Gaceta Literaria

• actualidad
• arte

20
AÑO IV

25 pesos el ejemplar

MAYO 1960

ANIVERSARIO

Cuatro años de trabajo en veinte números de esta revista indican algo más que un laborioso afán por parte de quienes la hacen y algo más que curiosidad por parte de quienes la leen y la sostienen. Significa, de algún modo, una experiencia mutua, una permanente comunicación que determina su crecimiento y su razón de ser. En un país donde los prejuicios coloniales postergan todavía un amplio diálogo entre los creadores y su comunidad, una revista cultural, por serlo, significa ya un pequeño triunfo sobre el oscurantismo. Pero significa también una responsabilidad: ampliar, en lo posible, el diálogo de los que hacen la cultura, ser testigos y actores de su proceso en un país que, a 150 años de su proclamada libertad, aún lucha por ella en todos los campos de su existir.

La cultura, entonces, deviene opción: opción entre el país o sus mercaderes, entre sus poetas o los fariseos aun no expulsados de su templo. Por ello, a 150 años de Mayo, recordamos, trabajando, su sentido emancipador. No se nos pida entonces que nos sumemos al frívolo jolgorio de los "profesionales del patriotismo". Hemos optado por el país, por su armonía, es decir, por su realización vital: por un país alfabetizado, independiente, donde nuestro pensamiento pueda integrarse, donde no sea un aislado aunque bello sonido de siringa.

Creemos que este número es una prueba de lo que acabamos de decir. En él hay algo más que un balance de grupos o generaciones literarias, algo más que el estudio de nuestros escritores. Es, a nuestro entender, una reunión de hombres puestos a la tarea de indagar su país y su realidad, de aprehender el sentido de su pasado para proyectarlo dinámicamente en este hoy de la Argentina. Sus puntos de vista coinciden en lo general aunque las singularidades de sus intérpretes muestren, como es lógico, sus personales maneras de ver y de sentir la realidad que indagan.

Superadas las luchas generacionales y de secta, los escritores se encaminan al total encuentro con su comunidad.

Quede aquí el testimonio de quienes así piensan y sienten a su país. Que otros jueguen a la patria frente a las estatuas de los próceres.

NUMERO DEDICADO A LA LITERATURA ARGENTINA

SUMARIO

CARLOS ASTRADA
la generación de 1837
PATRICIO CANTO
la personalidad argentina
CARLOS A. LINARES
la generación de 1880
HEMILCE CARREGA
las novelas argentinas de Carlos María Ocantos
LUBRANO ZAS
Juan Palazzo, un olvidado
FERNANDO LARA
Horacio Quiroga
FRANCISCO J. HERRERA
el Grupo de Boedo
OSVALDO SEIGUERMAN
los Martinfierristas
LUIS EMILIO SOTO
Enrique González Tuñón
MARIO FERDMAN
el mito de Don Segundo Sombra
FRANCISCO MAZZA LEIVA
itinerario dramático argentino
JUAN JOSE SEBRELI
Martínez Estrada y el fatalismo telúrico
SAUL KARSZ
El desarraigo argentino
PEDRO G. ORGAMBIDE
Jorge Luis Borges
ASTUR MORSELLA
revisión de Mallea
GUSTAVO SOLER
Manuel Gálvez, un hombre en soledad
SUSANA THENON
la poesía de Luis Franco
JULIO BIANCHI
panorama actual de la novela argentina
HUGO ACEVEDO
poesía argentina y otras yerbas
LUIS ORDAZ
los escenarios municipales
JORGE M. COUSELO
literatura y cine argentino

1834
grabado
de Bacle

LA GENERACION de 1837

praxis e instrumentalidad en el pensamiento de Echeverría y la joven generación argentina

por
CARLOS ASTRADA

Cada etapa en la evolución de la conciencia continental de Latinoamérica ha estado en relación con alguna de las diversas y sucesivas concepciones sociológicas y filosóficas que han dominado en el desarrollo del pensamiento europeo. Este nexo fue mucho más acusado en la época de formación de la autoconciencia nacional de los pueblos latinoamericanos, entregados todos ellos a la tarea de cimentar sus instituciones políticas y sociales.

El esfuerzo formador y autoconstitutivo del espíritu nacional de los pueblos de nuestro continente, y particularmente del pueblo argentino, está reflejado en la historia de nuestras ideas sociales y filosóficas. Esta historia de las ideas sociales europeas y de su influjo en la vida de las naciones latinoamericanas es ya un punto de partida para la reflexión filosófica acerca de las necesidades vernáculas, tanto en lo relativo a la formación de la conciencia intelectual como en lo atinente a lo económico y a las formas de la convivencia social. El pensamiento latinoamericano, inspirándose en la propia realidad histórica y en la exigencia de dar satisfacción a las necesidades emergentes de la misma, ha acudido, en el pasado, a las concepciones sociológicas y filosóficas europeas, tomándolas no como una actividad pura, meramente teorética, sino como medio para solucionar los problemas que atañen al hombre de nuestro medio social, a su vida, a sus urgencias políticas y formativas. En este sentido, él se ha preocupado por la adaptación de ideas y métodos foráneos con el fin de adecuarlos a las propias necesidades colectivas. El pensamiento continental, por un rasgo que le es inmanente, ha tendido a prolongar en la práctica, en el terreno de las realizaciones económicas y políticas, las postulaciones teóricas de las concepciones europeas que hasta ahora han influido en el desenvolvimiento social y cultural de nuestro país y de Latinoamérica. De ahí el carácter instrumentalista de este pensamiento.

Debemos tener en cuenta, si queremos comprender la pauta del desarrollo social de la constelación que configuran nuestros pueblos, que el hombre latinoamericano, imantado por un **desiderátum** formativo y expresiva que trasciende su existencia individual, aspira a la convivencia, a integrarse vitalmente en su comunidad. A su vez, encontrándose ésta en proceso de gestación estructural, reclama el aporte del individuo para la programación de sus tareas. Esta es la razón de que se haya venido perfilando en Latinoamérica, con caracteres nítidos, una **praxis** social que, en cuanto se propone instaurar y cimentar una organización colectiva, es instrumental; y por su finalidad, relativa al módulo social y troquel estatal de la convivencia, es politicista. Esta tendencia, operante a la inserción del hombre latinoamericano en su comunidad, a la que aspira a vitalizar y renovar sobre nuevas bases, no se manifiesta ya ciertamente en el hombre de comunidades que, en virtud de la forma de vida senescente y el sistema social que aún impera en ellas, están en el declive y carecen de metas y tareas históricas. Tal es el caso del hombre término medio —hombre gregario y sin impulso prospectivo— de las comunidades europeas, adscripta a las capas dominantes de un tipo de sociedad que se encuentra en la última etapa de un desarrollo ya declinante; sociedad que ha llegado al límite de sus posibilidades, más allá del cual se insinúa, como también para la forma de civilización a que ella pertenece, su decadencia y disgregación. En cambio, el hombre que integra las comunidades de nuestra constelación continental no está involucrado en tal situación histórica de postrimerías, aunque Latinoamérica, por las formas coloniales o semicoloniales de su economía y de su cultura, esté también, merced a las implicaciones y consecuencias universales del fenómeno, involucrada en el destino de la civilización occidental y su actual forma de existencia. Porque al hombre latinoamericano, a su actividad, se le ofrecen en su propio ámbito ingentes posibilidades para plasmar un estilo peculiar de convivencia social y, como resultado de ello, una **Polis** de acuerdo con sus propias necesidades económicas y tendencias culturales, es natural, entonces, que él se preocupe por cimentar la estructura colectiva, con lo que alcanzará plenitud la existencia histórica continental.

Para la programación de las tareas que conciernen a la adaptación y aplicación de las ideas y concepciones europeas en función de las necesidades de la sociedad latinoamericana, ha de tenerse en cuenta que este aporte viene a sedimentarse sobre los restos de las culturas aborígenes y su aún pervivente soporte humano; culturas y formas sociales desintegradas, pero no del todo extinguidas. Su **aliento telúrico** y sugestión aún persisten e influyen, directa o indirectamente, en la vida, usos, costumbres y hasta en la orientación cultural de nuestras actuales comunidades.

Sin duda, no caló hondo, en este aspecto fundamental, la visión de Hegel cuando, en sus **Lecciones sobre la filosofía de la historia**, afirmó que la conquista y colonización españolas acarrearon la extinción completa de las razas aborígenes del Continente suramericano y de su cultura. Según Hegel, **esta cultura** (comprendidas la incaica y la azteca) **tenía que sucumbir tan pronto se acercase a ella el Espíritu**, del cual él hace, como es sabido, el personaje protagónico de la historia universal. Pero es el caso que el **Espíritu** —este avatar europeo occidental del **Logos**— libre de toda sujeción a la tierra y a las potencias de la vida histórica, no ha sido ni podía ser un principio determinante de la cultura que se viene gestando en Latinoamérica, cuyo **paideuma** está penetrado por lo telúrico y por el aliento imponderable del milenario pasado cultural amerindio. Del encuentro y conjugación de estos factores condicionantes y los valores sociales de la cultura universal surgirá, con una organización social basada quizá en una integral democracia de los bienes, una **Weltanschauung** (cosmovisión) propia, como expresión de una forma de vida diferente de la occidental. Un producto nuevo y, a la vez, muy viejo; lo medular de lo cultural remoto, que sobrevive latente, será posiblemente la resultante de la conjugación del aporte instrumental europeo con un pensamiento de extracción vernacular, pero orientado hacia lo concreto e histórico, y gravitando cada vez más hacia formas autónomas. Con el auxilio de aquel aporte, Latinoamérica trató de estructurar sus instituciones políticas e ir creando las formas estatales y de organización económica adecuadas para asegurar la convivencia social de acuerdo con las exigencias de su propio destino.

Hemos destacado ya el carácter instrumental del pensamiento latinoamericano, derivado hacia la **praxis** social, la que, con matices diferenciales que no afectan a su índole y finalidad, priva sobre las postulaciones teóricas y se manifiesta operante en todos los ámbitos nacionales de nuestro continente. Ello se explica por el hecho de que las naciones de Latinoamérica, su cultura y sus formas políticas ofrecen rasgos comunes, que resultan de ser el mismo su idioma, a excepción de una de ellas de lengua afín, y del clima ideológico de su emancipación política. De ahí también que la reflexión valorativa sobre las ideas y teorías filosóficas europeas que influyeron en nuestra organización social y política, como asimismo en el proceso formativo y educacional, haya asumido en todos los pueblos del continente un carácter similar y perseguido la misma finalidad.

El pensamiento continental no trasplantó concepciones en su forma sistemática y acabada, sino que asimiló y adaptó ideas, doctrinas y, sobre todo, métodos, poniéndolos en función del hombre americano y de las tareas peculiares de su comunidad política. El hecho evidente, pues, es que las teorías sociales y las doctrinas filosóficas europeas fueron, en nuestro suelo, modificadas por adaptación a las circunstancias históricas de sus pueblos, en trance, primero, de constituir sus naciones y, después, darles adecuada forma estatal e impulsar su desarrollo.

Esta tendencia de asimilación y adaptación del pensamiento europeo a las condiciones históricas propias caracteriza de modo muy señalado al pensamiento argentino, dueño de sus notas diferenciales bajo el común denominador que posee la actividad intelectual y el instrumentalismo latinoamericanos. Para el pensamiento social argentino, más que una aspiración, ha sido siempre una necesidad integrar al hombre en su comunidad histórica, abriéndole el camino hacia ésta, a fin de que él pueda asumir en ella una función dentro de la colectividad. Por esta circunstancia, fortalecida por la educación, se ha venido perfilando entre nosotros una tendencia practicista, con notas bien definidas. Es una **praxis** instrumentalista, mediante la cual hemos ido absolviendo la tarea de estructurar, de acuerdo a la idiosincrasia argentina, nuestra cultura y la comunidad política de la que aquélla es expresión; y al mismo tiempo en una **praxis** politicista, adunada a un humanismo práctico, porque su objetivo es la afirmación y consolidación de un módulo peculiar de convivencia social, vale decir, política en la acepción originaria de la palabra. Así ha nacido la **Polis** argentina. En la raíz de ésta está la voluntad y la **praxis** plasmadora, en función de lo humano y de la inserción del hombre dentro de la estructura social.

En Esteban Echeverría, que es la figura más representativa de la promoción romántica argentina y de la "Asociación de Mayo", encontramos la formulación precisa de esta concepción practicista e instrumentalista de decisiva proyección social. Al preconizar un criterio valorativo, inspirado en la **praxis**, reacciona contra doctrinas, sistemas e ideas sociales que no se avienen con la realidad argentina. Nos dice: **"Hagamos de cuenta que de nada nos sirve la instrucción pasada sino para precavernos: procuremos, como Descartes, olvidar todo lo aprendido, para entrar con toda la energía de nuestras fuerzas en la investigación de la verdad. Pero no de la verdad abstracta, sino de la verdad que resulta de los hechos de nuestra historia, y del conocimiento pleno de las costumbres y espíritu de la nación. Llenos de buena fe y entusiasmo, ampárandonos en los tesoros intelectuales que nos brinda el mundo civilizado por medio del tenaz y robusto ejercicio de nuestras facultades, estampemos en ellos el sello indeleble de nuestra individualidad nacional. Al conocimiento exacto de la ciencia del siglo XIX deben ligarse nuestros trabajos sucesivos. Ellos deben ser la preparación, la base, el instru-**

(continúa en pág. 3)

1839 - Grabado de Morel

(Viene de pág. 2)

mento, en suma, de una cultura nacional verdaderamente grande, fecunda, original, digna del pueblo argentino, la cual iniciará con el tiempo la completa palingenesia y civilización de las naciones americanas." Aquí aparece, por primera vez, el giro fundamental, igualmente acusado en Alberdi y más acentuado aún en Sarmiento y en los pensadores y escritores políticos de la organización nacional, que había de caracterizar al pensamiento social argentino: su tendencia instrumentalista.

No es "la verdad abstracta", confinada en el plano de la pura formulación doctrinaria, de la pura teorización, la que interesa a Echeverría, sino la verdad en relación con una situación histórica determinada, es decir, la idea que, teniendo en vista la realidad argentina, supere la visión puramente empírica de la misma y sirva para esclarecer los hechos e informarlos después teóricamente. Los hechos son oriundos del acaécer histórico y social; pero la conceptuación sociológica y filosófica de los mismos lo es de la razón y nos abre, a la luz de las ideas, una perspectiva sobre ellos, permitiéndonos interpretarlos en su concatenación conforme a un nexo interno de sentido.

En las "Instrucciones al Vicepresidente de la Joven Generación Argentina" que formula desde Montevideo en 1846, Echeverría es mucho más categórico e incisivo en lo que respecta al principio de la **praxis**, al que asigna una significación fundamental para el cumplimiento de las tareas concernientes a la organización de la comunidad nacional, que era el **desiderátum** histórico de esa hora. En esas memorables **Instrucciones**, que son todo un programa de acción, escribe: **"No salir del terreno práctico, no perderse en abstracciones, clavar el ojo de la inteligencia en las entrañas mismas de nuestra sociedad, es el único modo de hacer algo útil a la patria (y de atraer prosélitos)."** Y agrega, para rematar con palabras que tienen la fuerza de un apotegma practicista: **"No bastaba reconocer y proclamar ciertos principios, era preciso aplicarlos o buscar con la luz de su criterio la solución de las principales cuestiones prácticas que envolvía la organización futura del país; sin esto toda nuestra labor era aérea, porque la piedra de toque de las doctrinas sociales es la aplicación práctica."**

Echeverría no niega la importancia de la pura especulación y de la teorización científica, y en este aspecto reconoce el magisterio de Europa, pero justamente subraya que ésta en nada puede contribuir a la tarea, previa a todas, que es la de la estructuración de nuestra sociedad, la de la organización política del país. En tal sentido se expresa en las **Instrucciones: "En cuanto a ciencias especulativas y exactas, es indudable que debemos atenérnos al trabajo europeo, porque no tenemos tiempo de especular, ni medios materiales de experiencia y observación de la naturaleza; pero en política, no; nuestro mundo de observación y aplicación está aquí, lo palpamos, lo sentimos palpitar, podemos observarlo, estudiar su organismo y sus condiciones de vida, y la Europa poco puede ayudarnos en eso."**

En el concepto de Echeverría, la labor intelectual que, en su hora, se imponía a los hombres de su generación, debía ciertamente estar imbuída de la ciencia y los conocimientos de la época; pero su finalidad no podía ser meramente teórica, sino que esa labor debía sólo preparar, ser el "instrumento" para la troquelación original de una sociedad y una cultura en íntimo acuerdo con las esencias históricas de un pueblo —el pueblo argentino—, de cuya vida ella tenía que ser fiel reflejo. Los fundadores de la cultura argentina, inspirándose en nuestra realidad tal cual ésta se ofrecía en su extracción étnica y en su ámbito geográfico, y obedeciendo también al imperativo de satisfacer las necesidades derivadas de la misma, han acudido a los ideas sociales y a la ciencia política europeas, pero no tomándolas como sistemas puramente teóricos susceptibles de ser imitados y trasplantados en su forma conclusa, sino sólo como medio, como "instrumento" para resolver los problemas que atañen al hombre y la comunidad argentinos, a su vida social, a sus urgencias políticas y pedagógico-formativas. Esta actitud define ciertamente un instrumentalismo **sui géneris**, que podemos llamarlo social-humanista para diferenciarlo de uno meramente tecnológico. Se trata, pues, de una **praxis** social de cuño propiamente argentino, y también latinoamericano. Identificado con el ejercicio de esa **praxis** social, y consustanciado con el proceso de constante génesis y afirmación de su libertad dentro de la vida de la comunidad política, el hombre argentino quiere y tiende a ser libre, pero solidariamente con los demás hombres, para su integral desenvolvimiento, para su dignidad y pleno goce de sus derechos humanos.

Los hombres de la "Joven Generación Argentina" de 1837 y 1846, tuvieron plena conciencia de que los medios a arbitrar para echar las bases de la civilidad argentina debían estar en relación directa con la situación histórica y el estado incipiente de desarrollo de nuestro pueblo. En el discurso introductorio a sus lecturas en el Salón Literario de 1837, Echeverría percibe con espíritu herderiano la línea evolutiva que orgánicamente, por la ley del desarrollo, ha de llevar de este estado germinal a un pleno despliegue de las posibilidades implícitas; y con rigor crítico analiza el estado del país y señala sus males. Teniendo todo esto en vista, en su segunda lectura, afirma: **"El estado, por consiguiente, embrionario de nuestra civilización es y debe ser normal; y esta confesión no debe humillarnos y desalentarnos. No está por eso cerrado para nosotros el camino del más alto y perfectible progreso. . . . Dejamos atrás pocos recuerdos y ruinas, y tenemos delante, como el joven adolescente, un mundo de esperanzas y una fuente inagotable de vida. . ."** Echeverría, que al igual que Alberdi está empapado del sentido histórico para las valoraciones sociales y políticas (que es el gran aporte del historicismo), sabe que el espíritu particular de cada pueblo y su grado de desarrollo son siempre relativos a la edad de su propia civilización. Imbuído de este criterio genético-valorativo, escribe: **"Verdad es que desde la revolución acá poco hemos adelantado; pero no será difícil reparar el tiempo perdido si dejamos la pereza heredada de nuestros abuelos y trabajamos con tesón en fecundar en nuestra patria los elementos de la civilización más conforme con su estado y necesidades."** . . . **"Cada hombre, cada generación tiene una misión que resulta del estado actual de la sociedad que lo engendra y de cuya vida, votos, deseos y esperanzas participa. Nuestro primer deber, pues, debe ser para nosotros, generación nueva y robusta, observar qué deseos, qué esperanzas, qué necesidades manifiesta nuestra sociedad actualmente y qué género de luces imperiosamente demanda."**

Alberdi, a su vez, bajo el influjo del pensamiento de Herder, dice: **"Seguir el desarrollo es adquirir una civilización propia aunque imperfecta, y no copiar las civilizaciones extranjeras, aunque adelantadas. Cada pueblo debe ser de su edad y de su suelo. Cada pueblo debe ser él mismo."** Y extrayendo las consecuencias de sus reflexiones sobre el estado social e intelectual del país, en el **Fragmento Preliminar al Estudio del Derecho**, nos dice Alberdi: **"¿Qué nos deja percibir ya la luz naciente de nuestra inteligencia con respecto a la estructura actual de nuestra sociedad? Que sus elementos, mal conocidos, hasta hoy no tienen una forma propia y adecuada. Que ya es tiempo de estudiar su naturaleza filosófica, y vestirles de formas originales y americanas. Que la industria, la filosofía, el arte, la política, la lengua, las costumbres, los elementos de civilización, conocidos una vez en su naturaleza absoluta, comiencen a tomar francamente la forma más propia que las condiciones del suelo y de la época les brindan. Depuremos nuestro espíritu de todo color postizo, de todo traje prestado, de toda parodia, de todo servilismo."**

En estas ideas de Alberdi, incisivamente enunciadas, está patente, sin duda, la reacción contra el iluminismo a la letra de la generación rivadaviana, pues es sabido que la minoría ilustrada de 1821 había impuesto al país y a su sociedad embrionaria, tomándolas de fuera y sin adaptarlas a la idiosincrasia de éstos, las consignas ideológicas y las recetas doctrinarias del iluminismo europeo. También Echeverría se refiere con vigoroso acento polémico a la importación por parte de los iluministas argentinos de las doctrinas y cánones ideológicos europeos, sin reparar en lo más mínimo que no existía ninguna congruencia ni afinidad entre el estado social del país y la psicología de sus hombres y aquellas consignas importadas, verdaderas recetas utopistas. La reacción de Echeverría contra esta ficción se traduce en estas palabras que trasuntan acritud y decepción: **"Busco una literatura original, expresión brillante y animada de nuestra vida social, y no la encuentro, todo el saber e ilustración que poseemos no nos pertenece . . . Es una vestidura hecha de pedazos diferentes y de distinto color, con la cual apenas podemos encubrir nuestra miserable desnudez."** Juan María Gutiérrez, por su parte, no es menos categórico y enérgico a este respecto, acentuando, en el aspecto literario, el rasgo practicista en función de lo nacional. En su discurso, en la inauguración de "El Salón Literario", al discurrir sobre la fisonomía que debe asumir entre nosotros el saber español, escribe: **"La historia general filosófica ha demostrado que cada pueblo . . ., según su suelo y propensiones . . . tiene una literatura y un arte que armoniza con su moral, con sus creencias y tradiciones, con su imaginación y sensibilidad. La literatura, muy particularmente, es tan peculiar a cada pueblo, como las facciones del rostro en los individuos."** Proclama, pues, la necesidad de emanciparnos de las tradiciones literarias españolas, **"así como supimos hacerlo en política cuando nos proclamamos libres".**

En este sentido, Gutiérrez y los hombres de la promoción de la "Joven Argentina" permanecieron fieles a la línea de emancipación política y espiritual de España, trazada en 1821 por San Martín, entonces Protector del Perú, quien enjuicia severamente el sistema imperante en la instrucción pú-

JUAN BAUTISTA ALBERDI

blica del ex Virreinato. Refiriéndose a esto, su gran ministro Bernardo Monteagudo se expresa así: **"La esfera de los conocimientos humanos estaba limitada por el gobierno español a saber lo que podía entretener y confundir la razón de los americanos, para que siempre ocupados de cuestiones abstractas, errores escolásticos y sumergidos en un caos de absurdos metafísicos, apenas tuviesen tiempo de**

(continúa en pág. 4)

(Viene de pág. 3)

obedecer sin examen y adquirir lo que exigía la codicia metropolitana." Y en el acta de fundación de la Biblioteca Nacional de Lima, de fecha 28 de agosto de 1821, documento que se lee con emoción, y en el que está manifiesta la prospectiva clarividencia doctrinaria y política de su autor, San Martín expresa en los fundamentos del correspondiente decreto: **"Convencido, sin duda, el gobierno español de que la ignorancia es la columna más firme del despotismo, puso las más fuertes trabas a la ilustración americana, manteniendo su pensamiento encadenado para impedir que adquiriese el conocimiento de su dignidad. Semejante sistema era muy adecuado a su política; pero los gobiernos libres, que se han erigido sobre las ruinas de la tiranía, deben adoptar otro enteramente distinto, dejando seguir a los hombres y a los pueblos su natural impulso hacia la perfectibilidad."** Estas declaraciones sintetizan el Estatuto de nuestra independencia de todo colonialismo cultural. El Libertador puso su pensamiento en las nuevas generaciones, resuelto a recuperar el espíritu de los pueblos redimidos por la revolución emancipadora.

Retomando su idea de que debemos emanciparnos de las tradiciones españolas, con lo cual, como acabamos de ver, no hacía más que coincidir con la orientación espiritual y política que, en circunstancias memorables, nos marcara San Martín, Juan María Gutiérrez certeramente afirma: **"Quedamos aún ligados por el vínculo fuerte y estrecho del idioma; pero éste debe aflojarse de día en día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de la Europa. Para esto es necesario que nos familiaricemos con los idiomas extranjeros y hagamos constante estudio de aclimatar al nuestro cuanto en aquéllos se produzca de bueno, interesante y bello... Pero esta importación del pensamiento y de la literatura europeos no debe hacerse ciegamente... Debemos fijarnos antes en nuestras necesidades y exigencias, en el estado de nuestra sociedad y su índole y sobre todo en el destino que nos está reservado en este gran drama del universo, en que los pueblos son actores... Y si hemos de tener una literatura, hagamos que sea nacional; que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza, así como nuestros lagos y nuestros ríos sólo reflejan en sus aguas las estrellas de nuestro hemisferio."** Inspirado en estos principios, trasunto de nuestras necesidades, Gutiérrez, al afirmar que **la literatura es un árbol que cuando se trasplanta degenera,** nos previene contra la imitación servil, el **pastiche** tan frecuente desgraciadamente en los ambientes literarios sin tradiciones sedimentadas. Hay, sin duda, manifestaciones estéticas y literarias, muy bellas en sus idiomas originales, que, cual floraciones parasitarias, están destinadas a una vida fugaz, carentes del soporte de la teluria y de todo entronque vital, cuando son trasplantadas y se las cultiva imitativamente.

Es que el hombre argentino, lo mismo que el de cualquier otro ámbito nacional, no puede existir, con ciudadanía literaria, en el alvéolo de expresiones culturales que él no ha contribuido a crear y cuyas raíces le son extrañas. Aquellas manifestaciones, de cuño europeo, responden a vivencias de culturas maduras, con un módulo anímico y sentido histórico peculiares que nos son ajenos. Para los espíritus

JUAN M. GUTIERREZ

con inquietud universalista son, ciertamente, una fuente de goce estético y de estímulo para la propia creación. Cabe, pues, que los escritores y poetas de otra extracción idiomática se inspiren en ellas, pero como sugestión para ahondar en lo propio y descubrir el venero de lo vernáculo, y de todo lo que en éste puede tener valor universal, susceptible de ser volcado en el molde del propio idioma.

La "Joven Argentina", la de la Asociación de Mayo, de 1837 y 1846, que aportó para su época un sistema coherente de autocomprensión histórica, es la generación fundadora de la cultura argentina. Se afanó, noble y lúcida, por dar expresión a lo peculiarmente nuestro, a las necesidades vitales, culturales y políticas del pueblo argentino. Esto es lo que se proponía y pedía, para una cultura propia, aquella promoción de fundadores: Echeverría, Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi y Marcos Sastre, el iniciador del "Salón Literario". Con esta exigencia, que es la voz de nuestro fondo vernáculo, se conjuga otro imperativo, al que obedece nuestra presencia civil en el mundo, la aspiración siempre viva de acceder a los valores universales de la cultura, con el aporte de una forma de convivencia y de un estilo anímico argentinos.

"Cultura —define Nietzsche— **es, ante todo, unidad de estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo"**; y agrega que el pueblo al que se atribuye la posesión de una cultura, **"tiene que ser, con plena efectividad, una unidad viviente".** La "Joven Generación Argentina" supo, sin duda, contribuir con su obra y su ideario a asegurar y dar expresión a las condiciones necesarias para la unidad viviente de nuestro pueblo en lo cultural y en lo social.

Y es, una vez más, Alberdi quien será bien taxativo en la afirmación de lo nacional, en otras partes del **Fragmento**: **"La sociabilidad es adherente al suelo y a la edad, y no se importa como el lienzo y el vino, ni se adivina ni profetiza."** Y, contemplando la comunidad latinoamericana con perspectiva porvenirista, añade: **"Una nueva era se abre para los pueblos de Sur América, cuyo carácter es: abdicación de lo exótico por lo nacional, del plagio por la espontaneidad, de lo extemporáneo por lo oportuno, del entusiasmo por la reflexión, de la minoría por la mayoría popular."**

En síntesis: el aporte fundamental de la **Joven Generación Argentina** de 1837 y 1846, cuyo programa tuvo en vista concretamente la estructuración de la comunidad argentina de acuerdo a su idiosincrasia histórica, radica en el principio de la **praxis,** y el ideario nacional a cuyo servicio ella fue puesta. Sobre esta base han venido articulándose e instrumentándose, con alternativas diversas, durante lo trascurrido del presente siglo, nuestras ideas políticas, económicas y sociales, a través de luchas, enfrentamientos y hondas escisiones en el seno de la civilidad argentina. Lo mismo que en la época de la generación echeverriana, pero en un mundo profundamente trasformado, buscamos en vano los argentinos de hoy, por encima de las pugnas y divisiones que nos desgarran, la unidad de destino de nuestra comunidad.

Contra esta postulada unidad del pueblo argentino han atentado las banderías políticas que dividieron y estancaron el país en una pugna estéril; en el pasado federales y unitarios; y en el presente sus herederos teratológicos, con su vociferante revisionismo histórico de tipo teocrático e hispanizante, por un lado y, por el otro, con su muy módica "línea" ideológica, engendro del liberalismo del siglo XIX. Ambas posiciones, al servicio de los intereses de la clase terrateniente y del capitalismo financiero internacional, disponen de un aparato de exégesis histórica tan sutil, profundo y complejo, que les permite, a los unos, peregrinar, nostálgicos del Estado pastoril, al Rincón de López, y a los otros —que, aunque lo disimulen, coinciden con los primeros en la primacía del pastoreo— hacer un viaje "intelectual: de ida y vuelta desde. Plaza de Mayo a Caseros (F.C.N.G.S.M.), lugar, epónimo de la batalla **que n'a pas eu lieu.** Caseros, en **la petite histoire argentine** es la Troya —por lo del caballo— de la frustración argentina, pues es necesario disociar entre la caída inevitable y necesaria de Rosas, y la instrumentación de ella, digitada por el extranjero y en beneficio de los intereses foráneos. Hoy es explicable que esta frustración culmine con la venta del país al mejor postor.

En 1838, cuando el bloqueo francés, la "Asociación de Mayo" se opuso a una alianza con éste, y Echeverría, con gran clarividencia escribió: **"Es necesario desengañarse; no hay que contar con elemento alguno extranjero para derribar a Rosas. La revolución debe salir del país mismo, deben encabezarla los caudillos que se han levantado a su sombra. De otro modo no tendremos patria."**

Gaceta Literaria

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 518.449

publicación de la Editorial Stilcograf

Director:

PEDRO G. ORGAMBIDE

Secretarios de Redacción:

FRANCISCO J. HERRERA

OSVALDO SEIGUERMAN

Diagramador:

LEANDRO HIPOLITO RAGUCCI

Corresponsales:

Bahía Blanca:
NESTOR TIRRI
Donado 528

La Plata:
EMILIO RUBIO
Calle 61 Nº 819 (Dpto. F)

Mar del Plata:
ROBERTO PROPATO
Corrientes 1958, 7º Piso B

Rosario:
OSVALDO SEIGUERMAN
Juiuy 1439, Dpto. D

Tucumán:
MABEL SANTOS
Florida 450 - Villa Marcos Paz

La Pampa:
EDGAR MORISOLI
(Toay)

Distribuidor en Montevideo:
BENITO MILLA
Francisco Vidiella 2375
(Apartado 11)

Corresponsal en París:
AGUSTIN O. LARRAURI
Boulevard Saint Germain 180 - 19

GACETA LITERARIA

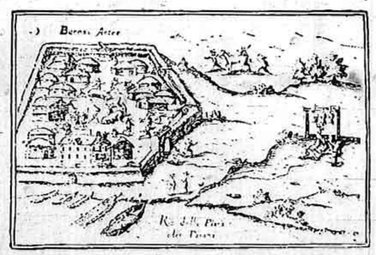
Colecciones prolijamente encuadernadas

$ 350.— m/n

Adquiéralas en

Gral. M. A. Rodríguez 2548

T. E. 58-2115



LA PERSONALIDAD ARGENTINA

por PATRICIO CANTO

Como en tantas otras cosas, debemos volvernos hacia los extranjeros y pedirles que nos ayuden. En el momento actual (1960) sobran las razones para no recaudar opiniones sobre "la personalidad argentina" que puedan ir más allá de las inanes galanterías diplomáticas (pais del futuro, ideales de la democracia americana, valores espirituales de los hombres que pueblan este suelo y otras hojas de parra igualmente trasparentes). Volvamos hacia el pasado. ¿Qué idea tenían de los argentinos los extranjeros conscientes que nos visitaban? ¿Qué idea tenían los ingleses, por ejemplo, esos extranjeros cuya relación con nosotros es, por así decirlo, **sui generis?**

Los viajeros ingleses de la primera mitad del siglo pasado eran hombres ágiles y de bueno vista. Los cuadros de costumbres que a veces esbozaron, entre un cambio de posta o mientras un barco se demoraba, tienen la claridad de la mano de esos dibujantes que anotaban un talle alto o una peineta ensanchada: tienen la suma claridad de unos hechos cualesquiera, pero falta en esos cuadros la concepción explícita. Los viajeros ingleses muestran, y muestran lo que era el color local para ellos, y que a pesar de ser nuestro propio pasado también se ha convertido en color local para nosotros. Mesurados, pintorescos y no comprometedores, los relatos de estos viajeros rara vez abandonan el plano de lo visual, y es probable que la observación del material humano nunca llegara al papel y quedara agotada en conversaciones entre compatriotas. Muchos años más tarde, Hudson y don Roberto Cunninghan Graham escriben páginas conmovedoras sobre la vida en la planicie patagónica, alcanzan el tono épico al evocar horizontes abiertos y una humanidad robusta y solitaria. Eran ingleses viriles y díscolos, como tantos otros ingleses, hombres que se movían dentro del anchuroso panorama de caballerías y rudas batallas perdidas por los no-ingleses: habían elegido el cosmos porque eran poetas y andariegos, y describían ese cosmos y esa juventud llameante cuando ya no los tenían, sentados y reminiscentes en su isla.

Los ingleses son amos o poetas y la psicología la emplean para maniobrar una situación de poder, no para descripciones literarias. Nuestro tierra les recordaba el cosmos y ante ella fueron poetas u observadores sagaces (cf. el brillante diario de viaje de Darwin), pero poco o nada ha dicho Albión sobre "el hombre argentino", ese hombre que es en buena medida una criatura de sus políticos y sus diplomáticos.

Naturalistas y geólogos observaron atentamente el país: Azara hizo una minuciosa descripción de la fauna y la flora litorales, Guillermo de Humboldt se interesó en la formación del vértice de ese cono (la América meridional), antropólogos europeos midieron los cráneos de nuestros aborígenes y establecieron algunos hechos de nuestra prehistoria. Pero en la segunda mitad del siglo pasado no estaba de moda la así llamada "psicología de los pueblos", y las referencias al modo de ser de los argentinos son escasas en la literatura de afuera. La **Civilización i barbarie** de Sarmiento es un libro elocuente que hoy leemos con desconcierto. En él abundan las descripciones de modos de ser colectivos, pero el lector queda horrorizado al comprobar que en la Argentina de hoy ha triunfado la "barbarie" en la medida en que es ceguera y la "civilización" en la medida en que es plastrón. En cambio, se ha perdido la ingenuidad bravía de aquélla, y la voluntad de luz de ésta. El libro ha envejecido, pero nada más patético que este envejecimiento. El consenso general, hacia los postrimerías del siglo, hace del argentino un hombre demasiado tieso en su exterior, demasiado almidonado y "civilizado", y al mismo tiempo sorprendentemente dócil ante los requerimientos del capital que "civiliza" y anexiona. (En la comedia finisecular de Oscar Wilde **Un marido ideal,** el gran negociado que mancilla al héroe tiene que ver con el gran capital británico y la política local argentina y se llama, a secas, **the Argentine scheme.**)

En la década 1920-30 la prosperidad material de la Argentina es notable (aunque edificada sobre arena, como sabemos ahora): nuestro baile nacional, el tango "porteño", alcanza popularidad en Europa, nuestra moneda es sólida, nuestras mujeres de mundo (que ya no tienen la castidad rupestre de sus madres y saben francés e inglés, o por lo menos pronunciarlos) devastan las colecciones de los modistos de París, y uno de los ídolos de la época —el galán cinematográfico Rodolfo Valentino— es elegido para interpretar el papel de un seductor rioplatense en uno de los **films** más importantes de la época: **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (1921). La Argentina posa por ser entonces uno de los países del futuro, y en las grandes capitales empieza a formarse una idea vaga de la "personalidad argentina": hombres de pelo negro, cuidadosamente aplastado por **le gomina,** taciturnos y pulcramente vestidos, que acompañan a mujeres decorativas, frecuentemente elegantes y con cierto empague británico. Por supuesto, era la idea inspirada por una clase social del país, pero algunos extranjeros perspicaces supieron ver en profundidad. El conde de Keyserling publicó en 1931 un libro asombroso, las **Meditaciones suramericanas,** en el cual se daba un puesto descollante al análisis de la República Argentina. En forma tumultuosa, oceánica, Keyserling señalaba algunos rasgos específicos: la inercia (que el llama **gana** en el texto alemán, dándole la dignidad de una palabra sánscrita), la tristeza de color sexual, el tono vital apocado, la susceptibilidad, la malevolencia, la básica mendacidad, el sentimentalismo delicuescente, la admiración secreta por la brutalidad. Todos los rasgos de la Argentina visible de hoy (1960) fueron analizados por Keyserling en forma desordenada —pero magistral— en su libro. Keyserling no podía ignorar que estos son rasgos propios de un país que tiene una independencia nominal y no real, pero este hecho —esencial para quien aspire a pensar con un apoyo en la realidad— no interesaba al filósofo balta, que malogró su libro por un exceso de generosidad (o de complacencia reblandecida) en relación a esas fuerzas "reptíleas" y "telúricas" a las cuales supo ver, aunque fascinado. (Demás está decir: nuestro agradecimiento por sus aclaraciones fue el que puede tener una serpiente en análogas circunstancias.)

Las fuerzas negativas que Keyserling adjetivaba a la tremenda son poderosas entre nosotros, y en el libro de Ezequiel Martínez Estrada, **Radiografía de la pampa,** se presentó de ellas un cuadro abismal. La visión del autor tiene una hondura parejo y meticulosa, que aflige con su misma gravedad y hace que añoremos un poco esa banalidad que al libro le es tan ajena y que querríamos entender mejor. Libro profundo, amargo y que tiene la arquitectura que puede inventar un alma solitaria. Es la voz de un argentino que no toma en cuenta a la calle ni al mercado... ¿no es inevitable que a veces suene algo fantasmal por consecuencia de una fidelidad a sí misma que la distrae del mundo? Libro certero y, sin embargo, más lento o más extenso que lo reflejado; penetrante, pero dosificado; libro que querríamos con alguna torcedura que revelara su origen e infundiera lirismo a sus persistentes simetrías.

En 1937 Eduardo Mallea publicó un libro autobiográfico —**Historia de una pasión argentina**— en el cual se narran las tribulaciones de un joven intelectual argentino en relación a su patria y a su vocación. En su momento, el libro fue muy celebrado. Al releerlo, encontramos que los problemas personales del autor —y de su medio— son elevados a una atmósfera literaria irisada, en que las significaciones son aproximadas y la nota constante es la emoción estetizante que puede inspirar un gesto noble o una acción sublime. Pero ese estado de emoción sublime no se gana, sino que se suscita y se mantiene. Es un libro "dado", no un libro servicial y trasmisible por su contenido. En los artículos de Jorge Luis Borges hay numerosas referencias a "lo argentino", pero dado que su estilo es necesariamente asertivo en el género, hay más interés en hurgar los rasgos de "lo argentino" en su obra de imaginación. En el magnífico **Poema conjetural,** que describe la supuesta muerte voluntaria del prócer Francisco Narciso de Laprida a manos de los malones del caudillaje, Borges exalta ese punto final de un destino que culmina en la muerte asumido: "al fin me encuentro con mi destino suramericano", y al exaltar al aniquilamiento como realización de un destino de envergadura trágica (cf. el Orestes de la **Andrómaca** de Racine o el Buonconte di Montefeltro del **Purgatorio,** V. v. 88-102) no sólo alcanza

conde de Keyserling

un alto estilo poético, sino que convierte a "la victoria de los otros" en "la letra que faltaba", "en el nombre que supo Dios desde el principio", es decir, en la íntima, perversa y metafísica renuncia a la vida de los hombres (de mí mismo) y a la libertad posible y efectiva de los pueblos.

La muerte voluntaria es "entrega" a algo que nos sobrepasa, y esta profunda vocación de entrega es una coincidencia secreta y decisiva en los literatos argentinos más distanciados. Elijamos dos antípodas: Enrique Larreta y Roberto Arlt. En **La gloria de don Ramiro** el héroe denuncia la mujer que ama a la Santa Inquisición, e iluminado por los llamas de la hoguera que está calcinando ese cuerpo que tanto deleite le dio, encuentra la inocencia perdida, la relación justa con Dios — ha hecho lo que debe hacer, y todo vuelve al orden. En **El juguete rabioso** el protagonista decide, junto con un grupo de amigos, perpetrar un robo, repartir el botín y mejorar la situación de cada uno. Los muchachos discuten el procedimiento a seguir y se ponen de acuerdo. Pero el héroe toma la determinación de denunciar a sus compañeros ante la propuesta víctima, y sufre una desilusión cuando ésta no parece comprender la "buena acción" que él ha querido realizar. Curiosamente, el autor da la impresión de simpatizar con el punto de vista de su héroe.

La conciencia del héroe puede ser noble (como en el **Poema Conjetural**), desalmada por pura ofuscación (como el Ramiro de **La gloria**) o abyecta (**El juguete rabioso**), pero hay aquí la nota común: el sentimiento de plenitud, cumplimiento religioso y sacrificio ritual en un patricio que pierde a la patria que él anhela, en el lujurioso que quema viva a su barragana, en el niño proletario que quiere hacer méritos ante los burgueses.

Esta fatal coincidencia del éxtasis en el momento de la entrega (o del fracaso, o de la traición) parece indicar en la literatura argentina una "letra secreta" que revela (y disimula a la vez) algo que no se puede decir: en un tiempo los hombres quisieron libre a este país, pero en nuestro tiempo los hombres dicen que el país es libre, y el resto es silencio.

1890
FLORIDA Y CANGALLO

LA GENERACION DE 1880

CARLOS ALBERTO LINARES

Nuestra literatura de imaginación creció muy lentamente, demorada por factores históricos que incidieron en forma indubitable sobre su génesis y desarrollo. Durante el período colonial las leyes de Indias prohibieron que se introdujese en América cualquier especie de **historias fingidas**; esa política determinó no sólo que careciésemos de antecedentes literarios sino también, por lógica consecuencia, de la predisposición popular que condiciona el gusto y obra la aceptación de esas materias. Desde la Revolución de Mayo hasta pasada la Organización Nacional el torbellino de los acontecimientos resultó tan absorbente y apasionante, y tan compleja e inaprehensible apareció la realidad del país en virtud de la rapidez vertiginosa con que se iba modificando su estructura, que no se dieron, por cierto, las condiciones ambientales que favorecen la actividad creadora del espíritu. La prosa era entonces casi exclusivamente instrumento de publicistas que, a favor de circunstancias que reclamaban la participación directa en el epicentro de la acción, frecuentaban, alternándolas con la política, la indagación histórico-sociológica y la polémica doctrinaria.

El Matadero, escrito quizá en 1838, fue publicado recién en 1871, veinte años después de la muerte de Echeverría. El inauguró así el ciclo de la narrativa argentina, y es significativo el que lo haya hecho dentro de los presupuestos de un realismo sin concesiones y de una militancia apasionada. El carácter explícitamente anticlerical y antirrosista del relato (que seguramente hubiese desagradado a la sensibilidad de nuestros artepuristas actuales) prueba la condición esencialmente militante de la literatura americana. En 1855 se publicó la versión completa de **Amalia**; el libro de Mármol, con su material abundante y complejo, sus frecuentes ripios y su acentuado sabor a crónica romántica, pasó a ser, cronológicamente, la primer novela argentina. Después se produce una larga pausa en el proceso de nuestra literatura. Sarmiento publica **Facundo** y Alberdi **Luz del Día,** pero estas obras son de clasificación difícil, y su inclusión dentro del género novelístico puede ser objetada con fundamento. También Mitre, Eduardo Gutiérrez, Miguel Cané (padre) y Vicente Fidel López hicieron ensayos en el campo de la novela, aunque no alcanzaron un nivel satisfactorio. Junto a ellos, naturalmente, no faltaron otros que procuraron novelar, pero con una fortuna tan escasa que no se hace necesario citarlos, pues sus nombres sólo pueden ser de interés para bibliógrafos o minuciosos eruditos.

La generación del 80 nos presenta un conjunto de figuras que enriquece notablemente el panorama de nuestras letras. Desde 1837 no habíamos contado con una promoción literaria que poseyese perfiles nítidos y personalidad propia. Para abordar con algún método el estudio de la que nos ocupa, conviene distinguir entre los que fueron principalmente narradores de ficciones y los que, no siéndolo, cultivaron otros géneros de la prosa. Tal distinción se torna doblemente importante puesto que, más allá del interés metodológico, hace también a la esencia del problema generacional. Entre los novelistas (fundamentalmente en Cambaceres y en Julián Martel) se advierte un sentido más responsable de la literatura, una vocación profesional más pronunciada y constante. Y entre los otros se percibe, junto a un amor **sui generis** por el país y por el arte, una actitud distinta para encararlos, y esa actitud es la que tipifica sus obras.

De acuerdo a un criterio rigurosamente cualitativo cabe afirmar que Eugenio Cambaceres es nuestro primer novelista. Sus condiciones más notorias fueron la sinceridad y la audacia, que ya había puesto de relieve en su actuación política, cuando siendo convencional y parlamentario fue el primero en proclamar la separación de la Iglesia del Estado y en denunciar los fraudes electorales de su propio partido. Escribió cuatro libros: **Pout-Pourri** (1881), **Música Sentimental** (1884), **Sin Rumbo** (1885) y **En la Sangre** (1887); los cuatro alcanzaron en pocos años varias ediciones consecutivas y depararon al autor una notoriedad sorprendente, a pesar de que la crítica de entonces, grávida de mentecatez aldeana, le fue enconadamente adversa. En este sentido constituye una excepción el juicio de García Mérou, que en un largo estudio titulado **Las Novelas de Cambaceres** supo ubicarlo en la exactitud de su valor. Cambaceres se destacó como un lúcido vivisector de las costumbres de su época, a la que enjuició con un realismo crítico absolutamente nuevo entre nosotros, sin soslayar determinados temas intimistas que en nuestro medio eran considerados tabú. Unió a ello una osadía expositiva tan desacostumbrada, una tal riqueza de colorido y de imágenes y una plasticidad tan notable en el lenguaje, que no es extraño que sus libros hayan sido tan resistidos por los gramáticos y puristas de la lengua como reclamados por la preferencia del público. El psicologismo de Flaubert y el naturalismo de Zola comenzaban entonces a tener adeptos; la obra de Cambaceres también recogió esa influencia pero, dirigida como lo estaba a la interpretación de nuestro entorno y nuestra propia realidad, no perdió su eficacia como tentativa de indagación nacional. Tales son los elementos comunes a los cuatro libros que nos ocupan, de los cuales **Sin Rumbo** es acaso el mejor, porque en él culminan, en síntesis y en profundidad, todos los recursos del autor.

Los otros escritores de esta generación que también cultivaron la novela fueron Lucio V. López (**La Gran Aldea**), Martín García Mérou (**Ley Social**), Manuel Podestá (**Irresponsable**) y Julián Martel (**La Bolsa**); nos ocuparemos sólo de este último con algún detenimiento, porque él es quien cierra más dignamente el ciclo abierto en el 80 y quien, pese a ser autor de un sólo libro, puede enfrentarse sin mengua a Cambaceres y reclamar para sí la representatividad de su época. **La Gran Aldea** e **Irresponsable,** con ser ambas obras interesantes, e incluso notablemente original la segunda, carecen demasiado sensiblemente de plan y de unidad en la composición como para considerárselas novelas, pudiendo incluírselas con más acierto en el género de la crónica o el boceto costumbrista. Y **Ley Social,** siendo indiscutiblemente una novela, por su forma y asunto extranjeros no nos lo parece argentina, así como no nos lo parecen **La Gloria de Don Ramiro** ni cualquiera de las que escribió Carlos María Ocantos.

Para referirnos a **La Bolsa** (y también, en rigor, para aprehender los características de la época con todas sus implicaciones) resulta imprescindible tener presente el momento histórico que comenzó alrededor de 1880. A partir de entonces, en la Argentina se desarrolló vertiginosamente el comercio exterior, se aumentaron las rentas nacionales, se modernizaron los comunicaciones, se fomentó la inmigración, se crearon nuevas industrias vitales y se practicó un tratamiento audaz de las finanzas y la economía. Proliferaron las especulaciones incontroladas y surgieron bancos y empresas sin capitales efectivos; fue un época turbia y de aventuras febricentes en el mundo de los negocios, que influyó sobre la sensibilidad colectiva. Pero los saldos del comercio exterior resultaron negativos y los gastos nacionales superiores a los entradas, produciéndose el consiguiente aumento de la deuda pública. Se efectuaron entonces emisiones clandestinas de papel moneda, eludiendo la ley especial que reclama la Constitución. Esa prosperidad fundada sobre bases artificiales no pudo mantenerse, y en 1890 sobrevino el pánico financiero, con el descenso vertiginoso de los títulos y valores bursátiles y la quiebra de numerosos bancos, entre ellos el Nacional y el de la Provincia de Buenos Aires. Esta llamada **crisis de progreso,** que concluyó por precipitar la revolución del 90 y la caída del juarismo, es viviseccionada minuciosamente en la novela de Julián Martel, aparecida en 1891. Su autor era un periodista de veintidós años cuyo nombre verdadero era José Miró; murió en 1892 dejando la impresión de lo mucho que hubiera podido esperarse de su talento. Su libro no es una mera descripción sociologista de aquel momento del acontecer nacional sino también una acertada composición de caracteres, donde lo anímico e individual de los personajes encuentra la jerarquía del tratamiento artístico. **La Bolsa,** sin duda la novela argentina más importante del siglo XIX, junto con las obras de Cambaceres constituye la génesis de nuestra literatura realista.

En su **Historia de la Literatura Argentina,** refiriéndose a la generación del 80 dice Ricardo Rojas: **Hay en esta generación un tipo de escritores dotados de sensibilidad literaria y de variada cultura, que figuran en nuestra bibliografía como autores de muchos volúmenes, pero desprovistos de ese espíritu de continuidad que en el pensamiento y en la obra crea la unidad orgánica del verdadero libro. A estos escritores, para agruparlos de algún modo, se me ocurre llamarlos nuestros "prosistas fragmentarios". Fueron todos ellos prosistas, aunque poetas a ratos, por la afición al verso o las tendencias de la imaginación, y fragmentarios porque no escribieron complejos tratados doctrinales, ni eruditas investigaciones históricas, ni largos relatos novelescos. Mezcla de universitarios y de hombres de mundo, formáronse en los libros y en los viajes, frecuentaron las imprentas y la política, alternaron las tareas del gabinete con las charlas del club, gozaron de la vida, revelaron en sus obras un temperamento, y dejaron en pos de sí artículos, ensayos, anécdotas, impresiones, memorias, narraciones breves, impregnadas de experiencias autobiográficas o de observaciones sobre el ambiente en que vivieron. Tal es el caso de Lucio V. Mansilla, Santiago Estrada, Miguel Cané, Eduardo Wilde, Bartolomé Mitre y Vedia, José S. Alvarez (Fray Mocho), y José M. Cantilo.** Lo único que nos parece objetable del precedente esquema es el que se haya incluido en él a Fray Mocho, quien por el espíritu y el carácter de su obra tanto como por motivos de cronología no debe ser alcanzado por esa generalización. En todo caso debería estudiársela entre los narradores, puesto que sus tres libros fundamentales (**Memorias de un vigilante, Un viaje al País de los Matreros y En el Mar Austral**) adjudican una jerarquía nueva al cuento y al relato, los independizan como género y resumen, junto a los libros que escribiría Payró años más tarde, el realismo costumbrista de tono mayor que constituye la mejor tradición de nuestra literatura.

Respecto a los **prosistas fragmentarios** del decir de Rojas, podría sugerirse que, así como los novelistas (Cambaceres, Martel y también Podestá) vieron o intuyeron lo dramático y esencial de su tiempo, ellos se demoraron, ya fuese por miopía o por comodidad, en la contemplación de lo accesorio, de lo circunstancial, de lo periférico. Hombres de sensibilidad oligárquica, cultura europeizante y tendencias liberales, encontraron en las contradicciones internas del roquismo compo propicio para sobrellevar sus propias contradicciones. Casi todos ellos (a veces desde prominentes esferas del gobierno) apoyaron activamente el laicismo; eran positivistas fanáticos y amantes del progreso. Pero sin embargo consideraban al país un poco como un feudo al que hubiesen recibido en heredad, y no dejaban de tenerse a sí mismos como sus árbitros naturales. Alguien observó que **quizá su ironía, su empaque, su mismo dandismo, formaban parte de su vocación europeísta y, a pesar del amor innegable a su tierra, tal vez sintieron añoranza por el viejo continente donde no habían tenido la suerte de nacer. Pero nadie podrá negar que lo mismo eran capaces de montar un ruano y vivaquear en pleno desierto que compartir la mesa de un emperador.** Es que, precisamente, pudieron permitirse el humorismo escéptico y el gesto decadente de los diletantes, de los que, en última instancia,

EUGENIO CAMBACERES

componen sus poses **pour la galerie.** Se diría que tanto en sus tertulias del Club del Progreso, del Jockey Club o del Círculo de Armas como en las esferas del arte se movieron en función de espectáculo. No es extraño, entonces, que extendieran a la literatura el concepto que tenían de la vida, practicándola un poco como un deporte y un **divertissement** cuando descansaban de sus viajes o gozaban del ocio de los embajadas. Escribieron libros donde predomina lo biográfico, lo subjetivo, lo personal y lo mínimo. Famosos charlistas cuando no oradores, lo hicieron en un estilo conversacional por excelencia, donde la prosa fluye lenta y suave como un coloquio de sobremesa, sin estridencios ni disonancias, sin demasiada pasión pero sí con un dejo de morosa melancolía. La misma ausencia de estructura que aligeraba sus narraciones les permitía abundar en digresiones que, con frecuencia, resultan lo más interesante del conjunto. Estos libros se leen con agrado y, en general, se olvidan pronto; de ellos se retiene, más que el contexto, la impresión y el tono.

De la producción de Lucio V. Mansilla, bastante copiosa, puede perdurar **Una Excursión a los Indios Ranqueles** como su mejor libro. Los otros (**Retratos y Recuerdos, Entre Nos, Rozas, Máximas y Pensamientos, Mis Memorias, De Adén a Suez** y **En Vísperas**), aunque le son inferiores, sugieren con fidelidad el carácter de su obra. Miguel Cané, autor de **Ensayos, En Viaje, Charlas Literarias, Notas e Impresiones, Prosa Ligera** y **Juvenilia,** encontrará en la gracia convencional de este último libro y en algunas páginas dispersas entre el caos de los otros motivo suficiente para ser recordado. Y Eduardo Wilde, acaso el autor de este grupo en quien más conscientemente predominaron la inspiración artística y las preocupaciones estéticas, con **Tiempo Perdido, Prometeo y Cía, Viajes y Observaciones, Por Mares y por Tierras** y **Aguas Abajo** también presenta, en medio de su dispersión, algunos cuentos, crónicas y ensayos de verdadero valor.

MANSILLA en una caricatura de "Caras y Caretas"

Con estos títulos y dentro de estos lineamientos, creemos, los hombres del 80 podrán permanecer en la historia de nuestra literatura. No con la autoridad inapelable de semipatricios con que generalmente se suele presentárnoslos, sino con el mérito relativo de los fundadores y los propulsores, bastante falibles y no demasiado grandes.

MIGUEL CANE
estudiante del Colegio Nacional

las novelas argentinas de

CARLOS MARIA OCANTOS

por HEMILCE CARREGA

Las **Novelas Argentinas** de Carlos María Ocantos ponen de manifiesto que el autor no escribe con indiferencia. Ataca o elogia. No es difícil coincidir con él en los ataques y, cuando Ocantos lanza su dardo haciendo hincapié en imperfecciones que aún tienen vigencia en nuestro medio, las coincidencias pueden desbordar en el entusiasmo del lector actual. La hipocresía de cierta clase de políticos, los literatos prefabricados, ratas de bibliotecas y redacciones; el afán de lucro y ostentación por parte de la burguesía criolla, constituyen, reiteradamente, el blanco preferido. Veamos algunos ejemplos ilustrativos al respecto. La figura del "ilustre doctor Eneene", futuro candidato a presidente en las páginas de **Quilito,** da paso a la personificación de un funcionario que había "convertido su despacho en pulpería" y que alentaba optimismo en cuanto a solucionar la crisis por la que atravesaba el país. Pero, ¿en qué residía la solución? Eneene proponía, entre otras cosas, "rebaja de sueldo a todos los empleados de inferior categoría, porque para lo que hacen bien pagados están con cuatro cuartos... A la tropa palo limpio, dieta perpetua a los maestros e impuestos al buen pueblo, sobre todo impuestos, muchos impuestos." Este ministro Eneene es quien se figura a la política como un gran árbol, como una higuera llena de higos, "arriba, comiéndoselos, los hombres del gobierno, nosotros; abajo, mirando, los de la oposición, ellos", y quien comenta: "Y toda esa grita por que bajemos, es porque temen que no les dejemos un solo higo, para cuando ellos suban. Deje usted que estén arriba y verá cómo hacen lo mismo, peor, porque hasta las hojas se han de comer. Es cuestión de estómago, y nada más: las palabras de patria y libertad y administración pura... ¡macanas! Eso se dice siempre cuando se está al pie de la higuera. En todos mis discursos de oposición no hablaba yo de otra cosa; pero, en subiendo, se olvida, amigo, créalo. También todos los días no hay ocasión de ser ministro... ¡qué diablos! Y uno tiene que pensar en los hijitos, y en los parientes y en los amigos."

Los abusos que llegan a cometer los que poseen el destino del país en los manos desencadenan en las **Novelas Argentinas** opiniones tales como la de Fernando, quien, en **Entre dos luces,** expresa que el presidente es "un Zar de Rusia con toda la suma del poder en la mano, aunque otra cosa diga la Constitución, ...", agregando luego: ¿Sus ministros? Simples secretarios puestos allí para refrendar su firma y nada más; ¿el Congreso?, criaturas del Presidente casi todos sus miembros, que obedecen a una señal de su dedo olímpico con carneril mansedumbre, y votan a destajo cuando se les manda y ordena." Por eso Fernando se pregunta, decepcionado: "Entonces, ¿para qué servía tanta bella promesa de la Constitución, el traer y llevar de esa trinidad augusta de libertad, igualdad y fraternidad, como polvo de oro que se echa a los ojos, si todo era mentira, si el guardián de ella, el Gobierno, se convertía en bandolero, ladrón de votos y opresor de conciencias?"

El favoritismo, vergonzosa y persistente lacra entre nosotros, es objeto de vapuleo. Ocantos se refiere al empleado nacional y escribe: "...en nuestro país, está sujeto al capricho del jefe, sin la salvaguardia de un reglamento que, en todo caso, es siempre la arbitrariedad y el favoritismo más vergonzoso, más humillante, más indigno. No llega sino el que es amigo del Ministro, el que es pariente del Ministro; los méritos contraídos, los servicios prestados nada significan y sin buenos cuñas no hay ascensos, y sin bajeza el empleado que quiere marchar por sus cabales es condenado a vegetación perpetua, y esto sí, en un día de mala digestión del Señor Ministro, no se le borra del cuadro de una plumada".

Don Buenaventura García Luces aparece en la serie de las **Novelas Argentinas** como el representante de esos literatos que serán eternamente ensalzados por la "crítica amiga e inconciente" aunque en su vida no hagan más que borronear artículos insustanciales. Esta eminencia de las letras argentinas debía "a la prensa su encumbramiento: se había dicho tantas veces en letras de molde que don Buenaventura era un literato eximio, que todos creían a pie juntillas que lo era en efecto; pues tanto barajar el apellido, exornándolo de epítetos altisonantes, llega a pegarlo en los oídos del público, que no lee y no discute, el más numeroso y apropiado para servir de pedestal a estas reputaciones mentirosas". Tobi, el protagonista de la novela homónima, después que hubo expuesto una ninfa fruto de sus inquietudes de escultor, escucha de labios de este ilustre representante de las letras del país estos consejos: "Por supuesto que usted la expuso al público, y se fue a su casa a esperar, sentado, que le llevaran los laureles y el dinero. ¡Error, joven! ¡Lamentable error! Hay que correr las redacciones, trabar amistad con los revisteros, convidarles a café, y meterse en los círculos, fomentar la propia **reclame,** preparar la atmósfera favorable, **hacer el artículo,** como quien dice. No haga usted esto, y es hombre al agua."

La flamante burguesía criolla que ambulaba boquiabierta por las calles de París o discutía en los intervalos del Colón, entre cigarro y cigarro, "sobre el precio de los cueros o la baja de la lana" no escapa a la crítica de Ocantos, quien, frente a ella, hace frecuentes alardes de ironía. En **León Zaldívar,** cuando se refiere a Lucía Guerra expresa: "Por supuesto que esta hija de millonario, criada con los mimos y regalos propios de su clase, había recibido una educación esmerada, no en la escuela, sino en casa, por los mejores maestros **recién llegados,** cualidad no especificada en diploma alguno, pero que priva más que las otras. La joven, pues, leía a trompezones, escribía a saltos, embadurnaba lienzos, golpeaba el piano, rascaba el violín y arañaba el arpa; sabía decir **güi** en francés, **yes** en inglés y **ya** en alemán, ..." Ella es la que recibe los viernes "porque no hay nada más **high life** que esto de tener día señalado para quedarse en casa." Brincan los trozos irónicos cuando se ocupa de Pepe Gómez, también en **León Zaldívar.** Refiriéndose a aquél encontramos estas líneas harto significativas: "...había hecho un viaje a Europa, quiero decir a París, porque Europa es París para los que sueñan con un viaje al viejo mundo, y allí llegan y allí se están, errando boquiabiertos por los bulevares, haciendo la vida del café, del teatro y del **boudoir,** en ese día que empieza a las cuatro de la tarde y concluye a las seis de la mañana, manejando torpemente el francés y dando que reir a las bellezas manoseadas del Edén y de Sylvain... y ocurrió en la travesía algo increíble, que parecería mentira si otro que yo lo contara: olvidóse del propio idioma, hasta el punto de no saber cómo se decía pan en español, de tal modo, que al abrazar a su padre, que lloraba a moco tendido allá en la punta del muelle, le dijo: **—¡Oh! quel alegrie de voir a esta chère Buenos Aires! sapristi ¡je le trouve très mal. Le chemin de la Maison es por aquí ó por lá?** Y era de verle más tarde recorrer la calle Florida, los brazos en arco, haciendo molinete con el bastón, tarareando algún **couplet** de café cantante, sin saludar a nadie, que también le vino el raro percance de olvidarse de la cara de sus más íntimos amigos." Sin dudas, en el momento en que Ocantos gestó **León Zaldívar** no eran pocos los porteños que se identificarían con este pintoresco Pepe Gómez que, digámoslo al pasar, trae a la mente el recuerdo de Don Polidoro, aquel del relato de Lucio V. López.

El análisis de algunos de los elementos que dan motivo a críticas en las **Novelas Argentinas** puede conducir, como ya lo manifestamos, a coincidencias felices entre el autor y el lector actual. Coincidimos con Ocantos en el anhelo por demoler ciertas categorías imperantes en la mentalidad nacional, con cuya falsedad en nada se ha beneficiado el progresivo desarrollo de la misma, antes bien se lo ha obstaculizado cuando no estancado. Ocantos quería echar por tierra un orden de cosas que no era precisamente el ideal. En esto, estamos de acuerdo con él. Por la actitud que asume ante hechos censurables a los que fustiga abiertamente se revela como apresado dentro de los contornos de una seudo-democracia burguesa en la que el pisoteo de las garantías constitucionales era una burla descarada a los principios de Mayo de 1810. En los más diferentes órdenes de la vida argentina se multiplicaban hechos y situaciones que en el pensamiento de Ocantos aguzaban la certeza de que éramos incapaces de marchar solos, de que éramos indignos de nuestra propia independencia. Muchas de sus páginas de sátira político-social no hacen sino confirmarlo. Pero conviene destacar que una fundamental disidencia sobreviene, en cambio, después de llevar a cabo un análisis del material objeto de elogios por parte del autor. No es común arribar con Ocantos a pareceres compatibles en cuanto meditamos acerca de lo que merece encomio. En tal sentido, y sin pretender agotar el tema, apuntaremos algo.

No sería desventurado estimar que Carlos María Ocantos, como muchos compatriotas de su época, cuando concibió el plan de las **Novelas Argentinas,** en plena juventud, se sentiría, al igual que el protagonista de la novela **Tobi,** como un fenómeno que no encajaba bien en su ambiente, como "un extranjero en su patria", como "un espíritu de otra época, de otro país, vestido a la usanza moderna el cuerpo que animaba y echando de menos, quizá, la túnica antigua". Lo cierto es que añora continuamente otros tiempos. Las novelas trasuntan nostalgia por el pasado, por un orden de cosas pretéritas que en la época de Ocantos ya significaban una etapa dejada atrás que, necesariamente, debía ser superada. Las decepciones experimentadas en un ámbito que lo asfixiaba le hicieron dar la espalda al presente y al futuro y buscó refugio en el pasado. En esto se equivocó. Ningún presente, por pésimo y decepcionante que fuere, debe orientar al pasado o engendrar remembranzas anacrónicas. Ocantos volvió el rostro hacia lo que fue y desdeñó lo que había de ser. El presente se mostraba malo, indigno. Lo bueno, lo digno se hallaba en el pasado. A la postre no podemos menos que descubrir en la obra ocantiana un pensamiento que convierte al autor en un súbdito respetuoso de valores hispánicos, lamentablemente de esos que mucho tienen que ver con la España de la colonia. En **Fray Judas** hace referencia a las torres del templo de San Francisco, "macizas, de empaque colonial", y manifiesta que ellas estaban muy ufanas de "representar a una época digna de recordación y simpatía". En **Premisión,** por otra parte, leemos: "Deje usted que la indicada evolución se realice, tratemos de salvar el idioma, distintivo de nuestro glorioso origen". Si lo glorioso, lo digno, no residía en lo absolutamente colonial, en todo caso se encontraba después de Mayo pero según una perspectiva reveladora de un staus no despojado con mano segura de múltiples formas de colonialismo. La Revolución, sí, pero según un statu quo. Mayo sí, pero tal vez como un "percance" relativamente necesario. O en síntesis: Revolución, sí, pero hasta un cierto punto. Ocantos asestaba golpes para demoler lo que anhelaba reconstruir según un molde pretérito. Este anhelo suyo no nos sorprende. La historia argentina muestra que no fueron pocos los que creyeron, en momentos decisivos, que el bienestar del país podía hallarse en el pasado y no en el porvenir y que, tras concluir con los males de un presente pésimo, había que restaurar el edificio social con los viejas instituciones. Es oportuno, empero, recordar que varias décadas anteriors a los años en que Ocantos iniciara las **Novelas Argentinas** el pensamiento magistral de Eche-

(continúa en pág. 30)

convento
1920

JUAN PALAZZO
visto por Maltz

JUAN PALAZZO

un olvidado

por LUBRANO ZAS

El crecimiento de las ciencias naturales, del comercio, la industria, la política; los albores del movimiento obrero y la sentida desocupación, fueron algunos de los elementos que prepararon el advenimiento de la generación eliminatoria del 80 que, bajo el signo de Zola y Flaubert, enriqueció la literatura nacional al vincularla con los problemas de "la gran aldea". "El romanticismo había tenido entre nosotros consecuencios deplorables —escribe Aníbal Ponce—. Sin una tradición robusta capaz de escoger lo que en él había de vivacidad y de fuerza, las letras nacionales pasaron de la zurda imitación de los poetas españoles de la decadencia, a la no menos zurda imitación de los románticos. Sus vicios prosperaron fácilmente, y sobre el terreno favorable de la herencia hispánica, la oscuridad y el desorden entraron triunfantes en las letras argentinas. Fue el reinado de la declamación y de la hipérbole, de las grandes palabras sonoras y vacías, del adjetivo impropio y los plurales copiosos. Con la excepción elocuente de Sarmiento, nadie escapó a semejantes excesos."

Forjadores del 80 —como Lucio López y Martel—, Rubén y muy contados modernistas, y una que otra figura cimera novecentista, como Roberto Payró, crearon a través de sus obras un electrizante clima nacional, que la guerra imperialista del 14 acentuará después en un hijo de la naciente clase laboriosa, Juan Palazzo, dándole un tono desusado, dramático.

Este notable narrador de cuentos, hijo de inmigrantes italianos, nació en Buenos Aires, en 1893, en un conventillo ruinoso de la calle Esmeralda. Era un muchacho taciturno, de mediana estatura, flaco, de nobles e inteligentes facciones, de frente despejada, terso, y ojos mansos. Su vida fue breve. Murió en 1921, año en que apareció **La Casa por Dentro,** libro que lo presenta como un precursor de "Boedo", en cuyo grupo tres cuentistas no comunes recibieron su fecunda influencia: los dos Robertos, Arlt y Mariani, y Elías Castelnuovo, el de **Malditos.**

Juan Palazzo no fue un incomprendido; pero simbolizó la incomprensión que rodeó a un grupo de artistas que apareció en 1914, al que estaba estrechamente vinculado. Se llamaban a sí mismos "artistas del pueblo", y lo componían Santiago Palazzo (hermano del cuentista), Arato, Agustín Riganelli y Vigo. Este grupo, cuya pobreza era extrema, conoció los sinsabores del esfuerzo realizado al margen de la zona artística. Eran obreros. Trabajaban para vivir, aunque deseaban vivir para crear. Construían sus obras robando horas al descanso, desnutridos, mal vestidos. Ese quehacer desorbitado malhiere a Santiago R. Palazzo, quien muere tísico en 1916, año en que Facio Hebecquer se agregó al equipo convirtiéndose en su representante teórico. La lucha era desigual: Arato desapareció como había vivido, dulcemente, ocupando su sitio en el 17 Adolfo Bellocq —"pintor de lo eternamente trágico"—, quien junto a César Ford y, entre otros, Sumiza, vigorizaron el grupo, cuyo objeto era oponer el hombre real al fantasma. Fueron traductores legítimos de una etapa histórica difícil.

Juan Palazzo enalteció nuestra literatura imprimiéndole al cuento —género por entonces subestimado— una fisonomía original. Registró los pormenores del submundo. El zolismo lo orientó, como había orientado a Sicardi, Cambaceres o Martel —cito desparejamente— desarrollando su observación sobre la realidad circundante; pero Palazzo logró zafarse en parte de ese naturalismo (que Marx llamó biológico) introduciendo en sus relatos una enorme composición, despertando la simpatía, la comprensión, y el desprecio por una sociedad inmoral, deformante. Esto no es casual: la revolución rusa del 17 había encendido nuevas esperanzas.

La casa por dentro se conoció gracias al aporte material de Agustín Riganelli, quien también colaboró con Bellocq en su ornamentación. Poco antes de que apareciera su obra, Juan Palazzo, emocionado, escribía a Riganelli: "El libro saldrá a la calle como un desafío." Y fue un grito desafiante, pero no panfletario, en medio de aquel período convulso. La crítica acogió a **La casa por dentro** con cierta generosidad. Algunos estudiosos compararon a Juan Palazzo, por el color, asunto y tono, con Louis Philippe, el de **Bubú de Montparnasse,** muerto joven y desconocido después de atravesar una existencia desgraciada. Esto asombró a muchos, ya que por entonces el novelista francés no había sido traducido al castellano. Seguramente la semejanza estriba en que ambos eran descendientes de la clase oprimida y en que ambos eran discípulos de dos maestros de la novela: Gorky y Dostoiewsky.

En mayo de 1921, desde el Sanatorio de Santa María, Córdoba, Juan Palazzo escribía a Riganelli: "Estoy en pie, converso, escribo, leo; pero la fatiga suele dominarme." Y más adelante añadía: "¿Por qué nos sacrificamos tanto? ¿Por qué tanta lucha, tanto desinterés? Para colmo la sociedad nos llama muertos de hambre, degenerados, locos. ¡Qué injusticia!" Un repudiable silencio se había levantado a su alrededor. Vivía ignorado. En el epistolario de Emilio Becher no figura su nombre. Sin embargo, después de muerto, Gálvez, el de **La maestra rural,** desde **Nosotros,** exclamaba: "Tengo la sensación de que la novela argentina ha perdido tal vez el único hombre capaz de una obra genial". Así, con el dolor físico, la tortura moral, y una desesperación ajena por completo al frenesí y la angustia propios del quehacer artístico, se han escrito algunos capítulos de nuestra literatura.

Lo que voy a decir encontrará, sin duda, alguna oposición. Aquí el cuento corto moderno nace con Juan Palazzo. Este incorpora a sus relatos una clase, las contradicciones de la vida social, el mundo extraño del suburbio. En sus cuentos se desarrollan escenas sórdidas con elevado sentido artístico. El autor no embellece la realidad ni la describe "naturalmente", sino que la profundiza y recrea con vistas a cierta esperanzada luminosidad.

Entre nosotros, en la época de Juan Palazzo, el cuento breve era mirado como un "género chico". Se pensaba que un cuento corto era una novela abreviada. Además se abundaba en definiciones monstruosas como esta: el cuento corto es una obra de ficción de cierta extensión. ¿Acaso no se dijo que Chéjov era un artesano mayor en un trabajo menor? El cuento es una totalidad y hay que juzgarlo de acuerdo a su dimensión estética. Las definiciones escapan a su peculiar naturaleza. El cuento corto está atado a la vida, y evoluciona con ella. Recordemos que cuando Floyd Dell leyó **Winesburg Ohio** de Sherwood Anderson, exclamó: "Estos no son cuentos". Pero **Winesburg Ohio** ha quedado en la historia de la literatura norteamericana como algo sólido. Anderson decía que la narración breve es resultado de un pasión repentina. Es una idea apresada en su totalidad, escribía, como si uno cogiese una manzana de un huerto. Así, sin encasillar al cuento en una dura definición, Anderson estaba más cerca de la huidiza y cambiante realidad. Si nos ajustáramos estrictamente a ciertas definiciones, ¿en qué casillero colocaríamos a **24 horas,** de Julius Fuchik? Howard Fast, que ha escrito hermosos cuentos, afirma que éste, para que perdure, es necesario que se pueda contar. Sin embargo algunas narraciones de William Saroyan, como "El joven del trapecio volante", no puede repetirse. No obstante es un cuento extraordinario.

Desconozco si Juan Palazzo alcanzó a leer a Edgar Poe, a Melville o Stevenson, quienes tenían sobre la narración corta ideas originales, propias, que dieron al cuento la unidad, claridad y solidez actuales; pero puedo asegurar que de la mayoría de sus cuentos emerge, como un ojo brillante, una largo mirado intuitiva, y la fuerza casi orgánica, comunicativa, que trasmite la obra artística lograda.

HORACIO QUIROGA

por FERNANDO LARA

Cuando Horacio Quiroga se integró en la vorágine alucinante de la selva subtropical, verificó definitivamente su ubicación en el escenario que encuadra lo más característico de su labor creadora. Todos los acontecimientos que nutrieron su acervo vivencial con anterioridad a esa fecha decisiva de 1909 (la **Revista del Salto,** el singular viaje a París, la época del dandysmo y la bohemia montevideanas, sus incursiones en la poesía, las tertulias literarias porteñas) aparecen como otras tantas etapas necesarias para preparar su encuentro con su propio destino. Habiendo enriquecido su concepción vital con experiencias de amores presuntuamente turbios y aun con la frecuentación de los **paraísos artificiales,** y profesando siempre una invariable fidelidad a la premisa que postula **perderse para encontrarse,** recaló por fin en la soledad del "infierno verde" de Misiones. La actitud que asumió con ello resulta muy difícil de penetrar en profundidad, pero hace recordar de algún modo el lirismo que preside la idea rousseauniana de la vuelta a la naturaleza, y también el misticismo de Tolstoi, con su exaltación del recogimiento y el trabajo físico como instrumento de realización.

Sería acaso imposible hallar otro escritor cuya obra esté signada tan profundamente como la del que nos ocupa por el imperativo telúrico. Claro está que esta circunstancia no la emparenta en manera alguna con la literatura folklórica o meramente regionalista, que se reviste de lo pintoresco sin captar lo medular y lo trascendente. Lo que ocurre en muchos de sus mejores cuentos es que la selva, la tierra singularizada y concretada como accidente físico, estampa sobre sus habitantes el sello de su ley, condicionándolos a su imagen y semejanza. No es casual el que la memorable película cinematográfica inspirada en una colección de sus relatos se titulara, precisamente, **Prisioneros de la Tierra.** La anécdota humana aparece así estrechamente vinculada al medio circundante. En cuentos como **A la Deriva, Los Mensú, Los Pescadores de Vigas** y **La Miel Silvestre,** las criaturas se deben entera y fatalmente (y no de modo accidental) a las condiciones que les impone la tierra, que es algo más que el teatro donde se conjuga su acción; es como un coro griego que desempeña un papel fundamental en la tragedia.

Se advierte en Quiroga una actitud apasionada ante la naturaleza, a la que se allega algunas veces con un amor que tiene algo de panteísta y otras con una especie de sorda hostilidad, que es una reacción contra lo ineluctable de su dinámica. Pero esa actitud, en definitiva, se resuelve siempre por un inagotable asombro. En ocasiones llega a marginar la realidad para intentar una interpretación más visceral y profunda de ese universo que lo subyuga. Entonces apela a la magia que hace dialogar a los animales, como en **Anaconda** y **El Regreso de Anaconda,** adentrándose en zonas de indiscutible intensidad poética, o aborda la reconstrucción de un maravilloso fresco prehistórico como **El Salvaje,** en el que logra una difícil comunicación emocional. Así también escribe los **Cuentos de la Selva,** libro que en el conjunto de su obra resulta sorprendente por su espontánea ternura y con el que aporta una valiosa contribución a la literatura infantil.(1)

Se ha acusado a veces al gran cuentista de haberse desentendido de la dramática realidad del noreste argentino y de no haber llegado a una comprensión lo bastante exacta de las atrocidades que ocultaban aquellas selvas en el submundo de sus yerbales, sus algodonales y sus obrajes. La imputación no es totalmente justa, y de cualquier modo sería ocioso erigirse en juez para condenarlo. Quiroga era demasiado individualista, demasiado caótico para ajustarse a la rigidez de planes preconcebidos y fundados en convicciones ideológicas. Por eso nunca hizo literatura social, por lo menos en un sentido estricto. Pero en manera alguna fue un indiferente; en sus cuentos es perceptible su preocupación por observar y reflejar todo su entorno, incluso en su abyección y en su miseria, adoptando para abordarlo la objetividad elocuente y sobria del testimonio. No otro carácter tienen cuentos tales como **Los Precursores, Los Desterrados, La Bofetada** y **Los Mensú.**

El autor de **Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte** fue también un indagador excepcionalmente lúcido de los problemas amorosos; acaso dentro de este ámbito su obra aún no haya sido bastante valorada. Es proverbial la especie que lo presenta como un sátiro obsesionado por las más bajas pasiones o las que puede conducir una sexualidad desmedida. En todo caso nos inclinamos a imaginarlo **un sátiro inocente,** según la expresión de uno de sus biógrafos; un hombre que **vivió el amor en un plano trascendente y casi religioso.**(2) Creemos que justifica tal criterio la natural sinceridad con que abordó sus cuestiones, tan alejada de las modas tremendistas que se regocijan especulando con los efectos de un pansexualismo prefabricado. Y lo justifica también esa rara espontaneidad con que se acercó a ciertas zonas problemáticas del amor fronterizas de la patología, presentando esencialmente las situaciones y sin intelectualizar ni moralizar sobre ellas. **Aunque mucho menos de lo que el lector supone** —escribió alguna vez— **cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, y es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija e imperante sobre todos los relatos a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor.** Precisamente por ello, dada la ausencia de todo retoque que pudiera favorecer su imagen allí donde es muy fácil reconocerla, resulta más apreciable esa espontaneidad a que nos referimos. El reconocimiento parece inevitable en **Historia de un Amor Turbio, Pasado Amor, La Muerte de Isolda, Silvina y Montt** y **Una Estación de Amor.**

Quiroga también frecuentó una temática que puede calificarse de fantástica, o acaso más exactamente de extra-real. Aparece entonces como un exaltado imaginero, infiriendo las evoluciones probables de la ciencia, trascendiendo las leyes conocidas del mundo físico, buscándole nuevos planes dimensionales a la realidad. De tales inquietudes resultan cuentos como **El Vampiro, Su Ausencia, Más Allá** y **El Llamado,** en los que alcanza el clima narrativo adecuado para tornarlos ejemplares dentro de su género.

Es una característica muy frecuente en sus cuentos la existencia de una acentuada tensión dramática; no pocas veces vertebrada paralelamente a una anécdota efectista. Pero algunas veces aparece en ellos el semitono de un humorismo ironizante, como en **Polea Loca** y **El Techo de Incienso.** Se trata de un humorismo leve y lleno de sutilezas, por lo que recuerda la facilidad aparente de Chéjov, y hace pensar también en el juicio de Gogol según el cual la ironía es la máscara de la amargura.

En su **Decálogo del Perfecto Cuentista** (3), aparecido originariamente en la revista **El Hogar,** el autor de **Los Desterrados** resumió los principios que informaron sus concepciones estéticas. Como todas las orientaciones preceptivas, acaso no puedan éstas ser tomados sino con alguna reserva. Pero como documentación de una larga y valiosa experiencia personal, creemos que constituyen un verdadero testamento literario y una clave obligada para el conocimiento de Quiroga, quien si bien no siempre escribió cuentos perfectos fue uno de los cultores del difícil género que más frecuentemente alcanzó la cima de la perfección. Y ello a tal punto, que ya comienza a consubstanciarse con la verdad de los lugares comunes el juicio valorativo que lo consagra como **el primer cuentista de América.**

(1) **Los Cuentos de la Selva** fueron recientemente traducidos al ruso y editados en la Unión Soviética en una tirada de 320.000 ejemplares, agotándose a pocas semanas de su aparición. Ello se realizó mediante el Instituto de Relaciones Culturales Argentina-URSS, que acaba de ser clausurado por el Poder Ejecutivo so pretexto del decreto que proscribe las actividades comunistas y que, como se ve, perjudica tan lamentablemente a nuestra cultura.

(2) **Horacio Quiroga (El Hombre y su Obra),** por Pedro G. Orgambide (Editorial Stilcograf).

(3) No resistimos la tentación de trascribir los siguientes puntos del Decálogo:

V). — No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.

VI). — Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: "desde el río soplaba un viento frío", no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de las palabras no te preocupes en observar si son consonantes o asonantes.

VII). — No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII). — Toma a los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que le trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta aunque no lo sea.

IX). — No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres entonces capaz de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

FICCION

(Paraguay 479)

La Revista-Libro de América

Nº 24-25

MARZO-JUNIO 1960

500 PAGINAS (aprox.)

Número Extraordinario dedicado al 150º Aniversario de la REVOLUCION DE MAYO

BALANCE DE UN SIGLO Y MEDIO DE NUESTRA CULTURA

EL GRUPO DE BOEDO

por

por FRANCISCO J. HERRERA

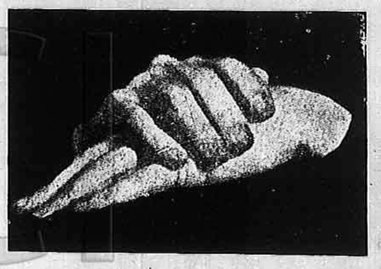
El Grupo de Boedo no tuvo un jefe que le imprimiese con su gravitación una homogeneidad y coherencia rigurosas. Ni siquiera contó con un inspirador inicial, como pudo serlo Borges para el de Florida. Pero su carencia de unidad orgánica (sin perjuicio de importantes coincidencias generales) resulta compensada en riqueza por la diversidad de sus voces, cuyos tonos y matices signan personalidades bien diferentes. Sus componentes se nuclearon en torno a las revistas **Los Pensadores** y **Claridad,** que al principio tuvieron sus redacciones en la calle Boedo, de donde surgió la denominación del grupo. Esas publicaciones, así como los libros que con su sello se editaron, alcanzaron tirajes sorprendentes para la época, materializando con ello el ideal de llegar a una masa de lectores cada vez más numerosa. Para una posible nomenclatura de los más notorios integrantes de esta constelación debería mencionarse, entre otros, a Alvaro Yunque, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Roberto Mariani, César Tiempo, Roberto Arlt, Gustavo Riccio, José Sebastián Tallón, Nicolás Olivari, Lorenzo Stanchina, Enrique Amorim, Cristóbulo Echegaray, Luis Emilio Soto, Abel Rodríguez, José Solas Subirat, Pedro Juan Vignale y Raúl Y Enrique González Tuñón.

Alrededor de 1922, fecha en que la mayoría de estos escritores comenzó a dar a conocer sus obras, el panorama general de la Argentina parecía excepcionalmente promisorio. Aquella era la época ilusoria de **las vacas gordas;** nuestro país era **el granero del mundo.** El rápido desarrollo industrial sobrevenido durante la guerra de 1914-1918 y el crecimiento del comercio exterior que se produjo después de terminada ésta, determinaron una sensación de prosperidad económica y seguridad institucional colindante con la euforia; en el plano internacional se vivió también el período de auge y paz relativa del capitalismo, que no habría de interrumpirse hasta la crisis de 1929.

El optimismo producido por aquel lapso de bonanza fue compartido casi en bloque por los intelectuales del Grupo de Florida, caracterizados, si no por un desentendimiento desdeñoso de los problemas sociales, al menos por un esteticismo sin compromisos. Refiriéndose a aquellos años escribió Córdova Iturburu: **No hay problemas angustiosos ni apremiantes... Los jóvenes artistas de nuestra generación se desentienden de los problemas políticos y su espíritu de lucha y de renovación, su inquietud, derivan hacia los territorios de lo estético.** Y Carlos Mastronardi declara: **A pesar de la Guerra Mundial, la generación a que pertenezco supo de un mundo todavía estable. Sólo más tarde vacilaron los cimientos de ese mundo moral y espiritual que entró en franca liquidación durante la última Guerra Mundial. Por 1920 aún no habían perdido vigencia los principios que componían una suerte de orgánico sistema de vida; en él nos insertábamos sin violencia y sin amargura. El espíritu renovador se cumplió como tal precisamente porque se apoyaba en una realidad firme y delimitada. El nihilismo agresivo de las escuelas de vanguardia surgidas en esa época se identifica con cierta voluntad de juego despreocupado. Perduraba el sentido del humor de una época que enfatizó el Progreso. Sin forzar mucho los hechos, cabe afirmar que fuimos los últimos hombres felices. En el espíritu de mi generación se conjugaron el orden y la aventura, la tradición y el futuro. Adoptó medios expresivos un tanto barrocos y más bien apartados de la realidad inmediata.**

Así veían el panorama de su época dos de los más lúcidos integrantes del Grupo de Florida, y así lo veían, en general, todos los representantes de nuestra **intelligentzia.** Precisamente por ello la actitud revolucionaria de los boedistas resultó más significativa: porque supone una sensibilidad aguda y vigilante, capaz de intuir el trasfondo de la realidad más allá de los espejismos circunstanciales.

Si algo caracteriza de manera inequívoca a los escritores de Boedo, no es otra cosa que su apasionado fervor social. Formados en los años en que se consolidaron en nuestro país el anarquismo y el socialismo, y deslumbrados luego por el fenómeno de la Revolución Rusa, se hizo consciente en ellos la necesidad de participar activamente en la construcción de una sociedad nueva. Hay que tener en cuenta el hecho de que en ellos el sentido de clase debió haber sido auténtico e innato, ya que la mayoría eran hijos de inmigrantes y pertenecían naturalmente al proletariado. Casi todos autodidactos, proclives a las lecturas copiosas y desordenadas, eran por sobre todo grandes admiradores de los clásicos rusos, para los que la condición de su pueblo constituyó siempre una fuente principalísima de inspiración temática. De ahí que se inclinaron hacia una literatura decididamente militante, responsable por antonomasia, comprometida con el destino del hombre concreto e interesada en su felicidad. Sus obras están centradas en el hombre de la calle, real, cotidiano, hecho de carne y sufrimiento. En ellas se percibe el deseo de modificar el entorno inmediato con la pretensión de construir el futuro a la medida de sus sueños. Son escritores llenos de urgencias, estrechamente vinculados a la realidad, inmersos en ella ;tienen por meta la justicia social, la dignidad humana. Es sintomático que Alvaro Yunque colocara como epígrafe de uno de sus libros de cuentos esta máxima china: **Ningún hombre en la eternidad podrá ser completamente feliz mientras subsista un desgraciado. La desgracia de un solo ser es una imperfección que impide al universo la felicidad de ser perfecto.** Y tampoco es casual la frase de John Hurl que Barletta coloca en sus libros a manera de acápite: **Nada educa tanto a los hombres como ver el destino del hombre.** También coadyuva a interpretar la esencia del grupo esta declaración de Castelnuovo: **Por primera vez en Boedo aparece la clase trabajadora desempeñando un papel fundamental. Hasta allí aparecía como una cosa despreciable en la literatura. Fuimos nosotros, indudablemente, los que la pusimos en primer plano. Los que valoramos su desgracia y su función histórica. Los que sostuvimos la misión social del arte.**



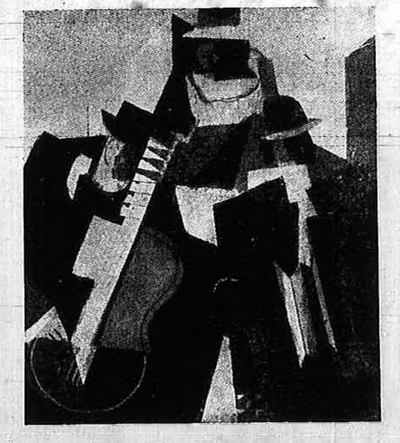
las manos de FACIO HEBEQUER que, pese a su delicadeza, ilustraron la dura realidad del grupo Boedo

Es curioso que se insinúe actualmente cierta tendencia a superficializar las discrepancias entre el Grupo de Boedo y el de Florida, cuando no a negar toda diferencia de fondo entre ellos. Esta sospechosa **confusión de las lenguas** es indeseable y peligrosa, tanto más cuanto que no siempre parece obrar de buena fe. El hecho de que algunos escritores de Boedo hayan colaborado ocasionalmente en la revista **Proa** no basta para justificar el equívoco, sobre todo si se tiene en cuenta que casi nunca lo hicieron en **Martín Fierro,** órgano específico de los de Florida. Y el que algunos integrantes de ambos grupos mantuviesen amistad personal en nada disminuye la distancia que separaba sus opiniones en lo social y en lo estético. En un editorial de **Los Pensadores,** aparecido en 1926, puede apreciarse hasta qué grado las diferencias eran reales. El artículo en cuestión, titulado **Nosotros y Ellos,** expresaba, entre un cúmulo de aseveraciones violentas: **La cuestión empezó con Florida y Boedo. El nombre o la designación es lo de menos. Tanto ellos como nosotros sabemos que hay algo más profundo que nos divide. Una serie de causas fundamentales fomentan la división. Excluidos los nombres de calles y personas, quedamos en pie lo mismo, frente a frente, ellos y nosotros. Vamos por caminos completamente distintos en lo que concierne a la orientación literaria; pensamos y sentimos de una manera distinta. Repitamos ahora que ellos carecen de verdaderos ideales. Fuera del presunto ideal de la literatura, no tienen otro ideal. La literatura no es un pasatiempo de barrio o de camorra, es un arte universal cuya misión puede ser profética o evangélica.** El crítico Juan Pinto también subraya el enfrentamiento polarizado en ambas posiciones: **Para el Grupo de Boedo habia urgencias, para el de Florida, gratuidad. Y esto último es precisamente "Don Segundo Sombra". Güiraldes evoca el pasado y se complace en él. En cambio cualquier página de Alvaro Yunque o de Barletta describe un presente con una implícita aspiración de mejor futuro para el hombre.**

A pesar de algunas limitaciones innegables los escritores de Boedo determinan un movimiento trascendente en nuestra historia literaria; no es el caso, por cierto, de disimular esas limitaciones para fundamentar la consideración que su obra de conjunto nos merece. Casi todos ellos adolecían de las deficiencias de formación características en los autodidactos; esta circunstancia les significó una obvia desventaja, perceptible principalmente en sus comienzos. Tal vez por ello, y por la urgencia que reclamaba la acción inmediata, profesaron un desdén por la corrección formal y la belleza expresiva que resulta absolutamente injustificado. No hallaremos en ellos milagros de armonía ni equilibrio; son artífices que realizan su obra dentro de circunstancias que hacen su gesto más patético. Pero no todas las acusaciones que se les formulan son lo bastante justas. Los martinfierristas satirizaban a Mariani enrostrándole su **jerga ítalo-criolla;** sin embargo, sus **Cuentos de la Oficina** inauguraron una temática en nuestra literatura. A Arlt lo negaron encarnizadamente por no **hacer estilo;** a pesar de ello ningún estilista alcanzó hasta ahora las condiciones necesarios para compensarnos de su pérdida. Los conceptos poéticos de Alvaro Yunque son, en verdad, de una simpleza insostenible, pero junto a ellos encontramos toda su narrativa, avalada por su humanismo conmovedor. Barletta debió esperar a escribir **La Ciudad de un Hombre** para lograr una calidad formal satisfactoria, después de varios libros muy mediocres; hoy es forzoso reconocerlo como a uno de nuestros más hábiles prosistas.

También puede acusarse a los boedistas de concebir los problemas sociales con más sentimentalismo que lucidez. Ninguno de ellos era, en rigor, un teórico revolucionario, y el conocimiento que tenían del marxismo era sin duda bastante limitado. Pero no es razonable objetar que se planteen ciertos problemas de una manera asistemática o anárquica en un medio donde habitualmente nadie los planteó jamás en forma alguna. En todo caso no deja de ser irrisorio pretender invalidarlos, como se ha pretendido, acusándolos de cultivar una literatura **piadosa.** También Borges los llamó alguna vez "los poetas del malhumor proletario", él, que con la misma esquemática parcialidad fuera a su vez llamado "el Chrystian Dior de nuestra literatura". Nosotros creemos que, en alguna medida, los escritores del Grupo de Boedo fueron precursores, y no entendemos con ello minimizar su esfuerzo, sino precisamente lo contrario. Porque mientras otros deshumanizaban el arte empeñados **a tout prix** en la caza de la metáfora o en la reelaboración de discutibles mitologías, ellos emprendieron el diálogo con la realidad, con nuestra realidad, e intentaron aproximarse a un nuevo concepto del humanismo.

La canción popular de EMILIO PETORRUTI 1927



LOS MARTINFIERRISTAS

por OSVALDO SEIGUERMAN

Después de un prolongado período en que la poesía argentina rindió culto a un simbolismo trasnochado, e imitó o derivó del peor Rubén Darío, de D'Annunzio y de Lugones, arrastrando tras de sí un polvoriento cargamento de utilería seudo-clásica, convertida en gran parte en un archivo de lugares comunes, de grandilocuencia e imitación de una realidad mentirosa, se hacía inevitable el advenimiento de una reacción purificadora que terminara con tanta enfática vaciedad y emprendiera el regreso a las fuentes primeras, a la desnudez de lo esencial. El grupo **Martín Fierro** sentó las proposiciones para ese regreso a lo esencial, fue punto de arranque para las búsquedas de una nueva manera de ver y percibir, en la cual vastas zonas de lo subjetivo adquirían su más amplia significación.

Martín Fierro dio contorno definido a la rebelión contra los recetarios, contra la cristalización de la sensibilidad y de las formas creadoras, contra los monstruos sagrados de la cultura argentina. Y, sobre todo, intentó rebelarse contra el "pavoroso temor de equivocarse que paraliza hasta el ímpetu de una juventud más anquilosada que cualquier burócrata jubilado". El **Manifiesto** del grupo insistía en la obligatoriedad de permanecer con la sensibilidad impregnada del color y el aliento del tiempo en que se vivía, para vivirlo con nervios y mentalidad contemporáneos, porque "todo es nuevo bajo el sol, si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo".

Aquel **Manifiesto** y la polémica a veces furiosa que siguió al retador "¡en guardia, los cretinos!" del primer número del periódico, proporcionaron voz a la insurrección de toda una generación que deseaba liberarse, no sólo del lastre de formas poéticas decadentes, sino también de la amenaza que representaba la fuerte gravitación del realismo ingenuo de fines del siglo XIX y principios del XX, y de la proclividad al tipismo y a lo pintoresco en que habían recalado la literatura y la pintura. Aun cuando este elemental realismo había desempeñado en su momento un papel afirmativo, de ruptura con la herencia romántica de mediados del siglo anterior, toda vez que se proponía una observación directa de la realidad nacional, ahora se hacía necesaria su negación. Los poetas, los pintores, los novelistas, no podían continuar **reproduciendo** una y otra vez aquella realidad, o sus apariencias más o menos visibles: intentaban dar de ella una visión subjetiva, es decir, más honda y próxima a la verdad de su esencia.

En una época de prosperidad y de quietud satisfecha, de "liberalismo" y de conformidad que se guardaba prudentemente de las innovaciones —fuese por miedo o por simple suficiencia—; en un país de estómagos llenos y de "viveza criolla" cuyo signo sobresaliente es la adaptación a la mediocridad y el acomodamiento a las normas establecidas, cualquier forma de rebeldía debía asumir, automáticamente, los contornos de un acto de coraje. Y el de **Martín Fierro** lo fue, sin duda.

Su nombre mismo era una manifestación de no-conformismo. Y lo eran también los versos del poema de José Hernández que se reproducían en el Editorial del primer número del periódico: **Yo he conocido cantores / Que era un gusto el escuchar; / Mas, no quieron opinar / Y se divierten cantando; / Pero yo canto opinando / Que es mi modo de cantar.**

Martín Fierro fue un saludable golpe de viento que barrió con demasiados años de placidez y de adoración de pequeñas y medianas divinidades lugareñas. Sus miembros recurrieron para ello a las nuevas armas de la revolución del arte contemporáneo: la expresión desnuda y a veces violenta, la espontaneidad y el sarcasmo; la búsqueda de síntesis en las formas expresivas, la trascendencia de lo subconsciente y el menosprecio de la lógica superficial. Las páginas del periódico se abrieron para la mayoría de los integrantes de toda una generación de poetas, novelistas, pintores y críticos, transformándose, más que en la expresión de una tendencia estética definida, en la manifestación de un estado de espíritu.

OLIVERIO GIRONDO

En ellas escribió Oliverio Girondo, que regresaba de Europa impregnado de literatura y arte franceses de vanguardia, poco después de editar sus **Veinte poemas para ser leídos en el tranvía** en el París del surrealismo, de los cubistas y el dadaismo; el mismo que se interrogaba, con los ojos puestos en un gran vacío:

¿Será mío este brazo que está bajo la almohada?
Las ideas me duelen como muelas cariadas.
Los minutos remachan sus clavos en mi sien.
Una inquietud sin causa me ilumina los ojos
y al través de mis párpados pasa un absurdo "film"...

En el sobre entreabierto de las sábanas blancas,
soy una carta que no tiene destino.

Y Jorge Luis Borges, nacido en la parroquia de San Nicolás, "la más antigua de la capital, al menos para mí", después de seis años de Europa, pasajero por un tiempo del ultraísmo, llegó hasta **Martín Fierro** atravesando "las calles desalmado por la insolencia de las luces falsas", y arrabales donde

hay ponientes que nadie mira
y fonógrafos que les rezan dolor guarango
y callejones que son más largos que el tiempo.

Y también estuvo Raúl González Tuñón, que había andado por ahí aprendiendo a querer a Buenos Aires, a quien el paso de una mujer, un plato de puchero, un vendedor de globos o un vaso de vino reconciliaban con la vida, y que solía quedarse mirando

Sobre los tejados de la tarde mojados del último sol
sobre la enredadera del silencio que es fresca
hacia el crepúsculo
y los caminos puentes tendidos sobre el tiempo

la torre de la iglesia.

Aire roto de pájaros
baldíos de la tarde que acurrucan sonidos.

Estuvo Ricardo Güiraldes, que después de enterrar, desesperado por la indiferencia general, sus libros en un pozo para que se pudrieran, luego de **El cencerro de cristal** en el que andaban mezclados Laforgue y Lugones, y del imaginista **Xaimaca,** daría su poema máximo de Don Segundo Sombra de los pagos de Areco... Fueron los martinfierristas quienes indujeron a Macedonio Fernández a publicar **No todo es vigilia la de los ojos abiertos,** y su fuerza poética, mística y metafísica, acompañó al grupo muy de cerca. Y estuvieron también Luis Franco, que debutó como martinfierrista noto satirizando a los falsos dioses, que al primer pinchazo "se desinflaban como chanchitos"; y Nicolás Olivari, con el humor desgarrado de su **Musa de la mala pata;** y Molinari, Delfino, Rojas Paz, y los ultraístas Norah Lange y González Lanuza, y muchos otros.

Al mismo tiempo, **Martín Fierro** impulsaba y difundía la obra de los precursores del nuevo arte en la Argentina: el cubismo de Pettorutti, el ingenuismo de Norah Borges, las imágenes mestizas de Pedro Figari, las telas expresionistas de Xul Solar. Sus redactores y colaboradores escribieron acerca de las nuevas tendencias, hasta entonces prácticamente ignoradas, en poesía, en literatura, en música, en pintura y arquitectura. Y nuevos nombres adquirieron existencia oficial y definitiva en la Argentina: Apollinaire, Milosz, Eluard, Neruda, Alberti, Lorca, Carrá, Vlaminck, Lothe, Chagall, Van Dongen, Ernst, Braque, los muralistas mexicanos, Le Corbusier, Gropius, Schoenberg.

De este modo, el movimiento se proponía continuar el programa del antiguo grupo **Martín Fierro,** que cuatro años atrás, en 1920, había librado las primeras escaramuzas de la batalla contra la falta de una verdad y una expresión contemporáneo. Los martinfierristas de 1924 se nombraban herederos del antiguo grupo, y así lo expresaron claramente en el

MARTIN FIERRO
Precio 10 Cts

CONRADO NALE ROXLO

Editorial del número inicial del periódico: "Vuelve chora **Martín Fierro** y, aunque los tiempos no son, aparentemente y exteriormente, los mismos, hacemos nuestro el antiguo programa, en todo cuanto la actualidad reclama, como acción imperiosa, a la juventud pensante que ha de dirigir, o por lo menos influenciar (sic) con su pensamiento o sus hechos, el desenvolvimiento de la vida argentina."

Pero en tanto que el antiguo grupo había tomado nota de la existencia de ideas de renovación y transformación social —se conservaba fresco aún el recuerdo de enero de 1919—, y pretendía reaccionar contra los prejuicios, no sólo culturales, sino sociales y políticos, los nuevos martinfierristas creían vivir, a pesar de las afirmaciones de este primer editorial, en otros tiempos. El segundo **Martín Fierro** surgió en años de aparente bienestar económico, y estaba integrado por hijos de la burguesía y de la clase media, de confesa insensibilidad política. Por otra parte, y tal como sus mismos fundadores lo han admitido, fue un movimiento caótico y heterogéneo, unido más por sus aversiones que por sus preferencias, sin una dirección definida, y al que faltaba una clara conciencia de sus posibilidades y hasta de sus fines mediatos.

Martín Fierro aspiraba a seguir las huellas de las tendencias renovadoras del arte europeo. Pero mientras éstas tenían lugar en años de fractura histórica, de crisis y subversión de los valores más profundos de una civilización; mientras Europa sufría las secuelas de la guerra, el hambre y la disolución, la Argentina disfrutaba de su posición de país abastecedor, lucraba con el hambre ajena y disfrutaba a ciegas de aquellos años de prosperidad que corrían callada y apresuradamente hacia la crisis de 1930... Estábamos demasiado satisfechos de nosotros mismos, con ese frágil bienestar, como para ocuparnos de mirar fuera del cerco dorado de nuestra "belle époque". Todo era pequeño: la satisfacción, la seguridad, las rencillas internas, la política y las preocupaciones del espíritu.

"Apenas descorridos los entretelones de la guerra del 14 y saturados por el escepticismo con que los impregnaban una paz inestable y una pequeña política nacional, no es extraño que los componentes del periódico consideraran que, por encima de los apremios momentáneos de la política, los intelectuales sólo debían defender, **junto a los principios básicos de nuestra civilización,** los altos intereses permanentes del arte y del espíritu." (**El periódico Martín Fierro. Memoria de sus antiguos directores,** 1949.)

Los martinfierristas manifestaban su repugnancia y su rebeldía ante el espectáculo de un equilibrio sostenido con remiendos, ante la mezquindad de los manejos de la politiquería, la pacatería y la suficiencia provincianas; ante la fosilización de la cultura y de la sensibilidad colectiva, ante el fariseísmo y la cobardía que paralizaba y anquilosaba a la juventud... Pero estaban firmemente decididos a defender los principios básicos de una civilización que se hallaba en el origen mismo de todos estos males. También ellos, a pesar de sí mismos, estaban comprendidos por las limitaciones de la mentalidad lugareña. Actuaban por reacción, por negación ante una cantidad de fenómenos periféricos, como eco lejano y demorado de la revolución del arte europeo, que obedecía a causas diametralmente opuestas.

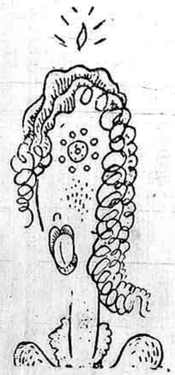
Hace algunos años, uno de los miembros del grupo afirmó, quizá con el énfasis temerario que nace de la nostalgia, que a partir de **Martín Fierro** se escribe y se pinta de otra manera en el país. Puede que, en gran parte, esta afirmación sea cierta. Se escribe y se pinta de distinta manera. Pero a la transformación de las formas no ha seguido un cambio de las ideas más profundas del pensamiento. No se piensa de otra manera. Aquella juventud **pensante** que se proponía actuar imperiosamente ejerciendo la dirección o, al menos, influyendo con sus ideas y su acción en el desenvolvimiento de la vida nacional, se quedó en los primeros pasos, no fue más allá de la superficie. Subsisten el estólido provincianismo, la politiquería, el fariseísmo, la cobardía que paraliza a la juventud —y no sólo a ella—. Y ni siquiera nos queda el consuelo de una relativa paz, por inestable que sea. Día a día experimentamos los desgarramientos de una lucha despiadada, que se libra fuera y dentro de nosotros mismos. El origen de todos estos males, de estas deformaciones y frustraciones, está en los mismos "principios básicos de nuestra civilización" que los martinfierristas se propusieron defender. A ellos, quizá, les queda la dudosa satisfacción de que tales principios subsistan.

Nada más melancólico que las propias palabras de la **Memoria,** editada hace ya once años, pero cuyo sentido conserva plena vigencia:

"Ante el desconcierto provocado por la crisis cultural contemporánea y los vejámenes que sufre hasta la dignidad humana, pareceríamos dominados por un espíritu exangüe y descreído. La eficiente y candorosa capacidad de romper faroles que nos atribuíamos, corre el peligro de verse definitivamente destruida por un impávido conformismo... La politiquería artística y literaria reflorece con mayor exhuberancia que nunca.

"En este ambiente de pequeñas confabulaciones y de minúsculas voluptuosidades, se diría que hasta la misma juventud se tornara prudente y precavida... En vez de correr el riesgo de equivocarse y cultivar una cierta arbitrariedad y hasta una cierta injusticia, parecería que las futuras posiciones hipotéticas sofrenan su audacia y su ímpetu renovador. Aunque quizás usufructúe, en buena parte, de una instrucción menos fragmentaria que la de otras generaciones, o acaso por esto mismo, se creería percibir, en algunos momentos, una alarmante falta de vitalidad y un intelectualismo que contraviene nuestras más auténticas posibilidades. El justificado interés que merecen sus intentos no logra ocultar, en todo caso, la contradicción que evidencian su repugnancia por agruparse y su excesivo adaptabilidad.

"¿Cómo podría contemplarse este panorama —aunque se vislumbre de vez en cuando la posibilidad de un nuevo movimiento renovador— sin que nos invada una aguda nostalgia en esta rememoración de **Martín Fierro**?"



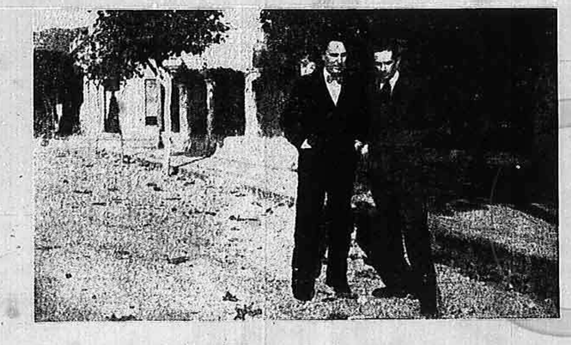
NORAH LANGE

Recién egresado de la adolescencia, Enrique González Tuñón salió al encuentro del mundo, indiferente a los riesgos. Amaba la libertad concreta, la independencia de conducta que empieza en las relaciones privadas y culmina en la responsabilidad de quien manipula palabras, acreedoras de la subsistencia dudosa con tal de vivir emancipado de tutelas. Lo atrajo el calor de familia que irradia la caterva de hombres y mujeres faltos del halago doméstico. De tal modo se sintió a gusto en compañía de gentes estrafalarias y desubicadas, rebeldes a los hábitos de rutina. Antes de estrenarse como periodista había montado el observatorio frente al cual desfilaban los moradores de la definida frontera que media entre la bohemia y el hampa. La sombra de Antonio Monteavaro ambulaba todavía por los cafés porteños, apeaderos de personajes evadidos de las novelas de Gorki, o más bien, desprovistos de misticismo eslavo, héroes de Baroja, emigrantes de puro discolos dada la fobia del autor contra América. Allí Enrique frecuentó el trato con muchos seres extravagantes que poblarían poco después sus personales crónicas y relatos. Eran productos mitad rezagados de la bohemia literaria ya en decadencia, mitad del anarquismo romántico que reclutaba nuevos adeptos entre los aficionados a las letras y las artes. Ambos ideales se entrelazaban con el título de un libro de gran predicamento por entonces: **Artistas y rebeldes**, del alemán Rodolfo Rocker, precursor, sobre todo desde el punto de vista ideológico, de Herbert Read.

Durante la primera postguerra mundial el periodismo del país no pudo sustraerse a las exigencias de la masa lectora. Por espacio de cuatro años, el cable había sobreexcitado a la opinión pública con el horror de los partes bélicos. Unos tras el desastre, no salían de su desconcierto ante el tardío epílogo del siglo XIX; otros asistían inconsolables a las exequias del progreso indefinido, el caballo de Troya reaccionario "camuflado" por la fraseología

1933

E. GONZALEZ TUÑON con el autor de esta nota



seudoliberal, el idealismo palabrero, etc. La llamada "nueva generación" se inflamaba con el sol de medianoche y bajo los destellos de Rusia ponía la fe en el humanitarismo pacifista de Anatole France, Romain Rolland y Henri Barbusse, sin prever las consecuencias de la reciente "Marcha sobre Roma". De cualquier manera, todos coincidían en que la guerra del catorce había clausurado una época. Los diarios no podían continuar cloroformando al lector ni con los editoriales ni con la anticuada técnica informativa. Era impostergable poner el reloj a la hora del mundo. Esa evolución del periodismo obligó a abrir los cuadros a los elementos jóvenes. Enrique González Tuñón, apadrinado por Evar Méndez, se incorporó a la redacción de **Crítica** cuando funcionaba en la calle Sarmiento. Encabezó el primer contingente solido de las nuevas promociones literarias donde en algún sector era casi menoscabo el escribir para el gran público. Más adelante se disipó el prejuicio contra el periodismo profesional, prestigiando sus filas flamantes escritores de la "nueva generación" e incluso algunos partidarios del arte para minorías. Enrique ingresó en la redacción como quien responde al llamado a su propio juego. Secretas aspiraciones y naturales aptitudes lo habían entrenado sin darse cuenta. Sabía admirar a maestros del periodismo de diferente formación, desde el refinamiento intelectual y literario de Emilio Bécher y la tradición popular de Fray Mocho y Roberto Payró hasta la sátira combativa de Luis Bonafoux y la ironía vindicativa de Rafael Barret, filósofo, moralista y crítico social. Enrique encontró un guía dilecto en Barret por el irreductible pensamiento acorde con la renovadora percepción del arte al servicio de los impulsos vitales que dignifican al hombre. Así como lo subyugaba la sobria y ondulante prosa del escritor gibraltarino cuya revelación en la prensa rioplatense suscitó uno de los raros elogios de Rodó, si bien ha sido revalidado gracias a Alvaro Yunque y a su devota exégesis iniciada hace cuarenta años. González Tuñón hizo honor a la lección recibida de tales maestros. Cuando falleció señalamos en el artículo de despedida su aporte a "la influencia recíproca entre la nueva literatura y el periodismo, cuyo intercambio enalteció con la hondura de su intuición y la sutileza de su sensibilidad" (**Argentina Libre,** 13 de mayo de 1943). Introdujo en la prensa diaria un tipo de notas sagaces al margen de la actualidad argentina y particularmente porteña. Actualidad de lo que cambia la piel de las cosas y penetra más allá de la epidermis, del complejo de factores humanos y sociales que determina el cambio y también su dirección. Enrique centró sus rápidos enfoques en torno a la transformación de Buenos Aires hace más de tres décadas, en la simultánea mudanza de sus costumbres y gustos populares antes de la crisis de 1930. De ahí el valioso testimonio de las pinturas de ambiente, una parte de las cuales recogió en su primer libro (**Tangos,** 1926). Muchos otras duermen en las colecciones de diarios y revistas de la época. Enrique, puente entre la nueva literatura y el periodismo, aclimató en este último un estilo de visión del alma de la calle y un lenguaje metafórico que tenía cuño propio dentro de las corrientes innovadoras. Pronto hizo escuela. Además, publicó una serie de llamativas crónicas sobre los barrios, y entre ellas las tituladas: "Boedo, la Avenida de Mayo del arrabal". Le corresponde a Enrique González Tuñón el mérito no reconocido hasta ahora de haber caracterizado la fisonomía de la populosa barriada y difundido el pleito Boedo-Florida incluso fuera de los círculos literarios. Desde las columnas de un diario de vasta circulación, la querella de cenáculo resonó ante miles de lectores.

Aparte del periodismo, Enrique persiguió la actualidad que permanece a través del libro. Sabio recortar en breves viñetas síntesis de realismo y fantasía, escorzos inadvertidos en el tumulto multitudinario de la gran urbe. "Brújula de bolsillo" tituló las primeras redadas de glosas que aparecieron en la revista **Proa** (diciembre de 1924 y febrero de 1925), reunidas luego con otros motivos similares en sus dos volúmenes: **La rueda del molino mal pintado** (1928) y **El alma de las cosas inanimadas** (1927). Ensayó la sátira política en **El tirano** (1932), novela donde caricaturiza el cuartelazo casero de 1930 y lo entronca bajo especie de "esperpento" con el árbol genealógico de las truculentas dictaduras sudamericanas. Pero el autor pisa firme en el terreno de la experiencia humana y social que narra con vigoroso esquematismo en la novela **Camas desde un peso** (1932). Desciende de allí al despeñadero de los destinos fracasados, excluidos de la vida de relación, sin otros semejantes que los espejos cóncavos de la propia miseria. Compartió la mesa del bodegón con ex-hombres, algunos vencidos, sobrios y aun recelosos ante los husmeadores del pasado; otros locuaces, a veces excéntricos, con propensión a cierto exhibicionismo. Fue el espectador comprensivo y el confidente de utopías y derrotas morales en cuyos relatos nada tenía desperdicio, ni siquiera los retoques, porque traducían el ánimo de aquellos héroes de hazañas imaginarias. Enrique, con temprano instinto periodístico descartaba el tatuaje romancesco como el corrector de pruebas depura el texto. Muchas de esas vicisitudes de la picaresca criolla fueron elaboradas por el vivaz ingenio del autor de **Camas desde un peso,** quien frecuentó ambientes donde Roberto Arlt afianzó luego el dominio de su radical intuición creadora.

De la última etapa de González Tuñón queda un libro de madurez meditativa e imaginativa: **La calle de los sueños perdidos** (1941). Cálido ensamblaje del hombre y el artista, contiene un perdurable registro de las más íntimas pulsaciones de su espíritu, abierto a la sensibilidad popular. El dolor del mundo irrita la raíz subjetiva de sus creaciones que recogía una prosa entrecortada, apremiante a fuerza de netas imágenes y escuetos giros. Enrique unía a su curiosidad universal, fuente de un copioso anecdotario, una impalpable tristeza cuya mirada inquisitiva sorprendía aspectos inéditos de los seres y las cosas. Percibía lo grotesco de la vanidad, de la ambición y de cuantas deformidades afligen el cuerpo y el alma, desentrañando móviles humanos corrompidos en germen por la sordidez del ambiente. Pero aquel humorista nato, gran sensitivo al fin, ponía sordina al contragolpe patético. Prefería refugiarse en las variaciones de la ironía romántica y al par realista, en los caprichos a la manera de Aloysius Bertrand, en los comprimidos de crónicas y cuentos mínimos que asocian la fantasía y la ternura en **La calle de los sueños perdidos.** El espectáculo de la ostentación y frivolidad burguesas, suma de frustraciones morales, excitaba su vena mordaz. El marquismo sentimental de la adolescencia, típico de su generación, no había pasado sin dejar huellas. Bien es cierto que al cabo de los años tocaba en él resortes más profundos de la rebeldía ante la injusticia así como de la solidaridad social que distaba mucho de la sensiblería en presencia de los oprimidos. En los parábolas, apólogos e historias de "sueños perdidos" aflora entre ráfagas de lirismo ese abordaje a la introspección colectiva. Es el duelo paradojal del hombre anónimo que está bloqueado por la sordera del medio y por un coro de soliloquios también desesperados, aunque ignora si son ajenos o son ecos del suyo.

Enrique ¿ahora lo oyes? Este es Raúl, tu hermano, dice la flor que crece de tus huesos transidos. Mas no soy yo, tan sólo somos los dos y unidos los dos te recordamos fugitivo y cabal.

RAUL GONZALEZ TUÑON

El talento de Enrique estaba nutrido de savia vital como su consecuente conducta de escritor, órgano de la comunidad, y su fervoroso don de camaradería. Todos esos atributos le ganaron la amistad de los mejores, desde Deodoro Roca hasta Ricardo Güiraldes, a quien ofrendó la **Apología del hombre santo.** Quebrada la ya frágil salud, en los últimos años no cedió al abatimiento. Quienes lo visitamos en su retiro de Cosquín, le oímos fantasear con humor a veces macabro sobre las supersticiones y manías de los enfermos crónicos. Derrochaba ingenio con ellos y los ayudaba a sobrellevar el lento proceso de consunción, contemplando al atardecer las sierras azules. Pero el autor de **El cielo está lejos** no podía con su temperamento incisivo. Participaba del dolor común sin descorazonarse, antes bien apelando a las postreras energías de la salud del espíritu y reconfortando a los contertulios más deprimidos de aquel cautiverio, contrafigura de los reuniones en el café. El narrador de chispeantes anécdotas e historias, protagonista de algunas de ellas, era a la vez miembro de la cofradía congregada por la misma adversidad. Un surtidor de relatos inverosímiles salía de los labios apretados de Enrique, que recordaban cierto retrato de Baudelaire. El guiño de sus ojos penetrantes y la onda cordial de su sonrisa acotaban la intención retozona de algunos pasajes. Retratos, diálogos, situaciones, componían una versión a ratos chaplinesca de **La montaña mágica** de T. Mann y de las escenas del sanatorio de montaña. Así sellaba Enrique la solidaridad hermanando la experiencia del dolor y la alegría. Irradió hasta las vísperas del aliento final esta expansión fraterna, esta alegría de últimos auxilios, la más intensamente humana.

ENRIQUE GONZALEZ TUÑON

por

LUIS EMILIO SOTO

El mito de

DON SEGUNDO SOMBRA

por

MARIO FERDMAN

Leopoldo Lugones, que en 1915 había alentado a Güiraldes en la publicación de **Cuentos de Muerte y de Sangre** y **El Cencerro de Cristal,** saluda alborozado,, en 926, la aparición de **Don Segundo Sombra,** el cual describe —dice— "la formación del trabajador rural de nuestra campaña ganadera . . . acomodado por **temperamento** a su tarea combatiente y vagabunda".(1) A esta altura de su vida, el gran poeta de **Lunario Sentimental** había olvidado algunas cosas. Había olvidado, por ejemplo, su paso por el socialismo —"esta fiesta universal . . . en torno de la bandera roja, que por rojo es símbolo de aurora y no de sangre" (2)— y había llegado a suponer que el temperamento es inmutable y el contorno no ejerce influencia en su formación y cambio.

Parece un sarcasmo repetir que la siquis del paisano deviene del gran "amor a la vida errante y que toma" por suya a la pampa entera". (3). Si por un lado se podría definir de canallesca a esta simbólica reforma agraria que practica Lugones, no resulta más consistente la presunta afición del gaucho a su forma de vida. El propio Güiraldes se encarga de demostrarlo cuando Fabián —gaucho como el que más— recibe la herencia paterna y debe optar entre el duro lomillo del recado tirado en cualquier lado o la tibieza del colchón adentro de la casa. Fabián le toma el gusto a los edredones como seguramente lo hubiera tomado no sólo Don Segundo sino el gaucho genérico que él quiere simbolizar, si en lugar de un puesto miserable según el viejo y no del todo superado modelo se le hubiera asignado otro papel en el reparto. Pero a Don Segundo no se le da la opción —estamos en 1927 y entonces, y también ahora, ello hubiera parecido la revolución social—, por lo que resulta mucho menos complicado hacer una frase que ponga las cosas en su lugar y tranquilice las conciencias. "El gaucho es enteramente dueño de sí mismo. Y como la libertad consiste en poseerse, no en poseer, forma un tipo de hombre libre que es la cepa genuina de nuestra raza y que caracteriza ya nuestro predominante individualismo." (4)

Hay que preguntarse si estos estetas de la libertad individual tienen conciencia de la gravedad de sus afirmaciones. ("Pero el arte es una aristocracia y una virtud: las dos excelencias en cuya posesión consiste la verdadera libertad. ¿Y qué aristocracia hay sin orden ni qué virtud sin disciplina?") (5)

Nos imaginamos las sonrisas complacientes con las que los muy dignos y folklóricos caballeros del Jockey Club habrán recibido las palabras de Angel Acuña pronunciadas en su local a propósito de Don Segundo Sombra. "Es el gaucho . . . individualista, no en el sentido de la capacidad individual organizadora y del autogobierno, sino en el de la inepititud de articular la convivencia . . . Su tristeza no es la tristeza del deshaucio, del desamparo, de la pena: es la sensación del infinito, que crea el amor a la soledad . . . Su alegría es la acción . . . sólo la siente cuando sus energías entran a actuar, cuando el trabajo lo impele al esfuerzo." (6)

Así resulta que, por un lado, tenemos la explicación metafísica de la tristeza y, por el otro, el camino para llevar felicidad al gauchaje por la vía del trabajo violento y sostenido.

Martín Fierro y **Don Segundo Sombra,** frecuentemente unidos cada vez que se hace mención a la literatura gauchesca, resultan en verdad los términos de una antinomia. Si el primero es rebeldía —primitiva, desorientada, a punta de cuchillo—, el segundo es sumisión. Si Martín Fierro denuncia, Don Segundo aprueba mansamente. No es casual sin embargo la tónica diferente de Güiraldes porque, como anota Yunque, ella es consecuencia de su propio estilo de vida, plácido y cultivado, contraponiéndose con Hernández, que empuñó la lanza —no la metafórica, sino la de la lucha— y ya no la abandonó hasta su muerte.

Ricardo Güiraldes es autor de **El Cencerro de Cristal** (1915), **Cuentos de Muerte y de Sangre** (1915), **Raucho** (1917), **Rosaura** (1922), **Xamaica** (1923) y **Don Segundo Sombra** (1926), además de **Poemas Solitarios, Poemas Místicos, El Sendero** y **El Libro Bravo,** que se publicaron después de su muerte (1927). La aparición de **El Cencerro de Cristal** — "Ronda vejiga /Pálida Miga / Surtidora de falsas purezas. Frígido ovillo / Pulcro botón de calzoncillo"—, punta de lanza del ultraísmo y precursora de la batalla que se iba a librar más adelante dentro de la poesía, trascurrió silenciosamente y sólo nueve años después sería rescatado por la gente de "Martín Fierro", a cuyas filas se incorpora Güiraldes poco antes de fundar con Borges, Coraffa y Pablo Rojas Paz la revista **Proa.**

Pero, incuestionablemente, la obra que le asigna un puesto dentro de nuestra literatura es Don Segundo Sombra, a la que se le podrán reconocer omisiones, pero no desconocer valores. Si aceptamos que es la obra escrita por un estanciero al cual, para decirlo con palabras de Groussac, "a través del chiripá se le ve el smocking"; si admitimos que el autor no pretendió el análisis sociológico porque no sólo no estaba capacitado sino que incluso le debía ser desconocido y acaso indiferente, sino desdeñable; si pensamos que Güiraldes trascurrió la mayor parte de su existencia dividiendo su tiempo entre la estancia "La Porteña", París y otros viajes, habrá que admitir con Torres Rioseco que es una novela de interpretación sicológica ideal con elementos puramente literarios. (7) Pero, entonces no es la "obra auténtica, genuina que resume y fija toda la pampa", (8) ni es Don Segundo "el gaucho mismo", como quería Lugones. No arribamos a esta conclusión por los defectos formales del libro , que puntillosos eruditos del folklore se encargan de anotar con escrupulosidad que pasa por alto la esencia misma de las cosas. (9) Si Don Segundo era o no buen criollo porque siendo grandote (no tanto, al final) era difícil que fuera domador y encima domaba yeguas, es una observación que podrá ser justa pero que no modifica exageradamente el análisis total del libro.

Por el contrario, lo que se trata de hacer resaltar es la concomitancia de autor y apologistas en la defensa y preservación de lo que fuera llamado "el orden establecido". Porque la verdad es que a Güiraldes-hombre, a quien imaginamos generoso, buen compañero de tertulias literarios, amigo consecuente (no olvidamos el lírico homenaje de Enrique González Tuñón) (10), no le era totalmente ajena la política de su patria. El mismo se encarga de demostrarlo en "Cuento al caso", en donde la anécdota concluye intempestivamente con un final extraño a ella. "Hay en nuestra historia un hombre de retorcidas intenciones, que codició las prendas gubernamentales y llegó a poseerlas. Llévalas ahora puestas como Reginito las botas; y la Constitución, a ejemplo de las espuelas, va envileciéndose tras el desgarbado andar de sus pies rastreros."

En la misma medida que a través de estas palabras podemos considerar a Güiraldes ubicado dentro del sector incapaz de comprender el proceso del irigoyenismo que representa históricamente el surgimiento de la masa a la política, nos sentimos responsables para negarle posibilidad de bucear y definir el alma del resero. Esta conclusión nos lleva a coincidir una vez más con Yunque cuando afirma que al libro, al que por otro lado califica de bello poema, "le falta hondura, le falta dolor, le falta haber vivido la existencia dura, terrible, sacrificada de los reseros pampeanos . . ." (11)

"El libro de Güiraldes, antes que la síntesis de nuestro país es, y lo es ante todo y por sobre todo, la expresión de una clase nacional: podrá ser un bello poema, es un bello poema, pero también es una atroz herejía." (12) Este juicio, que corresponde al análisis que realiza Aristóbulo Echegaray, resume los elogios y las críticas que rodean a la obra de Güiraldes.

Belleza formal, pintoresquismo, hallazgos incuestionables, color local, deleitada visión a vuelo de pájaro, el alma auténtica del gaucho no obtuvo la licencia del patrón para entrar en el libro.

En una oportunidad escribió Güiraldes: "Quisiera que mi prosa fuera extractada, brava, fuerte; lo que más me gusta de la mano es su capacidad de convertirse en puño." (13)

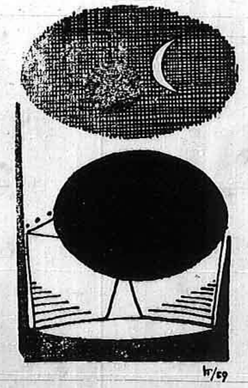
Es esta intención no realizada, es este abracadabra que convierte en apacibilidad a la rebeldía, es este balconear el contorno, lo que acorta la perspectiva de Don Segundo y malogra su posibilidad de constituirse en la expresión concluyente de la literatura gauchesca.

(1) **"Don Segundo Sombra** de Ricardo Güiraldes", **La Nación,** 12/9/26.
(2) "Leopoldo Lugones". Discurso del 1/5/1896. Citado por Dardo Cúneo en el libro **Romanticismo Político.**
(3) "Leopoldo Lugones". Nota en **La Nación,** ya citado.
(4) **La Nación,** id.
(5) Leopoldo Lugones, "De la Rima", **La Nación,** 17/1/26.
(6) Angel Acuña. **Ensayos,** 1939.
(7) Arturo Torres Rioseco. **Novelistas Contemporáneos de América,** 1939.
(8) Juan B. González. "En torno al Estilo, **Crítica Literaria,** 1931.
(9) Juan Francisco Calidz. **Lo que no se ha dicho de "Don Segundo Sombra",** 1952.
(10) Enrique González Tuñón. **Apología del Hombre Santo.** 1930.
(11) Alvaro Yunque.
(12) Aristóbulo Echegaray: **"Don Segundo Sombra". Reminiscencia infantil de Ricardo Güiraldes.**
(13) Ricardo Güiraldes. Carta a Valery Larbaud.

apuntes para un

ITINERARIO DRAMATICO ARGENTINO

por FRANCISCO MAZZA LEIVA



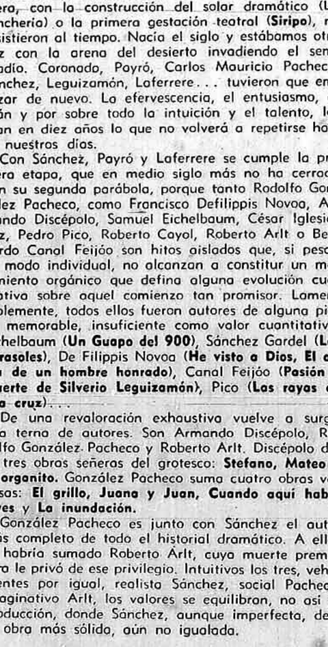
Trascurre el año diez. La muerte de Sánchez baja el telón sobre un gran acto, extenso y fructífero, donde el dramaturgo uruguayo es el mejor artífice de una obra que entonces apenas se vislumbra: la creación de la escena rioplatense que, como la segunda fundación de Buenos Aires, sería definitiva. La primera, con la construcción del solar dramático (La ranchería) o la primera gestación teatral (**Siripo**), no resistieron al tiempo. Nacía el siglo y estábamos otra vez con la arena del desierto invadiendo el sembradío. Coronada, Payró, Carlos Mauricio Pacheco, Sánchez, Leguizamón, Laferrere... tuvieron que empezar de nuevo. La efervescencia, el entusiasmo, el afán y por sobre todo la intuición y el talento, logran en diez años lo que no volverá a repetirse hasta nuestros días.

Con Sánchez, Payró y Laferrere se cumple la primera etapa, que en medio siglo más no ha cerrado aún su segunda parábola, porque tanto Rodolfo González Pacheco, como Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, César Iglesias Paz, Pedro Pico, Roberto Cayol, Roberto Arlt o Bernardo Canal Feijóo son hitos aislados que, si pesan de modo individual, no alcanzan a constituir un movimiento orgánico que defina alguna evolución cualitativa sobre aquel comienzo tan promisor. Lamentablemente, todos ellos fueron autores de alguna pieza memorable, insuficiente como valor cuantitativo. Eichelbaum (**Un Guapo del 900**), Sánchez Gardel (**Los mirasoles**), De Filippis Novoa (**He visto a Dios, El alma de un hombre honrado**), Canal Feijóo (**Pasión y muerte de Silverio Leguizamón**), Pico (**Las rayas de una cruz**)...

De una revaloración exhaustiva vuelve a surgir una terna de autores. Son Armando Discépolo, Rodolfo González Pacheco y Roberto Arlt. Discépolo deja tres obras señeras del grotesco: **Stefano, Mateo** y **El organito.** González Pacheco suma cuatro obras valiosas: **El grillo, Juana y Juan, Cuando aquí había reyes** y **La inundación.**

González Pacheco es junto con Sánchez el autor más completo de todo el historial dramático. A ellos se habría sumado Roberto Arlt, cuya muerte prematura le privó de ese privilegio. Intuitivos los tres, vehementes por igual, realista Sánchez, social Pacheco, imaginativo Arlt, los valores se equilibran, no así la producción, donde Sánchez, aunque imperfecta, deja la obra más sólida, aún no igualada.

¿Qué teníamos en 1910? Sánchez, herido de muerte, abandonaba el campo de batalla, y Laferrere que estrenaría un año después su último obra (**Los invisibles**), ya había dado **Las de Barranco** y **Locos de verano.** Payró volverá a producir, pero **Marcos Severi** queda como un mojón antes del diez. El silencio de muchos años y su labor posterior (**Vivir quiero contigo**, 1913, **Fuego en el rastrojo**, 1925, y **Mientraiga**, 1928), no agrega nada valedero. Quedan a la espalda Martiniano Leguizamón (**Calandria**), Coronado (**Sargento Palma**), Sebastián (**La piedra del escándalo**, 1912). David Peka, dramaturgo limitado en un teatro histórico didáctico. Julio Sánchez Gardel, que escribe lo mejor de su obra en menos de un lustro (1908-12): **Amor de otoño, Las campanas, La montaña de las brujas** y por sobre todo **Los mirasoles.**


TEATRO DE LA VICTORIA
VICTORIA Y SAN JOSE
Gran Compañía Dramática Criolla
PODESTA ★ SCOTTI
Con autorización de
VARIEDADES GIMNASTICAS, ACROBATICAS Y COMICAS
EN LA QUE FIGURA EL CELEBRE
88 PEPINO EL 88
Un repertorio famoso de Variedades Dramáticas escritas expresamente para los señores Podestá-Scotti
HOY Jueves 21 de Mayo 1896 HOY
6ª REPRESENTACION
1ª VARIADOS JUEGOS DE SALON
ESTRENO — ESTRENO
Calandria

Carlos M. Pacheco, que, al decir de Alfredo de la Guardia, es el último sainetero digno de incorporarse a la antología del Río de la Plata. Pacheco había estrenado al abrirse el período que nos ocupa buena parte de su labor más importante: **Los disfrazados** (1906) y **La morisqueta final** (1909), pero su labor sigue sin mayor declinación hasta su muerte (1924).

Aquí tenemos bosquejado someramente el panorama autoral que nos legaba el pasado inmediato. Tres autores señeros (Sánchez, Payró y Laferrer) y otros siete importantes (Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Martín Coronado, Martiniano Leguizamón, David Peña, Carlos Mauricio Pacheco, y Sánchez Gardel).

Nemesia Trejo, según Mariano Bosch, fue "El lazo de unión entre el género chico español y el sainete porteño". Desde 1892, mezclándose con Soria y Ocampo, y durante más de tres lustros, Trejo brilló con luz propia en la escena argentina. No nos detendremos en el análisis de su producción, como así tampoco en la de Ezequiel Soria, también relevante figura, y algunos más, porque nos interesa el devenir de esta modalidad escénica, precisamente en la época en que se adueña prácticamente de las carteleras poco más acá del diez.

El eje de ese período nefasto que se prolonga hasta 1935, fue Alberto Vacareza, autor de los más grandes éxitos de Taquilla. Sus obras llegaron al público centenares de veces y una de ellas, **El conventillo de la Paloma,** sobrepasó el millar. Desde 1911, en que asomó a la fama del éxito fácil llevado de la mano por Pascual Carcavallo, durante más de dos décadas fue el patrón indiscutido de las carteleras. Ese primer triunfo, conseguido con **Los scrushantes** en un concurso que organizaba anualmente el empresario de El Nacional y que estuvo avalado por los votos de Sánchez Gardel y Pico, lo proyectó a un primer plano ostentoso del que no pudo ser desplazado en mucho tiempo.

En este enjuiciamiento del autor de **Lo que le pasó a Reynoso,** quedan un poco al margen sus propios méritos dramáticos, que los tuvo en potencia y desperdigó en tan dilatada producción que hace fatigoso el análisis total de su obra por la repetición abrumadora de lugares, anécdotas, moralejas y personajes. Vacareza fue un maestro en la urdidumbre del sainete (así lo aceptan historiadores como Ordaz y Blas Raúl Gallo). Empero existen diez versos, recitados por un personaje de **La comparsa se despide,** que por sí solos autoenjuician toda su labor. He aquí la fórmula mágica para elaborar un sainete: "Un patio de conventillo / un italiano encargao / un goyega retobao / una percanta, un vivillo / dos malevos de cuchillo / un chamullo, una pasión / choque, celos discusión, / desafío, puñalada, / espamento, disparada, / auxilio, cana, telón." Y aunque la misma criatura, acaso buscando una justificación de mayor peso artístico, agrega en seguida, como una disculpa, que también necesita tener "la humanidad, la emoción y la alegría del pueblo", no alcanza para redimir el pecado original.

1930. Nace el Teatro del Pueblo. Leónidas Barletta se rodea de gente capaz, decidida y entusiasta y emprende el más importante camino para nuestra escena desde los días de Sánchez.

Florencio Sánchez y "La Gringa"

Nuestra necesidad de derivar al terreno autoral aquel momento, nos obliga a observar con sumo cuidado el panorama para rescatar de estas filas independientes y del seno del profesionalismo aquellos hombres que prolongarían nuestra tradición dramática. Frente a dos autores que nos ofrece el buen teatro empresario o estatal (Bernardo Canal Feijóo y Enrique Gustavino), los escenarios libres, representados por el pujante Teatro del Pueblo, suman una voz importantísima, la más cabal, la más pura, la de mayor valía desde los lejanos años de Sánchez: Roberto Arlt (**300 millones, Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, La isla desierta** y **El desierto entra en la ciudad**). Es la época en que Ricardo Rojas escribe **Elelín** (1929), **La casa colonial** (1931) y **Ollantay** (1939); la época de César Tiempo en **El teatro soy yo** (1933) y **Pan criollo** (1937); tiempo de la inquietud y honradez artística de Arturo Cerretani en **El hombre que perdió su nombre** (1934) y **La mujer de un hombre;** la vehemencia balbuceante de Pablo Palant en **Jan es antisemita,** convertida con el correr de los años (1957) en cavilosa madurez: **La dicha impía;** el comienzo promisorio y luego postergado de Luis Ordaz en **Ensueño;** la actitud polemista de Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari en **Dan tres vueltas y luego se van,** el segundo de los cuales realizará años después una hermosa tragedia santiagueña: **La seca;** el aporte de Alvaro Yunque; el lirismo, el amor por el hombre y la verdad en **El clamor,** de Enrique Agilda, que se postergó a sí mismo dedicado a otras labores del teatro, como la dirección escénica y el mantenimiento de teatros ambulantes; el hermoso gesto de Leónidas Barletta, primerísimo cuentista, dramaturgo de "La edad del trapo", quien no se estrenó a sí mismo pese a sus treinta años de director permanente del Teatro del Pueblo; la valentía y entusiasmo de Rafael di Yorio en **Vencer** (1930) y **Muchachita sonza** (1933); la poesía y sugerencia de Homero Guglielmini en **La mujer del otro piso;** la agudeza de Eduardo González Lanuza que guardó para siempre **El bastón de Polichinela.**

De este apretado desfile al que nos obliga la tiranía del espacio hemos dejado para el epílogo no a dos autores sino a dos obras: **La casa grande** (1932 y **Así es la vida** (1934). Con la primera Rafael de Rosa y José A. Bugliot ingresan en la lista de los grandes con su sencilla pieza costumbrista; y Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas realizan la difícil proeza de producir una obra que si es gemela en forma y contenido, supera a la anterior en aliento, en envergadura.

Durante la década peronista (1946-1955), el sainete —que es digno de ser revisado con altas miras— fue reivindicado tan sólo por su sentido populista. Enjendros como **El patio de la Morocha** (Cátulo Castillo), al que no salvó ni la música de Aníbal Troilo, cumplieron largas temporadas, sostenidos oficialmente, y **El Conventillo de la Paloma** (1929) vistió el frac de moño negro trepado en el Colón. Los versos, los célebres y filosóficos versos de **Cambalache,** tomaron actualidad moral y hasta su famoso autor, Discepolín, entró en el tobogán de no saber ser "Yo".

Pese a todo surgieron por entonces dos dramaturgos: Juan Oscar Ponferrada y Aurelio Ferretti. El primero estrena en 1943, por el vehículo de Eva Franco, su obra fundamental: **El carnaval del diablo.** Pese a que su estreno se anticipa en dos años a la época que observamos, Ponferrada, que entrega su segunda obra en 1947, es un dramaturgo del período del silencio obligado. Con esa nueva voz, que se llamó **El trigo es de Dios,** se confirmaron todas las predicciones arriesgadas en la pieza primigénita.

Aurelio Ferretti apareció en un escenario porteño en 1946 con una obra que luego poco tendría que ver con su modalidad: la farsa. Titulada **La multitud,** es un drama moderno que sorprendió a la crítica. Se atisbaba allí la diestra mano, que encauzada luego en la sátira social produjo piezas importantes: **Farsa del héroe y el villano, Bonome, Fidela,** y **Farsa del cajero que fue hasta la esquina.**

Otros dos dramaturgos de alto vuelo son Carlos Carlino y Carlos Gorostiza, como aquellos iniciados hace más de diez años, en plena producción actual. Carlino tiene un drama rural de impecable estructura, contenido e intención, que se llama **La Biunda,** estrenada por Nacarati en 1951 en una temporada de notable calidad artística. Allí Carlino dio lo mejor de sí, un drama fuerte, valiente, que no se repitió en **Tierra del destino** (1953). Sus obras recientes (entre ellas **Un cabello en la almohada**) no alcanzan la dimensión de **La Biunda.**

Gorostiza es un autor clave dentro del teatro argentino. Cuando La Máscara puso en escena en 1949 **El Puente,** el mundo teatral se convulsionó. Lástima que su autor, tal vez enceguecido por el éxito equivocó el camino una y otra vez, hasta que hace un año retornó a la buena senda del teatro sin concesiones: **El pan de la locura,** madura, equilibrada, es un drama de antología.

A. DISCEPOLO

DEFILIPIS NOVOA

Otros autores procuraron superar la mediania ambiente. Así conocimos varias obras de Suárez de Deza, que merecen cita: **Las furias, El calendario que perdió siete días** y **F. B.;** Roberto Vagni con **Tierra extraña;** José María Fernández Unsain (**La muerte se está poniendo vieja**); Arturo Berenguer Carisomo (**Hay que salvar la primavera** y **Los héroes deben estar muertos**); Antonio Pages Larraya (**Santos Vega el payador**); Octavio Rivas Rooney (**El gran combate, La tapera de los Aguilar**); Luis Cané (**Un agujero para mirar al cielo**); Ernesto L. Castro (**Campo Arado**); Roberto Marioni (**Un niño juega con la muerte**); León Mirlas (**El hombre que mordió a un perro, La comedia de un hombre honrado**)...

Irrumpieron en la escena toda suerte de autores y junto a un Juan Carlos Gené, que adoptó con acierto un capítulo de **Don Segundo Sombra** ("El herrero y el diablo"); Julián Rey intentó una crítica de las dictaduras, apenas lograda: **El miedo.** Juan Carlos Ferrari, que tenía en sí haber un esquemático análisis porteño: **Ese camino difícil,** donde el espectáculo superaba al contenido, volvió a estrenar una sátira social (**Las nueve tías de Apolo**) con un primer acto estupendo. Patricio Sosa trajo al mismo escenario de Nuevo Teatro un hermoso poema en el que encaró el problema de la sequía santiagueña: **Amero.** Marco Denevi, novelista laureado (**Rosaura a las diez**), hizo su única incursión por la escena con un tema burocrático, enfocado con ingenio y oficio: **Los expedientes.** Rodolfo Kusch, estudioso de los orígenes americanos en sendos ensayos, procuró en el teatro descubrir la razón de ser del porteño, revalorizando personajes tangueros: **Tango Misho** y **Crede Rante;** Juan Carlos Ghiano puso sus miras en el sainete y consiguió una obra original, poemática: **Narcisa Garay mujer para llorar.** Miguel Beban, notable actor, se mostró en una nueva faceta. Como dramaturgo estrenó dos obras desiguales pero de suma inquietud artística: **El carguero de las seis** y **Yo soy dios.** Vito de Martini sorprendió con un drama rural de empinada intención: **El dios indiferente.** Se equivocó en la realización de una idea ambiciosa (**La yegua de los ojos color rosado**), aunque se reivindicó luego con una rara muestra de talento, pero tocada de hermetismo (**La jaula de cañas huecas**). Wilfredo Jiménez intentó trasladar al escenario la vida atormentada de Florencio Sánchez, de la que sólo quedó coom saldo la espectacularidad y colorido que le imprimieron desde la dirección Alejandra Boero y Pedro Asquini. Solly, panfletista, demostró un certero dominio del diálogo y los situaciones en **La raza de los sub-hombres, En la tierra del quebracho la madera no se agacha** y **El crack.** Blas Raúl Gallo, excelente ensayista, se reveló autor de serios posibilidades en un tema histórico: **Ameghino,** para desembocar en lo social: **Cuando la huelga de los inquilinos,** de corte sainetero.

Completaremos la lista de los mejor intencionados dramaturgos de este último lustro con María Luis Rubertino (**El cerco**); Malena Sandor; Alberto de Zavalía (**El límite**); Agustín Pérez Pardella (**Treinta y uno de diciembre, Poncio Pilatos y Judas**); Eduardo Borrás (**Amorina y la rosa azul**); Julio Imbert (**La lombriz, Ursula duerme, La noche más larga del mundo**); Virginia Carreño (**Subterráneo**); David Viñas (**Sara Golpman**); J. R. Young (**Viaje a la costa**); Carlos Mayon (**Cuando Sisifo deja de trepar**); Julio Vier (**La antigua semilla**); Jorge Tidone (**La muerte del hijo pródigo**); Carlos Feldman (**El reverendo faltó a la cita**); Humberto Riva (**Mientras sobrevivimos**)...

Después de este fatigoso detalle de autores y obras, llegamos a los dos extremos del último período a revisar. Las auténticas voces dramáticas de este lustro se llaman: Atilio Betti, Omar del Carlo y Osvaldo Dragún. Aunque disimiles en forma y esencia, es lo mejor que se ha promovido en los últimos años: Betti, de raíz católica, estudioso, clásico, abordó la farsa: **El juego de la virtud, Farsa del corazón** y **El buen glotón,** y **Francisco Bernardone,** moderno misterio de sugerente hondura cristiana.

EICHELBAUM

ARLT

Aunque sin la unidad de Betti, Omar del Carlo lleva realizada una labor ambiciosa, que lejos de buscar los moldes fáciles, peca tan sólo de cierto hermetismo: **El jardín de ceniza, Proserpina y el extranjero** y **Donde la muerte clavó sus banderas** completan su obra estrenada. Osvaldo Dragún, de quien nos ocupamos en extenso en el número 16 de "GACETA LITERARIA", al que nos remitimos, esquemático en **Los historios para ser contadas,** denso en **Tupac Amarú** y **La peste viene de Melos,** conserva inédita su mejor obra: **El jardín del infierno.**

Hemos dejado para cerrar estos apuntes la figura más discutida: Agustín Cuzzani. Enjuiciamos al talentoso autor de **Una libra de carne,** el aún considerable farsista de **El centrofowad murió al amanecer,** que en un tirabuzón incomprensible descendiera a su obra chabacana **Los indios estaban cabreros.** Es lamentable que la popularidad se pague con moneda tan pobre.

Entretanto vivè y retoña cada día la auténtica voz nacional, esa que fue savia en Sánchez, raíz en González Pacheco, tronco en Roberto Arlt; y en Canal Feijóo, Ferretti, Betti, Dragún, Ponferrada, Gorostiza y Caclino, nobles remos de las que se puede esperar el mejor fruto.

COLECCION TEATRO

STILCOGRAF

autores argentinos

RODOLFO KUSCH
ABELARDO CASTILLO
HUMBERTO COSTANTINI
HECTOR ATANASIU
ROBERTO MEDINA
JOSE A. COSENTINO
OSVALDO DRAGUN
B. CANAL FEIJOO
PABLO PALANT
CARLOS CRESTE
PEDRO G. ORGAMBIDE
ANDRES LIZARRAGA
LUIS ORDAZ

EDITORIAL STILCOGRAF

Un libro inédito de Pavese que acaba de ser descubierto: una novela escrita a capítulos alternados, en colaboración con una amiga

Se ha encontrado entre los papeles de Pavese un excepcional inédito: una novela escrita en colaboración con una amiga, con un procedimiento que no tiene antecedentes: es la historia de un hombre y de una mujer, protagonistas de una ardiente y sombría vicisitud narrada en la parte del hombre por Pavese, y en la parte de la mujer por Bianca Garufi, a capítulos alternados. Los hechos son los mismos, pero los dos protagonistas, Giovanni y Silvia, nos dan versiones distintas de ellos. Y el cambio de punto de vista de uno a otro capítulo, el juego de espejos que de ello resulta, espera la espera del desenlace en un extremado grado de tensión.

La vicisitud, la historia de un amor y de un secreto de familia, es sin duda una de las historias más fuertes y ásperas que ha narrado Pavese.

Estamos en un pueblo del Sur de Italia, Maratea, en una casa de gente pudiente, a la que Silvia vuelve, al cabo de años, acompañada por Giovanni, un hombre del Norte. Cada personaje oculta una desesperación, y en una sucesión de episodios de dramática crudeza nos revela los viejos y nuevas heridas. La narración se interrumpe al finalizar el capítulo XI, cuando ya han sido revelados el secreto de la protagonista y su futuro destino, y ha alcanzado plena expresión el complejo nudo que ata a los personajes.

La novela ha sido escrita durante los primeros meses de 1946, la época de los **Dialoghi con Leucò** y de las poesías de **La terra e la morte** (poesías de amor que luego fueron publicadas en el volumen póstumo **Verrá al morte e avrá i tuoi occhi,** conjuntamente con las últimas líricas de Pavese) y alienta en el mismo clima trágico y apasionadamente tenso.

Este libro —traducido por Attilio Dabini— será editado próximamente por la Editorial Stilcograf.

4 grabadores

carpetas de

A. BALAN

FEKETE

LUIS SEOANE

TORRALLARDONA

ediciones STILCOGRAF

dibujo de C. ALONSO

MARTINEZ ESTRADA

y el fatalismo telúrico

por
JUAN JOSE SEBRELI

Martínez Estrada acostumbra señalar a Sarmiento como lejano precursor de su propia teoría irracionalista que subordina la cultura argentina o americana a la pecualiaridad geológico-geográfica del continente: el desamparo cósmico de la pampa y de los Andes. El **Facundo** comienza precisamente con la la descripción del "Aspecto geográfico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra". Sarmiento sintetiza su concepción sociológica en una fórmula que ejercerá gran influencia en Martínez Estrada: "el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas". Sin embargo, esta visión fatalista del medio geográfico no llevó nunca a Sarmiento al pesimismo; por el contrario, siempre pensó que la voluntad, la energía, el esfuerzo y la audacia de los hombres podía modificar el curso adverso de las cosas para imponerles su propia ley. Es aquí donde Martínez Estrada se aparta de su maestro para estigmatizarlo como un "soñador utópico", como un "constructor de imágenes".

Para Martínez Estrada el progreso, la evolución, el movimiento es en América una ilusión óptica, un espejismo. Contra la Naturaleza caótica, violenta y ciega, contra el misterio insondable del Cosmos, contra la herencia ancestral, contra el mandato de la sangre, contra "las fuerzas oscuras de la pampa", el hombre es impotente y todo lo que haga está destinado al fracaso. Puesto que el curso de la historia, según Martínez Estrada, está determinado por el espacio geográfico, no hay libertad humana. La historia no la hacen los hombres en persecución de sus propios fines, la hace la tierra cuyos secretos poderes rigen las acciones humanas. Como su maestro Spengler, Martínez Estrada sostiene la intercomunicabilidad de las culturas, cada cultura independiente y aislada de las demás es un organismo natural, pero no un organismo humano de hombres libres, sino un organismo vegetal profundamente arraigado a la tierra. Unas culturas se desarrollan y florecen, otras se marchitan y mueren, y otras, como la nuestra, surgen con una total falta de finalidad para crecer y aun para morir gloriosamente.

América está, pues, según Martínez Estrada, excluída de la historia, de la acción y del tiempo, porque pertenece al mundo de la naturaleza. La historia argentina no será por lo tanto historia, sino etnología, es decir, la historia de los pueblos que no tienen historia. Prisionero de la naturaleza, esclavo del paisaje, el hombre argentino es un ser natural, primitivo, salvaje, que vive inconsciente de sí mismo como un animal o una planta. La lucha, el trabajo y la acción le están prosriptos, su lote es la inercia, la inactividad, la pasividad, la inmanencia. América es el continente de la quietud, de la soledad, del silencio, el "continente monótono" como lo llamara Henri Michaux, porque la Naturaleza es siempre aburrida. En la Naturaleza las cosas se repiten hasta el infinito. El día sucede al día, la noche a la noche en una larga y monótona marcha circular en la que la regularidad de los cambios también está señalando la identidad y la variación no es más que repetición. Una concepción de la historia basada en la Naturaleza será, por lo tanto, una cosmogonía cíclica, cerrada, una monótona repetición periódica. "Todo se desliza animado de un movimiento ilusorio en que sólo cambia el centro de esa grandiosa circunferencia", dice Martínez Estrada en uno de los capítulos de **Radiografía de la pampa.** América se mantiene sin cesar en el mismo instante de los comienzos. Todo es hoy lo que ha sido al principio y tiene que permanecer lo mismo por la eternidad. Su porvenir está fijo en el fondo del Cosmos. No hay acontecimientos irreversibles ni trasformaciones decisivas.

Esta escueta descripción del desenvolvimiento inmanente del pensamiento de Martínez Estrada nos permite ya revelar el rol reaccionario que juega dentro de nuestra conciencia histórica. No tiene demasiada importancia preguntarse en qué medida el propio Martínez Estrada es consciente de su posición, de su función social e histórica. No son las buenas intenciones las que cuentan, sino las consecuencias y, en este sentido, todo pensador, aun el más abstracto, es responsable del contenido objetivo de su pensamiento; nadie es inocente. Martínez Estrada puede proclamar cuanto quiera que él no es solidario de los verdaderos culpables del derrumbe del país, pero de hecho es solidario, pues no ha sabido encontrar las palabras y los pensamientos necesarios para ser tratado como enemigo por aquellos de quienes no quiere ser amigo. Si la oligarquía lo aplaude y lo corona con "laureles de oro" es porque **Radiografía de la pampa** le está dando las más elevadas excusas para tranquilizar sus conciencias. En efecto, ¿cómo sentirse responsable de un mundo donde reina la fatalidad? ¿Cómo reprocharse por el atraso del país cuando este atraso es insuperable? A quienes están interesados en perpetuar las contradicciones sociales e históricas les conviene sostener que, en verdad, se trata de contradicciones existenciales y, por consiguiente, inalterables, convenciendo así a los disconformes de que los cambios no deben ser porque no pueden ser. Con Martínez Estrada todas las injusticias, todos los privilegios, todos los atropellos consagrados entran en el orden natural. Los usufructuarios de la Argentina agropecuaria y latifundista que consideran como una utopía todo intento de industrializar el país y de reformar el agro, encuentran su justificación filosófica más elevada, cuando Martínez Estrada afirma: "El medio geográfico triunfó de la ambición y la obligó a conformarse a lo que él quiso: cereal y ganado." O cuando muestra que las estructuras económicas y sociales retrógradas de nuestro país no son la consecuencia de una clase soial parasitaria, sino que están determinadas por la fatalidad étnica y geográfica: "El latifundio —dice— fue la forma de propiedad adecuada al alma del navegante de tierra y mar y la forma apropiada del cultivo y del aprovechamiento del agro. El latifundio era una fatídica razón geográfica y étnica." Estas intuiciones místicas eximen a Martínez Estrada de la tarea tediosa, para un artista como él, de averiguar los datos que sobre la realidad argentina pueden proporcionarnos las ciencias económicas y sociales. Ya Canal Feijóo se lo reprochaba, en ocasión del premio otorgado a **Radiografía de la pampa.** "Toma por signos constitucionales, de una especie de fatum orgánico —decía Canal Feijóo— lo que sólo son, sin lugar a dudas, meros errores de política social y económica... No existe tal realidad fatídica: en ninguna parte ha existido jamás; creer en ella es rendir tributo a un bastante pueril geomorfismo espiritual, y en cierto modo recaer en primarios animismos, en los «mudos terrores informes». El desierto, el tremendo desierto americano sólo existe en la medida en que una estúpida política ha descuidado los problemas de la población y del arraigo rural." (*) Lamentablemente estas agudas críticas fueron rápidamente olvidadas, entre otros por el propio Canal Feijóo. Todo esfuerzo por descubrir y conceptualizar la racionalidad inmanente de la historia humana y de las leyes internas del devenir histórico y del progreso social, fue dejado de lado por nuestros escritores, pues esa perspectiva los llevaba indefectiblemente a explicar los problemas de la emanipación nacional y de las reivindicaciones sociales desde el punto de vista dialéctico de la lucha de clases. La fuga en el fatalismo telúrico, en el pesimismo irracionalista constituye pues una forma de reacción contra la evolución del pensamiento humano en el sentido histórico del progreso.

La influencia de la tierra sobre el hombre sólo existe en la medida en que el hombre influye a su vez sobre la tierra. El hombre puede ejercer sobre el paisaje, que lo condiciona pero no lo determina, una influencia decisiva y aun modificarlo sustancialmente. Más que de dependencia debe hablarse de interacción, de recíproco acondicionamiento dialéctico entre el hombre y el paisaje. El paisaje puede guiarnos hacia un determinado estilo de vida, pero no arrastrarnos inexorablemente. Si adoptamos una perspectiva humana y no natural —el hombre no es al fin una especie natural, sino una idea histórica y se define por la manera cómo asume la facticidad natural—, la geografía se convierte en una ciencia abstracta y el dato geográfico debe revestirse de una significación que depende de un contexto social, económico y político, a cuya luz debe aclararse. El dato geográfico es importante para la historia, pero no —como creía Taine— en calidad de causa, sino tan sólo de condición y de condición dialéctica, por cuanto la acción humana representa su negación. Ninguna realidad histórica admite ser reducida a una realidad exclusivamente geográfica o biológica, aunque toda ella esté impregnada de significaciones geográficas y biológicas.

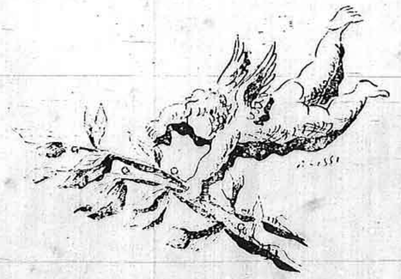
La contemplación pasiva de Martínez Estrada no puede darnos sino una visión abstracta del mundo, porque no actúa en ese mundo y se limita a describirlo como si fuera un mundo natural exterior y no un mundo histórico del que el propio Martínez Estrada forma parte. Pero la tierra no es tan sólo espacio, sino también tiempo. Toda tierra está en cada momento, en un cierto estadio de "cultura", de civilización. El terrible problema de la tierra americana, presentado por Martínez Estrada y su continuador Mureng, en términos teológicos de pecado, culpa y fatalidad, no es sino un problema de orden estrictamente económico y social: latifundio y monocultivo se llama la enfermedad de nuestra pampa que su radiólogo no ha sabido mostrar. No hay un conflicto metafísico entre el hombre y la tierra, sino simplemente entre el carácter social de la producción y el carácter privado de las ganancias. La soledad de los grandes espacios vacíos de nuestra pampa desaparecerá con el aprovechamiento social de la tierra y con una apropiada incrementación demográfica. La tierra se historializa en función de la densidad de población, sólo cuando el espacio sobra, la Naturaleza se apodera del hombre.

La acción, la lucha y el trabajo humanos trasforman al mundo de la naturaleza en mundo histórico. La especialización de la mano significa la herramienta y ésta significa la tarea específicamente humana, la acción trasformadora del hombre sobre la Naturaleza y sobre sí mismo. El hombre, en tanto ser consciente y capaz de proponerse sus propios fines, se independiza de la naturaleza mediante la producción, elevándose a la universalidad en un mundo humanizado por el arte, la ciencia y la técnica. Por lo tanto, el desarrollo humano no se encierra en la naturaleza exterior, que permanece invariable en el decurso de los años, sino en los constantes cambios de producción de bienes materiales. Cuanto más desarrollados estén las fuerzas productivas de la sociedad, tanto menos dependerá la sociedad del medio geográfico hasta que finalmente el hombre llegue a dominar totalmente las fuerzas de la naturaleza, adaptándolas a sus propios necesidades y sometiéndolas al servicio de sus propios fines.

Si la Naturaleza es un ciclo cerrado y sin porvenir, la historia humana en cambio es una serie conexa de líneas, de desarrollos, de procesos que se encuentran interconectados y que actúan recíprocamente unos sobre otros "La resurrección de la Naturaleza —decía Hegel— es repetición de una y la misma cosa: es la aburrida historia siempre sujeta al mismo cielo. Bajo el sol no hay nada nuevo. Pero con el sol del espíritu, la cosa varía. Su curso y movimiento no es una repetición de sí mismo. El cambiante aspecto en que el espíritu se ofrece, con sus creaciones siempre distintas, es esencialmente un progreso." Y más adelante agrega: "La muerte del espíritu de un pueblo es tránsito a la vida, pero no como en la naturaleza, donde la muerte de una cosa da existencia a otra igual, sino que el espíritu universal asciende desde las determinaciones inferiores hasta los principios y conceptos superiores de sí mismo, hasta las más amplias manifestaciones de la idea." (*)

La historia no es ese ciclo repetido hasta el infinito, de Nietzsche, Spengler, Toynbee o Martínez Estrada, sino como sostienen, desde Heráclito y Hegel hasta Marx y los existencialistas, la creación del hombre histórico en un tiempo concreto e irreversible. El hombre histórico es creador, niega el pasado a la vez que lo conserva y se proyecta hacia el porvenir: no siempre ha sido lo que es y no será nunca más lo que ha sido. En el tiempo histórico, el hombre no vuelve nunca más al punto de partida y sólo se encuentra con su pasado en un plano superior. El movimiento es ilusorio, sostiene Martínez Estrada, cuando lo ilusorio es, en verdad, la inmovilidad, la rigidez. En el mundo social histórico nada es permanente, ni definitivo, ni absoluto. Los hombres y las cosas existen en el tiempo y la existencia está en perpetuo cambio, en movimiento constante, en transformación permanente. Nada queda como era, ni donde estaba ni como estaba; todo fluye, se renue-

(Continúa en pág. 30)



POESIA ARGENTINA Y OTRAS YERBAS

por **HUGO ACEVEDO**

Saluda al sol, araña, no seas rencorosa.
RUBEN DARIO

Creo que voy a entrar, ahora mismo, más al diálogo que al artículo. Tengo de asunto la poesía argentina de hoy. Por ambiguo o paradójico que sea este título, estoy seguro de que todos sabemos ya de qué se trata. Y es lo cierto que, ante él, el rostro del lector común se me diluye y veo, en cambio, el del colega (indignado, ofendido, casi en réplica). Tanto y tan hondo cala en mi preocupación el sujeto, que me desvelo pensando en cómo voy a viajar hacia mi contertulio sin que llegue a chocar con él: voy rápido, aunque no demasiado, y cargado de documentos que me duelen, por oficiosos, fuertes o insípidos, y que, como al peregrino la arena ardiente del desierto, no me permiten descansar. Si chocamos, pues, no hagamos problemas de culpa, ya que aquí el que no corre vuela y la celeridad es, sea cual fuere la dirección, cosa general. Humildemente, quiero que mi colega y yo nos abuenemos de una buena vez o nos peliemos de una vez por todas: pactos no; tampoco concesiones. Sólo responsabilidades. Mientras tanto, pidamos perdón al lector común por hacerlo, aunque excepcionalmente, a un lado, y agradezcamos a "GACETA LITERARIA" su generosidad y su tolerancia.

He dicho documentos. Sin hipérbole, me refiero a libros. A libros de versos. A los libros de versos que usted y yo, mi todavía querido amigo, hemos andado publicando estos años últimos, supuestamente por poetas, por argentinos y algunos otros pretextos; que es a lo que alude el título de este trabajo. Y he dicho también que me duelen. ¿A usted no? ¿Integra usted, acaso, el catálogo de los que —no encuentro cómo determinarlos— despachan en dos párrafos viajeros, pero elegantes, publicables y publicados en cualquiera de las revistas literarias de nuestro país, el libro escrito por otro colega a lo largo de uno o dos años y en el que éste ha dejado, si no —le concedo— una gran cantidad de talento, al menos la pasión del amor? ¡Cómo! ¿No era usted quien, en nombre del espiritualismo cristiano y apostólico, condenaba toda forma de violencia (tomando por tal la insurrección de los pobres, por ejemplo, y no, claro, la vergüenza del hambre o la humillación de la miseria)? Si aún no me entiende, siquiera no podrá decir que no me conoce. Usted debe de ser, me temo, de los que, indiferentes o desdeñosos y petulantes frente al amor puesto en un libro, en nombre del amor ha vilipendiado y denunciado a los terroristas en soledad mientras celebraba a los fusiladores en comunidad. Yo he leído su verso y también su prosa: si aquél me indigna, ésta me repugna. Dejémosla, pues; y ojalá me equivoque.

En cuanto al verso... Espero que no sea usted uno de los que confunden, por ignorancia y pereza mental, el verso con el renglón corto. Usted y yo sabemos ya bien que para escribir versos —hablo del odre, no del vino— es necesario estudiar. Confío en que, si más adelante reniega de mí y de mis argumentos a propósito del contenido o de la misión del contenido, al menos por ahora estemos de acuerdo en que los problemas de la forma, es decir, de la estética, no se resuelvén sin información, sin investigación y sin experimentación. De paso, ¿no cree usted que ya sería una buena acción el que nos metiéramos, mancomunados, a la tarea de la desinfección de verso? Le propongo un plan de higiene y profilaxis, que podríamos cumplir haciendo uso de esas mismas tribunas que hasta hoy hemos venido ocupando con la única mira de exponer párrafos, según nosotros, trascendentales.

Pasemos al contenido.

Compañero: mi cuestión estriba en la poesía argentina de hoy. Se me ha pedido un artículo; esto propone una mercadería perentoria, rápida, cercana. Y me estoy yendo por el diálogo; estotro significa una contradicción serena, espiadora, congruente. Ahora, si yo consumara la trasgresión con un repaso de carácter histórico, bueno la hariamos. ¡No, sería demasiado! De modo que apelo a la buena voluntad —ésa que dicen campea en nuestras claras cabezas— y sugiero un esquema. Sepa usted desde ya, a fin de despejar cualquier posible equívoco o mala interpretación, que creo está bien, pero muy bien que todo el mundo cante y solamente mande (no es la competencia lo que me alarma); pero que estoy persuadido de que, ante todo, habría que agotar las razones de la razón que el corazón ignora, aunque sus virtudes sean, a juicio de Unamuno, virtudes meramente burguesas.

Y bien. Nuestro país, la Argentina —que todavía responde, el diablo sabrá por qué, al nominativo de República—, cuenta en su historia literaria un solo poema de calidad digna de ser ofrecida al mundo, vale decir, de calidad digna de nuestro pueblo. No aclararé que hablo del **Martín Fierro;** sería pueril. Ese poema fue escrito entre 1872 y 1879. Le ahorro la cuenta, pero usted y todos conocemos cuántas cosas han ocurrido en nuestro país desde entonces. ¡Qué! ¿Han sido éstas menos graves, menos gruesas, menos grávidas que las que preocuparon al verdaderamente más noble y puro de los hijos de la pampa? ¿Por qué, luego, de Hernández acá no se ha escrito en nuestro país un poema, un solo poema que apuntara a la contención de bienes y males nacionalmente sentidos? Ya sé que la calidad estética no vive necesariamente en dependencia del florecimiento ni decaimiento materiales y morales de la sociedad. La convicción, sin embargo, no excluye la pasión; antes bien, la incorpora y modela: nuestros actuales libros de versos tienen de todo, a veces hasta arte, menos pasión. Entonces, ¿por qué se escriben? ¿Para qué? ¿Para quién? Sobre todo de eso no discutimos el hecho flagrante de las heridas, de las llagas vivas que atraviesan hoy todo el cuerpo de nuestra República, es una obligación preguntarse cómo pueden escribirse versos de los que en modo alguno surge la realidad del dolor. ¿Con qué derecho, pues, con cuáles razones seguimos declamando la promogenitura poética de un libro que alude, fundamentalmente, a la desgracia?

Y por remate, todavía aparecen opiparos, obesos tomos supuestamente críticos que tratan de la producción poética de nuestro país: voces engoladas, con impostación que trata de imitar el tono de Taine o el de De Sanctis, naturalmente sin conseguirlo. ¡No, señor; no es lícito echar mano a un rasero y a unas proporciones reservados, hasta hoy, a los países cultos! Por el rol de poetas que ellos formulan, no obstante, me estoy guiando. Son listas interminables, fichadas con real esmero. Todos los ismos, todas las tendencias, todas las inclinaciones aparecen allí; repasándolas, casi llega uno a convencerse de que la República Argentina dispone de poetas para cada gusto y cada ocasión. Pero no; no es así. Apenas si una docena de verdaderos poetas hay que, contra groserías y contra lujosidades, cumplen el doble esfuerzo de cantar como se debe y de limpiar el parnaso argentino de tanto renglón gratuito y estúpido. Descartemos de esa docena: a) a los sumergidos en una religiosidad que proclama, entre Mar del Plata y el Barrio Norte, su renuncia a las vanidades del mundo; b) a los felices del populacherismo, la facilidad y la simpleza ("César Vallejo no puede figurar en nuestro plan de ediciones —se me ha informado en una editorial presumiblemente atacada de izquierdismo— porque su poesía no es sencilla"); c) a los obcecados en cosas y casos de la tierra, como si sobre la tierra no acaeciera nada; d) a los alegres chovinistas porteños que pretenden arrogarle a la esquina de su barrio, con café y bostezos, representación nacional; e) a los que, bajo el recurso de los renglones, sobre cortos, fríguidos, han racionalizado la segregación editorial, la discriminación radiotelefónica y la composición de los textos de Literatura Argentina; f) a los innumerables bisoños cuya mayor proeza lírica consiste en ser anticomunistas, sin ser pro nada; g) a los que, por su parte, hacen la guerra a estos últimos con otras series de renglones cortos teóricamente destinados a producir la Revolución Social; h) por fin, a los que de cualesquiera otras formas no les interesa ni preocupa la suerte de la poesía ni de la cultura argentinas. Ninguna tesis, ni de beneficio particular ni de mejoramiento colectivo, puede arreglar que sean buenos, quiero decir, bellos, los poemas que eluden taxativamente las leyes del arte. Y tampoco es de verdadero poeta andar tras un patrón o dueño: desde Homero hasta Baudelaire, desde Lucrecio hasta Neruda, desde Khayyam hasta Hikmet, el poeta no ha reconocido más amo que su propio espíritu, el cual —¿y quién lo ignora?— extrae su fuerza del pueblo que lo cría. Me apena sinceramente, mi amigo, tener que recordarle que la misión esencial del poeta, sean cuales fueren sus convicciones o sus dudas y sus límites partidistas o confesionales, consiste por último en hacer buenos —bellos— versos, o por lo menos en querer hacerlos. Sobre otra base y con otras miras, el vehículo de la expresión no debe ser el verso.

Pero volvamos al esquema.

Tarde descubrió Leopoldo Lugones el tamaño de su error, que, como error de hombre valioso, fue grande, casi inmenso; error característico de poeta, que cuando se equivoca, se equivoca con todo, como cuando acierta. (Más tarde, colmillos de infamia —¿o de envidia?— han corrido a roer este aspecto del poeta y a esconder todo lo demás: tampoco aquí existe la ordenanza que prohíba a los perros entrar al cementerio.) Ocurrido el cuartelazo de 1930, reacción y regresión comenzaron a devorar las entrañas del pueblo, es decir, del país, a quien los analfabetos predecesores ya lo habían despellejado. ¡La cruz y la espada! Ahí los vio el pobre poeta, triunfadores con la boca llena de las ideas por las que él obogó, repitiendo los mejores ejemplos históricos de asesinato y robo y oponiéndose por todos los medios a la normal vigencia de las leyes de la evolución. No tenía tiempo material nuestro Pico de Oro de corregirse y corregir, y esa carencia contribuyó a precipitar su suicidio. A propósito, como próximo a la fecha de éste tuvo lugar también el de Alfonsina Storni, dijo oportunamente el senador Alfredo L. Palacios: "Algo anda mal en la vida de una nación cuando, en vez de contarla, los poetas parten, voluntariamente, con un gesto de amargura y desdén, en medio de una glacial indiferencia del Estado."

¿Algo?

Esta palabra está casi obligando a un detalle de miserias, traiciones y canalladas. Quede para el lugar conveniente. No entra en las circunstancias de esta conversación la consulta de la Economía política, de la Sociología, de la Psicología individual y de masas. Trato no más que de hacerle recordar, señor, **males que conocen todos,** que nadie quiere cantar y que cada día se acentúan y se agravan, sin que la reiteración ni el empeoramiento articulen un poco de solidaridad en nuestros vates profesionales loados, por ejemplo, por el diario **La Nación,** por la editorial **Emecé** o por la revista **Sur** ("¡A la prisión por mediocre!", diría Montherlant); pues de alguna manera hay que recordar las cosas, aunque el orden parezca arbitrario y oficiosa insistencia la enunciación, y de alguna manera, también, hay que luchar por desintoxicar a los vecinos del veneno de finura y exquisitez que agobia a nuestra actual poesía. Seamos alguna vez, como corresponde, bárbaros al derecho, ya que en verso lo somos al revés. Como dijo Francis Jammes: **"Les Vigny m'emerdent avec leur dignité."**

LUGONES
visto por los martinfierristas

ALBERTO GHIRALDO
hablando en un mitin

Desde la muerte de Lugones hasta este momento (la fecha es elemental, pues hablamos de un poeta, no de Enrique Larreta), a la que no acomodaría mal parangonar, dentro de otro sistema de coordenadas, la de don Lisandro de la Torre, el cuartelazo se ha repetido con implacable saña: aún gobierna. Los poetas no hemos visto, parece, no hemos querido ver qué hacían con nuestro país, con nuestro pueblo, con el verdadero y único manantial de nuestra vida y de nuestra razón de ser. Usted, compañero, y yo, nos hemos quedado dormidos oyendo por las radios del Estado —que eran todas— cómo se recitaba el **Martín Fierro,** ¡y ni siquiera fuimos capaces de correr a la emisora y arrebatarle el libro al cipayo que lo baboseaba! ¿Es, señor, que la literatura cuenta para nosotros como un bajativo de festín? ¿No es inteligencia, no es vida, no es historia? ¿No ha sido amasada con la carne del pueblo y regada con su sangre? ¿Qué es la poesía para usted? ¿Sólo un vaciadero de cuitas de amor —hetero u homosexual—, un lujo de sobremesa, un recurso espectacular para sentirse "superior", un arbolito de remate, un sumidero de confesiones? ¡No puede ser! Usted no puede ni debe pensar eso. Y si lo piensa, usted es un mal cerdo que lame los pies del burgués. Usted ni siquiera es burgués, porque los burgueses han organizado y desarrollado una civilización y una cultura —que hoy, aunque podridas, defienden— y usted no ha hecho ni eso, sino que está contento con su atavío de siervo en gratuidad mientras traiciona al corazón de su país, de su pueblo, de su patria y de su especie.

"Las ideas tienen que salir... como los hijos: algunos son sanos como una planta de habas; otros son enfermizos. Creo que las ideas enfermizas mueren casi todas, ¿no te parece, Bert?", inquiere la heroína de la pieza de J. Lawrence y Robert E. Lee. Venga esa inocencia en ayuda de mi bocajarro. Ahora, compañero, si a usted le duele el dolor de los hombres con quienes convive; si usted no es un desarraigado, ni un indiferente, ni un cínico; si es usted un hombre (o una mujer) agradecido de quien le da pan, techo y esperanza; si es en verdad un trabajador intelectual, un poeta que siente a su país porque lo conoce y lo ama; y si, en fin, está usted cierto de que el dolor es sucedáneamente una fuente inmensa de creación, ¿por qué permite, sin protestar, sin pelear, sin defenderse, que los canallas hagan con su país tantas iniquidades? ¿Y por qué permite, además, que los otros apuesten, como lo ha hecho Juan Carlos Ghiano en **Poesía argentina del siglo XX,** por un florecimiento de nuestro régimen poético, cuando la República Argentina (y, con ella, toda nuestra América), siendo una llaga viva en lo material, en lo espiritual y en lo moral, carece de oportunidades estéticas equivalentes debido a la cequera, a la traición, al servilismo o a la descomposición de sus cantores? Usted reconoce que ese libro de Ghiano es, entre otros de otros, el edredón gratuito de un crítico; ¡accione contra esa falacia! Si no, ¿qué derecho nos asistirá para exigirle al pueblo, el día de su liberación, que apunte en sus gustos literarios por sobre la cresta fácil de los Carriego y los Almafuerte?

El mencionado tomo consulta el nombre de unos doscientos poetas nuestros, o, con mayor propiedad, nacidos en nuestro país. No necesito presentar el método ni el resumen para adelantar que Ghiano tiene de la crítica literaria un concepto, aunque elegante, primario y bonachón. Es decir que no tiene concepto. La calificación, que uno espera ver surgir del análisis y no del adjetivo, es pareja como un vidrio. ¿Qué filosofía sostiene esta labor? Por lo demás, no habiendo análisis estilístico, ni contrastación de valores formales (ya que en los de fondo el autor empeña todo su talento para no meterse) ni formulación de categorías, al cabo el lector se da contra una casi absoluta falta de tesis, de programa, de alegato y de ese espíritu culturalmente combativo que encierra la verdadera crítica. Y digo "casi absoluta" no por consideraciones del rigor, sino porque este libro, que he venido tomando de modelo por tratarse —creo— del último editado a este propósito, ofrece en esencia la manera de "crítica" literaria propuesta por los mejores medios de nuestra burguesía: ¡nada de líos, nada de peleas, nada de escándalos! Esas cosas queden para los otros, para los bárbaros. ¿Combatir? ¿Por qué? Pues sí: por la poesía —o por lo que cada uno de nosotros entienda que ella sea—, ese alimento primordial del pueblo que el propio pueblo proporciona. Y, ante todo, por algo anterior o, si se prefiere, implícito en la poesía: por la higiene.

ejemplares de las primeras ediciones del MARTIN FIERRO

Y es que si duele verificar la decadencia de nuestra lírica, la terrible escasez de poetas argentinos capaces de figurar sin vergüenza junto a José Hernández, más aún duele el grado de insinceridad de incontables libros de versos, traslúcido desde la primera página. Esto, mi amigo, es un fenómeno que la ética contempla; me refiero a la caída en la inconsecuencia para consigo mismo. No nos remontemos demasiado para ejemplificar. ¿Se acuerda usted de los poemas celestiales, admirablemente cristianos, de autores que únicamente en la prosa íntima, de a puertas cerradas, convenían en la desgracia que aquejaba al país bajo el talón peroniano y que, a partir de la huida del famoso jefe, cuando ya no había papas que fueran a quemar las manos al sacarlas del fuego, encendieron las secciones literarias? ¿De esos poemas libertarios, rebeldes, valentísimos? ¿Y se acuerda usted, en seguida, que cuando muy luego hubo otros tubérculos puestos a las brasas la asociación de bravos metrificados redescubrió la discreción de apartarse —**vade retro!**— de los efímeros negocios terrenales? Le menciono este caso, aparejado a una situación política, porque cabe en el esquema, porque contribuye a explicar la circunstancia de que nuestra decadencia lírica resulta, no obstante las excepciones, de una decadencia o crisis más de fondo, de estructura. Ni la discreción, ni la elegancia ni la bondad pueden soslayar este hecho sin cometer verdadera infamia.

En poesía, como en política, como en todo, cuando se desdeña al pueblo no deja nunca de presentarse el que seduce al pueblo. No hemos tenido los argentinos en la jefatura estatal a un Lenin, es decir, a un político que hable el lenguaje de las clases trabajadoras, de las clases sociales en evolución histórica, no para halagarlas ni "salvarlas", sino para servirlas con ciencia y técnica; pero hemos tenido a un Perón, es decir, a un girasol con botas, serpiente ofreciendo su manzana por radio y con guitarra. No nos alarmemos, luego, si a falta de un Whitman, o un Hugo, o un Neruda nos topamos un día cualquiera con la celebridad de un ángel de chiquero. ¿O no hay antecedentes? Por eso, usted y yo, que todavía somos jóvenes, que queremos vivir con altura y dignidad y, si es posible, con comodidad, que deseamos ser grandes poetas, que debemos coadyuvar además a la formación de otros grandes poetas, para nosotros, para nuestro pueblo y, concomitantemente, para todos los pueblos del mundo, en vez de hacernos los parricidas ni los matones, releamos, estudiemos, valoricemos la obra de nuestros poetas cívicos; no le hablo de los del otro siglo, aunque tampoco los conozcamos demasiado, sino de los de ahora, de los que llevan años de experiencia, esto es, de lucha, sacrificio, coraje, pasión y alegría, y procedamos en consecuencia. Nosotros, los poetas argentinos treintañeros, no tenemos todavía ninguna atribución para representar a la verdadera poesía argentina, la que lo es no solamente por estado político, sino también por calidad artística.

Si yo hubiera aceptado la invitación al artículo, tendría que haberme limitado a unos pocos nombres: José Pedroni, González Carbalho, Juan L. Ortiz, Luis Franco, Martínez Estrada, Raúl González Tuñón, José Portogalo, Jorge Enrique Ramponi, y cuatro o cinco más, ya menos determinables. No habiéndolo hecho así, durante esta mezcla de filípica, **mea culpa** y charla con respuesta a larga distancia, me reservé el derecho de disculpar el nombre de aquellos a quienes me estuve dirigiendo. Una individualización explícita me hubiera acarreado, estoy seguro, definitiva incomprensión. Si hemos de pelearnos, al menos que sea porque nos entendemos. Y si no, también.

Me pregunto: ¿es español aporrear porque se quiere? Me contesto: sí. El golpe de reprimenda se ejecuta sobre aquello que se quiere salvar. Es, también, una forma de operar sobre la propia conciencia. Y la efectividad, en esto como en todo, depende de la oportunidad. En caso contrario es la muerte, y es lo más común. "Pero sabedlo bien: todos matan lo que ámán... el valiente, con una espada."

a propósito del libro de Jorge Mafud

EL DESARRAIGO ARGENTINO

por SAUL KARSZ

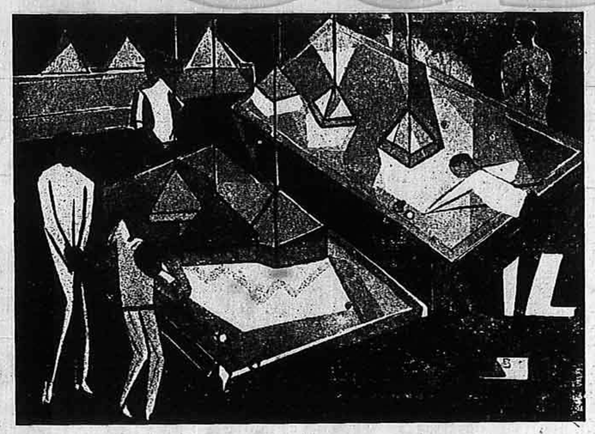
Retomando una línea ya desarrollada por Martínez Estrada, Mafud estudia lo que considera el "mal argentino por excelencia", el desarraigo del argentino a partir del conquistador, el gaucho, el inmigrante, las instituciones, la literatura, la política. El trabajo es ilustrativo de dos cosas: primero, del auspicioso auge de los estudios sociológicos en nuestro país y de la feliz iniciativa de la Editorial Américalee; segundo, de las imposibilidades y frustraciones de la perspectiva libertaria-anarquista para describir la historia.

El desarraigo consiste en el desencuentro del hombre respecto del mundo que habita, el desajuste entre la realidad y quienes existen en ella. El conquistador está de paso, viene por la riqueza, desprecia este mundo extraño como el amo desprecia al esclavo del cual, sin embargo, depende; el inmigrante, más tarde, vendrá a "hacerse la América", a servirse de estas riquezas como del instrumento que lo elevará otra vez hacia su condición de hombre: hacia Europa. América es el desierto, la soledad, el desamor. Hombres y mujeres se van perfilando no a partir de una acción conquistadora y de una lucha en la que recuperan la imagen de su condición y los límites de su existencia, sino esfumándose en perfiles difusos, incoloros, perdiéndose en el silencio, olvidándose dónde están, para qué están, cómo están. Toda la historia aparece entonces arrastrando un desapego inicial — una especie de "pecado original de América", tan inverosímil e incomprensible como el de Murena.

Lo que Mafud hace es recortar la **psicología** de esta historia. Y aquí reside su falla fundamental: el desarraigo es una idea psicológica, algo que les pasa "internamente" a los individuos aislados, individuos que creen estar más allá de este mundo sólo porque no se sienten arraigados en él. Y si a pesar de trajinada esta idea del desarraigo pudiera ser verídica y plausible, no lo es menos que Mafud queda atrapado por el esquema que sus mismos protagonistas le suministran: acepta pensarlos tal como ellos se pensaron, acepta reconocerlos en medio de la alienación en que ellos mismos se confundieron. Es decir, si es exacto que el conquistador español vino a América por el oro, si es cierto que la cara de la conversión religiosa tiene la contracara de la explotación económica, si "la Conquista estuvo sustentada por un principio invariable: construir para conquistar, no para quedarse" (pág. 21), también es necesario estudiar cómo se engranan estos hombres a la situación política y económica de Europa y del Nuevo Mundo. Es necesario pensarlos no como los extranjeros que pretendían ser (a fin de carecer de deberes, pero sí gozar de derechos), sino que se debe reconocerlos como instalados de hecho en este mundo concreto, y es en este mundo donde pueden estar desarraigados o no. De lo contrario, el desarraigo es una actitud puramente psicologista: una herencia traída misteriosamente e instalada con fatalidad en este mundo. El universo todo se convierte en la ocasión o la excusa para la manifestación de cierta esencia preexistente, que igualmente tendría consistencia "en sí" si no se hiciera presente. Así, el gaucho, "ajustado por los dos extremos, voló todos los puentes de comunicación con los dos mundos que lo habían creado. A los dos, al indio y al blanco (psicológicamente la madre y el padre), les replicó con odio" (p. 32). Y en la página siguiente: "Todo el despotismo [de Rosas] fue alentado y mantenido por esta actitud de odio y temor". El gaucho no adhirió al rosismo "por ninguna razón social o política, que por otra parte no asimilaba ni entendía. Estuvo por una causa exclusivamente psicológica". El esquema de Mafud es tautológico: porque si el gaucho estuvo con Rosas fue, sin duda, por motivaciones psicológicas (el término "causa psicológica" es equívoco: o quiere decir demasiado, o no quiere decir nada), pero esta psicología correspondía a hombres que ocupaban una posición definida en las relaciones sociales de la producción, y si Rosas los conquistó no fue porque quisiera gratificarlos de sus frustraciones individuales, sino porque estas frustraciones —que desde luego existieron— podían capitalizarse en la composición vigente de la sociedad argentina, porque tenían un significado que podía desarrollarse en las relaciones sociales en las cuales no podían dejar de cumplirse si efectivamente existían, porque su odio remitía a algo más que al desagrado y a la frustración subjetivas en 1833. Este odio no es lo irreductible de la situación, sino, justamente, lo que habría que empezar por explicar. Lo que Mafud no hace. ¿Qué significa, por ejemplo: ". . . los problemas y las disputas fueron y son eminentemente personales, y la vida argentina, ante todo y sobre todo, sentimental. Se busca y se buscó más al hombre que a la institución" (p. 59)? O: "**¿El habitante argentino nunca se identifica con la imaginación o la sociedad. Sino con el hombre. No es nunca ciudadano. Permanece siempre individuo?**" (p. 60). Porque si es verdad que esto sucede, a explicación de Mafud es otra vez tautológica: hay desarraigo porque desde el principio los hombres se sintieron ajenos al nuevo mundo, pero, **¿por qué y cómo** se sintieron ajenos? Su desarraigo es lo que se menciona al comienzo del libro, y lo que en adelante Mafud cree habernos explicado suficientemente. ¡A partir de un "pecado original" (psicológico), se internaliza una "culpa"; ¿cuál es el pecado y cuál la culpa? La imagen que Mafud nos suministra es, pese a su intención social, conservadora: la historia argentina es la labor de "héroes" (Moreno, Rivadavia, Mitre, Sarmiento) incomprendidos e incomprensibles, que pelotean entre sí a los otros hombres según su humor, sus intereses personales (1) o sus "impulsos". "Lo social" se convierte así en una extensión de lo psicológico, la sociología es una psicología macro-megálica, la sociedad es el entrecruzamiento de "tendencias" y "gratificaciones", los hombres son conjuntos más o menos organizados de libidos o significativas. Lo social es lo que se menta, pero es sólo lo psicológico lo que se explica. Lo psicológico aislado es lo psicologista.

Si es cierto que federales y unitarios se suponían partidos únicos y sus divisas eran "Federación o Muerte" y "Unidad o Muerte", no es lícito entender que el vencedor era el Bien Absoluto y el vencido el Mal Absoluto: ni federales ni unitarios son datos irreductibles, sino datos a interpretar en la historia. Mafud no se equivoca al calificar como "origen falseado" la dicotomía que se quiere a sí misma irreductible de "civilización o barbarie"; pero no es fiel a esta evidencia y, nuevamente, explica el desarraigo aceptando la perspectiva escolar y administrativa de los manuales, perspectiva que adhiere a la visión oligárquico-burguesa de nuestra historia. Lo necesario, nuevamente, hubiese sido **relativizar** esta misma perspectiva para colocarla en la dialéctica histórica que integraba: mostrar cómo unitarios y federales expresaban las líneas de tensión de una sociedad que se buscaba a sí misma y que no podía encontrarse sin acentuar sus contradicciones. Y si efectivamente las tres grandes entradas de los masas en nuestra historia se polarizan en tres hombres (Rosas, Yrigoyen, Perón), debía analizar la significación política y social de estas polarizaciones populares para evitar cosas tan incomprensibles como: "Ante todo y sobre todo, el peronismo es un problema psicológico. Aunque los factores psicológicos surgieran por un estado político, social y económico. En otras palabras, el peronismo es un problema político-social-económico" (p. 121). Pero en seguida agrega: "Pero su aceptación por casi todo el pueblo, en especial la parte proletaria, plantea la necesidad de un estudio psicológico. Dos puntos se imponen: 1) La estructura psíquica de aquellos individuos que la aceptaron; 2) La característica psicológica de la ideología". La mayor parte de la población (las masas), "se sintió obsesivamente atraída por el nuevo régimen". "El líder captó en forma absoluta el capital emocional de las masas" (p. 122). "El amor al poderoso y el odio al débil, tan típicos en la psicología sadomasoquista, descifran gran parte, si no toda, de la acción política de las masas peronistas" (p. 113): Erich Froom comprobó, dice Mafud, que "en toda psicología autoritaria existe un lado sádico y otro masoquista", y con esto pareciera quedar perfecta y claramente explicado el peronismo, "complejo psicológico" (p. 127), elementos "fundamentalmente irracionales. No tenían ningún contacto con la objetividad" (¡?) (p. 129). Y lo que parece su conclusión principal: "El peronismo estuvo basado en el amor al líder" (p. 125). Un poco de Martínez Estrada y otro poco del excesivamente leído Erich Fromm explican 12 años de historia argentina, esa psicología en sentido amplio.

El desarraigo se confirma en el Estado, que es siempre absolutista porque gobierna más allá de nosotros, es decir, más allá de nuestra intimidad, ¡porque es trans-psicológico! (Cf. Sexta Parte, pp. 109 ss.).



billares de TORRALLARDONA

"Mientras que entre nosotros, en las pequeñas asociaciones, puede funcionar la cooperación recíproca, la ayuda mutua, el intercambio voluntario", "el gobierno actúa, en todos los casos, impósitiva y punitivamente" (p. 115). O sea, entre los hombres hay buena voluntad (?), y el Estado y el gobierno no son sino el super-ego censor, la conciencia del pecado, la sanción del desarraigo. Y si por un lado el "nosotros" remite a los "hombres buenos" y adhiere a una difusa y rousseauniana fe en la bondad natural y esencial del hombre abstracto, por otro lado

(continúa en pág. 30)

(1) Intereses personales: porque Mafud no parece ver, por ejemplo, ninguna vinculación entre los negociados de Rosas con los saladeros y empresas británicas y su canalización de aspiraciones populares postergadas, etc. Sarmiento no puede menos que postular la desaparición del gaucho en pro de la cultura: en Mafud esto aparece como una cuestión personal entre Sarmiento y los gauchos; craece de sentido histórico-social preciso, no responde al desarrollo objetivo de la sociedad, etc.

BORGES en 1927

JORGE LUIS BORGES

por PEDRO G. ORGAMBIDE

"Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia mi laborioso amor por estas minucias." Así decía Borges a los treinta y tres años, en el prólogo de **Discusión**. Su obra no lo contradijo. Creció, insólita, en medio de la vida y en esa orilla de la muerte que atisbara, precoz, en sus poemas. Soportó su indigencia. Sin el hombre vital de los que contaron una peripecia humana, declinó la suya en el minucioso ajedrez de sus ficciones. Su obra no es culpable de excesos. Tiene la perfección de ciertas piedras que modela el mar. Pero es torpe la imagen; la naturaleza no invade la prosa de este artífice. Si aparece es en un tono menor, subordinada en un paisaje de arrabal o transformada en metáfora de sus memoriosos soñadores. Vida y muerte y naturaleza y tiempo no impulsan al narrador. En cambio, le preocupan. Incontables trabajos aluden a ellas, y a él, al Tiempo, devorador de imágenes e imagen a la vez de la obra borgiana. "Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos", dijo. Y agregó: "El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges."

Borges, desgraciadamente, es Borges. Y su obra de ficción, en gran parte, es la desesperación aparente y el consuelo secreto del hombre enfrentado a su propia limitación, del que inventa historias o construye la muralla china para conjurar de algún modo su inevitable ausencia. Esta situación es real, tan real como ese mundo, ese universo físico del que huye, sin suerte, su propia circunstancia. Borges lo sabe. Naturalmente, puede optar. Un camino lo lleva al universo real, a la vida y la muerte de los hombres. Es un camino áspero, con historia, con pueblos, con seres comunes y héroes desmedidos, con milenios de trabajo y confusión y hambre y también con historias vulgares, casi increíbles en su pequeñez, mínimos átomos del vasto mundo en que Borges es Borges. El otro camino, el de su opción, asume las formas de un laberinto. No hay peligro de escuchar allí los lamentos o las imprecaciones de los esclavos de la muralla china; en cambio, podrá indagar en el pensamiento del emperador Shi Huang Ti. En su casa (el laberinto se ha trasformado en la casa literaria de Borges) no hay visitas indiscretas, nada de ese ruido de los griegos gritando detrás de sus máscaras los interrogantes que perturban al corazón, nada de esos románticos apurados por cambiar el mundo, nada de los realistas, esos hijos de la crónica, esos grandes chismosos de lo que pasa afuera. Porque el laberinto está cerrado, inscripto en él, en la primera letra del alfabeto hebreo. Pero nada tampoco de esos iluministas fanáticos de una verdad hermética que los llevó a la locura o al martirio. En la versión del laberinto se vive y se muere con decoro. Sin trasponer los límites de las buenas costumbres y una buena sintaxis. Allí no se piensa, se infiere; allí no se duda, se conjetura. Es su estilo. Es Borges.

Una casualidad hace que Borges sea argentino, es decir, que naciera en un país que se llama Argentina. Una casualidad, como tener un apellido o un prócer en la familia o pasear por una sala vacía donde se "arrincona y ahorca la voz lacia de los antepasados". Pero si la Argentina fue, para él, un accidente tan lejano como haber nacido, Buenos Aires, en cambio, es su patria de adopción. "Los años que he vivido en Europa son ilusorios —dijo—, yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires." Sus primeros libros de poemas son el testimonio de esa residencia emocional. Almacenes rosados, patios, guitarras, una elegía a los viejos portones de Palermo, calles del sur, el Paseo de Julio, cementerios, un último sol en Villa Ortúzar, rumor de muchos trucos conversados y, sobre todo (o al fin de todo, en la orilla final), el horizonte del suburbio que se niega a ser pampa. Todo eso está en Borges, en ese viaje de caminadores que por aquella época (1923-1929) vivían en el Buenos Aires radical y apacible, el de las vacas gordas y también —¿por qué no?— el de un borgiano "fervor de Buenos Aires". Ellos (Borges y Bernárdez y González Tuñón y tantos otros) iban buscando las huellas del crepúsculo, la amistad de las calles, ese tiempo perdido que se demoraba en una esquina. Fue allí, en esa esquina rosada de su historia, donde Borges intuyó quizá el culto del coraje. Y se quedó solo, con sus compadritos muertos. Bernárdez partía en busca de su dios, Tuñón detrás de otros atardeceres, otros amores y otros camaradas fraternales; los otros —tantos— perdieron su huella por el Tiempo. Borges quedó solo con su mitología. Con los fantasmas de un suburbio que ya no era pintoresco, que se poblaba de obreros y muchachas y de esos "poetas del malhumor proletario" que nunca le gustaron. Sus bailarines de tango, lentos y rituales, estaban ahora en el prostíbulo, en el asado electoral, y ya no llevaban un cuchillo bajo el sobaco izquierdo sino un revólver para justificar la prepotencia. El culto del coraje (si es que existió alguna vez) tomaba el camino doméstico de la coima, del caudillo de turno. Y otro coraje (bronca y hambre, como dice el tango) se desparramaba en el suburbio bajo las nubes de hollín de alguna fábrica o entre las filas de desocupados en "la olla popular". También traía su fantasma: el fantasma que recorre el mundo. El suburbio, como el mundo, "desgraciadamente" era real. Borges tomó el camino del exilio. Se exiló en su casa, en su jardín. Lástima. En las calles se había asombrado ante esa vida que faltaba a su vida. Escribió con belleza: "He dicho asombro de vivir donde otros dicen solamente costumbre."

Años más tarde amplió su confesión: "Así, durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses . . . Han trascurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas?"

Escribía esto en 1945. Pasaron quince años, quince años en los que Borges continuó tejiendo y destejiendo sus imaginaciones. Entretanto, en el mundo real, en su país, la vida golpeó las puertas con un ruido brutal. Los hijos del suburbio salieron a las calles y desde los barrios del sur, desde más lejos todavía, más allá del río sucio y pestilente, vinieron a turbar el sueño de los apellidos. Fueron al Barrio Norte. Ya no existía la antigua milonga de las Cinco Esquinas. Quizá, en los patios más viejos, algún anciano melancólico miraba "el gomero con su veteado cielo de sombra". Pero los hombres marchaban por la calle, irreverentes, burlándose de la tradición de los ancianos. Se equivocaban de bandera; es posible que creyeran vivir una revolución sin darse cuenta de que el Barrio estaba en pie no sólo en los antiguos "balconcitos retacones de mármol", sino en el latifundio invicto a todas las mudanzas. De todos modos, el clamor perturbó al viejo Barrio y su poeta. Un año antes, el 23 de agosto de 1944, él había dejado su jardín para festejar un hecho histórico, un hecho del mundo real. Es interesante observar sus reacciones: Borges experimenta un grado **físico** de felicidad cuando le comunican la liberación de París, y cuando descubre que "una emoción colectiva puede no ser innoble". Un año más tarde, y durante toda una década, percibe lo innoble de las emociones colectivas. Pero en 1955, derrotado el gobierno peronista, vuelve a experimentar el grado físico de felicidad por la libertad aparentemente recuperada. Con mayor o menor sensibilidad perceptiva, todos los suyos y el viejo Barrio como símbolo, vuelven a su normalidad. Sin embargo, Borges se inquieta. La paz no es total. Olvida por un instante su pavor metafísico para expresar el temor a las turbas. Y un antiguo fantasma, el fantasma del comunismo, vuelve, como un intruso, a perturbar sus imaginaciones.

Pero seamos justos: la política no se hace con fantasmas. El país existe, como existe el mundo real, como Borges es Borges. Y uno está en el mundo, se sitúa. Analicemos, en lo posible, la situación de Borges y su estar en el mundo. "Observa Coleridge —observó Borges— que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros que son generalizaciones; para éstos el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial." No importa aquí discutir este esquema; lo que importa es que este esquema es válido para Borges. "A través de las latitudes y de las épocas los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre", confirma. Borges, como escritor, pertenece sin duda a la primera parte del esquema. Sus ficciones nos advierten sobre lo ilusorio de todas las ideas, nos proponen infinitas conjeturas sobre el orden y el cosmos. En cambio, Borges político asume el segundo comportamiento del esquema. Y en el mapa del universo se sitúa como defensor de Occidente y su Orden. Tal contradicción no debe asombrarnos. Las mutaciones que advierte en la literatura se tornan peligrosas en la historia; Borges vive en su esquema. Está condenado a un laborioso amor como escritor adulto pero su odio es el del niño que ataca lo que ignora. Duele verlo pueril, sumarse al coro. Pero a veces este dolor se trasforma en rechazo, en natural indignación. La voz de Borges se alza por un poeta ruso (un poeta delicado, sensible como él) pero calla ante el país proscripto. Calla y otorga. Entretanto, en sus imaginaciones, Cruz se juega el destino junto a Martín Fierro. Algunos se preguntan: "¿Qué dice Borges?" Pero Borges está ocupado. Está indagando en el pudor de la historia. Tal vez hoy como aquel día de 1952, pueda percibir el elemental sabor de lo heroico. ¿Estará hastiado de los profesionales del patriotismo? ¿Levantará la voz, al fin? No, no lo hará. Como entonces, hablará de los héroes de Islandia y de Noruega. ¿Sospechará acaso, con todo pudor, que también él es historia?

Lo es, sin duda. Y su país, nosotros. Y es casi un lujo pensar en él cuando estamos en esa multitud que Borges confunde con la turba. Hay tanto que hacer, tanto que aprender, tan poco tiempo para conjeturar sobre la vida. La historia juzgará si Borges atestiguó el mundo cuando dijo: "Frente a la canción de los tibios, encendí en poniente mi voz, en todo amor y en el horror de la muerte." Hubiéramos deseado que fuera así. La parte de historia que nos corresponde niega esas palabras. Borges se ha sumado a la canción de los tibios. Más aún: es su ídolo, su religión, su consuelo. Borges es el borgismo de los Bioy Casares, de los pequeños Borges que le copian la letra hasta la servidumbre. A veces pienso que está solo. Quiero pensarlo en una orgullosa soledad con su grandeza y sus errores. Pero lo rodea la gran familia del Orden, las vacas sagradas y las otras. Triste ocaso para el poeta que se despidió hace mucho en el "Casi Juicio Final" con estos memorables versos:

El recuerdo de una antigua vileza vuelve a mi [corazón
Como el caballo muerto que la marea inflige a la [playa,
vuelve a mi corazón.
Aún están a mi lado, sin embargo, las calles y la luna.
El agua sigue siendo dulce en mi boca y las estrofas no me niegan su gracia.
Siento el pavor de la belleza: ¿quién se atreverá a condenarme si esta gran luna de mi soledad me [perdona?

No nosotros. Fue Borges quien condenó a Borges al exilio. Tal vez sin quererlo. Vida y muerte faltaron a su vida. Y eso es todo.

EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

Clásicos de la literatura y del pensamiento argentinos en la
Serie del Siglo y Medio

Colección AGUATERO

La Gran Semana de Mayo, por Vicente F. López
Buenos Aires desde 70 años atrás, por José A. Wilde
El regreso de Anaconda y otros cuentos, por Horacio Quiroga
26 poetas argentinos (1810-1920) - Antología

Colección VIZCACHA

Episodios de la Revolución, por Bartolomé Mitre
En el mar Austral, por Fray Mocho
Los siete platos de arroz con leche y otras charlas, por Lucio V. Mansilla
Martín Fierro, por José Hernández

Colección MANGRULLO

Historia de Sarmiento, por Leopoldo Lugones
Croquis y Siluetas militares (Selección), por Eduardo Gutiérrez
La gran aldea, por Lucio V. López
M'hijo el dotor - Barranca abajo, por Florencio Sánchez

Colección ALJIBE

Recuerdos de provincia, por Domingo F. Sarmiento
La guerra al malón, por el Comandante Prado
Paulino Lucero - Aniceto el Gallo - Santos Vega (Selección)
Juvenilia, por Miguel Cané

Colección CANDIL

Memorias de la prisión - Buenos Aires en la época de Rosas, por José M. Paz
En las tierras de Inti, por Roberto J. Payró
La caricatura política argentina (Antología)
Eduardo Wilde (Selección)

Libros impresos en papel obra de primera calidad, con tapas a todo color realizadas por conocidos pintores argentinos, algunas ilustraciones y una presentación del autor y su obra.
$ 50.— cada colección de 4 libros

eu de ba

FLORIDA 656

REVISTA CENTRO

números 15-16

APARECERA EN JUNIO

Karl Marx: **El trabajo alienado; La producción en general** y **El método de la Economía política**

Georg Lukacs: **¿Qué es el marxismo ortodoxo?** (de **Historia y conciencia de clases**).

Tran-Duc-Thao: **La "Fenomenología del Espíritu" y su contenido real.**

Antonio Banfi: **Husserl y la crisis de la civilización europea.**

Jean Paul Sartre: **Existencialismo y marxismo** (de **Cuestiones de método**).

José Arthur Giannotti: **Notas para un análisis metodológico del Capital.**

Jean Desanti: **Historicidad y verdad.**

Y colaboraciones de Rodolfo Mondolfo, Carlos Astrada, Héctor P. Agosti, León Rozitchner. Ismael Viñas, Leopoldo Portnoy, Oscar Masotta y otros.

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS
VIAMONTE 430
(subsuelo)

Literatura
Arte
Filosofía

LIBRERIA FIORENTINO

RIVADAVIA 5061
T. E.: 90-5108
Buenos Aires

Stilcograf

LIBROS
y
REVISTAS

EDICIONES

Manuel A. Rodríguez 2548

ESCANDALO EN LOS ESTADOS UNIDOS

EL MACCARTHYSMO AL DESNUDO
por ALBERT KAHN

Un libro extraordinario, que desnuda los métodos de que se valió el maccarthysmo, el sistema de los testigos profesionales para la nueva inquisición a que fue sometido un pueblo; la persecución ideológica, la caza de brujas.

Otros títulos recomendados:

EL TIBET SIN MISTERIO
por MARIUS MAGNIEN

AFRICA NEGRA
(Geografía, Civilización, Historia)
por JEAN SURET-CANALE

Imprescindible para conocer un continente que nace a la vida soberana.

EDITORIAL PLATINA

SANTA FE 2970 / T. E. 82-1705 / Buenos Aires

CONSTELACION

nuevos poemas y antología general
de LUIS FRANCO

Otras novedades

BEATRIZ MOSQUERA
CUENTOS PORQUE SI...

MARIA LUISA MORETE
LA RED
(cuentos)

Colección Teatro

RODOLFO KUSCH
LA MUERTE DEL CHACHO

LA LEYENDA DE JUAN MOREIRA

PIDALOS EN LAS BUENAS LIBRERIAS
o directamente a

EDITORIAL STILCOGRAF / Gral. RODRIGUEZ 2548 / BUENOS AIRES

1936
MALLEA en una reunión del PEN Club en Buenos Aires

revisión de

MALLEA

por ASTUR MORSELLA

I

Estimo que los argentinos no tenemos aún una gran literatura, porque los autores están obstinados en su parcialidad. Un resto del mundo, una mitad de la vida, una porción limitada de hombres entran en su concepción, y así la obra tiene casi siempre sabor a cosa limitada, fallida y a medias. Por lo demás, y me estoy refiriendo, claro está, a la novela, los elementos componentes del todo, no traducen con frecuencia un testimonio humano, **no lo trasladan,** por lo que quien lee está observando al escritor, lo ve haciendo su obra, advierte el oficio mientras lo lee.

Una de las características comunes a los argentinos, y que impiden el progreso de la convivencia hacia centros más comunicantes, es su **distancia.** Uno llega al otro hasta el punto en que se produce su distancia o su alejamiento. Silencios o medias palabras, huida, introversión o no, mutismo sin sentido, vacío o misterio, son la forma de eso que también es una expresión, y que en algunos casos se confunde con personalidad o rasgo distintivo.

La novela argentina traduce esa característica, no porque el autor se lo proponga, lo que sería valioso, sino porque él tampoco ha superado esa instancia. Lamentablemente no la canaliza por medio de sus personajes, en tanto seres creados, seres con ánimo, sino por su dicción, por su prosa, por la forma de llegar y de decir. No llega, porque él tampoco **se ha llegado:** lo malo es que deja sin exponer el conflicto. Lo margina, y ataca temas y psicologías desconocidas, gente que uno no conoce; eso son sus creaturas literarias. A lo sumo, ofrecerá una distancia bien decorada, decorosa. Partirá desde la certidumbre de la existencia de ella, no se atreverá a entrar en ella, a desentrañarla, a hendirla.

Aceptará: "Sí, somos hombres en soledad. Es en vano querer romper ese frente taciturno, insondable." O convendrá en que esa distancia es común a todos los hombres de todas las partes del mundo. Ya que está harto probado que no es así, no entraré en las razones diversas y respetables que han dado sobre el tema, desde psicólogos y sociólogos, hasta intuitivos viajeros, desechados éstos oportunamente por nosotros, tan predispuestos al humor sombrío, a la indiferencia y desprecio.

Nos condiciona nuestra edad como país, nuestro medio vital, los miedos y el orgullo, la valentía o la pena, por vía quizá atávica nos condiciona el tiempo y el proceso que golpea nuestro ser, nuestra infancia junto a tal casa, tal madre, tal río, tal árbol. Los paraísos que yo amaba de niño, fragantes junto a las acequias de mi provincia, los llevo incorporados como un viejo retrato interior: siempre que miro mi fondo en busca de cualquier explicación, la fotografía me obsequia un momento de paraísos. Con los años, tengo allí guardada una colección de imágenes. Todas hacen un todo, y este todo es mi tierra, mi lugar en el mundo, asumido, incorporado, trasferido a mi espíritu — y así recíprocamente. Yo todavía no sé quién soy yo, pero sí sé que eso que guardo **es mío.** No quiero elaborar con ese todo una distancia (sumergirme allí cuando presiento que un interlocutor se acerca, aun inconscientemente), sino hacerla entrega, canto o diálogo.

Tal es nuestra manera de ser, inexpresada todavía, o expresada tímidamente, de soslayo, puesta al margen. Todo esto estará bien para que se haga obra de literatos, no obra de escritores. Está demostrado que la novela introduce en la sociedad de los hombres posibilidades de trasformación o conocimiento, más explícitos **y totales,** que las que ofrece el ensayo científico o la interpretación puramente deductiva. La novela es el mundo, escrito.

Los novelistas argentinos no se apartan, salvo casos excepcionales, de la anécdota y la descripción; últimamente de la psicología. Prosa de la buena, abunda. Pero con el acopio eminente de palabras hacia cualquier parte, lo único que se consigue es proveernos de una idea, cuando la hubiere, en su lujoso envoltorio. Dije ideas: he aquí parte de la clave. En la novelística nacional (podemos llamarla así por calificación genérica) las tramas y los temas se mueven alrededor de procesos preconcebidos, por supuesto, pero lo que distingue, justamente, a una novela de un relato, es que aquélla da, como dijimos, un mundo, y el mundo se mueve, avanza y **es** por las ideas. Hoy, varios de nuestros novelistas, los más jóvenes sobre todo, han observado en Faulkner, verbigracia, la forma de llegar al desgarramiento por la densidad. Contra la novela **inteligente** de un Huxley o de un Mann, estos jóvenes novelistos prefieren el absurdo en la temática y en la problemática, como partida y como culminación. No está mal el propósito, pero Faulkner, como Kafka o Camus, en sus respectivos puntos de apreciación, tienen sentido del absurdo, conciencia de lo que es el absurdo, idea de lo que es el absurdo. El escritor —cuando lo es— trasmite su **sensación** del absurdo junto con una implícita explicación de éste. No se trata de tomar un tambor y repetir nada más que el eco de los golpes (buscar el efecto); hay que buscar la razón de los golpes, o su causa.

En una palabra, la novela, para ser tal, debe tener, contener ideas; tiene que ser una idea. Y cuando hablo de idea, le doy un contenido vital a la palabra, quiero decir, un contenido humano. Pienso, luego escribo. Escribo porque pienso, y si he llegado a esta posibilidad del hombre es porque intento comprender a los hombres. Porque desde antes los amo.

II

Se objetará: toda novela bien terminada es producto del pensamiento. Se citarán varias bien terminadas, por cualesquiera de nuestros autores. Ya entonces me remito, y me adhiero, al juicio de Weidlé: "A pesar de las apariencias, existe un abismo entre una novela y un libro novelado..." Deseo aclarar algo: la novela debe ser una idea, pero sus seres tendrán vida propia. Están incluidos en la idea, pero ella no los contagia; no son héroes mecánicos. Se moverán dentro del libro como nuestros vecinos, como personas y no como prototipos o meras figuras, espectros. La obra de arte es tal cuando la desarmonía, por ejemplo, del mundo y de los hombres en el mundo (si sostenemos, naturalmente, la teoría del caos original, la desazón por lo perfectible), se hace algo inteligible por la luminosidad de la belleza expresiva y por la claridad y la fuerza de lo que se quiere decir, y así se dice. Un cuadro puede producir un impacto de hermosura dentro de uno, pero será olvidable en la medida en que no testimonie algo que compete al destino de los hombres, por la vía de una cualidad inteligente que trasciende de tal tela. Es decir, la obra de arte lograda es hija de la riqueza estética de un hombre y de su captación orgánica y profunda de la vida. Esta captación debe ser ética. Todos los hombres pueden tomar conciencia de la realidad, pero el escritor, el artista, hace de esa conciencia un compromiso, y todo compromiso responde a instancias de una moral.

La distancia o el alejamiento del escritor argentino lo llevan entonces, como ya dije, a parcializar la realidad: novela social, novela histórica, novela metafísica, novela psicológica. Pero lo que falta es la novela humana, con la plenitud de todos los aportes que, precariamente, hemos observado.

III

En la obra de Eduardo Mallea se da lo opuesto: las ideas desbordan el río novelesco, y en muchas circunstancias ese exceso de precisiones lúcidas invalida, casi siempre de un modo parcial, la importancia del asunto de la obra misma. Tomo **La Torre,** tomo **Simbad,** y me causan esa impresión. Pero releo **La Bahía del Silencio,** y veo cómo cierta vitalidad comunicante, cómo cierto entusiasmo por aprehender la existencia, por **vincularla,** traspasan la fortaleza reflexiva, o hacen de ésta una categoría humana más, denso, henchida de aliento: un cuerpo sano y libre.

En un trabajo de alguna extensión escrito años atrás (1), traté de interpretar la ubicación de este autor dentro de la novelística argentina, y no sólo en cuanto a ella, sino también en el panorama del pensamiento y de la acción, referidos al país, a la cultura y a lo humano. Quizá en esa oportunidad quedé demorado en la consideración del impulso distinto que yo advertía en este escritor. Crecemos en nuestro país sin el aporte de muchas conciencias rectoras, y a veces me siento desolado en tanto pienso en el modo simplista y mediocre con que encasillamos, reluctantes, a los pocos hombres que han dejado, a lo largo de los años, un testimonio de coraje civil.

Aquel impulso, que llegaba evidente y ganaba fácil, estaba en un libro de ideas vivas, casualmente, y que es clave para entender a **los dos Malleas:** el de antes de este libro, y el ulterior. Este libro se llama **Historia de una pasión argentina** (1937). Lo que aquí, en la obra, se condensa, y lo que se exalta de este país, posee, en su mayor parte, como en la "Radiografía de la Pampa", absoluta vigencia. Y aunque no la tuviera, lo que conserva **Historia de una pasión argentina** es cierta claridad meridiana de exposición, una alta tensión en el minucioso análisis del fariseísmo y de los pocos héroes actuantes y, por sobre todo, su carácter confesional, una manera singular del examen de conciencia. Mallea, antes de escribir este libro, interesó el corazón de Buenos Aires, con su arma verbal incontenida, y esgrimió así **La ciudad junto al río inmóvil,** una suerte de relatos concatenados. En 1935, un año antes, ya se vislumbraba el propósito de adentrarse en la meditación exahustiva y en la entrañable tarea de denuncia. **Conocimiento y expresión de la Argentina** fue un breve trabajo, leído en Italia y editado aquí, que ponía al autor en un plano diferente del que se hallaba ubicado hasta entonces. Las obras anteriores nada tenían que ver con todo esto. **Cuentos para una inglesa desesperada** (1926), y **Nocturno Europeo,** el primer trabajo de enjundia editado después de diez años; quiere decir que Mallea, como Martínez Estrada (recuérdese el E:M.E. anterior a **Radiografía de la Pampa, Sarmiento, Muerte y Transfiguración de Martín Fierro, La Cabeza de Goliat),** quiere decir que Mallea, como Martínez Estrada, **reaccionó.** "El crimen colectivo en que yo mismo estaba complicado —crimen de caos, comodidad, inercia y ficción parecía llegar a ser absuelto en la persona de todos los culpables y redimido en la persona de los nuevos íntegros, inalienables, crecientes habitantes de un país que parecía devorado por su propio contenido visible." (2)

He hecho referencia a este libro, porque significa un hito demasiado gravitante en el hacer literario de Mallea. Y porque sobre todo, le confiere al autor un tipo de dignidad no frecuente en el mundo de nuestra cultura: dijo su verdad, dijo la verdad — lo costumbre olvidada de los argentinos.

Extraigo un párrafo, de notorio valor en su tiempo y de una curiosa cualidad profética. Habla de los hombres encumbrados en la cosa pública: "Su género es el discurso, su apoteosis, el banquete; su seducción más inquietante, la publicidad... Para estos cándidos siniestros lo medular es lo que acciona; lo razonable lo que se sostiene a voz en cuello; lo decente lo que se acomoda al sistema de prejuicios que llaman, desde el balcón, dignidad... Lo cierto es que hoy los veo con desdén, pero sin irritación, puesto que ¿cómo ha de irritarnos aquello que vemos ya mordido por su propio gusano y no tardará en ser devorado?" (3)

Todo el cúmulo de ideas de **Historia de una pasión argentina,** a las que se sumaron las originadas a la sombra de preguerra y por el conocimiento personal de la realidad europea, prepararon el camino de **La Bahía de Silencio,** un libro que recuerda el volcánico frenesí de Wolfe en **El tiempo y el río.** Un libro apasionado, pero no solamente un libro de juventud. Un libro de ansiedad, diría yo.

(continúa en pág. 26)

(Viene de pág. 25)

IV

El plasmar después todos sus seres en el contorno que les es propio, será una constante malleana. El autor de **Todo verdor perecerá** expresará bien un tipo humano en permanente desasosiego, dificultado por el acecho de dudas respecto a él mismo y respecto a sus semejantes. Mallea sostendrá también el principio de que la esencia precede a la existencia, y sus definiciones tendrán rigor categórico en cuanto a la perdurabilidad de los valores inmanentes. Sus creaturas llegan siempre a un límite de soledad donde el mundo mismo no ofrece abrigo. Hurgar en la vida no dará más que la certeza de que la plenitud se encuentra en la comunión con "los otros mundos". Puede decirse que sus personajes —Chaves, del libro homónimo; Solves, de **La Ciudad junto al río inmóvil;** Calila Montes, de **La Torre;** Adrián, de **Nocturno Europeo**— se mueven en distintos escenarios, pero la inquietud es una y común: la búsqueda. Respecto de los otros seres, se hace patente una orfandad; se quedan, a poco de caminar, sin diálogo. Son solitarios, pero solitarios ardorosos por la fecundidad, por dar a su vida un sentido, por encontrar una causa, por participar. Al contrario de Saint-Exupéry o de Malraux, en cuyas obras los hombres parten, en tantos casos, de una fraternidad, los seres de Mallea buscan la forma y las gentes de una fraternidad. Son hombres sin militancia, sin milicia, gente sola. "Pero eso define al mismo tiempo nuestra solidaridad. Puesto que debemos defender el derecho de cada uno a la soledad, nunca más volveremos a ser solitarios. Estamos uno al lado del otro." Estos conceptos de Albert Camus están referidos al artista en nuestro tiempo, pero me parecen valederos para todos los hombres de espíritu. Porque eso son, en suma, los héroes de Mallea: hombres de espíritu. Esa solidaridad de que habla Camus, me recuerda el llamado de Unamuno en el prólogo de su **Vida de don Quijote y Sancho.** Una convocatoria a la hermandad de los desconocidos entre sí.

La crisis de nuestro tiempo crea, sin duda, una comunión de ese tipo. ¿Qué es lo que alienta a persistir en una lucha, sino la constancia de que hay alguien conmovido por ese mismo calor, por esa misma urgencia? Las obras de arte ¿no traducen lo que un hombre no alcanza a decir, o el hallazgo de decirse uno mismo lo que el otro, al parecer, no puede? ¿Y acaso el artista no dice por el otro lo que el otro ignora de él mismo o teme o esconde en oscuros rincones de su ser?

Hay en todas estas creaturas de Mallea una sensación de fracaso. Esta es otra invariación de la vida argentina: nadie triunfa, todos saben que llegaron a una investidura, a una representación, a ser **alguien,** mediante el ascenso trágico de peldaños de mendacidad. El único que sabe que no ha triunfado es el que aparentemente ostenta un triunfo. La simulación toma el sitial máximo, y desde allí cunde el ejemplo. No es de hoy, porque nuestro desconocimiento mutuo, seguro y sincero, viene de nuestra vieja costumbre de mentir. La mentira ha creado una superestructura que sonríe ante el endeble ariete de unos pocos dignos, en el intento de franquear las puertas de lo abominable y matar la peste.

No se trata de aceptar esa realidad, por supuesto, pero ella infecta suavemente, y en el andar de los años, ya no hay verdades sino mentiras más tolerables que las otras. Es penoso, pero uno consiente. Y si, por ejemplo, alguien ha renunciado a triunfar "en el mundo", y quiere dar perennidad a su esfuerzo (tomemos el artista), entonces será paria para los más y enemigo para los menos. Es una circunferencia: se parte de la soledad para llegar a ella. Pero no es el tipo de soledad de que habla Camus, soledad metafísica; esta es la soledad del aislamiento y de la indiferencia.

Mallea es, para mí, el escritor argentino que mejor ha introducido en la obra literaria todas esas constancias del contorno, y elevado nuestras dificultades existenciales a una categoría universal. Ha visto cuál es la punta de nuestra soledad (la soledad de Camus), que puede emparentar con los hombres de otras sociedades, y así nos ha extendido, en arte, entre sus mismas dudas, hasta la comunión con aquéllos.

V

La profusa intercalación de ideas dentro de la Idea de una novela, ha llevado a que se sostenga en el medio crítico argentino, con frecuencia, que más que obra de tesis, la obra de Mallea, la obra novelística, atisba en muchos casos, y en otros se introduce ostensiblemente, en el campo del ensayo. Da pábulo a esa conjetura, la insistencia de Mallea en los parlamentos extensos, y dentro de éstos, en el estilo reiterativo. "No escatimar, no guardar el verbo en bodegas; llevarlo en los labios, adecuado al movimiento vivo del espíritu..." (1). Lo evidente es que, de algún modo, se observa una desmesura del aparato verbal, pero quien analice con detenimiento, observará que esa peculiaridad malleana tiene raíces de formación e influencias rápidamente alcanzables. Y no sé hasta qué punto esa desmesura no es la necesaria contraparte de una asfixiante esterilidad ambiente, de una falta de vuelo, de una aridez para decir que asola y sólo trasmite porciones, no todos. Que el incontenido de **Nocturno Europeo,** lo siga siendo en **Chaves,** bien, porque demuestra la vigencia de un espíritu joven, la continuidad de una actitud, la perdurabilidad de un hombre detrás y en el estilo. En muchos casos, lo que acciona en Mallea es el verbo, y no el suceso mismo. Por cierto que eso no beneficia a la novela, que es vida que se hace, haciéndose.

En **Todo verdor perecerá,** en **Las Aguilas** y hasta en **Los Enemigos del Alma,** la fervorosa dicción, tan propia de Mallea, está nutrida de ardor reflexivo, de ardor orteguiano en la exposición de las ideas, pero la novela está presente, porque la disparidad de puntos de vista (a través de la palabra o el puro mutismo), la disparidad de juicios, provienen de seres antagónicos y contradictorios, liberados del escritor mismo, para crecer y ser ellos, únicamente.

Mallea es un ensayista dotado (léase **El Sayal y la Púrpura,** léase **Notas de un novelista),** pero entiendo que el imperio de su condición de tal, no dificulta su concepción novelística, o su labor de cuentista (**Cuentos para una inglesa desesperada,** 1926; **La ciudad junto al río inmóvil,** 1936; **El Vínculo,** 1946; **La Sala de Espera,** 1953; **Posesión,** 1958; cuentos todos, los que guardan estos libros, incluidos con anterioridad en publicaciones diversas).

Se aprecia, en general, que la conjunción del escritor con el novelista, cuando estos términos mantienen a su vez vida propia, y se hacen unión en la novela, porque el pensador es a la vez artista, depara trabajos donde la circunstancia del hombre está impregnada de la inquietud de su tiempo, a través no sólo del movimiento y del escenario bien captados, sino de lo que ese hombre concibió, sostuvo, inteligió en su tiempo. Un relato puede pintar magistralmente una circunstancia, y crear incluso tipos que sobreposen épocas, pero la novela es la herencia hecha, como ya dije, testimonio en viva carnadura, que el pasado lega al futuro. La novela de cualquier tiempo es hoy presente. Basta leer a Balzac o a Tolstoi o a Cervantes. No quiero saber cómo era el mundo victoriano, quiero, y la novela me deja, **entrar** en el mundo victoriano. Ese es el poder indiscutido del novelista: sumirme en su clima, incorporarme, reencontrarme con el hombre ecuménico.

No son entonces ajenos entre sí el novelista y el ensayista, sino, por el contrario, en casos como el de Mallea, perfectamente útiles, recíprocamente. Por lo demás, los ejemplos de dos labores creadoras distintas y simultáneas, son numerosos, pero doy un caso, contemporáneo: Eliot, ensayista lúcido, ensayista rector y enorme poeta. Sabemos que las trasformaciones del mundo y su complicación actual, nacida en la celeridad impuesta por la técnica; las trasformaciones del mundo que pueden conducir al hombre al nacimiento de una nueva edad auspiciosa o al fin de toda edad; tales trasformaciones han obligado al artista a un replanteo de su misión en la sociedad, y la vastedad de acciones y de funciones que cumple responden a esa determinante.

La carencia de un número amplio de novelistas analíticos en el medio argentino, es lo que ha hecho pensar, de este escritor, de Mallea, nada más que por lo infrecuente, y un poco por sus parciales extralimitaciones en lo que apuntamos, es decir, en los parlamentos copiosos, en el denso soliloquio o en el intenso diálogo, que el ensayista invade con su bagaje deductivo el ámbito de la novela.

Pero lo real es que la importancia de este escritor radica en el sentido estético con que ha vinculado los opuestos menos —al parecer— unificables de su naturaleza y de sus propensiones, en la obra literaria; en la forma, también, como hace patente su conflicto y contradicción, por el mismo expediente; y en la gestión perseverante por intimar con la sustancia aún no manifiesta de lo auténticamente nacional.

(1) **Eduardo Mallea.** Ed. Macco, Buenos Aires, 1957.
(2) **Historia de una pasión argentina,** pág. 98.
(3) **Ob. cit.,** pág. 71.
(4) **El Sayal y la Púrpura,** pág. 57.

(Viene de pág. 27)

MANUEL GALVEZ

riodistas noctámbulos a quienes les gustaba empinar el codo." Aprovechó para decir de sus compañeros de tareas: "Los mismos escritores son también **snobs** y los demás no encuentran palabras para hablar con franqueza de cosa alguna." Finalmente se aventuró a definir su mal y su numen: "La soledad es el olvido de Dios..."

Pero es necesario que sinteticemos tantos años, obras y autodiscrepancias. Pasemos por alto su desprecio al "judío", al "tano" y al "gallego", como él los designa escudándose en sus propios personajes. Quizá obedezca esta postura a su condición patricia y a su prurito de ver proliferar en nuestro suelo una generación rosista y condombera, pero folklórica. Tal vez esa soledad provenga de un sentimiento de frustración. En efecto, Gálvez carece de la obra maestra que distingue a los grandes escritores. La política también le fue esquiva, y no porque él dejara pasar las oportunidades, como veremos. Muchas veces se quejó de haber sido rechazado para el cargo de Director del Archivo Nacional, que él mismo solicitara, y de haber permanecido "sin ser utilizado mejor" en un cargo de Inspector Docente hasta jubilarse pese a su título de Doctor en Jurisprudencia. Sus enemigos atribuyen a esas intenciones el haber escrito la vida de Hipólito Yrigoyen tan criticada, muy injustamente, por el demócrata nacional Pastor, dolido tal vez del elogio al presidente adversario. Luis Franco es más mordaz en **Biografía Patria** pero omitimos su indignación por falta de espacio. Remítase el lector al libro citado.

Gálvez se defendió del ataque del doctor Pastor en una carta pública fechada el 7 de junio de 1958 y que publicara **Democracia.** Trascribo:

"También es probable que el diputado por San Luis al atacar a Hipólito Yrigoyen (en honor a la verdad a quien atacaba era a Gálvez atribuyendo su investigación histórica a los estudios del doctor Bialottis) ataca también a Perón (el Pacto de Río de Janeiro no contaba para el defensor del nacionalismo. No sabemos si hoy influye en su posición el contrato con la Californian que precipitó la caída del prófugo)." Y continúa:

"Mi libro sobre Yrigoyen estaba escrito cuando ya no tenía noticia de que existiera Perón." "Puede decirse que el libro constituye la apología de Perón, pues no hay en Yrigoyen idea, orientación o tendencia que no haya sido continuada por Perón. Continuado y llevada a cabo en forma magnífica. Perón es Yrigoyen elevado al quintuplo."

Este fue el resultado de diez años de documentación, una experiencia de años, una labor cultural y de tan ágil biografía.

Indudablemente que nuestra crítica no puede negar el laborioso trabajo de Manuel Gálvez ni su calidad literaria. Obras de mérito como **Hombres en soledad** o **Nacha Regules** han llegado a tener el éxito merecido. Hay hermosas pinceladas de la vida argentina, sus tipos y costumbres y no pocas agudas observaciones a ciertos formas del ejercicio de la vida humana. Quienes lean su trilogía sobre la guerra del Paraguay: **Los caminos de la muerte, Humaitá** y **Jornadas de agonía** encontrarán en Gálvez al historiador no muy profundo pero agudo, algo tendencioso pero en gran parte justo, mordaz, brillante. Ha desaparecido la sensación de soledad y el novelista argentino sabe ridiculizar con fineza al aparatoso e inútil ejército brasileño, estudia y desarrolla un importante estudio de la historia de América y, lo que es más elogiable, simplifica la ciencia en lo didáctico y lo ameno. En la república hermana prohibieron la difusión de esta trilogía. El impacto fue certero y mortal. Allí triunfó el escritor.

También merece elogios su **Historia de Miranda,** de cuya publicación esperó más halagos que los obtenidos. Venezuela (sus intelectuales, pues el gobierno no acusó recibo) se interesó por el libro y en muchos casos lo aplaudió, pero los venezolanos siguen leyendo a Nucete Sardi cuando quieren informarse sobre la vida del héroe.

Otro motivo de soledad en todo escritor es la falta de discípulos. Pero éstos siguen sólo a quienes tienen ideas originales. Gálvez odia la originalidad ajena. Y odia a Kafka porque es judío, porque derrama originalidad, porque sin pensar en la gloria la tuvo en hartura, aunque póstuma, y porque sus discípulos son casi más numerosos que los de Neruda aunque más complejos, y, porque todo ello lo obtuvo sin proponérselo, borroneando al descuido unas hojas entre accesos de tos y privaciones.

Un complejo de politización puede hacer decir a ciertos izquierdistas que Kafka es "reaccionario y decadente", pero su extraña personalidad creadora no se discute. Y menos cuando se goza de una reputación literaria como la que tiene Don Manuel Gálvez. Trascribo, para finalizar, sus conceptos sobre el sugestivo autor extranjero en los que se puede alegar como atenuante a la ceguera un recóndito resentimiento:

"No aborrezco a Kafka, que no hacía otra cosa, supongo, que contar sus pesadillas. Yo tengo varias veces por semana pesadillas análogas a las novelas de Kafka. Pero me hacen reir los que por pedantería, arribismo, ignorancia o deseos de llamar la atención, mostrarse aristarcos intelectuales o lo que sea, hallaron en las novelas del judío-checvoslovaco no sé qué filosofías inexistentes."...

El, los encontró en Rosas y Perón...

MANUEL GALVEZ

un hombre en soledad

por GUSTAVO SOLER

Pese a ser autor de cincuenta y cuatro obras, algunas de las cuales han sido traducidas exitosamente en el extranjero, una renta producto de las mismas que le ayuda a "un buen pasar", el aúlico recuerdo del Restaurador de las Leyes y la amistad de un general que gobernaba hace pocos años, Don Manuel Gálvez ha llegado a los ochenta años en una elegante y patricia soledad.

Esa soledad con pampa y gaucho montaraz atraído por la solemne vaguedad del paisaje argentino, el ocre agresivo de los pastos resecos inclinados tristemente en la pradera sin fin. Y allá entre los ombúes azulados el cerco inexorable de la avaricia simbolizando los dividendos de la historia y los poderes del caudillo.

Soledad, pesadumbre contagiada en la tierra que se introduce en la sangre del novelista, invade el subconciente, se vierte en el estilo, modela sus personajes y, finalmente, se torna temática subyacente de todos sus trabajos y opiniones.

Porque para Manuel Gálvez nuestro país sufre de soledad. Una soledad asfixiante, enfermiza y afeminada de salón. Soledad de turista o dama desalojada de los salones aristocráticos en una edad aún meritoria.

Centro y medida de las cosas señala resueltamente Manuel Gálvez que todos nuestros escritores padecen de esa soledad intelectual que les hace apartarse del rebaño, renegar "de lo puro y sano, que es la patria", y deambular en un mundo convertido en desierto con las inhibiciones y sufrimientos de un Lobo Estepario, un poco más bajo de tono y escaso de ideas que el de Hesse, indudablemente. Un lobo estepario con ritmo de tango y ansias de reencuentro vernáculo.

Pero esa pesadumbre también tiene su dinámica en gobernantes y tiranos de los que Gálvez es contradictorio panegirista. En sus biografías sobre Juan Manuel de Rosas e Hipólito Yrigoyen el novelista enlaza parangones de soledad y hasta de paternidad. En efecto, sutilmente hila el nacimiento del segundo, acaecido en 1851, con las visitas amables de cierto niño a la residencia del inefable tirano.

Hemos dicho que Manuel Gálvez es un hombre melancólico. Ahora agregamos que es también un poco escéptico y algo despectivo. Veamos sus expresiones publicadas en **El Hogar** el 3 de febrero de 1938 al referirse a las posibilidades de la novela argentina: "Mientras el público culto no se interese por los novelistas, pocas posibilidades quedan aquí a la novela."

O sea que la misión del escritor es una espera paciente de un público culto que se allane a conceder su tiempo a la literatura en detrimento de los negocios. Porque "el otro público" carece de preparación, tiempo para lograrla y dinero para enterarse del patriotismo de Rosas a través de los libros de Gálvez. Le falta todo. Sobre todo maestros y guías. Si los intelectuales se quedan en sus casas la cultura será difundida por obra y gracia de filántropos, farmacéuticos o argonautas.

Con el tiempo sus conceptos se fortifican y su soledad se agrava. El 21 de junio de 1955 señaló desde la revista **Esto es:** "En este país los libros no dan dinero; dan disgustos, enemistades, aislamiento." Y se queja, quizá con razón: "No hay editores para mis **Recuerdos de la vida literaria.** Los empresarios se asustaron de mis cuatro tomos, pero estoy seguro que editarían, si existiesen, las memorias del Negro Raúl."

Pero vuelve a contradecirse. Qué otros recuerdos puede tener de la vida literaria que aquellos de la bohemia de principios de siglo, cuando él conociera a Ingenieros, Gerchunoff, Almafuerte, Alberto Ghiraldo, Lugones y muchos otros cuyas ideas singulares y poses inolvidables describió en **El mal metafísico.** Gálvez es implacable para negarse y contradecirse. En el mismo reportaje, responde: "En mis tiempos no había bohemia, sólo una docena de pe-

(continúa en pág. 26)

LA POESIA DE LUIS FRANCO

por SUSANA THENON

La poesía de Luis Franco es multiforme y proteica. Su palabra se adecúa con extraordinaria facilidad y holgura a infinita variedad de temas. Su "laboratorio poético" no puede restringirse: lo constituye el universo entero. No es el poeta de un asunto o de una situación, y aunque en cada poema se acentúa la intención sobre determinado fragmento de la realidad —selección inevitable—, ese fragmento adquiere proporciones de absoluto, no por la eliminación de lo circundante sino por todo lo contrario: por su completa asimilación.

A través de esta antología (1) podemos apreciar el desarrollo paulatino de su palabra poética. Sus cuatro primeros libros (**La flauta de caña,** 1920; **Libro del gay vivir,** 1923; **Coplas de pueblo,** 1926 y **Los trabajos y los días,** 1928) constituyen un primer grupo de iniciación. Nada nos hace prever en ellos lo que seguirá: las interjecciones, los vocativos, la consonancia fácil, las imágenes chabacanas y, en general, los temas —coplitas amorosas, la alegría, la madre, etc.—, nos hablan de una poesía atada, envejecida y vulgar, que no pugna por desasirse del lastre tradicional (dos ejemplos: "Voy como carne de inocencia / Lleno de pensamientos claros. / La vida aspiran como esencia / Mis cinco sentidos avaros." "Paloma que lloras tanto, / deja caer una pluma / para escribirle a mi negra / con mi pena y con la tuya."). Poesía evitable, pienso, y que no resiste una segunda lectura. Este es, quizá, el único reproche que puede hacérsele a la selección: debería comenzar por la época en que el autor confiere un aporte **real** a la poesía. Esto ocurre, sin lugar a dudas, en **Suma,** de 1938. No puede decirse que se haya desprendido totalmente de lo postizo, evidente en su producción anterior, pero sí que se trata de un momento de transición importante; 1º) se hace clara la presencia de Walt Whitman; 2º) hay un vuelco en dirección al mundo; 3º) predomina la nota sensual, la euforia del sexo y la loa febril de los más antiguos "alimentos terrestres". Con todo, no es en esto donde más se vislumbra su creación futura, sino en la actitud general, en el hecho de encarar y asumir con plena conciencia su oficio de poeta: "Yo vengo a decir otra vez / que, como cuando la vida era pura / y el espíritu ingenuo apenas tenía niebla, / Dios, que nunca estuvo en los bazares con incienso, / se mostrará de nuevo en el corazón del bosque y del hombre." **(Jornada de cielo y tierra.)**

El resto de la antología (**Pan,** 1947; **Etapa primera,** 1954; **Etapa segunda,** 1955; **Etapa tercera,** 1956) va mostrando en forma casi ininterrumpida las características whitmanianas de sus poemas —aunque trasvasadas a su estilo personal—, que se manifiestan en las más pronunciadas metamorfosis formales: la universalidad, el gigantismo y la euforia. Todo ello desde un punto, aparentemente fijo: la tierra, el mundo. De estas características, me interesa destacar especialmente la primera (universalidad), pues constituye su clave esencial como poeta, en tanto que los demás sólo se refieren a aspectos subsidiarios, si bien importantes, que merecen un estudio detallado de sus cualidades expresivas.

Dice Baudelaire: "Para conocer el alma de un poeta hay que buscar en su obra aquellas palabras que aparecen con mayor frecuencia. La palabra delata cuál es su obsesión." En el caso de Luis Franco, la palabra es "Todo". Veamos esta persistencia a través de su obra: "asistido por el amor, sin tregua, / el sacro Todo late inmortalmente vivo." (**Pan**); "Sabiduría en flor de tus cinco sentidos / trama en sangre nuestra hermandad con el todo: / por ti los ruidos ciegos de la tierra se alumbran en música." (**Alma cuerpo,** 1938); "Todo va por premeditadas sendas, / todas las cosas siguen su itinerario redondo como los ríos y la sangre. / Justifico todo y lo ensalzo." (**Suma,** 1938); "Y esperamos confiados que nuestra muerte mínima / no nos dejará afuera de la vida del Todo." (**Jura de la aurora,** 1947); "Todo está hecho con material de fuga. / con su adiós y su albricia en cada extremo." (**Saludo a lo que deviene,** 1947); "Dentro del Todo, / en el tiempo / y en el espacio, / nada es pequeño." (**Invitación ingenua,** 1954); "Tu amor pasará a un lado de efímeros y eternos, / mas sabrá que en lo mínimo el Todo nos da cita, / y que detrás de otoños y de inviernos / una inmortal primavera palpita." (**Promesa de égloga,** 1955.)

Es interesante verificar cómo se integra en su poesía el tema opuesto, es decir, la disolución, la nada y la muerte: "Preservadnos de toda complacencia en la aflicción, / y del paraíso artificial del más tahur de los ídolos, la Nada." (**Plegaria a los dioses del nuevo amanecer,** 1947.) El elemento negativo no aparece por sí mismo, no se ahonda en la aparente quietud de estos objetos, en su presente estático, sino que se los suma al Todo, se los identifica con él y se los connota como instrumentos de renovación futura: "El cuervo, con sus círculos de luto conjura la muerte, / el cuervo trabaja para lo que vendrá. / La partida y la llegada van de la mano. / Todo lo que existe, / y lo que no parece, pero existe, / queda detrás de la memoria o volverá más tarde. / Y no hay nada de segunda mano. / Los cementerios son vivaques. / Los pernoctadores esperan el alba." (**Suma,** 1938.)

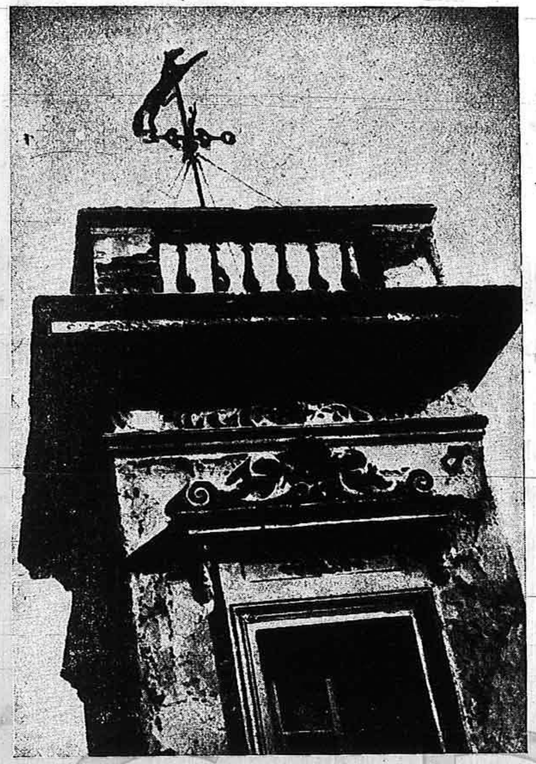
La palabra en Luis Franco está respaldada por una posición activa, de lucha. No sólo contempla, sino que, a la manera de un alquimista, combina, mezcla, investiga los elementos del universo y canta al devenir y a la trasformación: "La vida es breve. Quiere amar ir más allá / de nuestras ansias. Quiere vencer el tiempo. Quiere / latidos inmortales el corazón mortal." (**Permanencia,** 1956); "¡Cerebros tiesos como cipreses! / ¡Almas yacentes como ciénagas! / ¡Póstumos antes de morir! / Pero los mismos cielos fluyen / y expulsan a los dioses que se quedan inmóviles." (**Saludo a lo que deviene,** 1947.)

Termina esta antología con una serie de comentarios críticos —entre ellos uno de Mariano Perla, particularmente desdichado—, todos coincidentes en el elogio de esta poesía integral, de este lenguaje coherente, rico y lúcido, de la fuerza ideológica, del fervor casi místico del poeta por el hombre y el mundo.

(1) LUIS FRANCO: **Constelación** - Antología general. Ed. STILCOGRAF. Buenos Aires, 1959.

PANORAMA ACTUAL de la NOVELA ARGENTINA

por
JULIO BIANCHI



La década del 50 señaló la presencia de nuevos novelistas argentinos, lo que se ha dado en llamar "la nueva ola" en el más o menos apacible río de nuestra literatura. Estos novelistas se formaron en años definitorios para el país y continúan trabajando en un tiempo adverso o, por lo menos, poco amable para el ejercicio desinteresado de la prosa. No es raro que se llamen a sí mismos comprometidos y que lo son verdaderamente, como no es raro, tampoco, que muchos de ellos interrumpan su labor para lanzarse a la polémica. Sin embargo, a diferencia de los hombres de Boedo, no practican lo que se llamó en un tiempo literatura social, aunque lo social sea, la mayor de las veces, el tema central de sus preocupaciones. Creo que es explicable. Entre ellos y Boedo median treinta años, treinta años de experiencias, de errores, de parciales aciertos por parte de quienes les anteceden. En el 30 se cierra el ciclo de las ardientes proclamas literarias. Desde entonces hemos aprendido a leer en los bandos militares. Sin exagerar su dramatismo, creo que esto define una situación. Por otro lado, en las últimas décadas, otros escritores, de otras partes del mundo, comenzaron a ejercer su influencia.

Los apóstoles laicos del siglo XIX, rusos y franceses, dejaron lugar a los disconformes norteamericanos de la "generación perdida", y, los que eran chicos o muchachos en la década del 40, hicieron su primera experiencia con la devoción hasta el plagio de Hemingway, Caldwell o Faulkner. Por ese tiempo —y a manera de un rápido itinerario latinoamericano— los futuros novelistas frecuentaban a Icaza, Ciro Alegría, Jorge Amado, Rómulo Gallegos y algunos descubrían a Céspedes y otros a Graciliano Ramos. Pese a las cercanías geográficas sus influencias no perduraron en esos jóvenes, los que tuvieron un nuevo deslumbramiento —y, en algunos, una identificación— con los escritores italianos de posguerra. Entretanto, la "élite" continuaba citando a Joyce y Kafka y comentando, sin entender, el genio panteísta y exhuberante de Melville.

La literatura argentina de esos años, más modesta sin duda en sus alcances y objetivos, poseía novelistas dispares, algunos postergados en el periodismo, esa trastienda de la literatura. Pero libros como **Aspero Intermedio** —del entonces Silverio Boj y hoy W. G. Weyland— significaban el reencuentro de esos jóvenes con su propia adolescencia. Otros libros, como **Los Robinsones,** de Roger Plá, las desparejas novelas de Max Dickman, **Los isleros,** de Ernesto L. Castro y las primeras obras de Bernardo Verbitsky, indicaban que no todo andaba mal en nuestra narrativa.

Por el camino de Horacio Quiroga aparecía **El río oscuro** de Alfredo Varela, donde los nuevos mensús recordaban (y vivían) un tiempo de oprobio. La novela (como en otras etapas de la literatura argentina) derivaba hacia las formas regionales o bien hacia la incipiente radiografía de Buenos Aires. Speroni, Verbitsky, y más tarde Gómez Bas con **Barrio Gris,** aportaban nuevos elementos a esta última. Y en el camino de Borges, Bioy Casares unía fábula y pintoresquismo con una habilidad limítrofe con el talento. El regionalismo levantaba su puntería con algunos cuentos de Gudiño Kramer y Gerardo Pisarello, y lo ciudadano se depuraba en la prosa de Barletta al narrar las **Historias de perros.** Sin embargo, creo que todo ese aporte, nada desdeñable sin duda, apenas si gravitó en la obra de los más nuevos.

Arlt, en cambio, dejó huellas profundas. Y tan grandes que no es difícil rastrear su influencia en toda la nueva promoción. Su disconformismo, su anárquica rebeldía, los elementos del submundo que hacía emerger a la realidad cotidiana, tenían que pesar en el ánimo de los más jóvenes. En alguna revista, esos futuros escritores encontraban un cuento de Bernardo Kordon o buscaban, en su primer peregrinaje por las librerías, el **Banco Inglés** de Isidoro Sagüés. Era, en todo caso, literatura de consumo, una literatura previa al viaje a la Patagonia o a París, a la aventura que animara, con su informal y patricio decanato, el argentino-chileno Manuel Rojas. Aquellos eran los compañeros de ruta de los jóvenes que querían más vida y menos literatura en la literatura.

Terminaba la segunda guerra mundial. El peronismo estaba presente. Pocos años más y estallaba la guerra de Corea ("Sur" continuaba comentando a Lawrence de Arabia). Un éxodo del campo a la ciudad desbarataba los pintoresquismos. Fue entonces cuando Juan José Manauta trató de pintar algo de esa nueva situación en **Los Aventados.** Por su parte, Alberto Rodríguez (h) registraba en **Matar la tierra** y más tarde en **En donde haya Dios,** el documento de las minorías indígenas. En el Nº 1 de "GACETA LITERARIA", el novelista mendocino habló de sus personajes. Y dijo textualmente: "Frente al muro del más espeso desaliento, los desposeídos, los olvidados, asumen la conmovedora verticalidad de la esperanza." Tales palabras, que podía haber hecho suyas Manauta respecto a su primera novela —inferior, en calidad artística, a **Las tierras blancas,** pero orientada en tal sentido—, no son más que el buen propósito de Rodríguez, malogrado en la sordidez de sus ambientes y en algunos efectismos de los que el novelista abusa. Naturalmente, la literatura admite todo tipo de procedimientos y sería falso embellecer un escenario sórdido. Se trata, simplemente, de graduar bien las tintas. De todos modos, lo que interesa señalar es que en ese tiempo de euforia política y de alegría por decreto, se escribía —bien o mal— con la amargura o la combatividad de los no-conformistas.

Tristeza, desamparo, sordidez, volvían a rondar las obras de nuestros escritores. Esta vez de los nuevos. Uno de los libros más interesantes de esos primeros años del 50 fue **El negro círculo de la calle,** de David J. Kohon. Realista mágico, surrealista a veces, mostraba sus ásperas criaturas en una alucinante dimensión, contracara brutal de la bonhomía ambiente. Los cuentos de Kohon proponían (se lo propusiera o no el autor) un problema, en cierta medida existencial. El tono existencial se advertía en otras obras de los escritores argentinos, por ejemplo en **El Túnel,** de Ernesto Sábato. Beatriz Guido, autora entonces de un libro de cuentos, daba muestras de su devoción por Albert Camus y Alberto Moravia. Poco después escribía **La Casa del Angel,** libro desordenado cuyo mérito estriba en la pintura más o menos acertada de un sector social de nuestro país. Su pintura no llevaba una crítica (como en el caso de su admirado Alberto Moravia en **Los indiferentes**) pero alcanzaba, pese a todo, un grado elogiable de veracidad. Artísticamente era una obra inmadura, superada a nuestro entender en su segunda novela, **La Caída.** La más ambiciosa, la reciente **Fin de Fiesta,** intentaba más abiertamente una crítica social, sin lograr, empero, su cometido. Lo interesante es observar cómo escritores pertenecientes, por su vida y cultura, a la burguesía, se lanzaron a una especie de autoanálisis de la existencia de su medio. Así, Mujica Láinez, cuyas frívolas crónicas europeas poco harían esperar de su talento, escribió, no obstante, algunas bellas páginas sobre el ocaso de su casta patricia. Pero a ellos les faltó impulso para llevar adelante la ambiciosa tarea de realizar un gran fresco de esa sociedad patriarcal que agonizaba en las viejas mansiones. ¿Por qué? Quizá porque en el momento de escribir, los mismos miedos, los mismos prejuicios y supersticiones que aparecían en los personajes, se apoderaban de sus autores. No era el caso de Moravia, que a partir de **Los indiferentes** iniciaba la pintura introspectiva de un medio con el que rompía toda ligazón. No era tampoco el caso de Sartre —al que se citaba, en vano, como a un nuevo dios—, ya que el maestro, a diferencia de sus discípulos rioplatenses, lejos de demorarse en la náusea y el tedio que denunciaba, tomaba el camino de una militancia activa en los problemas de su tiempo. Sin maestros, sin ídolos, estos novelistas debían confiar entonces en sus intuiciones.

Más certero fue el camino de los que optaron, en los primeros años del 50, por la llamada novela de testimonio. El caso más ilustrativo es el de David Viñas, ocupado desde entonces en documentar sobre aspectos, etapas y arquetipos de nuestra mala vida nacional. **Cayó sobre su rostro** inició esa labor, cuyo primer ciclo, hasta el momento, culmina en **Los dueños de la tierra.** Su prosa es violenta, recargada de una tensión difícil de adecuar a cada personaje, pero lo suficiente dúctil y clara para no traicionar su pensamiento. En todas sus novelas —aun en las menos felices, **Un dios cotidiano** y **Los años despiadados**— campea un deseo de verdad, de que las cosas se digan por su nombre, un deseo, en última instancia, de vivir en la salud como quería Martínez Estrada en las líneas finales de su clásica **radiografía.** Es posible que esta urgencia de testimonia, de desnudar la realidad circundante, postergue una mayor agudeza psicológica, un cuadro más matizado que el de sus primeros libros. Lo que importa, en todo caso, es la presencia de novelistas que, como Viñas, escrutan la realidad y la sacan a luz sin eufemismos ni retaceos.

Novela de testimonio también, **La Ribera,** de Enrique Wernicke, tuvo el mérito de desarrollar un tema político a través del examen de conciencia del protagonista, un héroe nada convencional. Wernicke, cuyos relatos líricos aseguraban su maestría de narrador, ganaba aquí (después de una olvidable novela) un estilo sobrio y, en cierto modo, desenfadado. La experiencia autobiográfica, la tensión agónica de su héroe y el lirismo reencontrado, apuntalaban su obra contra las imprevisibles mudanzas de los gustos y estilos literarios. Sin la madurez de aquélla, pero con una juvenil audacia de forma y de planteo, la novela **Los barrios de Mauricio,** de Rafael Gallegos, retomó el tema político de la década signada por el peronismo. Gallegos realizó una buena pintura de un sector muy especial de nuestra clase media y se aventuró en el conflicto de un adolescente que suma, a la natural zozobra de su edad, los interrogantes de un tiempo difícil. Política y relaciones humanas (esta vez en un sector de nuestro proletariado) fueron las preocupaciones planteadas en dos novelas de Andrés Rivera: **El Precio** y la reciente **Los que no mueren.** En la primera, pese a ciertas nerviosas alternativas estilísticas y a una violencia no siempre explicable, había suficientes elementos como para asegurar un futuro cierto de narrador; la segunda impresiona desfavorablemente por su ligereza y hasta por notas de mal gusto que desdibujan los psicologías de los personajes.

Entretanto, junto a la novela política o de testimonio, aparecieron nuevas obras de Julio Ardiles Gray, el que iniciara, años antes, con **Elegía,** una revaloración del realismo mágico. Fábula y realidad entretejieron nuevamente la estructura de sus novelas, y el lirismo de su primera obra reapareció en **Los amigos lejanos** y **Los médanos ciegos.** También se conocieron las obras de Alberto Vanasco, Néstor Bondoni, Antonio di Benedetto, Diego R. Oxley, Francisco J. Solero, Gastón Gori, Daniel Rodríguez y Carlos Prelooker, editor este último de los novelistas antes citados. Junto a estos nombres (y otros que involuntariamente se olvidan) cabe mencionar **Rosaura a las diez,** de Marco Denevi, novela perfectamente escrita pero despojada de riqueza emocional, y a las novelas de Murena, posibles del mismo defecto, aunque orientadas hacia problemas más complejos: el ser, la angustia, Dios.

Es decir: por un lado, novelas políticas o de testimonio; por otro, novelas de índole psicológica o existencial. Nora Lange, Estela Canto, Susana Tasca y Federico Peltzer quedarían incorporados a esta segunda alternativa. Larra, Hosne, Murillo, Mastrángelo y Kneler, a la primera. Pero, sin duda, las divisiones son arbitrarias, aunque ayudan al método. Novelas como **El Encuentro** o **Las Hermanas,** de Pedro G. Orgambide, por ejemplo, participan tanto del testimonio (y enjuiciamiento social) como del llamado relato psicológico, donde los conflictos individuales definen por sí mismos una situación general, el estado de cosas que lo genera. Parecida actitud descubrimos en **Una historia sentimental,** de O. Seiguerman. **Enero,** la novela de Sara Gallardo, escapa a la vez de estas definiciones. El sociologista verá en ella algo del drama de nuestra población rural; el psicologista, el extravío y confusión de sentimientos de la protagonista del relato, que no encuentra respuesta a los interrogantes que la vida (y aun la subvida) le plantea. Y ambos tendrán una parte de la verdad, partes pequeñas, en todo caso.

Los novelistas actuales creo que se apartan, cada vez con mayor fuerza y mayor autodeterminación, de los preconceptos que confunden la estimación de la novela. Creo que a las rígidas nociones de realismo, literatura social o psicológica, oponen la actitud clave del novelista: experiencia. A los planteos muy generales sobre la necesidad de escribir la novela "del campo" o "de la ciudad" —tan en boga hace quince años, sobre todo en las preceptivas de los críticos, no de los creadores— siguió una realidad muy distinta, la que se definía en la experiencia personal de los autores, un camino que va desde las primeras novelas de Valentín Fernando a **Su generación** de Eduardo Dessein, posando por Juan Carlos Onetti, el novelista uruguayo que residía en Buenos Aires. Lejos de nosotros, Manuel Rojas recuperaba un tiempo vivido en la Argentina y lo trasladaba a sus novelas, esa segunda vida de sus propios recuerdos. ¿Qué eran sus novelas, al fin, sino una manera de contar, de trasmutar lo vivido en experiencias trasferibles? Los escritores contaban lo suyo. Apareció así el pequeño mundo del periodismo, de las agencias de publicidad, de los pequeños y absurdos círculos literarios que esos autores frecuentaban. Hubo quien se alejó de las circunstancias inmediatas y se dejó fluir un río secreto de sensaciones, como Mazzanti en **El Sustituto,** y hubo quien jugó hábilmente fábula y realidad, como Adolfo Jasca en **Tallos amargos.** No importa ahora detenernos en cada una de sus obras. Creo que lo que interesa es señalar una "tierra de nadie" entre el realismo y el psicologismo de nuestros novelistas. Una tierra de nadie aún inexplorada.

Llamo tierra de nadie a la novela que puede nacer aquí, como consecuencia de lo hecho o como oposición a todo lo escrito o, simplemente, como natural expresión de cualquier individuo que crea en la novela un cosmos o una parcela de vida, a semejanza de su personal manera de ver y de sentir el mundo. Creo que hay que tomar conciencia de este gran campo de acción.

Hace varias semanas, un narrador argentino, Fernando Elizalde, escribía lo siguiente: "La finalidad de lo literario es mostrar la vida, desentrañar lo humano a través de medios figurados de expresión, y un escritor sólo cumplirá con ese cometido si dice en su obra lo que piensa y lo que siente de las cosas, sin subordinar su expresión a fines no literarios. La literatura debe manejarse con los elementos que encuentra ante sí, con la situación en que se hallan los hombres en un momento y en un lugar dados, describiendo lo que se presenta a su observación de acuerdo al modo propio de cada época y de cada temperamento. Cuando una forma literaria se evade de lo real tangible, incluso al asumir el tipo de literatura fantástica más exacerbado, acusará asimismo las características particulares al período histórico en que se manifiesta. No importa que un relato se ciña a una experiencia corriente de la vida o que se diluya en símbolos oníricos; en todos los casos el material literario proviene de la fuente única del vivir, y para representar adecuadamente esa relación entre la literatura y la realidad que la informa, el escritor ha de contar básicamente con la posibilidad de atestiguar lo que ve o lo que sueña, a salvo de temores que mutilen su sinceridad, sin traicionar la lealtad que se debe a sí mismo y su vocación. Esto es decir la verdad en literatura."

Hemos citado extensamente los conceptos de Elizalde por compartirlos en su totalidad. Sin embargo, Elizalde se suma a la confusión de los que piensan que los novelistas de la izquierda (a la que alude sin nombrarla) están dispuestos a postergar esas premisas por desear un mundo más justo y más humano. Un mundo en el que, sin embargo, algunos escritores han olvidado esos deberes de los que habla Elizalde. "Muchos escritores luchan por ese régimen de cosas en el que la literatura quedará abolida —profetiza—. Esto no implica un juicio contra ellos; es admisible y legítimo que piensen que hay en la vida realidades más importantes que las letras, necesidades sociales impostergables, altos intereses de solidaridad con los semejantes, en aras de los cuales todo aquello que tenga el aspecto de un entretenimiento inútil debe ser sacrificado, pero esa gente tiene que saber que en el mundo que desean la literatura desaparecerá como medio humano de expresión." Sin duda no será así. No se puede detener la historia. Y los escritores, los novelistas (también los novelistas argentinos) son fieles pero no autómatas registros de un tiempo. Si la novela política y de testimonio existe con tanta fuerza en la Argentina es porque de algún modo se está realizando el balance de los últimos treinta años. Si existe a la vez una tendencia de introspección, de análisis de ciertas reacciones en las relaciones humanas, es porque nuestro tiempo infiere duramente en la existencia de todos los días. Pero este no será ni el principio ni el fin de una novelística, que crece orgánicamente pero no en un solo sentido, y menos en una dirección que no sea la que le imprimen sus propios creadores.

ALBERTO RODRIGUEZ (h.)

ENRIQUE WERNICKE

CARLOS MARIA OCANTOS

(Viene de pág. 8)

verría había aclarado que no se trataba de eso, declarando que no había que reconstruir sino "regenerar". En la carta dirigida a Don Pedro de Angelis, de marzo de 1847, manifiesta Echeverría: "...como por otra parte yo creo que el país necesitará, no de una reconstrucción, sino de una regeneración, me pareció entonces y me ha parecido ahora conveniente demostrar que la edad de oro de nuestro país no está en el pasado, sino en el porvenir, ..."

La exaltación del pasado trajo aparejada, en Ocantos, una supervaloración de los elementos aristocráticos, la que está en íntima vinculación con el afán del autor por conservar la pureza del idioma, por librar a éste de voces y giros que si bien no se ajustaban a los cánones académicos, se avenían, en cambio, con el espíritu del pueblo argentino. La vinculación existe dado que tal afán significa desvelo por congelar el idioma según una limitación adjudicada por grupos restringidos, lo que, en el fondo, representa asumir la custodia de una aristocracia de la lengua. Había que mantener un idioma de "élite"; había que conservar y ensalzar atributos de casta. Don Pablo Aquiles sale a dar el habitual paseíto después de la cena una noche de fiesta patria. Frente a la soledad de las calles céntricas añora tiempos pasados. Don Pablo no es partidario de innovaciones y siente nostalgia por aquellos festejos que eran "animada tertulia, no de soldados y niñeras, compadritos y pilluelos, sino de damas principalísimas que no tenían a menos descender de sus salones a la arena de la plaza". No sorprende que Ocantos se conduela, en este caso por intermedio de Don Pablo, de que los soldados, las niñeras, el pueblo en fin, hubiera adquirido el derecho de participar en los festejos patrios si se pone atención a la reiterada simpatía que prodiga a regímenes a los que ha caracterizado una especial negligencia respecto de las atribuciones de los sectores más olvidados de la escala social. En **El Secreto del Doctor Barbado** escribe que el Conde Michailoff parecía con sus manos "querer llamar a los espíritus de sus nobles antepasados, a los que portaron honorablemente la corona que él no sabía llevar ni le servía de otra cosa que de estorbo". Que las monarquías parecían gozar de su beneplácito lo confirman los palabras que pone en labios de Fernando, en **Entre dos luces**, a raíz de la decepción que experimenta el joven al contarse entre los ciudadanos de un país donde impera la corrupción y el fraude: "Pues yo digo y repito, mi amigo, que si esto es así, como lo es y nadie se atreverá a negarlo, prefiero uno de tantos reyezuelos de esos que tan gran trabajo dan allá en la vieja Europa, porque es uno solo a aguantar y no cada seis años uno nuevo." Es Fernando, también, quien manifiesta a Don Buenaventura en **El Candidato**: "¡Y un país donde pasan estas cosas se llama república! Pobres países de América, ¡cuánto tenéis que envidiar a las viejas monarquías europeas!" Todo esto nos tienta a recordar, nuevamente a Echeverría, cuya opinión acerca de la monarquía en estas playas nos evita todo comentario. Echeverría expresa, entre otros conceptos, en la Carta Segunda a Don Pedro de Angelis, lo siguiente: "Quizá en el año 16 hubiera sido fácil el establecimiento de una monarquía; quizá en el año 19 pudo cortarse el vuelo a la democracia, fundando una aristocracia de la riqueza y la ilustración... Pero hoy, que las masas tienen completa revelación de su fuerza, que Rosas a nombre de ellas ha nivelado todo y realizado la más absoluta igualdad, pensar en otra cosa que en la democracia es una quimera, un absurdo: buscar reglas de criterio social fuera de la democracia, una estéril y ridícula parodia de la política del pasado: trabajar por el desarrollo normal de la institución democrática, en todas sus aplicaciones tanto individuales como sociales, es el único modo de hacer algo digno, noble y grande para la patria." Y esto lo escribía Echeverría en 1847, es decir, alrededor de cincuenta años antes de que Ocantos publicara las novelas a que pertenecen los trozos citados, los que evidencian que el autor se orientaba hacia la búsqueda de reglas de criterio social según un sendero al margen de la democracia.

Por otra parte, en **León Zaldívar,** tras decir que Don Javier, cuyo abuelo "fue un gaucho de pata en el suelo, sin más fortuna que su caballo y su lazo", "nunca pudo desmentir su origen, pues sus hábitos y lenguaje se resentían de la influencia del medio en que había vivido", agrega con respecto a la mujer de aquél: "Venturita, por el contrario, era de ilustre abolengo, nieta de un conde o algo así, que vino proscripto o prófugo de los Españas el año 8, cuando los dimes y diretes aquellos de Napoleón y los Borbones..." Es decir, lo digno, lo ilustre, residía en lo español, en lo español nobiliario. Muchas páginas de Ocantos justifican que nos lo representemos como Don Amancio de las Cadenas, el de **Fray Judas,** quien "donde había un apellido más o menos de abolengo, en el revuelto turbión extranjerizo que nos inunda, allá iba a hacer sus reverencias de minué, marcando el paso con solemnidad protocolar".

La exaltación de un pasado, pues, que no debía ser restaurado, y su complicidad con la superestimación de sistemas y grupos cuyo desplazamiento de los lugares rectores ha sido una de las características fundamentales del siglo pasado y del presente, según lo ha venido demostrando el proceso evolutivo de los pueblos, constituye, repetimos, un anacronismo retrógrado. Y afirmamos en otra oportunidad que el pensamiento de Ocantos no condice con los grandes lineamientos nacionales porque dicho anacronismo, cuya tónica está dada por el anhelo de volver a lo español según una mentalidad que censuramos por sus perfiles de sumisión, entraña un apartamiento lamentable de los principios progresistas y democráticos que Mayo significa. Mayo no es esperanza en el pasado ni aristocracia, sino fe en el porvenir y en la democracia. Echeverría señala reiteradamente que Mayo condensa un programa que, sin desconocer el pasado, se proyecta al futuro, según un único camino: el de la democracia. No expresamos esto porque deseamos que Ocantos hubiera escrito novelas que tuvieran el cariz de manifiestos políticos, pero sí porque pensamos que debió dotar al fruto de su labor de un espíritu que sea el nuestro, según nuestro destino de pueblo nacido en Mayo. La más simple lectura de las **Novelas Argentinas** pone en evidencia que tal espíritu no existe. No en vano dijo Darío que Ocantos escribía novelas españolas. Así como en materia idiomática apuntamos que el autor desconoce el espíritu nacional de las palabras, del mismo modo, y paralelamente, podemos sostener que también lo desconoce desde el punto de vista ideológico. Ambos aspectos van en desmedro del significado que, en caso contrario, tal vez hubiera podido alcanzar, si no la serie completa, por lo menos algunas de las novelas que la integran, en el panorama cultural argentino. Ambos aspectos además, nos hablan de un desencuentro con la realidad nacional.

EL DESARRAIGO ARGENTINO

(Viene de pág. 22)

se refiere a los hombres que aísla de la situación efectiva de la que no puede dejar de partir y que, así despojados, se le aparecen como "problemos psicológicos", conciencias sin cuerpo y sin necesidades materiales, absolutamente subjetivos, al margen de una subjetividad real que resultaría patrimonio exclusivo de los héroes o, sino, una idea platónica. El parágrafo dedicado a los impuestos es asombrosamente parecido a la plataforma del Partido de los Propietarios de Inmuebles. Mafud ni siquiera presiente que las masas no se acercaron a Perón para gratificarse de un Gran Complejo de Edipo, que masas-Perón componen una **ecuación relacional** cuyos términos se implican y solicitan mutuamente, que la preponderancia de las unas alimentaba el poder del otro, y que su poder expresaba las nuevas relaciones sociales y económicas en gestación. Y tampoco parece sospechar que el Estado no es un ente abstracto dominado por la super-clase de los burócratas, sino la expresión organizada de intereses precisos e ideales concretos: la legalización del dominio de los medios de producción por parte de la clase dominante en la sociedad. Además, aunque es exacto que "los socialistas cayeron en la vorágine de la legalidad y fueron, constitucionalmente, los izquierdistas. Aunque, en la realidad los más legalistas" (p. 73), no es tan exacta ni evidente que "los anarquistas (...) con la FORA constituyeron el movimiento proletario más importante en lo que va del siglo" (p. 73).

Mafud sigue pensando la historia argentina con el esquema referencial de un Sarmiento o de un Mitre: América tiene un problema respecto a Europa, el fenómeno del imperialismo inglés y norteamericano no cuenta demasiado en este cuadro. La economía no integra para nada este análisis sociológico.

Finalmente, la solución del desarraigo, emprendida en la Séptima y Octava Partes ("Búsqueda en lo Social" y "Búsqueda en lo Político") no hace sino confirmar el psicologismo del análisis y, a pesar de la Introducción, no supera el nivel de la utopía: Mafud afirma que se debe enfrentar la realidad (p. 133). ¿Qué es "realidad?" "¿Tomar conciencia?" ¿Cómo?, ¿en qué consiste? ¿Qué es la realidad para una perspectiva psicologista de la dialéctica histórica, sino el nombre de esa tierra de nadie, formal y vacía, donde se entrecruzan sin sentido millones de "impulsos", "frustraciones", "instintos"? Mafud propone reemplazar el Estado por una federación libertaria, pero no se ve cómo se llevaría a cabo esta conversión que, **Deus ex Machina,** acabaría con el desarraigo. Aunque lo plausible de su actitud sea el llamado a cada sujeto concreto para que haga algo concreto, no se ve dónde, ni por qué, ni cómo, ni para qué hacerlo.

No obstante, no quedemos a nuestro turno atrapados por el juicio negativo. El esquema de Mafud es falso; pero también esconde una ambigüedad: su sobresignificación de lo psicológico. Porque justamente la preponderancia que le otorga nos hace pensar en cierto uso de "buena fe" (pero no por eso menos equivocado) que a veces se da a este término, queriendo indicar "la totalidaod existencial del ser humano comprometido por entero en su situación". En este sentido psicológico viene a ser un remedo de lo que en autores como Sartre y Merleau-Ponty se denomina más felizmente **proyecto existencial.** Esto, por supuesto, no significa que se trate de la misma cosa: el **proyecto existencial** está integrado en la realidad-humana concreta en su historia efectiva, con sus hábitos, ideología, posición económica, sexualidad y no surge **antes** sino **en** la situación; lo psicológico es sólo uno de sus momentos. E incluso en Simone Weil —expresamente citada por Mafud—, la idea de desarraigo carece de un sentido tan predominantemente psicologista como el que adquiere en esta obra (2). Con todo, sirva esta aclaración para rescatar, en pro de Julio Mafud, una intención que en los hechos resulta plenamente superada por su ambigüedad inicial, y que termina encerrándolo sin remedio en los términos de un reaccionarismo ideológico y una endeblez científica lamentables. Y si esto fuera así, lo positivo del volumen publicado sólo valdría como apunte para una real sociología argentina.

A su vez, las fallas de **El desarraigo argentino** verifican, una vez más, la impotencia e ineficacia de la perspectiva libertario-anarquista para describir la historia: en el estilo simple y tajante del libro obtenemos la imagen de los falsos antimonios a que se ve llevada, las imposibilidades que no puede superar, los golpes mágicos a que debe recurrir.

(2) Escribe Carlos Real de Azúa en **El desarrollo rioplatense** (periódico **Marcha,** Nº 992, tercera sección): "Mafud ha heredado de Martínez Estrada la misma inocencia paradisíaca de todas las cautelas del pensamiento racional, el mismo impulso sin reticencias a la generalización, el mismo desprecio a las contradicciones, el mismo tono profético y tremendista, desmedido y sin humor. Maneja sus autoridades y fuentes: los "viajeros ingleses", Hudson, Mansilla, Sarmiento, Ortega y Keyserling. Tiene el mismo gusto que su maestro por las citas probatorias que nada tienen que ver con lo que se afirma. Gusta de los mismos injertos filosofantes en los temas más concretos." "De formación mitrista y marxizadista", "Mafud habría necesitado (para nombrar sólo a vecinos y coetáneos) algo del rigor de Gino Germani y de la temprana madurez de Tulio Halperín. O, por lo menos, no haber sido discípulo de Martínez Estrada."

MARTINEZ ESTRADA

(Viene de pág. 19)

va, se desarrolla sin cesar, se trasforma en su contrario, deviene y pasa.

Martínez Estrada niega el progreso, pero la objetividad del progreso es cruel y a su vez lo niega a Martínez Estrada. Su fatalismo telúrico no hace sino expresar el pesimismo irracionalista de una clase que se niega a reconocer las causas concretas de su decadencia y prefiere pensar que es el mundo entero que decae. Por eso, a medida que las viejas estructuras sociales basadas en la tierra vayan dejando paso en nuestro país a una democracia industrial cuyo valor supremo sea el trabajo, el fatalismo telúrica irá siendo sustituido por una perspectiva dinámica, activista, dialéctica. El mito de la Pampa irá perdiendo vigencia, otros mitos, otros ritos, otras tareas, otras esperanzas ocuparán su lugar en la literatura argentina.

(*) **Filosofía de la historia.** Tráduc. de José Gaos.

(*) **Radiografías fatídicas.** Sur, Nº 37, octubre de 1957.

algo sobre los

ESCENARIOS MUNICIPALES

por LUIS ORDAZ

La Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires ha tomado a su cargo una doble tarea relativa, de alguna manera, al desarrollo de nuestro teatro. Desde una de sus Direcciones técnicas clausura pequeños locales de la escena libre y, por medio de su Dirección de Cultura, monta tablados en plazas y parques, habilita salas y hasta auspicia espectáculos dramáticos. Se observa una contradicción absurda en esta labor bifronte, pues mientras por un lado se muestra celosa guardiana de ciertas reglamentaciones poco claras y hasta caprichosas, respecto a exigencias sanitarias, eléctricas o de seguridad, cuando se refieren a locales de la escena independiente de labor orgánica, por otro lado se advierte que los teatros-carpa que habilita con sentido precario y no bien definida orientación artística, no se ajustan a los requisitos más elementales de la propia reglamentación Municipal. No vamos a insistir en este aspetco del problema, que apenas hemos rozado, pues queremos ir, directamente, al funcionamiento de los escenarios municipales.

LOS ESCENARIOS MUNICIPALES

Ciertas autoridades de la comuna (de su Dirección de Cultura, por supuesto), preocupadas, tal vez, por la continua demolición de salas teatrales y el problema cultural que ello plantea se propusieron facilitar las manifestaciones escénicas. Para ello levantaron tablados al aire libre o bajo carpa y habilitaron locales adecuados en donde cambiantes conjuntos vienen cumpliendo, desde hace algo más de dos años, cortas temporadas de teatro. Se trata de una salida provisoria, pero plausible, que merece ser elogiada sin reservas. Lo que hace falta ahora es corregir rumbos (o más bien marcarlos) y superar las fallas. Por ejemplo: ¿a quiénes entrega la Municipalidad dichos tablados? Sabemos que exige ciertos requisitos de responsabilidad moral y de idoneidad artística, y nos parece muy bien que ello ocurra, pues dichas facilidades no deben otorgarse a irresponsables ni a quienes se hallen aún en los balbuceos interpretativos. Lo que nos preguntamos es si la Municipalidad, además de lo citado, pide también en cada caso un plan de labor que se ajuste a su propio plan artístico. ¿O es que carece de este último, y por eso se observa tanta desorientación al analizar sus espectáculos? Pues no se trata de crear simplemente nuevos medios de difusión del teatro, sino de saber utilizarlos dentro de un plan orgánico adecuado. ¿Qué ha importado, por ejemplo, que el medio artístico porteño se "echara a la calle" y, luego de una "toma" muy teatral del edificio, se lograra la "postergación" de la condena a muerte del Apolo, si la sala siguió en las mismas manos que estaba? ¿Cuál fue, en realidad, el triunfo que en un momento dado colmó de regocijo a nuestra gente de teatro, demasiado crédula e ilusa, si no se logró que la sala cambiara de "mentalidad" y, de haber seguido ofreciendo espectáculos, estos hubiesen sido, con toda seguridad, ajenos a las necesidades de nuestra dramática? No sólo importa, pues, disponer de salas sino, y primordialmente, el uso que se hace de ellas.

QUE DEBE HACERSE

¿Cuál debe ser, a nuestro juicio, el verdadero aporte de la Comisión de Cultura de la Municipalidad en estas circunstancias? No sólo plantar tablados y entregarlos a distintos elencos para que hagan **teatro,** así en abstracto. Es disculpable que, en un principio, al carecerse de experiencia en la materia se cometiesen errores, pero a esta altura debe saberse, sin ninguna duda, **qué se quiere hacer** y **cómo habrá de lograrse.** Si se desea facilitar y promover el desarrollo de nuestro teatro, debe hacerse algo más (mucho más) que entregar escenarios. Es necesario partir de un plan orgánico central, preciso, al que deberá ajustarse la labor de los distintos escenarios. Deben descartarse las improvisaciones y, sobre todo, desecharse los preconceptos que orientan a lo que se ha dado en llamar nuestro "teatro de ventanilla". Debe trazarse un plan pensando no simplemente en los espectáculos y en su atracción pública, sino en las necesidades que presenta, en este momento, la dramática argentina. Sostenemos, por lo pronto, que es absurdo que se faciliten tablados, de cualquier índole, a quienes se propongan ofrecer obras extranjeras (sin entrar a discutir aquí sus méritos). Sabemos el revuelo que va a levantar este concepto, pero pensamos que la obra de autor extranjero posee un mercado propio de oferta y demanda y no necesita de los auspicios ni de la colaboración comunal. Entendemos que la Municipalidad debe comprometer todos sus medios al "descubrimiento" de nuestra dramática. Descubrimiento ante un pueblo que, por causas que ahora no cabe indagar, se lo sabe desinteresado en su mayoría por tales muestras, y que consistiría en el desarrollo de un programa que contemplase la revisión de un repertorio nacional —que existe (aunque muchos lo ignoran)— y, cumpliendo etapas precisas, llegar hasta la revelación de los nuevos escritores dramáticos, que abundan, y con calidad, a pesar de la opinión en contra de empresarios, capocómicos y directores que viven de espaldas al teatro argentino y por eso no ven, no oyen, ni sospechan su presencia.

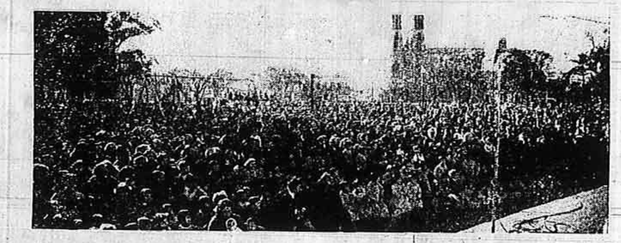
No cuestionamos los valores de las obras extranjeras, ni la necesidad de su conocimiento para el logro de una cultura popular del teatro, pero hoy y aquí, es decir, teniendo en cuenta las enormes dificultades que traban el normal desarrollo de nuestra dramática (la dramática de los autores argentinos que debe llegar de una buena vez al pueblo) todos los medios disponibles deben ser puestos a su disposición. Las excepciones podrían referirse únicamente al repertorio clásico y siempre que pudiese hacerse con la seriedad que tales espectáculos requieren. No debe permitirse de ninguna manera que se utilice a los clásicos, o que se los mezcle en aventuras de las que siempre habrán de salir malparados, para afrenta de quienes auspician tales funciones y desorientación de los que desconocen los textos así desvirtuados.

LA MENTALIDAD EMPRESARIA

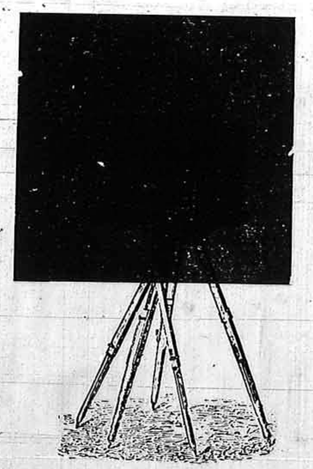
Además de las condiciones que se exigen a los interesados en utilizar un escenario municipal, debe pedírseles el conocimiento de nuestra dramática (de lo registrado en la historia y de los textos que duermen el sueño eterno en los carpetas de sus autores). La enorme mayoría desestima, comunmente por ignorancia, la producción nacional. Está al tanto de de lo que acaba de escribir Tennesee Williams o prepara Thorton Wilder (lo que no deja de ser magnífico), pero ignora a nuestros autores más significativos, de ayer y de hoy, y no tienen ni noción de la cantidad de jóvenes escritores, muy interesantes, que no saben cómo llegar al público con sus obras. ¿O se supone que es un hecho casual y aislado que, de pronto, aparezca un Andrés Lizarraga, que el año pasado triunfa en un concurso de obras de teatro organizado por la Municipalidad de Santa Fe, a principios de este año se impone en un certamen similar realizado en Cuba y, en estos días, varios elencos independientes anuncian el estreno de cinco obras suyas. ¿Dónde vivía Lizarraga? A nuestro lado. ¿Quién se había dado cuenta de su presencia de autor que necesita estrenar? Nadie, hasta que halló el cauce de la escena libre.

La Municipalidad debe insistir con los concursos como el que organizara el año pasado en el teatro-carpa del Parque Lezama, porque, a pesar de sus muchos errores y fallas, resultó una experiencia muy estimable. Eso sí, serán necesarios un mayor cuidado en la selección de elementos, más seriedad en el desenvolvimiento de los certámenes y, hay que tenerlo muy en cuenta, **una publicidad adecuada.** Las autoridades municipales no deben dejarse influenciar por mentalidades empresarias: aquéllas que buscan el éxito con obras extranjeras de ciertas características y escapan a los riesgos que siempre se corre con la presentación de una pieza de autor nuestro. Pues no es posible que se anuncien obras nacionales y luego se aparezca con una "atracción" extranjera; y menos aún si todavía se advierte, en forma pública, que la Dirección se había visto forzada a ello, al no encontrar la pieza argentina que buscaba. Pero, ¿qué se buscaba? De haberse hablado con sinceridad, hubiesen quedado en descubierto motivos extraartísticos y, desde luego, el desinterés más completo por los problemas que plantea una dramática nacional, que no puede entenderse de otra manera que sustentada y definida por autores propios.

Insistimos en que las autoridades de la comuna, preocupados por el desarrollo de nuestro teatro (pues también tenemos de las otras, como se sabe), deben trazarse un plan que se ajuste por entero a las necesidades de la escena argentina y, en consecuencia, no facilitar sus tablados ni brindar su auspicio a quienes carezcan de un programa que responda a tales propósitos. No hacerlo así será derrochar dinero, malgastar capacidades y esfuerzos muy valiosos y dejar escapar de entre las manos una oportunidad excelente para bregar, con toda eficacia, por el afianzamiento de un verdadero teatro nacional.



público ante un tablado municipal



LITERATURA Y CINE ARGENTINO

por JORGE MIGUEL COUSELO

antiguo programa de "biógrafo"

Al analizar los problemas estéticos del cine y la consecuente identidad de forma y contenido, Luigi Chiarini habló del mito del argumento y mencionó el equívoco de pretender la existencia de un libro anterior e independiente del film, relato acabado al que sólo faltaría la forma cinematográfica. Como Chiarini también lo señaló, semejante afirmación equivale a negar radicalmente al creador cinematográfico y, por extensión, al séptimo arte. Y su ejemplificación es válida: una obra maestra puede inspirar una gran película o un folletín irremediable, **Los miserables** puede tornarse un melodrama ampuloso, **Crimen y castigo** una intriga policial sin dimensión anímica. Claro que no faltará quien invoque a René Clair y su consabida expresión: "ya tengo hecha la película, sólo me falta filmarla". En cuyo caso, también, la excepción podría confirmar una vez más la regla, excepción abonada por la personalidad de un cabal creador cinematográfico.

Citamos a Chiarini y nos identificamos con él. Pero su aserto es positivo en lo absoluto: cuando el cine es Arte (con mayúscula). Con él podríamos convenir entonces que la rebelión de los tripulantes del **Potemkin** sin el genio de Eisenstein sólo ilustraría, acaso, los rollos de un curioso noticiero. La ortodoxia no siempre es procedente porque todavía el cine es, muchas veces, un arte que se está gestando, una nueva forma expresiva dependiente de otras que ya han asimilado una técnica con mucho de definitivo, un espectáculo en el cual se conjugan dispares elementos estéticos que no están fundidos en un molde inmutable. Y en esa nueva forma, en ese espectáculo, en ese lenguaje que sigue buscando su sintaxis, no es bizantino descubrir, entre otras obvias influencias, la de la literatura. Marcel Martin la recordaba hace poco respecto del cine francés. Mucho, y fundadamente, se ha escrito acerca de cuánto heredó el cine sueco de las sagas y de la tradición paisajista de la literatura escandinava. Y no resulta difícil descubrir algo semejante en el Western, en el surrealismo, en el expresionismo alemán, en la comedia inglesa, en el neorrealismo italiano.

Es indudabl, aún sin la necesaria exégesis, la influencia de la literatura sobre el cine. Y que esa influencia ya no sea dependencia, como lo fue en etapas primitivas de la cinematografía, es un paso adelante que ésta ha dado. No es aventurado, pues, que a cinematografías rezagadas como la argentina se les impute la necesidad de abrevar en la cantera temática de una literatura nacional. Que ésta no haya alcanzado los perfiles de universalidad de las grandes literaturas de otros países, respaldados por un acervo cultural de siglos, no es suficiente argumentación en contrario, ya que, de cualquier manera, en una literatura como la argentina el tránsito no ha sido excesivamente magro y la búsqueda de una expresión propia algo absolutamente echado en saco roto. Bastaría invocar ejemplos sin duda restringidos a la vez que elocuentes (un Hernández, un Payró, un Lugones o un Quiroga) para tener el filón generoso de un afán de autneticidad que no excluye el impulso universalista.

El balance de las versiones de obras literarias en la pantalla argentina no deja un saldo de holgura y habla, sí, de un "debe" que muy de tarde en tarde se intenta alivianar. Baste decir que por una versión de Lugones u otra de Borges se cuentan unas siete de Hugo Wast o cuatro adaptaciones primarias del **Juan Moreira.** Las imágenes de nuestro cine mudo echaron a andar, tan tímida y torpemente como las de cualquier otro cine, cuando el romanticismo ya era cosa caduca y el modernismo soliviantaba, por oposición, a los iracundos. Vano sería pretender que entonces se haya preocupado cualquier técnico de la cámara o uno que otro improvisado cineísta por los demonios de la literatura y apenas si la gravitación de ésta fue dable por vía del teatro o la muy sumaria del folletín circense (**Juan Moreira**). Apenas si algún comediógrafo o poeta se apresuraba a borronear, quién sabe cómo, unas cuantas carillas, improvisado argumento de un film que no quería reconocer como propio, pecado tal vez gustado íntimamente. Pero no pudo ser así mucho tiempo. La primera **Amalia** (1914), llevada a la aventura fílmica por Enrique García Velloso, anticipó que el cine argentino carecía de una temática propia. Habría de buscarla por donde pudiera, tan indiscriminada y arbitrariamente como era de esperar de la morosidad literaria de quienes hacían las películas. El teatro, que había comenzado por nutrir al indeciso cine de actores y directores, le dio en seguida obras y temas. Reconózcase en esto, además de un afán comercial de ir tras éxitos probados, una necesidad inevitable: es probable que toda una época del teatro nacional sea más rica y trasunte una más colorida realidad circundante que la novela o el cuento. El período silencioso no inquiere, pues, más allá de Mármol, Eduardo Gutiérrez o Wast y excepcionalmente Juana Manuela Gorriti (**El puñal del mazorquero,** primer film de Torres Ríos, en 1921), aunque tampoco faltaron los atrevidos para con **Martín Fierro, Santos Vega** y aun con un peculiar **Fausto.** No pareció desear ni necesitar otra cosa. El momento crucial de una búsqueda de expresión por la imagen (José A. Ferreyra en la década del veinte) se caracteriza por una total ausencia de literatura, al menos como aporte de afuera, como método o elaboración, como impulso intelectual.

Vino después el sonoro. La experiencia acumulada de poco o nada sirvió en lo que atañe a la literatura. Por lo demás, era harto limitada y desaconsejable. Se recomenzó idénticamente: en un mismo año, 1936, se adaptaron **Amalia** y **Juan Moreira.** Y no tardó en retornar el barato efectismo de Hugo Wast. Por muchos años ni siquiera se hizo presente el escritor especializado y adaptadores más o menos improvisados fueron los encargados de recurrir casi invariablemente a sainetes, comedias o dramas de probada ventura, fácil las más de las veces, en los escenarios de Buenos Aires. En esa frecuentación desordenada de géneros y autores se advierte que lo importante está generalmente equivocado: Florencio Sánchez está poco y mal, Gregorio de Laferrére emerge dudosamente sin su inconfundible gracejo o su acre intención crítica, la farsa, el grotesco o la comedia elegante —de difícil tratamiento— sólo asoman incidentalmente.

En 1937, **Viento norte** (un capítulo de **Una excursión a los indios ranqueles,** de Mansilla) pareció iniciar una nueva corriente, que se suponía interesada en auscultar la realidad nacional apelando a una tradición literaria aureolada de ciertos contornos clasicistas en el ámbito social argentino. Lo corroboraron las casi inmediatas versiones de Horacio Quiroga (**Prisioneros de la tierra,** Mario Soffici, 1939) y Benito Lynch (**Los caranchos de la Florida,** Alberto de Avalía, 1938; **El inglés de los güesos,** Carlos Hugo Christensen, 1940), diferentes en cuanto al logro fílmico pero mancomunadas por un idéntico afán trascendente. Las plumas señeras de Lugones (**La guerra gaucha,** Lucas Demare, 1942) y Sarmiento (**Su mejor alumno,** también Demare, 1944) continuaron esa línea y parecieron consolidar un nuevo estadio de calidad nunca concretado definitivamente. Porque el impulso se interrumpió y sólo pareciera proseguir desmañadamente a partir de 1950 con esporádicas incursiones en la obra de los escritores de una nueva generación: Bioy Casares (**El crimen de Oribe,** Torres Ríos-Torre Nilsson, 1950), Ernesto Castro (**Los isleros,** Demare, 1950), Ernesto Sábato (**El Túnel,** León Klimovsky, 1952), Alfredo Varela (**Las aguas bajan turbias,** Hugo del Carril, 1952), Joaquín Gómez Bas (**Barrio gris,** Soffici, 1954), Adolfo Jasca (**Los tallos amargos,** Fernando Ayala, 1956), Beatriz Guido (**La casa del ángel,** 1957; **El secuestrador,** 1958; **La caída,** 1959, todos dirigidos por Torre Nilsson), Marcos Denevi (**Rosaura a las diez,** Soffici, 1958), David Viñas (**El jefe, Ayala,** 1958), Juan José Manauta (**Las tierras blancas,** del Carril, 1959). A la lista hay que agregar las versiones de Manuel Gálvez, Jorge Luis Borges (**Días de odio,** Torre Nilsson, 1954) y Guillermo House (**El último perro,** Demare, 1956). Esta nómina, ecléctica en la calidad de las obras y de los autores, coincide en algo con la eclosión advertible en los últimos años en nuestra narrativa de penetrar más ahondada y menos espectacularmente un panorama nacional que tal vez va adquiriendo una fisonomía cada vez más definida, cada vez más personal, cada vez más nuestra y menos folklórica en el común denominador de sus dispares y contradictorios elementos constitutivos... Pareciera, entonces, que nuestro cine y nuestros hombres de cine van descubriendo la existencia de una literatura nacional que vale la pena tener en cuenta. Las versiones de **Alamos talados** y **Fin de fiesta** vienen a ser el más flamante certificado de esa inquietud. Bienvenidas. Mientras tanto reconozcan los cineístas argentinos que aún no han ascendido al escalón de nuestras letras. Alguna vez hemos escuchado de boca de un director que era excesivo el reproche que se le hacía a nuestro cine de no haber producido obras de mayor importancia. Se quería aseverar la afirmación dudando, comparativamente, de nuestros valores literarios. Es cierto que no tenemos un valor literario de proyección universal.

Es procedente, entonces, a despecho del ortodoxo enunciado que recordábamos al principio, la frecuentación de la literatura nacional en nuestro cine? Estamos convencidos de que sí. La ausencia de escritores con una concepción definida del lenguaje cinematográfico, la falta del director-creador, han demostrado la imposibilidad inmediata de una creación pura. Hemos de resignarnos a transitar, aun con demora, los estadios que otras cinematografías ya recorrieron. Será también, a condición de una orientación selectiva, un modo de fundirnos en lo argentino, de superar moldes descriptivos, mucho paisaje inmovilizado, mucho personaje estereotipado, mucha cobardía acumulada, mucho tabú fomentado. Claro que también será necesaria una desinteresada e inteligente disposición de los escritores. Valga lo que un novelista como Joaquín Gómez Bas, poco afortunado en la trasposición fílmica de sus obras, reconocía hace poco al decir que "el cine tiene un ámbito propio, en donde en lenguaje literario poco tiene qué hacer" y al aclarar que lo que suele tomarse por falta de respeto hacia una obra literaria se debe casi siempre "a las exigencias de un llamado séptimo arte que evoluciona al margen de la visión del escritor".