupos sociales parecen igualmente susceptibles a la influencia marxista, y no sólo ellos, sino también vastas masas de la pequeña burguesía y algunas de la grande. Y no hablemos de los pueblos del África y de los de Oceanía.

El esquematismo del señor Toynbee, que en los primeros tomos de su *Estudio de la Historia* lo indujo a dividir a la humanidad en exactamente veintiuna civilizaciones distintas, lo anima ahora a distribuirla sólo en cinco; pero, como antes, deberá ser la circunstancia misma de esa división la que nos suministre, de alguna manera que el señor Toynbee no aclara, la explicación y la solución de los problemas mundiales. Vale la pena señalar, de paso, que el señor Toynbee se las ingenia para no mencionar en el transcurso de estas charlas los términos tan actuales de *capitalismo* e *imperialismo*, por los cuales experimenta, al parecer, una antipatía tan profunda como grande es la predilección que siente por la Compañía de Jesús.

El caso de la U.R.S.S. es muy interesante. Para el señor Toynbee, se reduce toda ella a la definición de la nacionalidad rusa como entidad extraña al Occidente, que recibió la religión cristiana por vía bizantina, o sea, oriental, y que modernamente ha adoptado, de manera violenta y extraña, la ideología marxista. Esta última es para Toynbee una herejía del pensamiento occidental. Pero en cambio, al estudiar el caso de la India y del Pakistán, en-

tiende el señor Toynbee que no conviene a estos países seguir el ejemplo soviético, primero, porque el marxismo es una ideología de Occidente; segundo, porque se ha ligado con elementos rusos que son, al fin, cristianos, y por ello, según se concluye, parte integrante del pensamiento occidental... inapto para el consumo de los asiáticos y demás pueblos del resto del mundo.

Con este librito, el señor Toynbee ofrece una muestra más de su periodismo histórico fundado en la imagnaria acción determinante de un punto cardinal: el Occidente, Punto cardinal con vida propia, especie de piedra filosofal, fuente de adivinación y curanderismo, brindo de sinrazón y lema ultramontano entendido como triste consuelo a quienes, en medio de sus cuitas, sintonizan los programas de la B. B. C. y de la *Voice of America*...

Hernán Rodríguez

JOAQUÍN GÓMEZ BAS—*Barrio Gris*. Ed. Emecé, Buenos Aires.

Los sucesivos censos nos han ido demostrando en qué medida la Argentina rural pasó a ser urbana. Si antes la verdad de nuestro país era su pampa, sus páramos riojanos, sus cuchillas entrerrianas, hoy una verdadera imagen de la Argentina es la del febril Buenos Aires, los talleres de Rosario, el Instituto de Córdoba, las chimeras de San Nicolás y, en última instancia, de esa nueva civilización que, un poco a nuestras espaldas, se está levantando en el Chaco, en Formosa, en Misiones.

Nuestra literatura dió, mal que bien (pero más bien que mal), sus escritores del campo: Echeverría, Sarmiento, Hernández, Güiraldes. Como nuestra gran incógnita quedó entonces (queda todavía) la ciudad, y en este terreno, LA CIUDAD, esto es el Gran (¿el monstruo?) Buenos Aires.

¿Por qué esta introducción? Porque

el autor que hoy comentamos echa su cuarto a espaldas en este ruedo y escribe una novela de la ciudad, de su suburbio.

Joaquín Gómez Bas escribe sobre Sarandí, un Sarandí que intuyo, más que sé, por los años 25 al 32. Su novela es la historia de la adolescencia y primera juventud de un hombre de ese suburbio.

Digámoslo desde ya: Gómez Bas es un escritor que se alinea dentro del realismo. Podía haber caído en el naturalismo, pero lo salvan su talento poético y las páginas introspectivas de su novela. Su descripción del suburbio es cariñosa, pero despiadada. Es un mundo rudo y no será él quien nos perdona los tragos amargos. Sólo la madre, figura que de tan buena nos resulta borrosa, se salva, lo mismo que Zulma, "la novicita buena", que sólo aparece en las postrimerías del volumen. Pero los verdaderos personajes de Gómez Bas son: Claudio, el joven vivillo y depravado, la versión suburbana del niño bueno; Meñique Tieso, el lumpen desclasadado y miserable; Cigüeña, su amigo de la infancia, mezcla de ángel y de bruto; el almacenero, el gringo guitarrero, el boticario procaz y curandero, etc.

Gómez Bas domina su oficio y narra con soltura y cierta cortante brusquedad muy adecuada a la materia que trata. Describiendo el medio orillero evitó el naturalismo grosero y la pornografía disfrazada de realismo (manes de Castelnovo). Y siendo subjetivo no cayó sin embargo en la novela psicológica y en ese estilo retorcido y oscuro que caracteriza a la mayoría de nuestros buenos escritores, comúnmente agrupados bajo el signo de "Sur".

Ya que entramos en esto diré que un crítico saqaz, H. A. Murena, dijo que Gómez Bas es un Borges menor y un Barletta mayor. Esta, como todas las esquematizaciones, es equívoca por su misma simplicidad.

Gómez Bas no es un Barletta mayor, pero sí puede ser un par del caracteriza-

do novelista de *La Ciudad de un Hombre*. Sólo que ambos se han repartido distintas zonas de la geografía porteña y distintos estratos de su sensibilidad.

En cuanto a Borges me parece mejor ejemplificar con una muestra. Hay un capítulo en *Barrio Gris* que puede parangonarse con el famoso cuento de Borges, *Hombre de la Esquina Rosada*. El episodio de Gómez Bas merece ser narrado en extenso.

En una fiesta de boliche se produce un incidente entre dos guapos orilleños. Uno, el más sereno, propone, para evitar que corra sangre, el dejar los cuchillos sobre el mostrador y salir a la calle para enfrentarse a puño limpio. Da el ejemplo sacando el fierro de su faja y depositándolo sobre el escaño. El otro vacila un instante, pero accede al fin, deja el suyo y, solos, se encaminan a un baldío vecino. Como demoran en regresar, un comedido va a espiarlos y halla al segundo agonzando en un charco de su propia sangre. Su rival había tenido dos cuchillos.

Cuando alguien termina de leer el cuento de Borges queda con la sensación de su maestría técnica, tanto mayor apreciada cuanto más familiarizado esté el lector con los modernos cuentistas angloirlandeses. Pero la frialdad del narrador se transmite al lector y finalmente todo, hombres y situaciones, se deshumanizan hasta convertirse en un puro (y a veces maravilloso) ajedrez literario. En cambio el lector de Gómez Bas, aún el menos avisado, siente las situaciones, las asimila a su yo y las revive en su sensibilidad. Conduce con tanta habilidad el relato del cuchillero alevoso, que su inesperado final nos llena de horror y nos comunica una vivencia que vale por cien páginas discursivas sobre el medio moral del suburbio y las leyes bárbaras que lo rigen.

Es por ello que si Gómez Bas es un Borges menor, es en cuanto a su menor dominio de ese estilo depurado que aquél lleva hasta un bizantinismo literario, es en cambio un Borges mayor

en su profundidad, en su humanidad y, por qué no decirlo, por su aliento.

En *Barrio Gris* falta algo, y pecado sería callar la omisión. El único medio social en que navega está poblado de malevos, prostitutas y macrós, el hampa, en fin. Los personajes obreros son pocos y su actuación episódica. Desde la orilla, y como un telón de fondo a través de toda la novela, aparecen las chimeneas de una fábrica, "La Sulfúrica", apestando al barrio y envenenando vidas y sueños con sus emanaciones fétidas.

Julio Galea

NICANDRO PEREYRA — *Coplas del Cuñaveral*.

Anímarse a la forma y la indole temática que definen el último libro de poemas de Nicandro Pereyra supone un riesgo doblemente acechante. Por una parte, el encanto en apariencia ingenio de los cantares del pueblo, que obtiene el pueblo mismo a través de una decantación laboriosa de guitarreros y contrapuntos, de olvidos y memorias, de correcciones anónimas y de agregados felices, se hace difícilmente accesible al poeta culto. Muy frecuentemente el intento resulta demasiado intelectual, o bien naufraga en la pobreza de una sencillez sin maravilla. Esto, en lo que hace a la forma. En cuanto a la temática de la selva o el llano norteños, las accechanzas del pintoresquismo architransitado, el folklorismo protocolar o su contraparte, la truculencia preñada de consignas fáciles, arriman escollos no fácilmente salvables. Pero el poeta, en este caso, los ha traspasado hasta obtener una auténtica expresión individual que — y en la síntesis que sigue radica tal vez la importancia esencial del volumen — resulta también una muy legítima expresión de una poética nacional, a través de su justamente localizada ubicación norteña.

Apunto de paso una opinión que in-

temaré definir más ampliamente en cuanto ocasión halle a mano: nuestra expresión nacional — poética, literaria en general, plástica, musical, etc. — es o habrá de ser necesariamente multiforme, en la medida en que nuestro país, sin desmentir a un algo de común con los evidentes características regionales. Esto parece demás para el caso de Pereyra. Todos sabemos y admitimos que esta clase de poesía señala uno de los caminos de la poesía nacional. Sólo quiero apuntar acá que no es necesariamente el único, y que lo nacional para nosotros, por ejemplo — boyaerenses o porteños — sentido y expresado con la misma autenticidad que Pereyra en su propia búsqueda, nos habrá de conducir a otra expresión, sólo en apariencia menos nuestra o aún menos folklórica. Dejo en pie esta aclaración, que deseo establecer con cierta precisión que celebro con entusiasmo el libro de Pereyra, por considerarlo la expresión auténtica de un poeta norteño, en la misma medida en que celebraría, por ejemplo, los versos de un poeta que lo fuera tanto de Buenos Aires como Nicandro lo es de Tucumán de adopción o de su Santiago nativo.

Ahora bien, ¿por qué las coplas de Pereyra son particularmente felices? Creo que, entre otras cosas, porque resisten igualmente la prueba inicial — y fundamental — del primer impacto emotivo, y la más cuidadosa indagación analítica.

Veamos así el lenguaje. ¡Qué bien hace a un clima poético como el nuestro, invadido hasta la asfixia por metáforas, giros y elementos de la más absoluta extracción libresca — aunque en esos libros se hayan expresado poetas geniales — este utilizar de voces y modismos que, sin desvelar jamás el tono poético, tienen el legítimo encanto del habla provinciana! Es claro que así se puedan decir "cosas requetesabidas" sin que resulten requetechidas. El matiz preciso por donde el habla del pueblo

que el poeta conoce exhibe su identidad indiscutida, no se puede pronuntiar en fórmulas. Algunos diminutivos definitivos; cierta adjetivación especialísima; pocas pero felices voces, castellanismos, por otra parte, pero de utilización regional, van dando un clima exactamente logrado, que no se puede ejemplificar con una copla por que el mérito no consiste aquí en el hallazgo, sino en la tónica sostenida del coplero. Tónica que, por otra parte, transita desde la cuarteta de la copla tradicional hasta las diversas formas musicales de los aires nativos.

En cuanto a la sustancia humana de estos versos, están atravesados por las mismas mentas y sucesos que suelen atravesar las coplas del pueblo: el amor ingenuo y a veces zumbón, en sana picardía campesina; las penas muy reales de los trabajos, los dolores y el agobio de un vivir enfeudado; la ira ante el despojo inicuo o el atropello que llega muchas veces al crimen. Todo ello con un muy justo equilibrio poético. Sin seguidismo fácil a lo que más gusta y menos dice — el poeta que recoge es también un hombre lúcido ante la realidad y debe dominar la composición dinámicamente real de su testimonio — pero también sin posturas forzadas. Cuando alcanza una fuerza de látigo arrancado a la mano del patrón es con temas de muy profunda raíz en la zona tucumana — "Coplas con ingenio azucarero", "Coplas con Sanagua y su amor humillado", "Canto a un obrero", etc. — por lo que su afirmación social, implícita y efectiva, no resulta incrustada, no es la opinión razonada del poeta que conduce — o no lo aparece así en el poema, que eso es lo fundamental desde el punto de vista poético —, sino la reacción misma del pueblo auténtico, tal como pudo cantarla un coplero oportuno en su guitarra. Pero superado el simple naturalismo de la transcripción por un sentido inteligente de la composición temática y, sobre todo,

por la presencia jerarquizadora de un poeta.

En síntesis: un libro logrado, pleno de sentido popular y nacional, que afirma en forma definitiva la presencia de un poeta cronológicamente emparentado con lo que se llamó sin mucho motivo "la generación del 40", pero saludablemente distanciado del amaneramiento desmedulado que caracteriza a la mayor parte de los representantes de aquel grupo.

El volumen circula en una cuidada edición de La Carpa —núcleo originariamente radicado en Tucumán, y cuyos aportes a la poética nacional han sido estimables— y lo realizan excepcionales ilustraciones de catorce artistas plásticos, cuya consideración detenida exigiría el espacio de otra nota y la presencia de un especializado en la materia.

Horacio Raúl Klappenbach

OSVALDO SVANASCINI — *Este Misterio Transmutado*, Losada, Buenos Aires, 1952.

Un nuevo libro de poemas: *Este Misterio Transmutado*, añade el joven poeta Osvaldo Svanascini a su ya amplio registro bibliográfico.

En ellos, asistimos a la culminación de una parábola creacional, iniciada en su primer libro de versos: *Perdurable Ausencia*, y continuada luego con indeclinable fervor en sus siguientes obras poéticas, muy dignas de la recordación y el comentario propiciatorio, por lo que significan, no sólo como auténtica expresión de arte, sino como factor de comprensión y acercamiento a las obras que comentamos.

En efecto. Los libros de poemas: *Unilom*, *Presuposición del Espejo* y *Fragmentos de la Muerte*, a pesar de la acogida hostil que les fuera dispensada por ciertos críticos apresurados y peor informados, son libros de muy sólidos valores poéticos, que prefiguran

en un todo la singular trayectoria artística de este poeta.

En todos ellos se asistía a la dramática lucha de un auténtico creador, que desdeñando los cauces fáciles e imperpersonales, buscaba expresar una plenitud, en la cual los colores y las palabras eran proyectados violentamente en afán de infinito, trascendidos sus sensuales contornos.

Superando el concepto meramente estético, eran directas aproximaciones por el acento de lo poético, al límite preciso donde intuía que cesarían todas las contradicciones e imperaría la más absoluta armonía.

La poesía de Svanascini, no es un deleitarse o acojonarse por los aspectos y formas mediatos, sino que cala hondo en las cercanías de lo inaudito, de lo absurdo, por donde intuímos en nuestros breves momentos de lucidez que debe encontrarse la salida de este incongruente laberinto, sin explicación posible, que es nuestra momentánea existencia.

Es, en suma, poesía surgida de una necesidad, y entendida, no como una simple coloración impresionista, sino sino como un conocimiento mágico-metafísico.

En base a lo expuesto, anotamos, que para comprender la obra artística de Svanascini, es menester tener presente que ella discurre en dos direcciones aparentemente disímiles que constituyen su cielo y su infierno: la angustia metafísica y el rigor ascético.

El rigor lo incita a eludir los caminos de gastada significación, por los cuales sabe perfectamente que no encontrará la explicación, "su explicación", a las solicitudes de la sangre, de su sangre, y que se traduce en modo inequívoco en toda su obra.

En torno a ésta se han originado diversos equívocos y replanteado problemas de no fácil solución. Problemas tales como la esencia misma de la poesía: originados y violentamente provo-

cados en todo lector adulto que piense por sí mismo.

En este orden de cosas, no podemos sustraernos a las diversas solicitudes que origina la misma, y en consecuencia, tratemos de lograr una confluencia que disipe tanto malenendido cernido en torno al núcleo mismo de la poesía aparentemente hermética, tal como la que comentamos.

En principio: poesía hermética, necesariamente hermética, por cuanto opera con materiales de suma fragilidad, harto difíciles de aprehender, y porque tiende, dentro de sus propias fronteras, a ser un conocimiento poético de lo real o verdad absoluta.

O diciéndolo con palabras de Maritain: "Un verso hermoso se apodera del alma por las correspondencias espirituales que descubre, inexpressables por sí mismas, un nacimiento verdaderamente puro de la obra de palabras. Que sea «oscuro» o «claro» es secundario".

En cuanto hombre de su tiempo, de nuestro presente e intransferible tiempo, el autor de *El Espíritu Petri*, cado bucca por los más recónditos y oscuros repliegues de la existencia:

*Oigo sus vesículas y glándulas navegan*  
[do en la muerte.

*Distingo la piel colgada de un clavo:*  
*uniforme destinado a otra muerte.*

*Y el sol penetra por las plañillas de la*  
[vida.

Y con nuestros pobres y convencionales signos desgastados por lo accesorio, intenta traducir en poemas la inefable potencia del ser presentado e irrevelado:

*La lluvia viene esta mañana como una*  
[oración  
*entonada por los acetos del alba.*

*Mi corazón te canta*  
*oh lluvia de moradas austeras*  
*oh identidad de mi muerte*  
*por la que navega el lento silencio*  
*de las nubes*  
o asiste al lento disgregarse de los días  
y su contenido: mero pulular de cenizas  
que rebalzan por sus manos:

*Hay astillas que maduran su descanso*  
*pasajero soñando en la borda de un*  
[vaso

*y fotos que guardan el dintel del tiempo*  
*detenidas, abstractas:*  
*construcciones erigidas a nuestra me-*  
[moria

y presencia el indiferente fluir de las aguas del tiempo a través de su epidermis:

*De nuevo hacia la mañana.*  
*Los pasajeros del mundo pierden su*  
*el-tren camina*  
[corbata  
*tu corazón vuelve a expeler sus viejas*  
*y matemáticamente*

*hoyro mis manos, tránsito por las sábanas*  
*a la espera del guardabarreras del cielo,*  
*ese que saca su reloj*  
cuando ve aparecer el ángelus en la ven-  
[tana.

Esta agudización de la temporalidad del verso, es una de las constantes fundamentales de *Este Misterio Transmutado*, la que lo distingue netamente de sus libros anteriores y la que le permite plasmar a Svanascini poemas de sugerentes colaboraciones, de los cuales anotamos el emotivo "Itinerario de las manos".

Juan B. Bernardéz

## TESTIMONIOS

### El trabajo forzado en los Estados Unidos

por Stetson y Kay Kennedy

I

#### REQUISITORIA PARA LA PRESENTACION DE UN MEMORANDUM

WESTERN UNIÓN

Sr. Presidente de la Comisión especial del trabajo forzado,  
Naciones Unidas, Nueva York (N. Y.).

En el curso de mis estudios para mis libros *Southern Exposure*, *Palmetto Country*, *The Klan Unmasked* y *Guide to Racist America* (estos dos últimos próximos a aparecer), he reunido pruebas concluyentes de la existencia en vasta escala de trabajo servil en los Estados Unidos. Puedo proporcionar estas pruebas en forma de declaraciones juradas y entrevistas autenticadas de trabajadores esclavos. Millones de negros americanos, leñadores y obreros agrícolas, son mantenidos en una servidumbre involuntaria. El precio corriente de la libertad en el mercado de esclavos, tal como es practicado, por ejemplo, para un recogedor de tomates en Hastings, Florida, es de 200 dólares. Si esto le interesa, gustosamente le daré mis testimonios.

STETSON KENNEDY  
Switzerland, Florida

#### ORGANIZACION INTERNACIONAL DEL TRABAJO: NACIONES UNIDAS

Consejo económico y social. — Comisión especial  
sobre el trabajo forzado

Sr. Stetson Kennedy,  
Switzerland, Florida.

25 de junio de 1952.

"Estimado señor:

"Tengo el honor de acusar recibo de su telegrama del 24 de junio de 1952 dirigido al Presidente de la Comisión sobre el trabajo forzado.

"El Presidente me ruega hacerle saber que como la sesión en curso de la Comisión termina el 3 de julio, será muy tarde para que

## CAPRICORNIO

71

la Comisión pueda escuchar su testimonio personal sobre los asuntos mencionados en su telegrama.

"Sin embargo a la Comisión le agradecería recibir un memorándum sobre los asuntos que Vd ha indicado.

"MANFRED SIMON,

"Secretario de la Comisión sobre el trabajo forzado,  
"División de los Derechos del Hombre,  
"Naciones Unidas, Nueva York (N.Y.)"

\*\*\*

#### ORGANIZACION INTERNACIONAL DEL TRABAJO. NACIONES UNIDAS

Consejo económico y social. — Comisión especial  
sobre el trabajo forzado.

Sr. Stetson Kennedy,  
Switzerland, Florida.

8 de julio de 1952.

"Estimado señor:

"Me he enterado con interés que Vd. tiene la intención de someter un memorándum sobre la existencia del trabajo forzado en los Estados Unidos. La Comisión se reunirá nuevamente el 14 de octubre en Ginebra. Dependerá del contenido del memorándum y de la decisión del Presidente, único juez en la materia, el que Vd. sea citado o no a comparecer como testimonio...

"MANFRED SIMON,  
"Secretario"

II

#### CARTA DE STETSON KENNEDY AL SECRETARIO DE LAS NACIONES UNIDAS EN NUEVA YORK

Switzerland, Florida, U.S.A.

15 de setiembre de 1952.

"Señores:

"Adjunto cinco ejemplares de un memorándum sobre el trabajo forzado en los Estados Unidos, pedido para esta fecha por la Comisión especial de las Naciones Unidas sobre el trabajo forzado.

"Les notifico asimismo que les enviaré con el tiempo suficiente como para ser estudiados por la Comisión en la sesión que comen-

zará en Ginebra el 14 de octubre, numerosos documentos fotostáticos y fotográficos.

"Tengo el honor de solicitar respetuosamente la autorización de comparecer personalmente para presentar documentos suplementarios y entrevistas autenticadas de trabajadores forzados, entre las cuales se encontrarán algunas que deberán autenticarse en las próximas semanas.

"Quiero también señalar a la Comisión que un cierto número de trabajadores forzados han expresado el deseo ferviente de comparecer personalmente ante la Comisión para relatar su historia y pedir socorro. Les agradeceré si me comunican con tiempo la decisión de la Comisión, para que yo pueda tomar las disposiciones necesarias para proteger la seguridad de estos esclavos y de su familia.

"Agradecido,

"STETSON KENNEDY."

### III

#### EL TRABAJO FORZADO EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMERICA

Memorandum elevado a la Comisión especial de las Naciones Unidas sobre el trabajo forzado con motivo de un ofrecimiento de testimonio por STETSON y KAY KENNEDY

15 de setiembre de 1952.

#### CARACTERISTICAS DEL TRABAJO FORZADO EN LOS EE. UU.

"La explotación de los peones y la esclavitud por deudas de ninguna manera han desaparecido de nuestro país. Hay más blancos implicados en esta práctica diabólica que otrora propietarios de esclavos. Hay más negros en las manos de estos acreedores esclavistas que los que había en posesión de los propietarios de esclavos antes de la Guerra de Secesión."

Convención Bautista de Georgia

Si los bautistas de la conservadora Georgia tienen razón al afirmar que hay más esclavos-deudores (*debt slaves*) en la América de hoy, que esclavos-siervos (*chattel slaves*) antes de la Guerra de Secesión, el número de esclavos supera los cuatro millones. Aun cuando el censo norteamericano no computa a los peones como es posible calcular el número de una manera prácticamente satisfactoria.

Tradicionalmente, el trabajo forzado en los Estados Unidos se ha concentrado en ciertas industrias y en ciertas regiones geográficas, en particular en la industria de la trementina, de la madera y en las plantaciones de los Estados del Sud y del Sudeste. Un análisis de la mano de obra del trabajo forzado desde el punto de vista de la composición étnica revela un predominio de negros americanos, pero también un número importante de "blancos pobres" indígenas y de mejicanos, así como un número cada vez mayor de trabajadores importados de Méjico, Puerto Rico y de las Antillas británicas.

El número de negros "empleados" en la industria de la trementina, según la *American Association of Turpentine Farmers*, se aproxima a los 30.000. Se puede calcular, sin exageración, en un 75 % el número de aquellos cuya libertad de desplazamiento sufre restricciones, generalmente con el pretexto de deudas reales o falsas con respecto a las compañías. El número de trabajadores forzados que se encuentran en la industria de la trementina es por lo tanto, aproximadamente, de 22.500. Esta cifra vale para cualquier periodo dado, aunque el número de aquellos cuyos desplazamientos son vigilados sea mucho más elevado para un año dado.

La agricultura del Sud es otro dominio fértil de la explotación del trabajo forzado. También aquí las principales víctimas son los negros, aunque el número de colonos blancos agobiados por las deudas al punto de verse forzados a trabajar contra su voluntad, sea considerable. En una cierta medida, el simple hecho de ser blanco constituye una garantía. Esto se debe a un cierto número de factores. El primero, es el sentimiento tradicional de que hay algo de incongruente en la utilización de los blancos como peones; de hecho esto estaba sobrentendido en la transacción por la cual la clase de los plantadores persuadió a los pobres blancos a renunciar a la democracia interracial que había existido durante cierto tiempo después de la Guerra de Secesión. Además, la explotación del blanco como peón está contra los conceptos igualitarios (entre los hombres blancos libres) que han presidido la fundación de la república norteamericana. Y finalmente, se recuerda que grandes zonas del Sud han sido colonizadas por gente que había sufrido prisión, en Europa, por deudas.

Sin embargo, es razonable considerar que alrededor del 25 por ciento de blancos pobres colonos en el Sud, están presos en las redes de la esclavitud por deudas.

Los 1.013.000 negros que, según el censo de 1950, trabajan en la agricultura en los 16 Estados del Sud, distan mucho de ser tan felices. Sobre este número, 111.615 son arrendatarios, 364.124 son colonos, 312.000 son clasificados como obreros agrícolas y 204.000 son calificados como "trabajadores familiares no remunerados". Puesto que la renta neta es uno de los mejores índices sobre la explotación de la prenda entre los negros del Sud, las cifras siguientes tienen un cierto interés. En 1949, había 245.000 familias negras del Sud cuya renta neta anual era inferior a 500 dólares; 311.000 familias que recibían entre 500 y 999 dólares, y 308.000 que recibían entre 1.000 y 1.499 dólares, siendo el número total de familias que ganan menos de 1.500 dólares por año, de 1.164.000. Las plantaciones de algodón, que han sido la base histórica de la esclavitud-

servidumbre en los Estados Unidos, continúan siendo el principal empleo de los esclavos-deudores. El número de negros que residen en los 551 condados del Sud dominados por el sistema de la cosecha única de algodón, es de 5.114.948.

Las principales reservas de trabajo forzado entre los negros del Sud son los 364.124 colonos, los 312.000 obreros agrícolas y los 204.000 "trabajadores familiares no remunerados" cuyo número total se eleva a 880.124. Sobre la base de lo que precede y si se tiene en cuenta que las cifras de empleo no comprenden los miembros de la familia que no trabajan (y cuya servidumbre no es menos real que la de los miembros de la familia que están empleados), parece razonable calcular el número de negros explotados como peones en 307.585.

Pero esto no es todo. El trabajo es temporario, y en los meses vacíos como diciembre y enero, 3.250.000 de estos obreros están normalmente desocupados. 2.250.000 obreros agrícolas sedentarios no totalizan más de 150 días de trabajo por año, y otros 400.000 sólo tienen entre 150 a 250 jornadas por año. Sobre el millón de obreros agrícolas migratorios, sólo el 19% conoce el pleno empleo durante todo el año. La situación empeora rápidamente, y lo que lo muestra es el hecho de que en 1930, la mitad de los obreros agrícolas del país ignoraba la desocupación, mientras que hoy no hay más que una quinta parte en esa situación.

Se ha señalado muy raramente el carácter involuntario del trabajo migratorio, pero un examen rápido es suficiente para mostrar que la mayoría de estos obreros no son más que esclavos nómadas cuya libertad de partir está limitada a menudo en tanto haya trabajo a hacer, y cuya libertad de permanecer se evapora cuando sus servicios no son más necesarios. Se ha recurrido tan a menudo a la coerción física como a la coerción legal y psicológica para forzar a numerosos trabajadores migratorios a permanecer o irse, según el deseo de los plantadores, ayudados y sostenidos muy a menudo por las autoridades gubernamentales. Así como la sustitución de la esclavitud-préstamo a la esclavitud-servidumbre ha despojado a la anterior clase de los propietarios de esclavos de la responsabilidad de hacer vivir su mano de obra, del mismo modo la sustitución del trabajo agrícola migratorio al servicio agrícola sedentario ha servido al mismo fin.

Esta verdad y un gran número de otras verdades conexas son reconocidas francamente en el *Report of the President's Commission on Migratory Labor*, informe aparecido en 1951 y virtualmente suprimido y oficialmente ignorado:

"Lo que se pide a los obreros migratorios es esencialmente doble: estar listos para trabajar cuando se los necesita e irse cuando no se los necesita más. Para evitar las complicaciones creadas por los nómadas cargados de familia que ponen dificultades para irse cuando ya no se tiene necesidad de ellos, muchos empleadores agrícolas prefieren la mano de obra extranjera. Un empleador agrícola de Nuevo México ha hecho el testimonio siguiente: «Una de las grandes ventajas de utilizar obreros extranjeros, es que no hay problemas económicos o sociales durante las épocas en que falta trabajo, porque ellos vuelven a México». De la misma manera, otro empleador de Connecticut declaraba: «Hemos podido encontrar un tipo de mano de obra (extranjeros sin familia)

dispuesta a trabajar en los diversos periodos en que las necesidades de mano de obra son mayores, sin tener permanentemente un gran número de personas que constituyen una carga pública. Pensamos que esto es muy importante»".

La masa de los trabajadores agrícolas migratorios es utilizada por las 125.000 sociedades gigantes de explotación agrícola que cultivan el algodón, los árboles frutales, las legumbres, la caña de azúcar, la remolacha azucarera, etc. Como lo señala igualmente la Comisión sobre el trabajo migratorio. "El trabajador migratorio no tiene virtualmente ninguna de las protecciones legales que acordamos generalmente a los trabajadores industriales. No tienen seguro contra la desocupación, ni salario mínimo, ni seguro de vejez, ni seguro de vida, y en la mayoría de los casos no está protegido por un seguro contra accidentes.

"Los servidores agrícolas nómadas tienen sin embargo una seguridad que no posee la mano de obra extranjera contratada: aunque dejen su trabajo o sean despedidos no pueden ser expulsados. El último en el orden de seguridad y el primero en el orden de la exclusión de la comunidad resulta ser el extranjero mejicano ilegal, el que comúnmente se llama el *wetback* (\*). Vive bajo la amenaza constante del arresto y de la expulsión, en la más completa inseguridad. En manos de empleadores decididos a aprovecharse de la inferioridad del *wetback* esto conduce casi inevitablemente a la explotación de la peonada. Además, las ramificaciones del tráfico de *wetback* se extienden al conjunto de la comunidad. Los miembros de la comunidad que se oponen al sistema del *wetback* y quisieran ponerle fin, viven en el temor de las represalias de parte de aquellos que quieren perpetuarlo".

El 27 de marzo de 1951, el *New York Times* hacía notar: "Es de pública notoriedad que los 3.000.000 de ciudadanos mejicano-americanos del Sudoeste se cuentan entre los sectores menos privilegiados de la población en relación a las ganancias, la salud, la educación y la igualdad de trato. Los *wetbacks*, en tanto que parte de un sistema ofensivo de explotación, tienden inexorablemente a fijar el nivel de las relaciones, que están lejos de realizarse sin fricción entre los mejicano-americanos y los *anglos*".

Para los plantadores, la mano de obra es la mano de obra; todo lo que les interesa es hacer el trabajo lo más barato posible. Como lo ha declarado a la Comisión el Director de la *California Beet Grower's Association*, "hemos empleado siempre como mano de obra lo que se llama el *stoop labor*, mano de obra de "espalda doblada"... Hemos conocido toda la gama... Hemos empleado chinos, japoneses, hindúes, filipinos, ciudadanos mejicanos, *wetbacks* mejicanos, indios, negros, antillanos, prisioneros de guerra, y todo lo que se presentó... Hemos estado siempre prontos a emplear cualquier clase de obrero cuando hemos tenido necesidad..."

Se lee también en el informe de la Comisión: "En casi todas las regiones en que hemos investigado hemos oído decir a los empleadores

(\* Originalmente el *wet back* tiene la "espalda mojada" porque ha atravesado a nado el Río Grande. La expresión se aplica a todos los trabajadores que han entrado clandestinamente a los Estados Unidos. (N. del T.)

agricolas o a sus representantes cuando han venido a testimoniar ante nosotros, que la mano de obra local era insuficiente o *poco segura* (la bastardilla es nuestra), y que estaban por consiguiente obligados a recurrir a la mano de obra extranjera. Las declaraciones siguientes dan una idea sobre esta posición:

**Arkansas.**—Como lo he dicho ya, el algodón es un cultivo de esclavo. Nadie lo recogería a menos de estar obligado a hacerlo. Ahora que esos mejicanos de Texas han comprendido que podían hacer una cantidad de otras cosas no quieren más recoger el algodón, y la única reserva de mano de obra que conocemos es el nativo mejicano...

**Colorado.**—Desde un punto de vista nacional comprendo —y estoy convencido de ello por mis reflexiones personales— que un país es afortunado si puede obtener todos los servicios que quiere de mano de obra de hombres —sin mujeres ni niños— y además devolver el obrero a su país de origen cuando el trabajo está terminado. Es exactamente lo que aquí ocurre".

Insistiendo enérgicamente por una parte para que el Gobierno se interese sobre la suerte de la mano de obra agrícola nacional los grandes plantadores han insistido por otra parte para que el gobierno desarrolle por medios pasivos o activos, la importación de trabajadores extranjeros.

En el curso de la segunda guerra mundial la importación de mano de obra mejicana se concentró en California y los Estados del Noreste. Después de la guerra la concentración se desplazó hacia Texas, Nuevo Méjico y Arkansas. Después de la guerra, ha sido sobre todo la *Florida Fruit and Vegetable Association* la que ha empleado bahameños, y ha sido la *Florida Sugar Producers Association* (es decir, de hecho la *U. S. Sugar Corporation*) quien ha contratado principalmente jamaicanos. La mayoría de esos bahameños y jamaicanos trabajan en Florida durante el invierno; después son contratados por los hortelanos de Wisconsin, Illinois, Minnesota y Connecticut.

La importación al por mayor de mejicanos como obreros agrícolas para los Estados Unidos data de la primera guerra mundial. Durante la depresión de los años 1930 y siguientes, millones de ellos, amenazados por el hambre, porque no se tenía ya necesidad de sus servicios, volvieron a pasar en masa la frontera para retornar a su país natal. En el curso de la segunda guerra mundial, cuando muchos trabajadores agrícolas americanos fueron atraídos por los altos salarios de las industrias de guerra, los grandes plantadores reclamaron nuevamente la importación de mano de obra extranjera. Para justificar esta demanda a los ojos del pueblo americano, los plantadores se reunían antes de la estación de la plantación o de la cosecha para ponerse de acuerdo sobre lo que lograrían imponer como "salario medio". Cuando, al iniciarse la estación de trabajo, se hacía evidente que había pocos norteamericanos dispuestos a trabajar por el salario anunciado, los plantadores se dirigían al Gobierno. Sobre esta base el Gobierno extendía un "certificado de falta de mano de obra" para ciertas regiones y ciertas plantaciones.

El Gobierno firmaba entonces una serie de acuerdos internacionales para la importación de mano de obra extranjera. La base legal sobre la que el Gobierno ha sancionado y permitido la importación de mano de

obra contratada, está constituida por la noventa cláusula condicional de la sección 3 de la Ley sobre inmigración de 1917, que declara:

"El Comisario de Inmigración y Naturalización, con la aprobación del Procurador General, dictará las reglas y prescribirá las condiciones, estipulando todos los compromisos necesarios, que permitan controlar y regular la admisión y el retorno de extranjeros que hagan un pedido de admisión temporaria y que de otra manera serian inadmisibles".

La importación de trabajadores mejicanos contratados se ha hecho según una serie de acuerdos internacionales, fechados del 10 de marzo al 2 de abril de 1947, el 21 de febrero de 1948 y el 1º de agosto de 1949. También han sido importados de las Antillas británicas en el curso de la segunda guerra mundial, trabajadores contratados según acuerdos intergubernamentales hasta 1947; después de esa fecha el tráfico ha continuado sobre la base de contratos entre los plantadores y los gobiernos insulares.

En virtud de esos acuerdos, un total de 219.500 mejicanos han sido importados entre 1942 y 1947 para trabajar en las explotaciones agrícolas americanas por contratos sancionados entre los gobiernos americano y mejicano. En virtud de acuerdos gubernamentales análogos, durante el periodo 1943-1947 han sido importados para trabajar en explotaciones agrícolas privadas, los siguientes trabajadores extranjeros: 50.598 jamaicanos, 18.423 canadienses, 15.421 bahameños, y un cierto número de habitantes de Terranova, de Honduras británica y de las Barbadas. Entre estos últimos se puede decir que únicamente los procedentes del Canadá y de Terranova han estado, a causa de la blancura de su piel, relativamente al abrigo de la explotación.

Sin embargo, las cifras precedentes no dan una idea exacta de la importancia de la explotación de la mano de obra extranjera en las organizaciones agrícolas americanas. Hay que tener en cuenta igualmente al millón de *wetbacks* mejicanos, que han atravesado ilegalmente la frontera del Río Grande. En 1947, 20.000 mejicanos han entrado a los Estados Unidos en virtud de contratos sancionados por el Gobierno, pero otros 55.000 *wetbacks* que se encontraban en los Estados Unidos han sido "legalizados" por el Gobierno americano y regularizados mediante contratos de trabajo. Esta legislación de inmigrantes clandestinos se han hecho bajo la presión de plantadores americanos y mejicanos, aquéllos porque querían perpetuar su dominación sobre los *wetbacks* y éstos porque se inquietaban por la constante emigración de su propia mano de obra.

En octubre de 1948, el mecanismo de reclutamiento de nuevos trabajadores en Méjico se ha roto. Los varios millares de mejicanos que habían franqueado la frontera en El Paso fueron detenidos por las autoridades americanas, y luego por decisión unilateral y sin consulta alguna al Gobierno mejicano, fueron "confiados a la guardia" de plantadores americanos que los hicieron trabajar. Esto impulsó al Gobierno mejicano a anular el acuerdo internacional del 21 de febrero de 1948.

El acuerdo actualmente en vigor, fechado el 1º de agosto de 1949, obliga a los dos Gobiernos a "tomar todas las medidas necesarias para suprimir radicalmente el tráfico ilegal de trabajadores mejicanos". El acuerdo prevé, sin embargo, el paso con contrato de trabajo de mejicanos entrados clandestinamente en los Estados Unidos. Este mismo



año, 19.625 mejicanos han sido importados y 87.220 *wetbacks* han sido "legalizados". En total, en el curso de los tres años 1947-1948-1949, 74.600 mejicanos han sido importados mediante contratos y otros 142.000 que se encontraban ya ilegalmente en los Estados Unidos han sido legalizados y regularizados mediante contratos de trabajo. Se han legalizado aún más *wetbacks* en 1950, y a pesar del acuerdo internacional destinado a detenerlo, "el tráfico de los *wetbacks* ha continuado a más y mejor".

Los archivos de los servicios americanos de la inmigración revelan que se ha detenido en 1951 un total de 518.000 *wetbacks*, lo que representa un incremento del 7% con relación a las detenciones efectuadas en 1950. El *New York Times* del 10 de febrero de 1952 ha afirmado que el mes de enero de 1952 había señalado un incremento del 10% con respecto al mes de enero de 1951. Según el *New York Times* "se estima razonablemente que por un *wetback* que se deja detener hay de 1 a 10 que pasan la frontera sin dejarse localizar". Esto significaría una invasión anual de 1 a 5 millones.

Un tercio de los ciudadanos mejicanos que están con contratos de trabajo en los Estados Unidos se encuentran en una situación ilegal comparable a la de esclavos fugitivos, por el hecho de haber dejado el empleo que se les había asignado.

Gracias a una técnica que la Comisión del trabajo migratorio califica "más de insidiosa que de ingeniosa", los servicios de inmigración americanos se han habituado a conducir los *wetbacks* a la frontera; habiendo así observado la letra de la ley, les hacen llenar los formularios que les permiten volver a los Estados Unidos con un contrato de trabajo.

La sección 23 del acuerdo internacional de agosto de 1949, especifica que "la autorización de firmar contrato con obreros en virtud de este acuerdo no será conferida a empleadores que continúan empleando obreros mejicanos que se encuentran ilegalmente en los Estados Unidos". Sin embargo, la Comisión señala: "Hemos encontrado pocas pruebas que esta cláusula haya sido respetada. Claramente, ni esta limitación ni la limitación de la elegibilidad sobre el *wetback* han permitido reemplazar el tráfico de los *wetbacks* por un procedimiento por contrato".

En el curso del período 1947-1950, el número total de mejicanos importados mediante contrato, comprendidos los *wetbacks* "legalizados" y los *wetbacks* "confiados a la guardia de los plantadores" se ha elevado a 317.143. En el curso del mismo período, 28.178 obreros originarios de las Antillas británicas han sido introducidos. El número de portorriqueños introducidos en los Estados Unidos para trabajar en las organizaciones agrícolas superaba los 8.500 en 1950. Debido a la insistencia del ministerio portorriqueño del Trabajo, estos portorriqueños se han reclutado en las islas sólo después de la certificación por los servicios de empleo americanos de la falta de mano de obra, y firmado contratos de trabajo con los plantadores privados.

(Concluye en el próximo número)

## EL CARRO DE LA BASURA

Desde el cartón publicitario que recubre el frente del teatro, pasando por los anteojos que se alquilan a los espectadores en el hall, y el micrófono que antes de comenzar la obra y en el intervalo de sus dos "momentos" inundan la sala con grabaciones de Kostelantz, entre nombres de restaurantes, jabones y palabras de Enrique Suárez de Deza sobre la obra, el público e intérpretes entre dos recetas de bien vestir y buen comer, todo tiene el aspecto de una kermesse. Decididamente, los responsables de este espectáculo no deben creer en el teatro como en una ceremonia sagrada, como en una "cita de amor" entre actores y espectadores, sino como posibilidad comercial o entretenimiento a lo sumo.

De la obra en sí de Enrique Suárez de Deza, no hay realmente nada importante que decir. Sólo que si *El momento de tu vida* de Saroyan no existiera, probablemente el señor Suárez de Deza hubiera escrito otra obra; aunque no queremos insinuar que hay plagio, porque en tal caso tendría algo bueno. Además, *El carro de la basura*, con sus frases sobre sociología, ética y política disparadas sin sentido ninguno, es una insolente estafa a la mayoría del público que cree estar viendo una obra trascendente.

No podemos dejar de anotar la cursilería burda de la escena final en que la prostituta se pone de rodillas, se enlaza con la cuerda de un perro y le grita al adolescente puro del mañana: "Así... tira... tira..." (Claro que como la obra fué escrita por Alba Mujica, no sabemos si el autor tentó probar que un gran actor puede salvar la situación más engorrosa y vergonzante.) En cuanto a la versión de la obra, hay mucho que decir.

Ante todo, los señores Ibáñez Menta, Suárez de Deza y Vanarelli constitu-

yen el trío nomio que más daño está causando al nascente teatro argentino. Por que:

a) Ibáñez Menta es el mito del gran actor en nuestro país y el público se siente obligado a respetarlo y a seguirlo por el camino que a él se le ocurre;

b) Suárez de Deza, tal vez por imposibilidad de hacer otra cosa, confía a la visualidad de que le doten el director y el escenógrafo la calidad intrínseca de sus libretos; y

c) Vanarelli, con su detallado documentalismo y sus obras de ingeniería escénica, hace un impacto de grandilocuencia en el público, sin cuidarse de estorbar a los intérpretes.

Y bien: Ibáñez Menta —del que se dice en el programa que desde niño "asombró a los más fuertes de espíritu" y que el actor prefirió luego el Director, "y al decir director —sigue el programa— decimos padre y creador del teatro" (!)— agobió a los actores con luces arbitrarias —como la del monólogo de Ella en el solo "momento"—, irritó a los espectadores con un tirroteo estridente, presentó los tubos de cloacas por las que trata de huir el gangster lo cual constituye un efecto grosero y una declarada incapacidad para crear un clima de expectación y sugerencia. Además, debió divertirse muchísimo quebrando vidrios y botellas.

Los actores, dentro de una escenografía que los aplasta, fueron pequeños muñecos deslucidos.

Luisa Vehil, artificial en sus matices y en sus extemporáneos rompimientos de voz, pertenece aún a las actrices de reducidos medios expresivos que, para insinuar, v. g., la opresión de su pecho, no pueden insinuarla con el pecho, sino que necesitan golpearlo abiertamente con la palma. Eduardo Rudy, que no es actor ni tiene nada que ver con el teatro, prueba sus eficientes y ya reco-

nocidas condiciones para el melodrama radial. Bien Argemí Zucker y Luis Martín en sus zapateos. Enrique Chaico hace una machietta linda. I. Labat —del que podría esperarse algo— Nelly Panizza y Berco, deslucidos, sin fuerza, sin conciencia de las palabras ni del espacio escénico.

El público que llenaba el teatro, siguió inteligentemente con un aplauso unánime a una claqué demasiado evidente y localizable. Nos asombró que el señor Ibáñez Menta no descendiese desde el cieloraso en paracaídas para saludar al público.

Carlos Gontero



#### INDICE DE LOS TRABAJOS PUBLICADOS EN ESTE NUMERO

|   |    |
|---|----|
| Alberto Camus o el alma en rebeldía, por Francis Jeanson . . . .      | 1  |
| Alberto Moravia, por César Tiempo . . . . .                           | 21 |
| Mario, por Alberto Moravia . . . . .                                  | 25 |
| El cine que podemos aprender, por Leopoldo Torre Nilson . . . .       | 31 |
| Los escritores italianos y la conversión religiosa, por Mario Bianchi | 33 |
| Gauguin en Papeete, por A. t' Serstevens . . . . .                    | 35 |
| Poemas de Paul Eluard . . . . .                                       | 40 |
| Sergio Prokofiev, por Jorge Aráoz Badi . . . . .                      | 43 |
| Problemática teatral: el actor, por Héctor Bianciotti . . . . .       | 49 |
| Interrogación a la danza, por Ernesto B. Rodríguez . . . . .          | 54 |
| Güiraldes y su ficción de la Pampa, por Horacio Jorge Becco . . .     | 58 |
| Revista general . . . . .   | 60 |
| Bibliografía . . . . .  | 64 |
| Testimonios: El trabajo forzado en los Estados Unidos, por Stetson    | 70 |
| y Kay Kennedy . . . . .   |    |
| Teatro: El Carro de la Easura, por Carlos Gontero . . . . .           | 79 |



### CAPRICORNIO

REVISTA DE LITERATURA, ARTE Y ACTUALIDADES

Dirige: FERNANDO KORDON

Córdoba 2752, Buenos Aires. — Marca registrada N° 309191. — Registro de Propiedad Intelectual. — Impreso en El Gráfico Impresores, San Luis 3149, Buenos Aires.

## ARMIÑO NEGRO

por

RAFAEL MALUENDA

La vida de la mujer galante que es, al mismo tiempo, la amante extraordinaria al estilo de Margarita Gautier, no tiene en la literatura americana más que dos epígonos, representados en la novela de un escritor norteamericano y en la de un chileno.

El Puente de San Luis Rey de Thornton Wilder, que es una reminiscencia de los amores de la Ferricholl con el virrey Amat, en la época colonial del Perú, sólo tiene paralelo en *Armiño Negro*, de Rafael Maluenda, que se desarrolla en nuestro tiempo. No es posible pasar por alto la circunstancia sugestiva de que ambos novelistas descubren en Lima, la ciudad sensual del Pacífico, los tipos y el ambiente característico que han dado tema y material a las dos creaciones novelísticas americanas de mayor densidad emocional en su género.

La del autor chileno, ofrece la ventaja de que el ambiente y los tipos que nos describe, son transposiciones vivas proyectadas al orbe de la literatura en la plenitud de sus conflictos. El lector los ve desfilir empujados por la fuerza de sus oscuras turbulencias y de sus designios contradictorios. Y siente la marea de su atmósfera enervante. Palpa el clima en que se mueven los seres y se desarrollan los sucesos.

En lo que se refiere a sus valores intrínsecos, se ponen de manifiesto en la palpitación humana que alientan a lo largo de todas sus páginas y el certero perfil con que están tallados sus personajes. Naturalezas sensibles, refinadas y tremantes, que gravitan entre los dos polos del bien y del mal. Psicologías dramáticas en las que se libran oscuras batallas que culminan, a veces, en trágicas evasiones de la realidad. Internarse en las páginas encendidas de *Armiño Negro*, equivale a respirar la sofocante tufarada del sensualismo limeño, movido por una contradictoria impaciencia de vivir.

Tanto por su estructura externa, como por la urdimbre subjetiva de su desarrollo, es una novela que denuncia raíces americanas. Y esta su filiación le ha valido para ser incorporada al acervo de la producción novelística de América, como una de sus expresiones mejor logradas.

Justamente, la peculiaridad de sus rasgos, y su carácter típicamente americano, han determinado que haya sido elegida para su filmación. Y de este modo, la novela y la película, con su desfile de hombres, paisajes, situaciones y restos de viejas culturas, nos darán la visión más auténtica del alma americana a través de una de sus vertientes más entrañables: el amor.

Ediciones DEL PORTICO

Distribuidor exclusivo: LOGOS, Alsina 1880, Buenos Aires

## PSICOLOGIA DEL RUMOR

por  
GORDON W. ALLPORT y LEO POSTMAN

Un libro sorprendente, único en los anales de la bibliografía mundial, escrito por dos eminentes profesores de la Universidad de Harvard, EE. UU. El rumor, visto con ojos de psicólogo, nos presenta facetas que en la experiencia diaria no habíamos sospechado siquiera hasta la lectura de este libro.

Precio: \$ 30.—

## EL AUTOANALISIS

por  
KAREN HORNEY

Un libro guía, indispensable para los que quieran descubrir las fuerzas potenciales de su personalidad, escrito por uno de los grandes renovadores del psicoanálisis.

Precio: \$ 28.—

## EL CEREBRO INFANTIL

*Los reflejos condicionados en el estudio  
de su actividad*

por  
N. I. KRASNOGORSKY

Un amplio material experimental, y una sólida fundamentación teórica, hacen que este libro interese tanto a los médicos-clínicos, psiquiatras, neurólogos, pediatras, como a los educadores y padres, pues abre un nuevo horizonte que permite acercarse, provechosamente, al delicado y complejo mundo del cerebro infantil.

Precio: \$ 35.—

## PSICOANALISIS DEL HOMBRE NORMAL

por  
GUSTAVE RICHARD

Adquirir plena conciencia de nuestra personalidad total, reducir el número de las reacciones neuróticas, o mal adaptadas, acercándonos cada vez más a lo normal, es la finalidad ampliamente lograda de este libro.

Precio: \$ 22.—

Solicite Catálogo General

**EDITORIAL PSIQUE**

Juncal 1131

Buenos Aires

Precio de Venta \$ 5.—