

BAIRES

revista de arte

SUMARIO No. 1

INICIAL	1
MARCADO, cuento de Haroldo CONTI	4
LAS MEDIAS ROJAS, cuento de Néstor SANCHEZ	12
POEMAS de Mario TREJO	17
POEMAS de Diana BLUMENFELD	21
RELATOS INEDITOS de Cesare PAVESE	25
LA POETICA DE PAVESE, ensayo de Carlo SALINARI	32
POEMAS de Sergio ESENIN	43
UN ENFOQUE DE LA OBRA DE JUAN GELMAN, por G. SICCARDI	50
CRITICAS MINIMAS	53
EL ANTICONFORMISMO Y LA NUEVA EXPRESION, de G. ARRAU	55
ERNESTO TRECCANI (biografía)	62
EXPOSICIONES Y OTRAS NOTAS, de Ernesto TRECCANI	63
UNA POETICA, de Roberto BROULLON	69
ALBERTO GIACOMETTI (biografía)	72
NOTAS SOBRE LA VIOLENCIA, de Corrado MALTESE	75
EL EXPRESIONISMO Y CARLOS ALONSO, de Enrique L. REVOL	76

GRABADO ORIGINAL de ANTONIO BERNI, especial para BAIRES

dibujos e ilustraciones de C. Alonso, R. Broullon, E. Capot, A. Cedrón,
A. Giacometti, C. Gorriarena, A. Martínex Howard y Hugo Monzón.

BUENOS AIRES

VERANO 1963-64

ARGENTINA

nº 1

BAIRES

63

publicación trimestral

LIBRERIA LATINA

sociología - psicología
ciencia política - antropología

TUCUMAN 764 Local 41 - 42 Buenos Aires

La Rosa Blindada

González Tuñón
Tejada Gómez
Gelman
González

antología el pan duro

próximamente:

Attila Jozset
Bertolt Brecht

Inicial

*«El arte solo responde a quien le hace preguntas;
para quien es mudo el arte es mudo también.»*

Arnold Häuser

La frase de Häuser que sirve de epígrafe es el motivo más importante por el cual nos hemos reunido. BAIRES difundirá material nacional y extranjero que, en la teoría del arte, oriente el sentido de nuestras preguntas, y también aquellas obras de poesía y ficción que puedan provocarlas en la dirección de nuestras preferencias. Tenemos en cuenta que no solo deben ser escuchadas las voces concidas sino también aquellas que recién comienzan a hacerse oír, siempre que este comienzo esté avalado por una actitud seria ante la persona humana, el arte y la vida.

Consideramos al realismo como la tendencia contemporánea capaz de lograr una visión integradora (como apropiación del mundo); como la única tendencia que tiene la posibilidad de superar el vanguardismo y el decadentismo.

Opinamos que no existe un realismo patrón-ideal, y sí en cambio una actitud y un método realistas en cada época histórica; un método que no puede ser preceptivo para crear pero sí una metodología para el análisis.

Las distintas tendencias dentro mismo del realismo como tendencia contemporánea se deben precisamente al hecho de que no puede existir «un realismo» —uno sólo— que sea el paradigma de nuestro tiempo. La experiencia de las vanguardias es asimilada por el realismo, y esta asimilación se produce en un largo y profundo período de ensayos, de desgarramientos de conciencia, crítica y autocrítica. En estos ensayos los verdaderos artistas hacen también su obra y expresan de la manera más realista posible la relación entre ellos y su época. El realismo no es un punto de llegada que todos tratamos de alcanzar, ni el tiempo en que vivimos es una probeta de laboratorio donde se prepara el arte del futuro. Aquí mismo, ante nuestros ojos, se han creado ya obras

que serán consideradas como la expresión del realismo de nuestra época... «no hay generaciones perdidas...».

Creemos que en la medida en que triunfa una nueva concepción del mundo creando nuevas relaciones y responsabilidades entre los hombres, un nuevo sentido del arte se afianza también.

2 Sin embargo, todas nuestras polémicas actuales no pueden resolver el problema de fondo salvo en lo que contribuye a situar las ideologías, lo que es en cierta medida un problema extra-artístico. En todo caso consideramos al arte y a los artistas como una esperanza de humanización para una **nueva cultura** que produzca «hombres ricos», lejos de las mutilaciones a las que se ve condenado el hombre de hoy. Somos concientes de que un artista revolucionario no es necesariamente un revolucionario en política, o viceversa. A pesar de ello, opinamos que la lucha esencial en la que estamos todos implicados es una lucha política (ya que política «es el arte de lo posible»), lucha que lleva sobre sí el nacimiento de una nueva ética. Y es en esa nueva vida moral en la que encontramos —como estímulos— los elementos que señalan, desde ya, la existencia del realismo como tendencia contemporánea.

Nuestra intención no es la de imponer un concepto del realismo como si éste fuera la clave, la varita mágica para sacar de la nada «el realismo»; ya dijimos antes que no hay un realismo que exista como modelo ejemplar. Cuanto más, podemos decir que del análisis de tal o cual artista, de tal o cual obra de arte, —y de cómo superó (en la época en que le tocó nacer) los problemas que se le presentaron para expresar mejor su realidad— surge el ejemplo.

Por último: nuestra **contribución**, aun en el caso de las obras individuales, pertenece al sentido de las aproximaciones y está sujeta a la modalidad de los juicios, crítica y auto-crítica constantes.

Gabriel Arrau
Baires, 1963

BAIRES

literaria

En una época caracterizada por denuncias y compromisos exageradamente polemizados, con su novela Sudeste —primer premio Fabril 1962—, Haroldo Conti se incorpora a lo que podría servir como un intento de definición de la actual narrativa argentina. Es ésta una obra madura, tensa, manejada con rigor y sentido del lenguaje; sus personajes permanecen ligados adentro al paisaje, tienen esa tragicidad de los hombres de aquel lado del río.

Conti logra, con una total economía de medios expresivos, introducirnos en la realidad de un medio al que conoce —y por supuesto ama— minuciosamente. Su tercera persona —elección tantas veces proclive a poner distancia entre autor y personajes— está prácticamente adherida a cada experiencia de los hombres, a las cosas. En Sudeste el río se hace, a su vez, personaje. Y todo tiene la vigencia de lo narrado para redescubrir.

Si intentáramos encontrar en el panorama de nuestro país, una actitud similar en cuanto búsqueda, solo podríamos pensar —y esto por momentos— en el Wernicke de La Ribera. En lo relativo a las voces extranjeras, son indudables las preferencias; aparecen mitidas las de los yanquis posteriores al 30, Caldwell, y muy especialmente el último Hemingway —por sobre todo su El viejo y el mar, lo que es, indudablemente, mucho decir.

Haroldo Conti se hizo acreedor con su cuento La causa —de furtiva aparición en pocas librerías porteñas— a una de las menciones del concurso Life en español para cuentos de escritores latinoamericanos. En 1956 su obra teatral Examinado mereció el tercer premio en el concurso de la Organización Latinoamericana de Teatro.

Nació en Chacabuco en 1925.

Marcado, pertenece a la etapa de Sudeste. Forma parte de una serie de relatos inéditos, ligados argumentalmente entre sí, lo que explica la mención de ciertos personajes que se suponen familiares al lector.

(N. de la R.).

Haroldo Conti



CAPOT

Marcado

Era en mitad de la primavera.

El «Clara Donadei» bajaba de los Pozos del Barca Grande y entonces lo vieron en medio del río amarrado a una boya del Canal de las Palmas. A esa misma altura, en el 24, se habían hundido el «Macá» y el «7 Hermanos». El Gallo Britos, que es mucho más viejo de lo que aparenta, aunque en realidad no aparenta ninguna edad y puede ser tan viejo como el mundo, recordaba el día o por lo menos el tiempo.

Lo vieron ahí más bien de pronto porque se hallaban muy cerca cuando verdaderamente repararon en él, blanco y leve, meciéndose sobre el río atardecido como un ave contra el cielo plomizo de Buenos Aires.

—No conozco ese barco, —dijo el viejo Caligari al cabo de un rato, frotándose los bigotes— ¿Y vos, Britos?

El Gallo se encogió de hombros. Si no lo conocía el viejo no lo conocía nadie.

El viejo tenía un modo de hablar fuerte y pausado, como si tratara de disipar aquella larga soledad con esos sonidos tan espaciados que resumían unas cuantas ideas. Eso era cada frase, como un resumen definitivo de algo que había pensado un buen rato. El Gallo lo habría escuchado toda la vida porque era como escuchar al río.

Ahora estaba observando al hombre, mientras volvía a frotarse los bigotes.

Era un tipo de aspecto agresivo con un rostro redondo y enrojecido, salpicado por una barba de dos o tres días. Tenía una boina negra y una faja de lana y un par de botas de goma, de manera que parecía más bien un lechero.

El viejo sacudió la cabeza y el Gallo se encogió de hombros. Tampoco lo conocían.

Seguramente hacía un buen rato que los estaba viendo. Primero la figura vacilante del «Clara» que asoma como una cresta y se empina en el horizonte a los empujoncitos. Y después los golpes del motor que rebotan en la distancia, un poco delante o un poco detrás de la figura.

Ahora los seguía mirando sin mover un dedo, recostado contra el palo como un compadrito, con una pierna atravesada delante de la otra, mientras el «Clara Donadei» se le aproximaba por la proa y el viejo entraba y sacaba el cambio a las patadas sin quitarle los ojos de encima.

—¿Qué te parece, Britos?

—No me parece nada.

El «Clara» se puso a la par y entonces se animó de pronto.

—¡Ahí va ese cabo! —gritó.

Y lo vieron brincar como un gato, a pesar de sus cien kilos, por lo menos, y lanzar un cabo guía con un movimiento oscilatorio de abajo hacia arriba, que es como se debe hacer, no revoloteando alrededor de la cabeza como un lazo, de manera que vino a caer justamente a los pies del viejo.

Por unos segundos, o menos todavía, ellos vieron la «piña» que perforaba el aire, negra y precisa, siguiendo al parecer un trazo perfectamente concebido, hasta que cayó a los pies del viejo con un golpecito seco. Ninguno se movió hasta entonces, absortos en ese breve espectáculo, y recién cuando la «piña» golpeó y estuvo a punto de caer al agua, el viejo le puso un pie encima.

—Este hombre sabe lo que hace —dijo el viejo examinando la «piña» como si se tratara de la mano del Polo y sin preocuparse por afirmar el cabo, ni siquiera por recogerlo. Es una «piña» echa con un nudo «puño de mono»... un nudo inmemorial.

—¿Agarran o no? —gritó entonces el Polo con una voz áspera, un poco de farsete.

Parecía una orden. El viejo y el Gallo se miraron. El viejo se frotó los bigotes.

—Es como para mandarlo a la mierda —dijo en su manera pausada.

El Gallo se encogió de hombros.

Recogieron el cabo y lo afirmaron a la bita. El barquito se mantuvo unos instantes a la par del «Clara Donadei» y luego se escurrió hacia la popa con un cabeceo de resistencia, hundiendo un poco la trompa y afirmándose en el agua como si fuera a despegar.

—¿Qué le pasa? —preguntó el viejo desde lo alto con la cabeza del hombre a la altura de sus pies cuando pasó exactamente frente a ellos y lo tuvieron más cerca que nunca.

—El magneto.

—¿Quiere una mano?

—No. No quiero nada. Como no sea que me remolquen

—gritó la voz ahora un poco más lejos.

—¿A dónde va?

—Me da lo mismo. . . A donde vayan ustedes.

El viejo iba a añadir algo pero el hombre desapareció de la cubierta con un movimiento rápido y silencioso, deslizándose a través del tambucho de proa que se abrió y lo tragó como la trampa de un escenario.

—Es mejor que lo tire —dijo el viejo a pesar de todo—. Cuando un magneto empieza así es mejor que lo tire.

Se frotó los bigotes y pateó el cambio.

—¿Te acordás del «Bonito»?

El Gallo se encogió de hombros cuando en realidad debió sacudir la cabeza.

—Es lo que le dije al Lito. . . ¿Te acordás del Lito? . . . Tiralo antes que sea demasiado tarde, le dije. . . No es la plata, dijo él, es que me da rabia. . . Peor entonces, dije yo, mucho peor. . . Cualquiera sabe que no es la plata, dijo él, como si no me entendiera. El «Bonito» vale treinta magnetos de estos. . . Aunque valiera menos, dije yo, tratando de volver al tema. . . ¡Cómo menos, gritó entonces hecho una furia, cómo va a valer menos que treinta de estos mierdas! . . . Y en eso me di cuenta de que había perdido la cabeza. Dos días después lo roció con nafta y le prendió fuego. . . Cualquiera pudo pensar que el barco no valía ni siquiera un magneto. ¿No te parece?

El Gallo esta vez sacudió la cabeza.

Al caer la noche entraron al puerto de San Fernando.

A la mañana, cuando se asomaron por la popa, el barquito había desaparecido.

—Me pareció que traían un remolque —dijo el marinero a la otra noche.

—Eso me pareció —dijo el viejo.

Apenas era una sombra, acurrucado en la popa junto a la cocina económica que despedía un resplandor anaranjado.

—¿Estuvo aquí el marinero de día?

—Sí, por la mañana.

—No lo había visto antes —dijo el marinero.

—Yo tampoco —dijo el viejo.

Por el momento no le dieron importancia. Pero un tiempo después, cuando empezaron a correr aquellas historias, ellos pensaron que aquel había sido un día para recordar.

Y entonces reapareció con aquel tipo, volviendo del Norte.

Algunos lo habían dado por muerto en el tiroteo del Confitero. Pero reapareció de pronto con aquel hombre, ese mismo verano.

Verdaderamente, ahí comienza la historia, por lo que toca al Polo, aquí en la costa.

Tres años anduvieron sobre el río, unidos al parecer por alguna circunstancia inexplicable. Porque ellos estaban allí, sobre aquel barco de aspecto vagabundo, como dos extraños en la plataforma de una estación, cada uno esperando por su destino.

No se habían propuesto nada en particular y a veces se miraban un poco desconcertados por lo que resultaba a pesar de eso. Les sorprendía sobre todo esa especie de tácito acuerdo y esa unanimidad de fondo con respecto a las cuestiones de verdadero interés.

Primero fue el asunto del «Donovan», que había varado en la boca del Diablo. El Polo conocía al «Donovan», un cúter construido en Inglaterra en el 92. Ahora estaba ahí, «ese barquito como a mí me gusta», recostado sobre la banda de estribor, manso y resignado, como un pez que agoniza.

Pasaron frente a él, no muy cerca de la costa, y el Polo dijo:

—Me cago si no es el «Donovan».

—Es la tercera vez en dos años. . . Sí, es el «Donovan». El Polo saltó sobre la carroza con sus ciento diez kilos

y ahora estaba observando al «Donovan» a través de aquel viejo Carlzeiss-Dodekar con el cual, un tiempo después, le partió la cabeza al negro Medina.

—Ahora mismo estoy viendo los 2.000 kilos de plomo que tiene en la quilla —dijo al cabo de un rato con una voz muy lenta.

—1.800.

Y los dos se miraron con un leve asomo de sorpresa, casi a su pesar, aunque estaban pensando en la misma cosa.

Ese fue el comienzo, la quilla del «Donovan».

Compraban y vendían, en el mejor de los casos, porque más a menudo robaban y vendían. Claro está que el Polo no lo entendía así, ya que el riesgo le parecía un costo razonable.

—La verdad que no tomo en cuenta la mano de obra —solía decir en ese tono inseguro que desorientaba a cualquiera.

Primero dismantelaron los barcos varados, hundidos o abandonados. Después cualquier barco. Algunos los llamaban «madrecitas» y otros, con más precisión, «peste del agua». En cualquier caso, ninguno dejaba de reconocer que era la única forma de conseguir ciertas cosas.

—Quiero unos ojos de buey como los del «Magnolia» —decía alguno, por ejemplo.

Y dos o tres días después volvía y decía:

—No pueden ser más iguales.

Así anduvieron en los comienzos, aquí en la costa, esos tres años. La historia del Polo arrastraba por entonces la historia del otro. Y una estrella negra parecía presidir esa historia.

No siempre las cosas resultaban bien. Por el contrario, a veces resultaban bastante mal.

Es lo que sucedió con el «Compadrito». Alguien dijo que estaba varado en una punta del Canal Este.

—No creo esa historia —dijo el Polo.

Pero de todas maneras recorrieron el canal y encontraron el «Compadrito» varado efectivamente en uno de los extremos.

El Polo se rascó la cabeza y, aunque no dijo nada, era evidente que seguía sin creerlo.

Pasaron frente al «Compadrito» con el motor reducido y el Polo lo observó desde la cabina a través del viejo Carlzeiss.

No se veía a nadie.

Sin embargo, cuando al otro día decidieron acercarse comprobó que estaba en lo cierto. Pero entonces era demasiado tarde.

Ellos alcanzaron a ver aquellos dos caños negros y relucientes que de improviso asomaron por las ventanas del «Compadrito» y los enfocaron como dos ojos muertos. Y casi al mismo tiempo, pero con el suficiente para apreciar cada cosa por separado, escucharon ese increíble zumbido que pareció brotar del aire, muy cerca de ellos.

—¡Yo lo dije! —rugía el Polo disparando sin pausa el Winchester de repetición.

Y el otro, entretanto, queriendo arrancar el motor. Y por encima de todo ese estrépito la voz enardecida del negro Medina que les gritaba:

—¡Esperen, hijos de puta! . . .

El Polo sangraba del brazo izquierdo y tenía otra herida en una pierna, pero siguió disparando hasta que lo perdieron de vista.

Ya habían escapado tres veces a la prefectura. La última embicaron en una zanja y estuvieron toda la noche oyendo los bramidos de la lancha patrullera. Saltaron a tierra y, acurrucados en la maleza, veían los ojos resplandecientes de los reflectores que se revolvían inquietos en la noche. Y el Polo aferraba el Winchester con ese aire de fría resolución que le endurecía el rostro, mientras el otro susurraba de vez en cuando, sin esperanza:

—Es lo peor que podemos hacer.

Un día dijo, también sin esperanza:

—Podríamos dedicarnos a otra cosa.

El Polo lo miró de esa manera tan especial, ausente o

vacía o triste, y no dijo nada. Parecía darse cuenta de que, tarde o temprano, el otro lo iba a abandonar. Y eso más bien lo entristecía, no lo exasperaba.

En cuanto al otro, tenía su tristeza también. Pero marchaba detrás de su estrella, como el Polo, y no se podía hacer nada para desviarlo.

De manera que un buen día dijo, hablando de varias cosas a la vez, un poco sin sentido porque no veía la manera de salir del paso:

—Creo que ésto ya no da para más. . .

Y el Polo lo miró con esa mirada suya.

—Quiero decir que hemos ido demasiado lejos.

—No me parece. . . o no te entiendo.

—Yo creo que sí.

—¿Qué cosa?

—Que se entiende.

Y no hablaron más porque estaba todo dicho.

El resto del día trató de evitarlo. Hasta que entró la noche y bajó a tierra y no volvió más.

Todos saben cómo terminó el Polo.

En algún momento reemplazó el viejo Rugby de 4 cilindros, que antes había pertenecido al «Brünnetto Latini» por un Penta marino que tiraba como el diablo. Pero de cualquier forma, tarde o temprano iban a terminar con él.

Un día le salieron al paso en la boca falsa de La Barquita, con el agua alta. El se irritó ligeramente porque volvía del Barca Grande, donde había estado pescando a la altura del Correntino, de manera que no traía nada. Salvo aquella sorpresa que les tenía reservada para esos casos.

Los vio venir desde el río abierto, bordeando los bancos que tenía a cada lado, así que no le quedaba otra alternativa que echarse por el medio.

Entonces redujo el motor y se quedó esperándolos con ese gesto de fría resolución que sobrecogía al otro. Ellos, naturalmente, no alcanzaron a ver ese gesto.

Y cuando los tuvo cerca y le dieron la voz de alto apenas dijo, rascándose la cabeza:

—Bueno, la verdad es que estoy parado.

—Te vamos a remolcar, hijo de una gran puta —dijeron ellos a su vez apuntándole a la cabeza.

Y él todavía:

—Como ustedes quieran.

Y se agachó y recogió un cabo guía con una de esas hermosas piñas «puño de mono». La retuvo un momento entre las manos y luego la balanceó y la arrojó limpiamente dentro del cockpit de una de las patrulleras, la que se acercó por el sudeste.

Ellos vieron venir la piña y detrás el cabo, y cuando la piña golpeó contra el piso algo dentro de ella estalló en mil pedazos. Y tal vez en una fracción de segundo sus ojos miraron con desmesura cuando ya estaban volando sus cuerpos desgarrados, y el Polo les gritaba por sí acaso:

—¡Agarren eso, hijos de puta! . . .

Y aceleró el motor y pasó por el lado que había quedado despejado.

Estuvieron en eso todo un día. Hasta que él, por fin, decidió esperarlos en medio del río.

Ellos lo vieron ahí, completamente quieto contra el cielo plomizo del sudeste. Un barco de aspecto vagabundo, blanco y leve como un pájaro, cabeceando en la marejada. Y todavía estuvieron otro medio día disparando sobre él desde cierta distancia, sofocados por el calor y por el intenso olor a nafta, hasta que el Polo emergió de la cabina enceneguido por la sangre y el barco se les vino encima con el Penta que bramaba como si fuese a estallar.

Los tomó por el medio y volaron en pedazos, porque el barco tenía preparado algo sobre el tanque mismo y él se cuidó de presentarles la proa mientras le estuvieron tirando. El ruido se oyó desde la costa y se vio el fuego hasta bien entrada la noche. El viejo Caligari estaba sobre la cubierta del «Clara Donadei», en medio del río, y lo vio todavía desde más cerca.

Así terminó el Polo.

Haroldo Conti.

Néstor Sánchez

Por el sobrentendido, por la preocupación por el tiempo narrativo, parecería que Néstor Sánchez atrapa el ritmo de lo que ocurre. Se castiga para no intervenir, para respetar la objetividad de la materia que trata, y en esto expresa su pensamiento del mundo. No coloca ante sí un fragmento de lo real sino una totalidad, un microcosmos, buscando en la realidad el símbolo que ilumine el conocimiento.

Entre las preocupaciones culturales más importantes que inquietan a Sánchez, y que se advierten en su trabajo, podemos citar a Pavese narrador, los norteamericanos del 30 y también a los objetivistas franceses. Esto nos da una medida —sin odiosas comparaciones— del sentido de su orientación.

Néstor Sánchez quiere ofrecerse a sí mismo —y por ende al lector— una determinada visión de la vida, del mundo, de los demás: transformar los hechos en palabras.

N. S. nació en Buenos Aires en 1935. Acaba de publicar un libro de relatos: Escuchando a tu hijo (Nueva Expresión, 1963). Tiene en preparación una novela.

(N. de la R.).

Las medias rojas

a Sally.

Ahora puedo reconocérmelo con una relativa serenidad. De las mujeres que tuve —en los hoteles sin ventana, en los desenlaces a media voz— solo recuerdo a las más corrompidas. Tal vez se acerquen a la idea que todavía conservó de la vida, a mi apenas reservado sentimiento del mundo.

Pero participan de historias demasiado íntimas que nunca me ha gustado compartir. Y si en verdad he amado, o sufrido a causa de alguna de ellas, esto, justamente, es algo que ya no me atormenta. Acepto el intento de mi nueva pieza convertida en taller; acepto vivir entre reproducciones

que me son queridas y estos pocos amigos empezando a visitarme después de la escalera increíble para observar en silencio mis telas siempre sin terminar.

En Graciela ni pienso. Solo sé que ciertas tardes, las últimas sobre todo, algo en su manera de entrar y quedarse junto a la ventana, me han producido una tristeza lenta y desconocida en mí hasta hoy.

Desde que ocupó el altillo dejo de pintar a la misma hora. Como si se hubiera convertido en un rito eso de llegar hasta El Cano y elegir la misma mesa en la fonda lúgubre. El —debería llamarlo Pablo— es de los primeros en llegar. Sin embargo recién el lunes, después de su primer saludo apenas perceptible, lo descubrí por completo. Se pasa horas ahí sentado, resistiéndose a terminar la cena, tapando ceremoniosamente, después de cada vaso, su botella de vino.

El más joven de los dueños —españoles endurecidos dentro de sus trajes grises— es quien menos le contesta. Pablo insiste; busca durante mucho tiempo un nuevo tema insignificante y lo lanza a toda voz por sobre las cabezas inclinadas, hacia el lado del mostrador, hacia los españoles inmutables y sus mujeres vestidas de negro, con pañuelos negros alrededor de sus caras y miradas furtivas desde la cocina. En esos precisos momentos, por tenerlo frente a mí mesa, lo venía observando a Pablo durante toda una semana. Después —y quizá a causa de su momentáneo desaliento— me quedaba con sus zapatos blancos de cal y ese otro detalle que a fuerza de repetirse estimuló cada reconocimiento: las mismas medias, rojas y desbocadas sobre el empeine.

Cesa su voz y nadie responde; entonces intenta festejarse a sí mismo, vuelve a destapar con sumo cuidado la botella y en seguida, apoyándose en el codo, levanta la copa y la mirada hacia el techo repleto de moscas.

Era domingo a la noche y hacía calor. Yo estuve tomando de más y, después del postre, empecé a sentirme confundidamente del lado de Pablo. Desprecié al más joven, el que atiende las mesas; sentí algo de rabia por las mujeres de la cocina, por la repetida falta de aire de mar o de montañas allí afuera.

Pablo —o como se llame— tiene rostro de niño viejo y no alcanzo a entender por qué causa se me había ocurrido esa noche que todo podría deberse al enojo con una muchacha que bien pudo llamarse Rosa y que ahora, tal vez en una casa baja de ventanas verdes, esperaría su cuarto o quinto hijo sin acordarse de él.

De pronto gritó algo referente a un paquete; se quedó agitándolo en el aire como si fuera un estandarte. Nadie contestó tampoco esa vez. Yo no pude más y aproveché para comentarle a su gesto de payaso: «qué noche éstas». Sonrió con miedo. Me habrá imaginado hablándole al otro, o al otro, o que estaba simplemente loco y me dirigía a mí mismo.

Debí haber dicho que allí las paredes son altas y grises, que se come casi en la penumbra. Además, en un rincón, hay un perchero colmado de gorras descoloridas. Para entonces se distinguían, desde el fondo, diálogos inseguros a falta de fútbol.

En muy pocas oportunidades sentí una alegría tan feróz ante la naturalidad de mis pasos. Me acerqué a su mesa: «¿alguien puede dormir con una noche así?» y simulé interesarme más allá de él, hacia la calle. Yo, metido siempre en esta ciudad, nunca vi un aljibe, pero el tono de su respuesta debió parecerse al golpe sordo del balde en el fondo. Por mi parte le contesté en seguida que sí y Pablo me llenó cuidadosamente una copa robada en segundos de la mesa de al lado.

El español más joven trajo la otra botella y Pablo, sin dejar de mirar mi sonrisa, le tocó apenas la espalda con sus manos de uñas ennegrecidas. Sin duda aquello empezaba a transformarse en una fiesta y me dieron ganas de gritar a mí también, de invitar a nuestra mesa a Marilyn, a Blanca Luz, a la correntina que cantaba tangos en Olivos, a todas las mujeres verdaderamente corrompidas del mundo. Y también hubiera levantado armas con él contra los sacos grises y los vestidos, y los pañuelos, y las miradas negras, entre redobles de tambores, para fusilarlos al amanecer de un lunes memorable de marzo.

Me daría vueltas la cabeza porque apoyé una mano en algún lugar de su camisa de brin. Entonces Pablo, que debió

desconcertarse, razonó en voz alta: «vengo también a la mañana, tomo café allí». Miró hacia su bicicleta, forzó una vez más el corcho dentro de la botella para en seguida limpiar de migas su zona de mantel.

Debieron ser esos malditos pasos en la calle al aparecernos un repentino silencio. Pasos de pareja, me dije. Debí ser el vino, la cara otra vez de payaso de él esperando no se qué clase de palabras de mí. Debí ser su pieza que imaginé con una foto enmarcada de Rosa, la única; su falta de historias.

Saqué el corcho con los dientes y volví a llenar los vasos mientras él reía por primera vez entre nosotros dos.

Esos malditos pasos lentos de la pareja en la noche del verano. Le expliqué que por aquellos años yo era mucho más joven todavía, que siempre había querido irme a conocer el mundo, que sin duda la vida terminaría siendo hermosa. Llamé al español más joven —endurecido y ahora bostezando—, le grité el pedido de otra botella, le dije a Pablo que ese no era capaz de querer a nadie.

Sin embargo insistí con mi historia; ella era alta y no me dejaba siquiera la mano en la cintura; yo, un mocoso entonces, igual me prometía que iba a terminar por ceder. Cómo seguíamos atravesando barrios desconocidos, doblábamos, dábamos a un terraplén, a un parque, a una avenida; cómo parecíamos decididos a no deternos nunca.

Pablo había dejado de reír y ocultaba sus manos debajo de la mesa. Seguí sin poder interrumpirme: que la boca se me ponía cada vez más seca y ella siempre apartada de mí al caminar; era verano —le dije—, una noche idéntica. Después le conté a Pablo algunas de las mentiras inventadas aquella noche: mujeres supuestas que hasta entonces apenas si había imaginado. Cómo ella empezó a acercarse y a mí me temblaban las piernas aunque igual luché para besarla incrustándola en una enredadera. Que ella quería y recibí me lo hizo saber con su boca. Que es mentira, que nadie está solo, que cambiaremos pronto esta tierra de orgullo —eso grité.

Y seguí escuchando mi propia voz con toda claridad, la

voz de un extraño parecía. La escuché por su propia cuenta entre exclamaciones y pedazos de poemas que creía haber olvidado; tambaleándome en el centro de la fonda completamente vacía, pateando sillas y vidrios rotos mientras Pablo —que así debería llamarse— después de saludar a las mujeres de negro asustadas en un rincón de la cocina, bajó su bicicleta del gancho donde la apoya todas las noches y se fue afirmado en el caño, con su cara de payaso y las medias rojas, dando pasos muy torpes e inseguros, el otro brazo caído y la cabeza lista como para atravesar un puente.

Néstor Sánchez.

Mario Trejo

«Cuando aparece su voz, su ritmo invulnerable, las cosas la obedecen».

Mario Trejo había participado en el grupo de la revista Poesía Buenos Aires donde se publicaron algunas de sus poemas, pero no los había reunido en libro hasta que en 1961 apareció (mimeografiado) Labios Libres (1947-1961).

El grupo de la revista Poesía Buenos Aires se formó con varios poetas nacidos entre los años 1919 (Bayley) y 1930 (Urondo). Al margen de las diferencias individuales, este grupo aspiró a oponerse a la poesía insulsa (refinada pero tradicional) de la generación del 40, y a la chatura de la llamada «poesía social» (violenta pero tradicional). Y evidentemente lo consiguió.

Es grande quizá la distancia que media entre el estetecismo de la primer etapa de Bayley (la poesía entendida como aventura exclusiva de la palabra) y la vitalidad de la obra de Mario Trejo (la poesía como gesto, como respuesta al problema de la comunicación), pero hay un común denominador en toda esta poesía: el inconformismo.

(N. de la R.)

Labios libres

Al cabo de las tierras y los días
de horarios y partidas y llegadas
y aeropuertos comidos por la niebla
enfermo de países y kilómetros

y rápidos hoteles compartidos
Luego de esperas, prisas
y rostros y paisajes diferentes
y seres encandilados por el olvido
o abiertamente besados por la vida

Después de aquella amada
y esa otra apenas entrevista
mujeres cogidas por mi soledad
y ahogadas por los grandes sucesos

Luego de la violencia y el deseo
de comenzarlo todo nuevamente
y los errores y los malentendidos cotidianos
y los hábitos torrenciales del trópico
y noches acariciadas por el alcohol
y cigarrillos fumados con tanta incertidumbre

Al cabo de un nombre que no me atrevo a decir
y de alguien que yo llamaba Irene
de cierta voz, de cierta manera de clavar los ojos
al cabo de mi fe en el entendimiento de los hombres
y en el corazón de ciudades y pueblos
que nunca conoceré y nunca sabrán de mí
luego de tanta tentativa de huirme o enfrentarme
y comprender que estoy solo
pero no estoy solo
al cabo de amores corroídos y límites violados
y de la certidumbre de que toda vida
no es más que los escombros de otra que debió haber sido
Al cabo del hachazo irreparable del tiempo
solo puedo blandir estas palabras
esta obstinación de años y distancias
que se llama poesía.

La edad de oro

Estremecido por los grandes presagios, el jugador dis-
placiente se pasea descalzo por la choza. El es mi amigo, mi
mejor amigo, o a veces soy yo mismo, quemado y sudoroso,
atribulado por los paisajes africanos, agotado por las trabas
que el colonialismo opone a la poesía. Porque ellos tratan de
anularme a toda costa e importan para mí mujeres de Esto-
colmo o señoritas de los barrios más residenciales de Londres.

Ellas me someten a sus costumbres europeas y ejercitan en
mí el fracaso de sus grandes ojos azules. Ellas se levantan
de madrugada o duermen hasta tarde y luego se dan a co-
nocer, impúdicas, rodeadas de leopardos.

Hablan un lenguaje que me resulta cómodo entender;
un lenguaje que yo alimento pacientemente mientras ellas
envían el éxtasis de sus miradas al horizonte: el desierto don-
de mis enemigos se pierden y la desesperación los devora.
Pero odio en ellas su crueldad para mis dulces negras de
duros pechos que entibian el aire y despiden un fuego sa-
grado. Blancas y negras cuidan de mí con sus inmensos aba-
nicos y a veces me dicen adiós cuando me alejo de la aldea.

Porque así pasan mis días. Dejándome abanicar, desear,
engañar, permitiendo que el tiempo pase y la eternidad ter-
mine por apoderarse de mí. Porque siempre habrá tiempo.
Tiempo para arder al lado de las fieras, junto al estrépito
que mi voz provoca en el corazón de los hecho-pedazos, de
los hombres aferrados a sus brújulas, que en vano desvían
su mirada de mis ojos terribles, del jugador imparable que
soy yo sobre la tierra.

São Paulo revisited

Bajo la sombra de los grandes pájaros
regreso al fondo de la ciudad que nunca abandonamos para siempre
los días completos y los crueles testigos y tenaces.
Vuelvo a las viejas ráfagas del amor y a los paisajes temidos
y experimento el norte y el ácido alambre de la lluvia
rodeado de amigos y cómplices absolutos
y las mandíbulas del tiempo inmovilizable:
el ciego, el justo, el implacable.

Vengo a buscar una tarde compacta
a rescatar un sábado enemigo
el ruido y el olor de una calle desierta
el sol invitado que delata los trópicos
los tiempos de matar y de lluvias reales

de creer en mujeres besadas hasta el odio
en playas desiertas hasta la desesperación
en momentos vividos hasta el bostezo
en espadas hundidas hasta la felicidad.

(El fanático huye a Río y deja caer su infierno
entre los dientes de la noche de América, la música
bruta que despiden los morros, y establece con ellos
pactos secretos, contaminaciones, lánguidas ceremonias
de adictos al momento perfecto, ritos obstinados,
testimonios prohibidos).

Ciego bajo la lluvia era un espectro fascinante:
todos detenían su vida al pasar a mi lado.
Adiós decían mis brazos empapados.
Adiós decía mi fantasma.
Porque toda primera noche es amarga
aún entre los dedos del amante novicio
y los gestos iniciales que fundan la amistad entre los hombres.

Luego fueron los días más altos de mi vida.
La libertad encandilada, el amor que endeguece.
Era en un valle lejos de São Paulo
un pueblo rodeado de templos feroces
y coqueiros erguidos como héroes o locos
y hormigueros que ocultaban el horizonte
y rápidos cuerpos de mujer y otros deseables objetos.
Los trenes abrían la oscuridad como navajas frenéticas
y las panteras morían en el pecho.
Eso estaba bien, pero yo, a dónde iba?
Entre relámpagos perfectos y el canto de mis secuaces en la noche
los miserables que hasta el alba persisten
y la mañana que lucha por prevalecer
y los muertos y los nacidos cada día
y el ejemplo de los hambrientos ilustres
a dónde iba?

Un chillido caliente baja de la favela
un silencio infernal que destruye el silencio
una ola de locas desnudas adornadas con pudores de vidrio
y perseguidas por el aullido de los solitarios
los devorados por la noche de las grandes ciudades
mis colegas en la degollación de los culpables.

Multitudes en pánico, furor de los heroicos y los justos
tormenta tímida de la que amo
nuca asediada por el aguardiente
belleza a fuerza de peligros
yo los gobierno y ordeno un alarido
una madrugada para ejecutar a los traidores
la raza de cobardes que nos besa las manos.

Aquí yace el que esperó toda su vida el momento perfecto.
Un delincuente silencioso se llevará sus deseos
sus ojos que han visto tantos otros
su soledad escoltada por soledades
marchando al resplandor de las brujas amigas
las jóvenes dementes que acaparan mi sueño.
Oh ciudad, los gemidos de tus habitantes no me dejan dormir!

Diana Blumenfeld

*La poesía de Diana Blumenfeld se articula en un
fluir cadencioso y rítmico, donde el recato y la
humildad son una manera de estar ante las cosas
y convertirlas en materia poética.*

*La ciudad y los momentos ciudadanos —un man-
do que ella asume— y los demás, la voluntad de
los otros, son una aparición sin zozobras decla-
matorias en su poesía.*

*Nació en Córdoba en 1939. Los poemas que
aquí se dan a conocer por primera vez, forman
parte de un conjunto que se publicará próximamente.*

(N. de la R.)

No, pájaro
de la distancia ya no hablemos.
Era fría la mañana de otoño
y volabas
convencido de tus alas leves
fría mañana

flores y cortinas blancas
la calle se abría con grillos y reflejos
de terrazas aún mojadas de rocío.

Un patio
recuerdas el sonido de un tren jamás visto
a lo lejos?

La mesa en la paz del mediodía provinciano
con higueras llenas de tiempo y frutos azules.
La penumbra del cuarto de mi infancia
las luces
cuando salíamos en la tarde
por el barrio cargado de música
y el circo con premios increíbles.

Olor a tierra y agua
en las nubes enroscadas de aquel tiempo
tiempo con plazas y calles sin fin
y volvíamos con los gritos de los chicos más grandes.

No, pájaro, escucha:
tu distancia enturbiada de horas
no consigue atormentarme.



Para encontrar a Mabel
y celebrar nuestros años olvidados desde entonces
para que Mabel venga y me diga
los chicos la plaza los caminos que parten
saldremos con nubes de tarde
y Mabel rubia pequeña danzando las calles
para reconciliar nuestra historia
los sótanos la galería en penumbra
la lentitud de un rayo entre los árboles
Mabel pequeña rubia inconciente
bailando los techos
siempre atormentada en

aquellos viajes con la chica descalza
ella ahora no sabe nada de mis sonidos de pájaros
recorrer sus calles con nombres extraños
y un lejano invierno de chicos entre la siesta
el rostro de ella la amistad de aquel año
en la alta ventana
una puerta
y Mabel pequeña rubia vendría
sobre su risa de entonces



sobre las veredas de esta ciudad
en la que tantos naufragamos
—seguramente llegamos el mismo día
sobre las mismas calles empedradas—
oliendo las estaciones en los campos
de las sonrisas de la gente
bebimos todos el mismo viento despiadado
y nos sentamos a escuchar la ciudad

esperábamos con la paciencia de nuestros ojos
acostumbrados a pequeños horizontes
—tu casa y la mía estuvieron siempre lejos del río—
nos sentamos a escuchar
el río cercano nubes inventadas como
el amor por la ciudad
porque la ciudad era nuestra desolación

aprendimos a perdernos en las calles
y siempre eran las mismas distintas calles desconocidas
caras extrañas trataban de guiarnos
en la oscuridad en nuestro temor
olíamos lo desconocido
nos saturábamos de conocer y llorar por la ciudad
que no teníamos

cuando giraban las plazas y las calles zozobraban
y rostros desconocidos permanecían inmóviles

nuestro pavor
y tu insólita costumbre de amar a la gente porque
nosotros éramos otra gente distintos vinculos
otras alegrías en las celebraciones
los muros se endurecían alrededor nuestro

tu rostro impecable atento a la soledad del horizonte
permanecía insistía
buscando hacerse un hueco entre los rayos de este sol

GORRIARENA



Relatos inéditos de Cesare Pavese

Feria d'agosto fue escrito entre 1941 y 1944, es decir en el periodo que preparó la obra más madura de Pavese: La casa en la colina, Entre mujeres solas, La luna y las fogatas. Algunas partes de este libro han sido publicadas en castellano en el volumen El oficio de poeta; eran éstas —Estado de Gracia, La adolescencia, Enfermedad de trabajo, etcétera—, trozos de tono ensayístico. Nosotros hemos elegido, en cambio, páginas que se acercan más a la definición que dio el mismo Pavese de este libro: poesía en prosa, prosa lírica. Quizá haya que esperar años para leer este libro en nuestro idioma; eso es lo que hoy nos anima a presentar estas versiones —sin duda solo aproximativas— de algunas de las mejores páginas de Feria d'agosto. Eso, y la convicción de que se trata, en conjunto, de una obra clave para comprender afinadamente al narrador italiano.

(N. de la R.).

Una Certeza

Mi vida es todo lo contrario de sedentaria; más aún, puedo decir que he tenido aventuras insólitas, reveses, borrascas que todavía no han terminado; sin embargo, en medio de todo esto, si me detengo por un instante a pensar, no me reconozco en mi pasado y no comprendo toda esa agitación. Es como si todo le hubiese sucedido a otro y yo saliera de pronto de un escondite, un agujero donde hubiese vivido hasta ahora sin saber cómo. Si no fuera porque en esos momentos siento un gran estupor y ni siquiera me reconozco, diría que el escondite del que salgo es mi propio yo. A veces, sucede que se viven días enteros, y aún muy activos, sin tomar parte de los propios gestos y decisiones. Pero no es esto. En general sé muy bien lo que quiero; y para quien como yo, hace una vida de responsabilidades, es necesario tener ideas claras y volcarse en los hechos.

Una vez cuando era más joven, tuve que encerrarme por algunos días. Tenía enemigos, varios enemigos (no voy a contar ahora todo aquello, pero siempre he tenido la sangre ardiente), y las cosas habían llegado a un punto en que forzosamente debía esconderme. Recuerdo que los primeros días me pasé como un tigre de un lado al otro de la pieza; hablé solo; pero después, ya hacia el final del encierro, empecé a adaptarme y la noche que pude permitirme salir, hesité un instante en el umbral. Después, por supuesto, salí y volví a mis ocupaciones. Pues bien, recuerdo que en ese momento de hesitación, me sentí justamente como he dicho —un gran estupor, una pena como de quien es detenido en el borde de un gesto, de una claridad que estaba por revelársele y que ya no le será revelada. Pero no fue como cuando se interrumpe un hábito (la paz y el silencio de mi pieza por la vaguedad de las calles) — ni entonces ni después sentí ese malestar, sino la impresión de haber salido de pronto a un aire distinto del acostumbrado, un aire que parece estar dentro y no en torno a uno, un gran abismo de aire, de vacío, de posibles circunstancias y pensamientos que surgirían desde el fondo de uno mismo si este uno mismo no huiese ante lo increíble, lo absurdo de esas circunstancias, de esos pensamientos.

Momentos que pueden llamarse de disponibilidad absoluta. Después de haberlos vivido, se intuye que todo el propio pasado visible, el presente y en suma toda la vida, no cuenta por lo que se ha hecho, por lo que se ha querido, sufrido, obtenido, y tanto valdría detenerse en la esquina como un pordiosero y, murmurando cosas que nadie comprenda, apresar y fijar con los ojos cerrados este estupor, este abismo. Hay ahí un secreto más importante que cualquier responsabilidad. Y aunque este estado sea siempre idéntico a sí mismo, no es monótono: uno tiene siempre el mismo rostro, los mismos ojos, la misma voz, sin embargo no sueña con cansarse de estas cosas.

Ciertos días en que debo caminar mucho por las calles (son los únicos momentos en que descanso) o volver a ver rostros conocidos, ya sé que poco a poco me dejaré tomar por esa única idea —esa idea empieza a caminar conmigo,

me acompaña en los encuentros y en las esperas, está por decirme una palabra decisiva y justamente cuando creo ver algo, comprendo que es solo el reflejo de cuando era chico y no sabía siquiera que habría devenido yo. Con todo lo que he hecho, visto y conocido en el mundo, aún me sucede que las cosas más mías son un montón de piedras donde me sentaba entonces, una reja de sótano donde fijaba los ojos, una pieza cerrada donde no podía entrar. Y lo bueno es que esa impresión de rozar un mundo libre como el aire, de sentir por un momento que yo y el mundo somos la misma cosa —y si la impresión continuase un poco más debería creerme quién sabe quién y vivir de otra manera, de una manera opuesta— esta impresión, ya podía sentirla, sin comprenderlo siquiera, de chico. Es algo que no quisiera admitir ante nadie el hecho de que, pensándolo bien, los momentos de mayor satisfacción sean los más lejanos — que uno ni siquiera sabe que los ha vivido —, cuando empezaba a escaparme de casa y lo hacía con miedo. La única diferencia es que entonces estaba de acuerdo conmigo mismo y, para comprenderme, no tenía necesidad de apresar al vuelo el instante y detenerme en la calle como un atolondrado o como un animal despavorido.

Pero luego pienso que uno toma su satisfacción donde la encuentra, y no está dicho que, ya que mis jornadas me parecen las de otro, yo sea menos resuelto cuando se trata de trabajar o de responder. Más aún, en cierto sentido, tener este medio de desahogo me rehace; como si saber que todo lo que tengo —lo que manejo y dirijo— mañana tomara vuelo con solo pensarlo, me diese la garantía de que al menos el vuelo no lo tomaré yo. Quiero decir que en este caso me agradecerá la compañía de este chico, que no era después de todo tan chico si siempre ha sabido una cosa semejante.

Fin de Agosto

Una noche de agosto, de esas agitadas por un viento tibio y tempestuoso, caminábamos por la calle demorándonos y cambiando raras palabras. El viento, que nos hacía caricias repentinas, me dejó sobre mejillas y labios una oleada olorosa y continuó después con sus remolinos entre las hojas ya secas de la avenida. Ahora no sé si aquella tibieza olía a mujer o a hojas estivales, pero mi corazón se sobresaltó repentinamente, tanto que me detuve.

Clara esperó, apenas vuelta, que volviese a caminar. Cuando en la esquina nos embistió otra ráfaga, Clara se detuvo sin levantar los ojos, esperando otra vez. Clara me preguntó si quería encender la luz o seguir paseando. Me detuve un momento en la vereda —escuché el crujido de una hoja seca sobre el asfalto— y dije a Clara que subiese, que yo la seguiría en seguida.

Cuando llegué arriba, después de un cuarto de hora, me senté ante la ventana a fumar oliendo el viento, y Clara me preguntó —a través de la puerta de la pieza— si me había calmado. Le dije que estaba esperándola y, un instante después, se acercó en la pieza oscura, se apoyó en mi silla gozando la tibieza del viento sin hablar. En ese verano éramos casi felices, no recuerdo que hubiéramos disputado nunca, y pasábamos largas horas juntos antes de dormiros. Clara comprendía todo —en aquel tiempo me quería; yo también la quería y no había necesidad de decirlo. Sin embargo ahora sé que nuestras desgracias empezaron esa noche.

Si al menos Clara se hubiese irritado por mi agitación y no me hubiese esperado con tanta docilidad. Podría haberme preguntado qué me pasaba, podría haber intentado adivinarlo, ya que en realidad lo había intuido —pero no callar como lo hizo, llena de comprensión. Detesto a la gente segura de sí, y por primera vez detesté a Clara.

Ese remolino de viento nocturno, como suele suceder, inesperadamente me había devuelto bajo la piel, bajo la nariz, una alegría remota, uno de esos recuerdos desnudos y

secretos como nuestro cuerpo, que le son connaturales desde la infancia. La playa donde he nacido se poblaba de bañistas en verano y ardía bajo el sol. Eran tres, cuatro meses de una vida siempre inesperada y distinta, agitada, escabrosa, como un viaje o una mudanza. Las casitas y las callejuelas hormigueaban de chicos, de familias, de mujeres semidesnudas al punto que no parecían mujeres, y se llamaban «las bañistas». Los chicos, en vez, tenían nombres como el mío, Me hacía amigo de ellos y los llevaba en bote o nos escapábamos juntos a las viñas. Los chicos de las bañistas deseaban estar siempre en la playa, de la mañana a la noche: me cansaba de llevarlos a jugar en las afueras, sobre los cerros, sobre la montaña. Entre la montaña y la aldea había infinidad de viñas y jardines, y durante los temporales de fin de estación las borrascas se impregnaban de perfumes vegetales y tórridos como de flores aplastadas entre las piedras.

Ahora bien, Clara sabe que esas ráfagas nocturnas me recuerdan aquellos días. Y me admira —o me admiraba— tanto, que sonríe y calla cuando ve que esos recuerdos me asaltan. Si le hablo, si la hago participar me abraza, me salta al cuello casi. Es por eso que esa noche no advirtió que la dejé estaba.

Hay algo en mis recuerdos de infancia que no tolera la ternura carnal de una mujer —aunque esa mujer sea Clara. En esos veranos que tienen ya un color único en el recuerdo, duermen instantes que una sensación o una palabra reencuentran de pronto, y de pronto comienza la turbación de la distancia, la incredulidad de reencontrar tanta alegría en un tiempo desaparecido, y hasta casi olvidado. Un chico —¿era yo?— se detenía de noche en la orilla del mar, bajo la música y las luces irreales del café, y olfateaba el viento; no el viento marino, habitual, sino una repentina ráfaga de flores quemadas, exóticas, palpables. Y ese muchacho podría existir sin mí —de hecho existió sin mí—, y no sabía que su alegría, después de muchos años, reaflojaría, increíble, en otro, en un hombre. Pero un hombre supone una mujer, la mujer; un hombre conoce el cuerpo de una mujer, un hombre debe estrechar, acariciar, cubrir a una mujer, una de aquellas mujeres que han bailado, tostadas por el sol, bajo las luces del

café, ante el mar. El hombre y el chico se ignoran y se buscan, viven juntos y no lo saben, y reencontrándose tienen necesidad de estar solos.

Clara, pobrecita, esa noche me quiso como siempre, quizá más aún, porque también ella tiene su astucia. Clara y yo a veces jugamos a reencavar el misterio entre nosotros, a intuir que cada uno es un extraño para el otro, a huir de la monotonía. Pero yo no podía perdonarle ya que fuese una mujer, alguien que transforma el sabor remoto del viento en sabor de carne.

El Verano

De todo el verano que pasé en la ciudad semivacia no sé qué decir. Si cierro los ojos, siento que la sombra ha retomado su función de frescura, y las calles son justamente esto, sombra y luz, en un cambio alternado que embiste y devora. Amámbamos la noche, las nubes tórridas que pasan sobre las casas, la hora calma. Por otra parte, también la noche nos hacía el efecto de esa breve penumbra que envuelve a quien del pleno sol entra a su casa. Nos encontrábamos al anochecer, y era ya el alba, era otra jornada tranquila. Recuerdo que la ciudad era toda nuestra —las casas, los árboles, las mesitas, las bodegas. En las bodegas —sobre sus bancos— vuelvo a ver montañas de fruta. Recuerdo el profundo calor y las voces en la calle. Sé dónde cae a cada hora el recuadro de sol en el piso de la habitación.

De nosotros, en vez, y de nuestras palabras, no reencontro casi nada. Sé que comí mucha fruta; que me sorprendí muchas veces abrazado y abrazando; que demorándome de noche por la calle, gozaba de los paseantes, los colores, los instantes, sabiéndome despierto. Sé que mis manos y mi cuerpo se habían convertido en algo tierno y vivo, como las nubes, el aire y las colinas en esas noches de verano. Todo ésto me fue familiar, y diría cotidiano si el transcurrir de esos días no me resultase todavía hoy ilusorio, tanto que a veces la estación entera me parece, al recordarla,

un solo día que viví en común. Este día estaba dentro mío, y la compañía que terminó con el verano le daba un sentido y una voz. Cuando nos dejámbamos no nos parecía que nos separámbamos sino que íbamos a encontrarnos más allá, como por un convenio, así como en el fondo de las calles desaparece y vuelve a aparecerse la colina. Y la colina la veíamos cubrirse de sombra todas las tardes, y nos gustaba tanto dentro de su calma que llegó a convertirse en una de las cosas de la pieza, en parte de la ventana y de la calle. No desaparecía en la breve noche —tan cercana estaba. El día comenzaba y terminaba con ella. Comíamos la fruta mirándola. Ahora solo quedan la colina y la fruta.

La ciudad semivacia me parecía desierta. El juego de la sombra y del sol la animaba tanto que era hermoso detenerse y mirar desde una ventana el cielo y la calle. Saber que más allá de la luz y de la sombra fresca había algo que estaba en mi corazón y renacía con el sol y anticipaba la noche, daba un sentido a todo encuentro que tuviese en esas calles. Estaban los árboles que bebían el sol, estaban los gritos de las mujeres, había un enorme silencio. Salía de la pieza presintiendo otros perfumes y la frescura de la noche. Podía mirar y amar cada cosa.

A veces, en la parte opuesta de la ciudad, había una plaza que me esperaba, con sus nubes y su tranquilo calor. Nadie la atravesaba, ninguna ventana se abría, pero se abrían los fondos de las calles desiertas esperando una voz o un paso. Si esperaba, expectante, el tiempo se detenía en la plaza. Era el atardecer. Luego, a la noche, la recordaba encontrándola igual.

En aquellas noches el verano no perdía vigor —sabíamos que cada uno pensaba en el otro. Esta certeza —que llenaba mi corazón—, cada encuentro diario me la movía apenas, haciéndola desbordar. Entonces se encrespaba la luz —que veía como un joven recuerdo— como si entrase de pronto en un verano distinto, más allá de los cuerpos y de las voces, y la pieza que había dejado me hubiese valido como una sombra que discreta me recogiese. Cada cosa, al suceder, se hacía recuerdo, porque sucedía en mí antes que afuera. Era como si el largo día lo hiciese yo, y por esto,

nada —de la pieza y de la noche— me resultaba extraño; ni siquiera el cuerpo que acogía el mío, la voz acallada.

Una vez las nubes se adensaron, y llovió toda la noche. Yo esperaba en otra ventana que no era la nuestra, y las gotas me salpicaban la cara. Sabía que al otro día la luz sería más vivaz y más fresca la sombra, y no tuve apuro de volver donde era esperado. Era la última lluvia del verano, y cambió el color de la ciudad. Habría podido esperar, al reparo, pero descendí bajo la lluvia y recorrí otras calles. Pensaba intensamente en nuestra ventana, la recordaba y me alejaba de ella. La colina estaba en el fondo de las calles, oscurecida y aproximada por la sombra creciente. Vi bajo la lluvia, balcones y puertas que había visto siempre bajo el sol. Todo era fresco y cercano, y verdaderamente estaba desierta esta vez la ciudad. Atravesé muchas plazas. Cuando volví, enamorado y pensando en las calles del día siguiente, encontré la pieza vacía, y siguió así hasta la noche. Entonces me asomé a la ventana.

Estuvimos juntos muchos días todavía, mientras duró la estación, pero los dos sabíamos que todo terminaría cuando llegase el otoño. Y en efecto, así fue.

Versión y selección de Gianni Siccardi.

Carlo Salinari (1)

La Poética de Pavese

El quinto aniversario de la muerte de Cesare Pavese ha pasado sin suscitar discusiones y tampoco, tal vez, recuerdos como aquel de Francesco Jovine. Para el escritor molisano, sin embargo, la cosa se podía prever, ajeno como era a las corrientes, círculos y modas literarias, encerrado en el cerco de una problemática cultural tradicional y privado, por consiguiente, de toda influencia sobre la más joven narrativa italiana. Sorprende, en cambio, en el caso de Pavese, quien

(1) El presente trabajo de Carlo Salinari —uno de los críticos más importantes de la nueva promoción italiana— fue extraído de su libro LA QUESTIONE DEL REALISMO, perteneciente a la colección *Saggi di Cultura Moderna*, Parenti Editore, Firenze, 1958.

no solo ha sido tomado como modelo de la narrativa **neorrealista**, es decir, de la corriente literaria más vivaz y ruidosa de la post-guerra, sino que, además, con la publicación póstuma de su diario, se ha convertido en el símbolo y en el autor predilecto de la así llamada **generación perdida**, de la generación que atravesó el fuego de las terribles experiencias de estos últimos lustros. ¿Y entonces? ¿Nos encontramos frente al declinar de un mito que ha durado verdaderamente el transcurso de una sola mañana? Esto se puede creer, tanto más si se piensa con la brusquedad y con la agudeza con la que hace algunos meses, en *Corriere de la Sera* (1), **este mito era destruido por Alberto Moravia**, un escritor dotado ciertamente de interés y capacidad crítica. Sin embargo, me parece que la literatura italiana no ha terminado de saldar sus cuentas con Pavese. Porque su éxito se ha fundado hasta ahora en dos equívocos. Aquél precisamente, de la «generación quemada», que hace devenir pose, estereotipo, **cliché**, un poco **snoob** el real sufrimiento del escritor piemontés (el cuál, por otra parte, rechazaba con repugnancia aquella definición: «No hay generaciones perdidas — hay trabajadores y holgazanes, confusionistas y personas inteligentes) (2), pero sobre todo aquello del «neorrealismo», de una literatura **sociferante**, aproximativa e informe, privada de pudor frente a sus propios pensamientos, a sus propias acciones, a los diferentes aspectos de la realidad, **tanto más enferma de individualismo**, cuanto más quiere hacer creer al lector que reproduce con exactitud lo real en sus particularidades más crudas y chocantes. (No se ofenda el amigo Zavattini: el neorrealismo literario no tiene nada que ver con el cinematográfico. Son tal vez dos fenómenos opuestos. Por esto sin embargo preferimos, en literatura, la palabra realismo que no puede suscitar equívocos, y buscamos no ser engañados por las etiquetas; hay más realismo en algunas páginas de Gadda —que sin embargo es **literato** hasta la médula, pero a veces verdadero poeta: y le pido perdón por un juicio mío algo apresurado de hace algunos años— que en los pequeños volúmenes neorrealistas de casi todos los **Gettoni** de Vittorini).

Padre y tutor de esta literatura ha sido Vittorini más que Pavese: pero Pavese está vinculado con ella y veremos de qué manera y en qué medida. Sin embargo bastaría pensar

en la definición que él daba de su arte como fusión de dos inspiraciones: «Mirada abierta a la realidad inmediata, cotidiana, **rugosa**, y reserva de artesano profesional, humanística; habitualidad con los clásicos como si fuesen contemporáneos y con los contemporáneos como si fuesen clásicos» (3), para comprender cómo la destrucción de lo deteriorado del **pavesismo** no implica, sin embargo, haber saldado todas las cuentas con Pavese.

Moravia escribe, en el artículo citado, que «las ideas de Pavese, todas sumadas, son más importantes que su obra». Yo diría, con más exactitud, que la función cultural de su obra ha sido mayor que el resultado artístico. Pavese es el punto de llegada del **decadentismo italiano**, la **terminación del proceso de revisión de nuestra cultura literaria que había comenzado en los últimos decenios del siglo pasado**. Nos referimos a aquel proceso así llamado de desprovincialización, de absorción de la experiencia decadente de la literatura europea (francesa y rusa, primero; inglesa y americana, después) que en Italia precedió a los movimientos de los «desenfrenados», prosiguió con los futuristas y sobre todo con D'Annunzio, de modo alborotado y un poco desbordante, se alimentó con las tentativas interesantes pero inconcuentes de los crepusculares y de Pascoli, se liberó de muchas escorias provincianas con **La Vox y La Ronda** y luego con los **poetas nuevos**, pero profundizó hasta el fin la experiencia y los mitos decadentes solamente con Pavese.

No solo porque él, en el período más duro del fascismo, entre el 30 y el 40, haya estado entre los que contribuyeron más intensamente al conocimiento de la literatura americana e inglesa; sino porque su vocación crítica le permite penetrar a fondo los mitos y las sugerencias del decadentismo, de acoplarlo sin esfuerzo en el núcleo originario de su inspiración, de organizarlo en un sistema claro, compuesto y racional, y desde ahí, tentar también la interpretación de la tradición y de los clásicos (bastaría leer sus observaciones sobre Homero, Dante y Shakespeare y sobre los grandes románticos del 800).

Habíamos dicho vocación crítica: y lo cierto es que ningún escritor ha hecho una crítica tan lúcida de sí mismo, preocu-

pándose tanto de explicar y de justificar (en los ensayos y en el diario) las razones de su poética, el significado de sus símbolos, los secretos de su trabajo estilístico. Parecería que hubiese en él la conciencia de la importancia de su trabajo y el ansia de explicitarlo temiendo que no se lo pudiera individualizar con claridad en la obra que estaba escribiendo.

He anotado que en el origen de la poética pavesiana se encuentra el descubrimiento de la infancia como la edad en la cual el hombre cumple sus experiencias fundamentales. Es en la infancia cuando se tiene el primer contacto con el mundo, y cuando se crean los símbolos, los mitos correspondientes a las singulares revelaciones de las cosas, que después vivirán en la conciencia como formas «de la imaginación trascendental» (4). Las sucesivas experiencias (el madurar del hombre en el curso de los años) no son más que un conocer «por segunda vez» (5), un redescubrir y reducir a claridad aquellos mitos. De tal modo la voluntad del adulto está condicionada «por las cien mil decisiones tomadas constantemente por el niño en estado de irresponsabilidad» (6) y, por consiguiente, «es ridículo hablar de libre albedrío» (7). Así nos encontramos, poco a poco, caracterizados «sin saber, sin embargo cómo ha ocurrido» (8). Al contraste entre infancia y madurez se establece, como equivalente, aquel entre campo y ciudad, y sobre el plano histórico aquel entre la edad primitiva del hombre, titánica y selvática, y la edad civilizada y culta. Hemos arribado, como puede verse, al reconocimiento de un mundo mítico e irracional, punto de partida de todo el decadentismo europeo, de todos los vanguardismos literarios: «Todo el arte del Novecientos apunta a **lo salvaje**. Primero como argumento (Kipling, D'Annunzio, etcétera), después como forma (Joyce, Picasso, etcétera). Leopardi, con las ilusiones poéticas juveniles ha reconocido **lo salvaje**, como forma psicológica. Anderson, a su modo, ha tocado **lo salvaje** en la naturalidad de la vida del Centro-Oeste. Todo aquello que te ha golpeado creativamente durante la lectura, sabía de aquello (Nietzsche con su Dionisio...)» (9). Y hemos llegado después de tanto vagar, al padre reconocido del decadentismo, a Nietzsche. Pero cuando se piensa que, en nuestra tradición decadente, el mito de la infancia como

momento de la poesía, era encarnado en el ingenuo impresionismo del **muchachito** pascoliano, aquél de la campana en «**Strapaese**» y aquél de lo **salvaje** en el centauro dannunziano, se puede medir la estatura de Pavese, tal vez el primer literato verdaderamente europeo que ha habido en Italia desde hace varios decenios.

La poética de Pavese, sin embargo, no se detiene en este punto. El otro término (la madurez, la ciudad, la civilización) no representa, para él, lo negativo, el límite: lo toma como elemento positivo, el progreso, el bien. El primer término es la **reacción**, el segundo, el progreso; el primero es el pecado («lo que no es ya aceptable moralmente»), el segundo, la ley. «Tú admiras la campaña, el titanismo —lo salvaje— pero aprecias el buen sentido, la medida, la inteligencia clara de los Berto, de los Pablo, de las veredas» (10). Y ahora: «Lo salvaje, lo titánico, lo brutal, lo reaccionario, son superados por el ciudadano, por el olímpico, por el progresista. . . Tú exaltas el orden describiendo el desorden» (11). Y he aquí el drama: porque aquella superación es dolor y en eso no hay descubrimiento, no hay elección real, no hay libre albedrío («Todo está en la infancia, también la fascinación que sobrevendrá») (12). Sin embargo es necesario. Pero la alegría, la felicidad (y la poesía), están solamente allí, en el reconocimiento de los símbolos de la infancia. De aquí la situación típica de la poesía pavesiana, ya definida con claridad en **Lavorare stanca**: «La aventura del adolescente que, orgulloso de su campaña, imagina de igual modo la ciudad, pero encuentra la soledad y la remedia con el sexo y la pasión, que sirven solamente para desarraigarlo y arrojarlo lejos de la campiña, y de la ciudad, en una más trágica soledad que es el fin de la adolescencia» (13).

De aquí los términos de la tragedia de la vida de Pavese, la alegría y a la vez la angustia de la soledad, la imposibilidad de comunicarse con los hombres y la necesidad del encuentro para dar sentido a la vida, para vencer el cáncer de la insatisfacción. De ahí, por fin, el tormento de sus experiencias amorosas, todas ellas minadas por una tara, su incapacidad de abandonarse confiadamente, para una real y recíproca comprensión: «Quede claro, de una vez por todas,

que estar enamorado es un hecho personal que no tiene relación con el objeto amado; ni aún en el caso en que éste, a su vez, retribuya el amor. En este caso se produce un intercambio de gestos y de palabras simbólicas en los que cada uno lee cuanto tiene dentro de sí y por analogía supone que tiene su raíz en el otro. . . Existe, en suma, entre estos símbolos y la realidad, la misma relación que entre la palabra y la cosa. Es necesario ser muy sagaz para darles un significado sin confundirlos con la sustancia verdadera. Que es la soledad de cada uno, fría e inmóvil» (14).

La construcción de este mundo poético importa una búsqueda de estilo, de modos expresivos, no menos compleja e interesante. Desde el primer momento Pavese se plantea el problema del cuento: pero en **Lavorare stanca**, acaricia la idea de una poesía-cuento, de una poesía que sea «expresión esencial de hechos esenciales, pero no la acostumbrada abstracción retrospectiva, expresada en aquel lenguaje libresco, alusivo, que demasiado gratuitamente simula esencialidad» (15). Es evidente la polémica implícita respecto a la poesía italiana de aquellos años (30-34) que ya se plegaba a las experiencias y gustos herméticos y hermetizantes; pero aún más evidente resultará tal polémica si se analizan (con la guía del testimonio del mismo Pavese) los elementos en los que se basaba la construcción de esa poesía-cuento. Los estudios literarios norteamericanos, con el descubrimiento del lunfardo norteamericano, la composición de novelitas semi-dialectales, con la introducción de la jerga piamontesa en la prosa dialogada, y la composición de una pornoteca dirigida a un grupo de amigos, que le dio la conciencia «del oficio del arte, de los límites de un tema, del juego de la imaginación y del estilo» (16), de la necesidad de saldar cuentas con el lector, constituyen la base sobre la que intentó la creación de un estilo objetivo, del cual estuviese especialmente desterrada la figura retórica de la imagen. Sin embargo, durante el desarrollo de la poesía-cuento, Pavese se encuentra de nuevo casi sin quererlo, con la imagen. Pero no se trata de la aplicación de la imagen como «decoración más o menos arbitraria superpuesta a la objetividad narrativa» (17), sino de la imagen como relación fantástica que crea ella misma

el argumento del cuento. Estamos en el umbral del descubrimiento del símbolo, de la poesía como memoria de los mitos creados desde la infancia. A partir de este momento el problema expresivo de Pavese invertirá sus términos en forma absoluta: no seguirá más a la búsqueda de la poesía-cuento sino del cuento-poesía. Y, en efecto, la exigencia planteada en el 40 de una poesía «no reducible a cuento» (18) marcará el fin de su ciclo poético y el comienzo del ciclo narrativo.

Ya en **Trabajar cansa** se pueden encontrar, por consiguiente, los elementos fundamentales de la técnica pavesiana que a continuación serán desarrollados, profundizados, enriquecidos y afinados. La **imagen-cuento**, a través de un largo trabajo de esclarecimiento, devendrá el **símbolo** de las novelas y de la prosa. ¿Pero cuándo no es arbitraria esta imagen? En **Trabajar cansa** él esboza una respuesta que luego no profundiza, pero que se encuentra en la base de su modo de concebir la novela y el cuento: «Consistiría, el criterio de oportunidad en el juego de la fantasía, en una discreta adherencia a ese complejo lógico y moral que constituye la participación personal en la realidad espiritualmente entendida» (19). Los hechos, los hombres y el ambiente a través de los cuales se desarrolla la vida histórica del autor se transforman en la verificación indispensable de la validez del símbolo, de su credibilidad, de su capacidad de sugestión. Por ello las situaciones pavesianas tienen siempre un apoyo en la realidad histórica (el antifascismo, la resistencia, la post-resistencia). Por eso la definición final que dará Pavese de su arte podrá ser la de **realismo simbólico**.

Reduciendo a lo esencial, (y disculpenos el lector el inevitable proceso de simplificación) los problemas de fondo de la técnica pavesiana son: la relación entre dialecto e idioma, el valor universal o particular de la experiencia regional (en este caso el Piemonte), la eliminación del personaje.

Con respecto al primer problema, la posición de Pavese es notable. En efecto, él hace propia la ilusión leopardiana que afirma que en el comienzo de las grandes literaturas nacionales no hay diferencia entre idioma y dialecto.

No es que la gran poesía del origen estuviese escrita en dialecto, pero en ella «el paso del dialecto al idioma ocurría directamente en nombre de la poesía» (20). Sin embargo, según Pavese, hoy ya no puede hacerse nada: «Actualmente el dialecto está diferenciado del idioma y no puede volverse atrás si no es difrazándose de paisano. El problema consiste en inventar (frecuentativo de **invenire**) una nueva vivacidad (leopardianamente **naturaliza**)» (21). Nueva vivacidad que él logra inventar por medio de una lengua completamente hablada, milagro de proporción y de buen gusto, en la cual la intervención del dialecto está limitada al mínimo indispensable, (complaciendo a los múltiples autores de chapucerías dialectales vulgares e informes que han querido encontrar un antecedente en Pavese). El segundo problema logra solucionarse en la teoría de la infancia como momento fundamental del alma humana. Tan solo de las experiencias infantiles surgen los símbolos universales, por consiguiente, solamente los paisajes piemonteses pueden estar en la base de sus símbolos. Por último, la eliminación del personaje se hace indispensable en una narrativa que pone en su epicentro un elemento lírico, como el descubrimiento del símbolo, del cual el único personaje, sólo puede serlo el autor. De ahí la necesidad del diálogo, en el cual las diversas figuras no son sino portavoces de las diversas transformaciones del alma del escritor, de su dialéctica interna: ese espléndido diálogo pavesiano, tan justamente admirado por Cecchi. Concluyendo, he aquí como Pavese mismo, en tercera persona, nos describe su técnica de composición: «Cuando Pavese empieza un cuento, una fábula, un libro, no le ocurre nunca el tener presente en el pensamiento un ambiente socialmente determinado, un personaje o personajes, una tesis. Lo que tiene en la mente es casi siempre tan solo un ritmo indistinto, un juego de acontecimientos que, más que otra cosa, son sensaciones y atmósfera. Su objeto consiste en aferrar y construir estos acontecimientos según un ritmo intelectual que los transforme en símbolos de una realidad dada... Nace de ahí el hecho insuficientemente señalado, de que Pavese no trata de **crear personajes**. Los personajes le sirven simplemente para construir fábulas intelectuales cuyo tema es el

ritmo de lo que acontece: el estupor como de mosca atrapada en un vaso, en **Cárcel**, la transfiguración angustiosa de la campaña y de la vida cotidiana en **La Casa en la colina**, la búsqueda paradójica de la esencia de la campaña, de la civilización ciudadana, de la vida elegante y el vicio en **El diablo en las colinas**, el recuerdo de la infancia y del mundo en **La luna y las fogatas**. Los personajes en estos relatos son absolutamente sumarios, son nombres y tipos, no otra cosa: están planteados en el mismo plano que un árbol, que una casa, que un temporal o que una incursión aérea» (22).

Estas últimas palabras pueden ser el punto de partida para comprender los resultados artísticos a que conduce una poética tan compleja. El núcleo real de la inspiración paveseana, reducido a su esencia, desbrozado de las construcciones culturales y de las justificaciones teóricas, es un núcleo lírico.

El mismo queda cristalizado en las intuiciones del primer libro de poesías que luego retorna fielmente en todas las obras sucesivas. No es una casualidad que la situación poética del último libro concluido poco antes del suicidio, **La luna y las fogatas** (el regreso de un largo vagar por el mundo y la búsqueda de los recuerdos de la infancia) sea exactamente idéntica a la de su primera obra publicada, **Los mares del sud**. Por otra parte Pavese mismo insiste en señalar la correspondencia entre las intuiciones de **Trabajar cansa** y las posteriores, concibiendo su trabajo como profundización continua de los mismos temas. Pero se trata, como hemos dicho, de temas líricos, de intuiciones y descubrimientos fragmentarios, a los que solamente en una etapa posterior, en una fase crítica y de elaboración cultural, se logra organizar. Son los paisajes de las Langhe, la colina, el prado, la viña, el arroyo, y Turín de noche, con sus calles desiertas e interminables, los cafés de los suburbios y los bailes dominigueros, el vagar nocturno sin rumbo y los recuerdos de la infancia y del verano y figuras apenas esbozadas de paisanos, obreros, prostitutas, y adolescentes. En todo esto, como único elemento catalizador, un sentido profundo y amargo de soledad y de insatisfacción. Vana, por consiguiente, es la búsqueda de la obra narrativa de Pavese más perfec-

tamente lograda: en cada una de ellas se encuentran esos motivos que dan vida a páginas por momentos inolvidables, pero en ninguna de ellas puede descubrirse el desarrollo de un cuento, expresión de un mundo poético orgánico. Ni siquiera en aquella que es seguramente su obra más feliz, su canto del cisne, **La luna y las fogatas**.

Por eso decíamos al comienzo que la estatura intelectual de Pavese es sin duda más elevada que la artística. De sus obras permanecerán probablemente solo algunas poesías y pocas páginas de las novelas y de los cuentos, mientras que su problemática cultural representó un momento esencial de nuestro desarrollo histórico. A través de ella debíamos pasar si queríamos experimentar hasta lo más hondo las experiencias decadentes y liberarnos para siempre de nuestros complejos y de nuestro secular provincialismo. A través de ella debemos pasar todavía si queremos que den fruto sus conquistas idiomáticas y estilísticas. Pero en ella, naturalmente, no debemos detenernos.

1955

(Traducción de S. B.).

NOTAS

1. A. Moravia, **Pavese decadente** en *Corriere della Sera*, 22 de diciembre 1954.
2. C. Pavese, **La literatura americana y otros ensayos**, Turín, Einaudi, 1951, p. 290.
3. *Op. cit.*, pág. 293.
4. C. Pavese, **El oficio de vivir**, Turín, Einaudi, 1952, p. 264.
5. *Op. cit.*, p. 252.
6. *Op. cit.*, p. 88.
7. *Op. cit.*, p. 89.
8. *Op. cit.*, p. 89.
9. *Op. cit.*, p. 341.
10. *Op. cit.*, p. 341.
11. *Op. cit.*, p. 341.
12. *Op. cit.*, p. 371.
13. C. Pavese, **Trabajar cansa**, Turín, Einaudi, 1955 (3.ª edición) p. 166.
14. C. Pavese, **El oficio de vivir**, *cit.*, p. 74.

15. C. Pavese, **Trabajar cansa**, cit. p. 154.
16. Op. cit. p. 155/6.
17. Op. cit. p. 160.
18. Op. cit. p. 167.
19. Op. cit. p. 161.
20. C. Pavese, **El oficio de vivir**, cit. p. 266.
21. Op. cit. p. 266.
22. C. Pavese, **La literatura americana**, cit. p. 294.

Sergio Esenin

El futurismo en Rusia había sido preparado por Chlebnikov (1885-1922) con el propósito de lograr una palabra más amplia que el sentido, liberando al lenguaje de los límites tradicionales y propiciando la palabra en libertad de que se hablaba en otros países. La consecuencia de este movimiento será la poesía de Mayakovsky, quizá el más fiel al sentido de la revolución entre los nombres principales. Pero existe quien contemporáneamente, sigue una línea separada del futurismo. Así Nikolai Kluev (1885-1937), poeta de inspiración campesina, que ve en la revolución el alzamiento del hombre natural y puro frente a lo artificioso social, renegando de ella en cuanto se enfrenta a su proceso de industrialización. Su gran discípulo es Sergéi Aleksandrovich Esenin (1895-1925), quien, en un plano poético muy superior, adhiere al principio de la revolución por razones similares. Esenin va a cambiar la fisonomía del proceso y, como su maestro, también se margina. En 1922, funda el simagínismo el cual, de manera no muy distinta a su homónimo y coetáneo en EE. UU., quiere apretar en cada verso visiones y relaciones. Esta tendencia, y el gran contacto con la cultura occidental determinan en él una creciente separación respecto de la vida soviética, lo que contribuye al suicidio en 1925, después de la publicación de su libro Hombre Negro. Esenin está considerado como el poeta ruso —entre los grandes— de más difícil traducción.

(N. de la R.)

Confesión de un malevo

No a todos les es dado cantar,
no a todos les es dado caer
como una manzana a los pies de los otros.

Es ésta la confesión más grande
que jamás pueda hacerlos un malevo.

Yo voy adrede despeinado,
sobre los hombros
mi cabeza es una lámpara de petróleo.
Me place iluminar en las tinieblas
el otoño sin hojas de vuestras almas.
Me place cuando las piedras de la injuria
caen sobre mí como el granizo de una eructante tempestad.
Aprieta entonces más fuerte con las manos
la trémula burbuja de mi pelo.

Entonces es tan dulce recordar
el herboso estanque y el sonido ronco de aquel olmo
y a mi padre y mi madre que viven en algún lugar
que se ocupan muy poco de mis versos
y me aman como aman su campo, su carne
y la lluvia que suaviza el pasto en primavera.
Correrían a ensartaros con sus horquillas
por cada grito vuestro lanzado contra mí.

Mis pobres campesinos!
Os habéis vuelto feos,
seguís temiendo a Dios y a las entrañas del pantano.
Podrías comprender al menos
que vuestro hijo, en Rusia,
es el mejor poeta.
El corazón no se os helaba por su vida
cuando hundía los pies en los charcos del otoño.
Ahora, en vez, camina
con sombrero de copa y zapatos lustrados.

Mas vive en él aún el viejo ardor
 del travieso muchacho campesino.
 A todas las vacas que lo miran
 desde los letreros de las carnicerías,
 les manda desde lejos un saludo.
 Y al encontrar los coches en la plaza,
 recordando el olor del estiércol de los campos natales,
 le dan ganas de llevar la cola de cada caballo
 como la cola de un vestido de novia.

Yo amo a mi patria.
 Yo amo mucho a mi patria.
 Aunque una tristeza mohosa envuelva sus saucos.
 Me gustan los sucios hocicos de los chanchos. . .
 y la voz estridente de los sapos en la quietud nocturna.
 Mis recuerdos de infancia me enferman de ternura,
 vuelvo a ver la bruma de las húmedas tardes de abril.
 Como para desentumecerse, nuestro arce
 se ha acurrucado ante el bracero del poniente.
 Oh, cuántas veces he trepado por sus ramas
 para robarle a la corneja los huevos de su nido!
 Estará siempre ahí, con su ramaje verde?
 Estará siempre igual, tan dura su corteza?

Y tú, mi predilecto,
 mi fiel perro manchado?
 La vejez te ha dejado enronquecido y ciego
 y vagas por el patio arrastrando la cola
 sin conocer ya dónde está la casa y dónde tu casilla.
 Cómo añoro aquellas travesuras
 cuando habiendo robado a mi madre un pedazo de pan,
 lo mordíamos juntos, por turno,
 sin tener repugnancia uno del otro.

Yo soy siempre el mismo.
 Mi corazón es siempre el mismo.
 Como flores de lis en el centeno
 me florecen los ojos en el rostro.

Extendiendo esteras doradas de versos
 quisiera decirs alguna cosa tierna.

Buenas noches!
 Buenas noches a todos!
 Sobre la hierba del crepúsculo ya no resuena la hoz del
 [poniente.

Esta noche, desde mi ventana,
 tengo ganas de orinar contra la luna.

Luz azul, luz tan azul!
 En este azul, ni siquiera la muerte puede ser dolorosa.
 Qué importa que yo tenga todo el aire de un cínico
 que se ha colgado una linterna en el culo.
 Viejo y guapo Pegaso extenuado,
 acaso necesito tu mórbido trote?
 Yo he venido a este mundo como un maestro austero
 para cantar y glorificar las ratas.
 Igual que un agosto, mi cabeza rebosa
 por el vino de mis cabellos tumultuosos.

Quiero ser una vela amarilla
 para ese país hacia el cual navegamos.

1920

la llovizna con húmedas escobas

La llovizna con húmedas escobas
 despeja de los prados la roña de los saucos.
 Escupe, viento, llénate de hojas:
 yo, como tú, soy un malevo.

Me place cuando los azules bosques,
 como bueyes que pasan lentamente
 con los vientres nerviosos de las hojas
 embadurnan los troncos hasta la rodilla.

He aquí, mi manada ha enrojecido.
 Quién la hubiese exaltado mejor?
 Ya veo: el crepúsculo lame
 huellas de pies humanos.

Rusia mía, Rusia vegetal,
yo soy tu único heraldo y cantor.
De menta y de reseda he nutrido
la tristeza de mis versos feroces.

Alumbra, oh medianoche, la jarra de la luna
para recoger la leche de los cipreses.
Parece que alguien quisiera destrozar
el cementerio con los brazos de las cruces.

Un negro horror vaga por los cerros,
siembra el odio del ladrón en el jardín.
Pero yo mismo soy un vagabundo y un bandido
y un ladrón de caballos en la estepa.

Quién ha visto fermentar en la noche
el ejército de los racimos de cerezas?
Deberíais estar entonces en la estepa
en acecho con una cachiporra.

El ramo de mi cabeza se marchita,
el cautiverio del canto me ha agotado.
En la prisión del sentimiento
estoy condenado a mover la rueda del poema.

Pero no temas, viento frenético,
escupe tranquilo las hojas sobre el prado
No me anulará el mote de «poeta»,
yo soy en el canto, como tú, un malevo.

1921

Sí, ya lo he decidido

Sí, ya lo he decidido. Irrevocablemente
he abandonado mis campos natales.
Sobre mí con el follaje alado,
ya no murmurarán los álamos.

Se encorvará sin mí la vieja casa,
mi viejo perro ha muerto ya hace años.
En las tortuosas calles de Moscú

Dios me habrá condenado a morir.

Amo esta ciudad tan llena de arabescos
aunque floja; aunque decrepita,
la somnolienta Asia de oro
duerme sobre sus cúpulas antiguas.



CEDRON

Y cuando brilla la luna en la noche,
cuando brilla como sol el diablo sabe,
yo voy con la cabeza bamboleante
por la calleja de la taberna acostumbrada.

Bullicio y alboroto en esta cueva infame,
pero peso la noche, hasta que llega el alba,
leyéndoles versos a las prostitutas,
bebiendo hasta estallar con los ladrones.

El corazón palpita cada vez con más fuerza
y digo solo disparates:
también yo, como ustedes, soy un hombre acabado,
de este camino no podré volver.

Se encorvará sin mí la vieja casa,
mi viejo perro ha muerto ya hace años.
En las tortuosas calles de Moscú
Dios me habrá condenado a morir.

1922

La Rusia Soviética

Es huracán ha terminado. Hemos quedado pocos.
Son muchos los que faltan al llamado de la amistad.
Vuelvo a mi país abandonado
después de ocho años de ausencia.

¿A quién debo llamar? ¿A quién debo contar
la alegría dolorosa de estar vivo?
Aquí hasta el molino, pájaro de madera
de una sola ala, está quieto con los ojos cerrados.

Aquí nadie me conoce, y quien me conocía
desde hace muchos años me ha olvidado.
Allá, donde estaba en un tiempo la casa de mis padres
ahora hay solo cenizas y polvo del camino.

Pero la vida hierve. A mi lado
pasan rostros de viejos y de jóvenes.
No hay nadie a quien pueda saludar,
en los ojos de nadie encuentro asilo.

En mi cabeza bullen los pensamientos:
¿qué es la patria? ¿quizá sueños inútiles?
Aquí todos me creen un sombrío peregrino
llegado de algún lugar remoto.

¡Sin embargo soy yo!
Yo, ciudadano de una aldea que llegará a ser célebre
solo porque allí un día una mujer
ha parido a un escandaloso poeta ruso.

Pero la voz del pensamiento le dice al corazón:
«Cálmate, por qué estás ofendido?
Entre los ranchos brilla la nueva luz
de otra generación.

Tú ya has comenzado a marchitarte,
otros jóvenes cantan otros cantos.
Quizá sean más interesantes,
ya no solo la aldea,
ahora toda la tierra es vuestra madre.

¡Ah, patria! Qué ridículo soy ahora.
En mis mejillas hundidas hay un seco rubor.
Me es extraño el lenguaje de mis conciudadanos,
y soy un forastero en mi aldea natal.

Y he aquí lo que veo:
el domingo, los campesinos
se han reunido en el Consejo.
Con palabras sencillas y rudas
charlan sobre su vida.
Ya es de noche. Con un oro líquido
el ocaso ha salpicado la campaña,
y los álamos, como bueyes en una charca,
han sumergido los pies descalzos en las cañadas.

Rengo, un soldado rojo de rostro somnoliento,
arrugando la frente al recordar,
habla gravemente Budennyj
cuenta cómo fue expunada Perekop.
«Y nosotros... a los burgueses... a esos
los hicimos polvo... a esos... en Crimea».
Y los arces fruncen las orejas de las ramas,
y las mujeres suspiran en la muda penumbra.
Del monte llega el Konsomol rural,
tocando con ímpetu la armónica:
canta las agitki de Dedryj Demiján,
ensordeciendo el valle alegremente.

Así está la aldea.
Qué me ha impulsado a gritar en mis versos
que soy uno solo con mi pueblo?
Mi poesía aquí no es necesaria,
y quizá yo tampoco aquí soy necesario.

Y bien, perdona, refugio natal.
Estoy contento al menos por haberte servido:
aunque ahora ya nadie me canta
yo cantaba cuando la aldea estaba enferma.
Acepto todo. Acepto todo como es.
Estoy listo a caminar sobre las huellas vencidas.
Daré toda el alma a mayo y a octubre,
pero mi lira no la entregaré.

No la daré a los otros,
ni a la madre, ni a la esposa, ni al amigo.
A mí solamente confiaba sus acordes,
para mí solamente entonaba sus cantos.

Floreced, jóvenes. Y tened cuerpos sanos.
Para vosotros la vida tiene otro sentido.
Y yo me iré solo hacia lugares desconocidos,
aquietando para siempre mi espíritu rebelde.

Pero también entonces,
cuando en todo el planeta
cese la enemistad entre los pueblos
y no haya ya tristeza ni vergüenza,
yo cantaré
con toda mi esencia de poeta
la sexta parte del mundo
del nombre breve: «Rusia».

1924

Traducción de G. S.

UN ENFOQUE DE LA OBRA DE JUAN GELMAN

Para reconocer la propia voz es necesario haber reconocido antes otras voces, es necesario haber logrado paciencia y humildad suficientes para pensar «un día sabremos cuál es, estará junto a otras voces y de pronto diremos: es ésa, es ésta».

Y Gelman no ha podido decirlo en la época de *Violín* y otras cuestiones; se advierten otras voces en ese libro. Hay allí elementos o modos poéticos que abandonará en sus libros siguientes, es decir, que no reconocerá como legítimos para sí. Me refiero especialmente a la forma cerrada de algunos poemas como *Quién pudiera agarrarte por la cola...* *El caballo de la calecita* o *Llamado contra la preparación...*; y a las reiteraciones de *Zapatitos* que hacen que este poema se convierta en un discurso grandilocuente. Hay otros poemas (*Jueves pasado en aire compañero*, *Hoy que estoy tan alegre, qué me dicea*) que anuncian al Gelman posterior, poemas donde la noción de poesía será aproximadamente igual a la de sus libros siguientes. Porque en *Violín...* conviven distintas nociones de poesía.

En *El juego en que andamos* se afirma justamente una de esas nociones. *El juego...* no es, fundamentalmente, distinto del libro anterior, hay si un doble ahondamiento: por una parte, en lo que podemos llamar su estilo —algo hecho esencialmente de recurrencias a ciertas acentuaciones, y esa sintaxis brusca, patética, que ya no abandonará; y por otra parte en su pensamiento poético. Estos ahondamientos provienen ante todo del abandono de lo que no era: la estrechez de las tiradas de endecasílabos, el tono exhortativo (*Zapatitos*) o didáctico (*Un viejo asunto*) de algunos poemas del primer libro, y, en fin, lo que podemos llamar pre-vanguardismo. Y el abandono de esto último es quizá lo más importante de *El juego...* —es corriente que sentimiento del mundo y sentimiento del lenguaje estén unidos en el poeta, y en *Violín...* a una visión formal de la poesía (decadentismo) correspondía una visión formal del mundo (sencilismo, sentimentalismo).

Para ver a Gelman despojado casi totalmente de ese sencillismo (aunque no del sentimentalismo, elemento que veremos aún en *Gotán* pasando precisamente por el meridiano del tango) será necesario esperar *Velorio del solo*. En este libro es notorio que Gelman ha madurado no sólo como poeta, encontrando finalmente su voz, su lenguaje expresivo, sino también como hombre, como ser donde psicología y ética se contradicen menos. Gelman va inclinándose por un verso libre (entendido no como ambigüedad o caos métrico sino como combinación de distintos metros), verso que irá enriqueciendo al abandonar gradualmente el sostén de la métrica para adoptar el de la acentuación (insistiendo en el acento en cuarta sílaba que da a su poesía un ritmo característico). Va encontrando además, la manera de decirnos lo que tiene que decirnos (pertenecer —según Vittorini— a la esencia del hecho artístico el poder decir en su propio lenguaje sin aclarar nada al mismo tiempo en otro lenguaje), va obligando a su pensamiento a convertirse en pensamiento poético.

En *Velorio...* hay dos líneas: una, estrictamente lírica, donde parecería que la circunstancia exterior no existiese, línea ligada a las vanguardias y que no supera el lastre de simbolismo que éstas llevaban; y otra narrativa, donde parecería que la circunstancia exterior superase a la interior. Esta última línea —representada en *Velorio...* por *Casos*— prosigue en *Gotán*, pero en este libro hay un equilibrio mayor entre elementos líricos y narrativos —en poemas como *El león del zoo* que podría ser el equivalente de *La muchacha del balcón* o en el poema *Gotán* que podría ser el equivalente de *Lo que pasa*—, equilibrio que recuerda lo que Salinari dijera a propósito de Montale (1).

Hasta aquí el análisis de la obra de Gelman en sí. Un análisis hecho desde el punto de vista de la historia de la poesía nos haría considerar de otra manera esta obra. *Violín...* por ejemplo, donde podemos reconocer dos o tres poemas de valor, es un libro que no va más allá de la poética en un análisis de este tipo: es un libro que no va más allá de la poética en la que se enrola gran parte de la poesía argentina de la década del 20,

salvo que Gelman, como otros poetas del grupo *El Pan Duro*, ha asimilado ciertos elementos de Vallejo.

Dentro de la obra de Gelman, *El juego...* representa un nuevo frente; no representa una actitud distinta, es sólo otra cara de la actitud anterior. *El juego...* no sale del marco de *Miércoles de Ceniza*. Gelman todavía no se ha aceptado totalmente, no ha aceptado toda la poesía. Y este libro, adherido a una poética decadente, aparece cuando en nuestro país hacia tiempo habían irrumpido las vanguardias —con asombro en Gironde o Tuñón, con transparencia en Hayley o Aguirre.

Velorio... es el libro donde Gelman alcanza sin esfuerzo —sin el esfuerzo de *El juego...*— la cultura de su tiempo, la dimensión de la poesía de su tiempo en su país. Desde este punto de vista, Gelman existe a partir de *Velorio...* —aunque en sus libros anteriores pueden encontrarse poemas hermosos, algunos de alta tensión. Hay partes de Gelman que no conocíamos, que conocemos sólo a partir de *Velorio...*; hay una dimensión de la poesía que Gelman rechazaba, que acepta sólo a partir de *Velorio...* Y esta es la impresión que dan sus otros dos libros: que algo ha quedado afuera, voluntariamente afuera.

Pero si *Velorio...* tiene importancia para la evolución de Gelman y es un aporte a la poesía argentina, *Gotán* trasciende este plano. Quizá este libro sea, como logro artístico, inferior a *Velorio...*, quizá sea un libro de transición, uno de esos libros que cierran un cielo y abren otro en la obra de un artista; pero si algunos poemas de *Gotán* —*El facta y los poetas* (emparentado con *Casos*)— sorprenden porque representan un paso atrás, otros sorprenden, inquietan, porque representan no sólo un paso hacia adelante sino —y en esto reside la importancia de este libro— un paso hacia lo desconocido. Es posible que *Gotán* se convierta en un punto de partida como lo fue *La calle del agujero en la media...*

La lectura de *Gotán* es, reitero, inquietante. Los que creyeron que con *Velorio...* Gelman entraba en el esteticismo, ahora tendrán razones para suponer que está reconsiderando esa posición —y se alegrarán o entristecerán según su visión de la poesía. Los que creyeron que Gelman simplemente (simplemente es sólo una manera de decir) estaba buscándose a sí mismo y había encontrado allí (en *Velorio...*) una porción de su verdad, quizá ahora piensen que ha abandonado ese puerto seguro para luchar consigo y con el mundo en un plano más profundo donde verdad y error se reconocen con menos facilidad, se cambian, engendran un monstruo. El monstruo con el que seguramente ya está luchando Gelman desde el día en que terminó este libro.

Gianni Siccardi.

(1) «El lenguaje de Montale intentaba reducir al mínimo la distancia existente entre las cosas y las palabras que las representaban; en este lenguaje se cumple un doble proceso: de liberación de lo superfluo, de búsqueda de la palabra más adherente al objeto, de esencialización, y al mismo tiempo, la búsqueda de todas las particularidades de una escena o de una imagen. Un lenguaje, en suma, al mismo tiempo esencial y narrativo; lírico, entonces, en el sentido más moderno de la palabra, en un sentido leopardiano».

Críticas Mínimas

PANTALONES AZULES, de Sara Gallardo.

Una manifiesta voluntad de mostrar ha modelado el esquema previo donde la autora vuela su historia de un personaje al que no quiere y al que elije para servirse de él. Fernando, producto de un estrato bien definido de una clase social argentina, de una ideología reaccionaria y, creemos, en plena etapa de descomposición. Sara Gallardo lo incrusta en la ciudad de Buenos Aires, le acerca una novia de clases y una muchacha judía con cierta plenitud vital. De ahí una prosa objetiva, periodística, que describe lindando siempre —y muchas veces cayendo— en un naturalismo sin atenuantes. Creemos que existen otros caminos para cometidos de esta índole, por ejemplo el ensayo, que requiere muchas menos páginas y no necesita de la enajenación de una oca tan seria como es el arte de escribir, esa voluntad de conocer que también, en nuestro tiempo, es una indivisible y difícil toma de conciencia.

Seguiremos esperando, basados en aquel intento lleno de significados que fue la primer novela de esta autora: «Eneiros»; confiando en que hallará finalmente el camino, en que retomará su ritmo y su temblor de descubrimiento.

N. S.

53

NOMBRES, de Francisco Urondo (Bs. As., 1963).

Respecto del grupo de la revista «Poesía Buenos Aires», existe —dentro de la izquierda especialmente, y especialmente entre los poetas jóvenes— un esquema muy difundido: el del esteticismo. Se ha sostenido reiteradamente que sus integrantes adhieren a un cierto nihilismo, a un militante ausentismo de la realidad. Y bien, este libro —escrito entre 1956 y 1969 y que nos llega con mucho retraso (tantos son los libros y revistas aparecidos en estos años, tantos los grupos que han nacido, tantos los errores acumulados sobre viejos errores)—, este libro puede servir ante todo, para ayudar a destruir ese esquema; puede servir también para fortalecer los débiles vínculos de la poesía argentina con la realidad. Tan actuante, modificadora, nos parece esta poesía.

Breves quizá haya significado —para Urondo— la conquista definitiva de un lenguaje propio, original; *Nombres* significa quizá un intento de profundizar en la realidad, de integrarla de un modo más total en su

poesía. Porque *Nombres* no ha nacido —notoriamente— de una actitud hacia la poesía distinta de la sustentada en *Breves*, sino de una actitud distinta, más madura, hacia la vida. Su sentimiento del mundo es —en sustancia— el mismo, pero hay algo nuevo: si en *Breves*, o en cualquier libro anterior, estaban presentes la melancolía del pasado, lo perdido, lo abandonado, el río, la inmensidad, el vagabundo, la aventura, la vida provinciana; en *Nombres* está presente también la ciudad, la soledad, la multitud, lo sórdido y lo imprevisible de Buenos Aires. Los poemas «Coras» y «Fumando espero» pueden ejemplificar respectivamente estas dos dimensiones de la poesía de Urondo.

Párrafo aparte para el último poema del libro, poema de una gran intensidad, donde Urondo intenta abarcar toda su experiencia, tratando de conciliar esas dos dimensiones de las que hablábamos. Buen ejemplo de eso que decimos pueden ser estos fragmentos: es *cora* que reabre el amor y entorna el silencio o ella encendía un cigarrillo a tu lado / y te miraba desde el fondo del agua más serena / los animales gritaban y enloquecían / y era la tierra culpable del desorden oponiéndose a eso hay calor / no hay energías en esta temblorosa tierra / hay gemidos en la ciudad / tiembla un dolor mudo y expectantes o has andado por un lejano arrabal / estás en el mundo / la gente camina a tu lado / en la calle los hombres no se conocen / es el lugar del desencuentro. A pesar de la voluntad de decir que notamos en la parte final del poema, este intento nos parece el punto álgido, la zona más profunda que Urondo haya tentado. Creemos que aquí puede estar el nudo de la fantasía y quizá de la vida de Urondo.

G. S.

ENTRADA PROHIBIDA, de Eduardo Romano.

El poema «El poeta y la noche» nos pone frente al creador que hay en Romano, el resto del libro nos enfrenta al doble equívoco que advertía Octavio Paz para la poesía de intención social: el poeta cree que habla el lenguaje del pueblo, y el pueblo que escucha el lenguaje de la poesía. Romano había partido de un lenguaje hermético, para ir variando después hacia una poesía más compatible, siguiendo la trayectoria de casi toda la poesía argentina de los últimos años. En este nuevo libro —según creemos— equívoca el camino. Retrocede hasta *La masa de la mala pata*, hasta Carriego, hasta Discépolo, con la diferencia que N. Olivari, por ejemplo, logra un tono ciudadano que Romano no alcanza, enredado como está en los retovecos de la retórica de la poesía española. «El poeta y la noche» queda aislado en la marea de endecasílabos, de solemnidad, de pietismo.

G. S.

BAIRES

plástica

El anticonformismo y la nueva expresión

La rebeldía contra las formas del naturalismo académico y el abstractismo también académico —en el sentido de nueva academia—, tiene varios significados que es preciso rescatar racionalmente del proceso irracionalista desencadenante. Replantean la necesidad de una auténtica función creadora, una lucha a brazo partido con la realidad total, una inmersión profunda en la materialidad de las cosas. La experiencia de las vanguardias ha centrado la atención en el hombre como creador; en vez de una «visión de las cosas humanas» nos legó una «visión humana de las cosas», pero a veces esa visión humana no se ejercita sobre las cosas del mundo real sino sobre abstracciones metafísicas. Y es preciso desentrañar en esa compleja realidad que representa el vanguardismo, cuál es la línea ligada al descubrimiento de un nuevo rostro para el mundo, de una nueva expresión, y cuál es la que se halla emparentada íntimamente con el pasado, con lo que es estático, con lo que está muerto por más que se pretenda insuflarle nueva vida, o sea con el decadentismo.

El anticonformismo es una de las particularidades del vanguardismo que solo podrá cerrar su actual desarrollo con la superación de la estructura en la que se asienta. Hay estructuras que sobreviven, a pesar de su caducidad, frenando este desarrollo. Una de las maneras de frenarlo, es la de desviar el proceso de «inmersión profunda en la materialidad de las cosas», y esto puede hacerse invocando incluso la materia, como en el caso de los teóricos del informalismo. La

materia deviene así superficialidad mucho más aparential que en la estética del naturalismo.

La destrucción y la violencia, como formas incontrolables de expresión del anticonformismo anárquico hicieron eclosión con **Dada** —**Dada** significa **nada**, lo cual llevado a sus extremas consecuencias debería conducir a la no-expresión, al abandono de las facultades creadoras—, y luego con los surrealistas, aunque en éstos es preciso señalar que operaba estrictamente en el plano de la imaginación creadora. Lo destructivo del surrealismo es con relación a las convenciones artísticas aceptadas hasta la irrupción del movimiento, como ha ocurrido siempre en la historia del arte, pero no con relación al arte mismo. Y aun **Dada**, surgiendo en pleno conflicto bélico, era una respuesta a los acuciantes problemas que planteaba la realidad. Una respuesta equivocada, según lo demostrado por el curso de los acontecimientos, pero apoyada en la desesperación de un grupo de hombres que veían deshacerse todo el cuadro de valores que los unía al mundo. Muchos, los más lúcidos, reaccionaron y abrazaron una «nueva fe redentora». No es casual que la crisis del arte (de los artistas) sea también la crisis de una clase social que ya ha cumplido el ciclo de su evolución y a la que la mayoría de los artistas pertenecen o han pertenecido.

El resurgimiento del espíritu de **Dada**, domesticado por las relaciones cada vez más cuidadas y fructíferas entre el artista y lo que produce, el mundo de los «marchands», etcétera, puede demostrar observado en profundidad, que los **neodadaístas** no han asimilado la lección de sus mayores. Y observado en el sentido de su actual auge, con proyecciones internacionales, puede significar algo más superficial aunque no por eso menos significativo: la imposición de un nuevo gusto, de una nueva moda tan epidérmica como la del **arte concreto** o la del **informalismo**.

Así también el **informalismo**, utilizado como fondo de un cuadro en el que se aceptan las sugerencias de carácter antropomórfico... «una figuración con método abstracto-informal» (Noé), obtiene una respuesta superficial al problema de la forma artística (oposición entre figura o no-figura): una figura que **se parece** a un ser humano o una figura

que **se parece** a un triángulo). La forma artística es **FIGURA DE LA REALIDAD**, o no es nada **vivo**. Es **REALISMO**, históricamente determinado o **ANTIRREALISMO**. El realismo es hoy el heredero histórico de las vanguardias, por eso la disyuntiva es realismo o decadencia. El realismo surge en cada época histórica, **del seno de la realidad material y social**. Por eso mismo el realismo no puede hoy existir como tendencia, si pretende ignorar las vanguardias. Se tratará de incrementar en la praxis artística el proceso de interpenetración dialéctica entre **vanguardia** y **nueva expresión**, desentrañando el parentesco existente entre vanguardia y decadencia, por ser este último opuesto a la evolución de las ideas y las técnicas artísticas.

La **nueva-figuración** aun cuando —como en la cita de Noé— se interese más por el método en el hacer que por el resultado estético de la obra, replantea el problema filosófico esencial: el sujeto no es nada sin el objeto, y por diversos medios el arte actual ha colocado la cuestión en el plano de un diálogo —no siempre amigable— entre el sujeto y el objeto, el hombre y el mundo en que vive.

El irracionalismo se caracteriza por negar la existencia objetiva del mundo material y sus leyes dialécticas, afirmando la creación de la objetividad a partir del sujeto creador. En el caso de los **nuevos figurativos** se trata muchas veces del gesto y de la acción motora por sobre cualquier otro problema de comunicación efectiva, llegando, en muchos casos, a la destrucción de toda forma comunicable. Pero existe una lucha, violenta y apasionada, por arrancar a la realidad una parte de su verdad. El sujeto coincide con el objeto, en este ejemplo.

Sin embargo, el observable desenfado en la mayor parte del arte actual, confunde invocando la **audacia**, cuando en verdad lo que necesita el artista para su mejor expresión es cierto **coraje intelectual** para asir «al toro por las astas» y vencer o quedar en el ruedo. En gran medida el artista de hoy expresa la imposibilidad de lograr comunicación, en una u otra manera, con más o con menos desesperación, ejemplificada en esa lucha, en esa acción.

Frente al abstractismo mesiánico de Mondrian y sus

continuadores, el **informalismo** y más tarde la **nueva figuración** son una oleada vital, como un golpe de sangre que sacude una materia inerte.

Es curioso cómo en los últimos diez años han revivido, tomando un nuevo impulso, un nuevo interés, el **impresionismo** el **expresionismo** y el **surrealismo**, sobre todo estos últimos que, como ha dicho Tzará: «es en el dominio de la creación artística, cuyo mecanismo trataron de elucidar, donde los surrealistas trajeron una contribución del más alto valor».

Ni pintura discursiva ni pintura conformista, porque ambas representan solo la apariencia de un conflicto.

Dice Aldo Pellegrini en el catálogo de la exposición «Arte destructivo» (Bs. As., 1961): «Ha llegado el momento de que se dignifique el concepto de destrucción, y dignificarlo significa volver, en primer término, a la enseñanza de la naturaleza misma. Destrucción y construcción constituyen para ella dos facetas del mismo proceso. Y en efecto, para el hombre crear es en definitiva transformar, es decir destruir algo para hacer con ese algo una cosa nueva». La exposición a la que este párrafo sirve de prólogo en un extenso artículo del Dr. Pellegrini, no tuvo valor en sí misma, por lo que podemos considerarla cuanto más una **exposición-símbolo**. Todo pintor, escultor, etcétera, sabe que en el proceso de la creación participa también el instinto destructivo. Una obra nace de la destrucción de muchas obras. En este proceso dialéctico destrucción-construcción, la obra es lo que supera, lo que triunfa en esa lucha. Pero se trata de una experiencia artística, porque el arte es **siempre** una forma de lucha. La destrucción no puede ser invocada como parte de una experiencia artística cuando se ejerce sobre la realidad misma, sin transformarla en **objeto estético**, como sucede precisamente en la exposición a que he aludido. Lo que se destruye, finalmente, es toda forma de comunicación artística que no sea la del rechazo. Así llegamos a observar cómo, en las galerías de arte y en los Museos, se cuelgan cartones agujereados y tajos hechos en una tela sin usar, convenientemente «orde-

nados»; objetos desprestigiados para el uso diario, al menos en forma pública, como calzones y camisetas, son seleccionados para producir placer «estético». Así en la exposición que citamos sucede con los ataúdes, cuchillos y huesos. El neo-naturalismo de estos objetos a los que se les permite hablar su propio lenguaje, en algunos casos terrorífico, recuerda —de manera mucho más simple que lo que consideramos arte naturalista— los efectos de la fotografía. En ambos el hombre ha sido relegado a una función secundaria, ya sea manejando una máquina o bien eligiendo objetos para agrupar «artísticamente». La diferencia consiste, tal vez, en que como fotógrafo el hombre es un mediador que ofrece al mundo la posibilidad de decirse **en imágenes**, mientras que practicando agujeros sobre un cartón o tajeando telas, pone al desnudo la imposibilidad humana de expresarse **en imágenes**. De esta manera el «anticonformismo» abandona su sitio en la **vanguardia** para pertenecer al mundo del **no-arte**, que significa el fin contra el que siempre se ha rebelado **toda vanguardia artística**. Es decir que la organización social que rechaza no solo la vanguardia sino **toda forma de arte**, no puede hacer otra cosa que aceptar las formas del **no-arte**. Paradojalmente el anticonformista se convierte en conformista, aplaudido y consagrado. El **no-arte** ha ocupado finalmente su lugar en la sociedad dirigida hacia el rechazo del arte. Lo cual demuestra que un **anticonformismo** que nace como respuesta única a situaciones opresivas, no puede convertirse en **clisé** sin convertirse al mismo tiempo en **conformismo**. Al igual que una fiera domesticada el **anticonformismo amaestrado** nos está indicando que lo salvaje se encuentra hoy en otras regiones de la imaginación aún no exploradas en toda su extensión.

Esas regiones no pueden desvincularse de la historia, lo que ya les confiere una significación **política**, aceptando el determinismo implícito en esta afirmación. De acuerdo con ésto es preciso señalar que en las formas violentas del arte actual (las más violentas que se conocen en las artes visuales) el anticonformismo asume aspectos positivos que podemos rescatar —como quedó dicho más arriba— prestándoles «historicidad». Algo de ésto encontramos en el extracto de Notas

del italiano Corrado Maltese, que se publican en otras páginas de esta revista. El verdadero anticonformismo puede atacar por un lado la disolución de la forma anárquica e irracional y, por otro lado, el sometimiento a fórmulas perimidas. Por esto mismo la violencia es —entendida en su más amplio concepto— una de las componentes del realismo en el momento actual, ya que no se puede prescindir de una exageración conciente, de una deformación que permita acercarse con la mayor libertad a una **nueva expresión**. Esta exageración acerca el realismo al expresionismo como constante histórica, aunque conviene diferenciar lo que es **constante** (oposición a todo neoclasicismo y al «Purismo»), del expresionismo como escuela, pues éste es sólo un momento en la historia del arte de nuestro siglo.

El gesto y el acto —de los que ya hablamos— son también la manifestación de una entrega total y sin reservas, sin trucos de taller, una vocación de sinceridad que suele quedar desnuda sobre la tela, como un llamamiento, como un manifiesto y como un grito, que se relacionan directamente con nosotros, con **nuestros** problemas.

La violencia (1) actual en la forma artística es un acto de fe por la vida contra la muerte y contra todo lo que signifique inmutabilidad y detención del proceso cognoscitivo. El verdadero anticonformismo ha tomado siempre participación en la actitud ética del artista frente al mundo. Tal es el rostro del anticonformismo que es preciso no confundir en el caos y la disolución, ya que el mismo se va dibujando día a día con toda significación.

La violencia en el mundo ha creado nuevas necesidades, y a nuevas necesidades responde el establecimiento de nuevas convenciones artísticas, ya que el arte es convención. Agudos contrastes sobrecogen la vida individual y social e impulsan al choque y a la acción aún cuando exista un aparente equilibrio; para el artista que asume esta realidad el impulso romántico toma un nuevo interés y dentro de él adquieren importancia fundamental los aspectos de la vida que no son apacibles ni serenos. Es la vida de la materia puesta en expresión: La vida que se agita bajo la serenidad de sus apariencias.

Ha escrito Gramsci: ... «un arte romántico, con ajustada conciencia de su clasicidad». En el proceso revolucionario, en que todo es replanteado, el artista ha tomado partido por el descubrimiento de una nueva realidad que no solo es descubierta sino que además deberá ser **explorada y poblada** por imágenes que es imposible prever.

Junio, 1963.

Gabriel Arrau.

(1) Es preciso que por **violento** no entendamos solamente el golpe ni el impacto. Fue un violento el Aduanero Rousseau, con todo su candor y su bondad, así como hoy es también violenta la última exposición de Antonio Berni, en el Museo de Arte Moderno.

Ernesto Treccani

Ernesto Treccani nació en Milán en 1920. Muy joven se recibió de ingeniero y durante esa época escribió ensayos críticos y bocetos para obras teatrales. Debido a esto, su formación intelectual fue compleja y contradictoria, oscilando entre los estudios técnicos, teóricos y artísticos. Cuando era muy joven participó de las preocupaciones de otros pintores más maduros, como Sessa, Birelli, Cassinari y Morlotti.

En 1938 fundó la revista «Vita Giovanile» que más tarde se llamó «Correntes». La gente unida en torno a «Correntes» ha tenido resonancia en el arte italiano contemporáneo (y a ello contribuyó, en cuanto divulgación, la galería del mismo nombre). El grupo estaba formado por la juventud más anticonformista del ambiente artístico de Italia.

Además de participar en las polémicas originadas por la revista mencionada, Treccani acumulaba experiencias en el oficio de pintor. Junto a Cassinari, de quien se sentía más cerca en cuanto a la pintura misma, y a Morlotti, trabajó analizando críticamente lo que hacía. En sus discusiones, la palabra realismo se hizo cada vez más frecuente. Pero se trataba de un realismo que debía asimilar la renovación de lenguaje introducida por los cubistas, y particularmente por Picasso en «Guernica». Al mismo tiempo, buscaban encontrar las raíces de la tradición plástica italiana, remontándose a Giotto, en quien encontraban un ejemplo, por haber sido quien introdujo nuevos contenidos en la cultura del pre-renacimiento.

En esa época Morlotti escribe una carta a su amigo, donde le dice: «yo no haré más pintura, tonal ni bella pintura». Así, Treccani y sus compañeros de grupo, preferían pintar vacilaciones y fusilamientos, mientras teorizaban: «El realismo es la proyección directa, sobre la tela, de nuestros sentimientos más allá de las convenciones plásticas y pictóricas, entendiendo por convenciones todos los formalismos; por lo demás, también el realismo es abstracción en cuanto debe superar el documento naturalista».

Poco antes de la caída del fascismo, Treccani, Morlotti, Morossini, De Gradda, De Michelli, Guttuso y Cassinari, redactaron un manifiesto en Milán donde afirmaban la necesidad de una lucha antifascista, integrando ésta con los principios teóricos del realismo: «...el cuadro debe ser para nosotros una manera de comprometernos».

Más tarde el grupo se disolvió, para seguir cada uno caminos diferentes. Para algunos —Treccani entre ellos— la actividad política asumió una importancia fundamental y absorbente. En 1948 no participó en el Frente Nuovo delle Arti, y tampoco expuso ese año. Su sentido de la responsabilidad lo llevó luego a replantear todo el proceso de su forma-

ción, comenzando por dibujar intensamente y sólo ensayando con el color. Estudia a fondo a los impresionistas; recibe la influencia de Matisse y de Bonnard. En 1949 expone dibujos en París y en 1953 participa en la Bialnal con una muestra personal de claroscuro.

Treccani ha obtenido más tarde una cierta seguridad en el oficio que le permitió expresar su propia concepción de la pintura en un lenguaje orientado hacia la comprensibilidad, de acuerdo a su intención humanistas. Participó en la XXXVII Bialnal y en numerosas exposiciones internacionales. Vive en Milán, donde es considerado uno de los representantes más notorios de la tendencia neo-realista italiana.

(N. de la R.)

EXPOSICIONES

y otras notas

Una tarde muy cálida. Antes de volver a tomar el tren para Milán hago a tiempo de pasar por la «Nuova Pesca», donde se inaugura una muestra de Cini, Guerrierchio y Leomperri. Es la muestra de clausura de la temporada y en la galería de la calle Frattina parece que se hubieran dado cita todos, o casi todos, los jóvenes pintores figurativos de Roma: encuentro a Calabria, Guccione, Tornabuoni entre otros, y naturalmente a los expositores.

La expresión «pintores figurativos», con referencia a los artistas más jóvenes, parece tener aquí un sentido todavía bastante preciso, mientras que en Milán la definición se pierde en lo incierto.

Figurativo es un pintor que lleva a la tela una imagen organizada del mundo objetivo, de tal manera que el resultado final del proceso creador es siempre una forma apropiada, verificable en la realidad que se presenta. El pasaje de sujeto natural a «sujeto pictórico» es transpuesto de diversas maneras por sucesivos grados de simplificación y síntesis.

En la valoración de las obras se tiende hoy a alejar cada vez más hacia el arbitrio del sentimiento o sensación individual, el límite de la relación objeto-transfiguración, o se anula directamente esta relación haciendo coincidir objeto y transfiguración. El término figurativo pierde significación y deviene palabra sin sentido.

Tengo ante los ojos algunas pinturas de Piero Leddi, un joven pintor que vive en Milán y que ha expuesto recientemente en la Galleria delle Ore. El mundo poético de Leddi narra la vida tumultuosa de la ciudad en crecimiento. Otra fuente de inspiración es la campiña lombarda, con la soledad de la gente del campo y el paisaje inmóvil. Personajes inquietos de la ciudad (una niña, amantes abrazados en el auto), animales e instrumentos agrícolas sufren violentas alteraciones: del arado ha quedado el resplandor azul de una reja, de la riña un entretreído de

planos coloreados y de líneas quebradas. Sin embargo, el tono realista no se ha perdido y esta pintura se distingue de las formas evocativas de lo abstracto-concreto.

¿Por qué entonces en un determinado punto de la figuración la figura se disuelve y tienen predominio los elementos de la composición, línea, color, planos coloreados?

Creo que el momento fundamental del nacimiento de un cuadro es cuando los datos de la realidad y un cierto cúmulo de ideas y sentimientos se configuran en una imagen particular, que no es aún pintura pero ya contiene un núcleo pictórico (una forma o un color).

La figuración se presenta entonces al artista con todas sus posibilidades, en plena libertad, razón y sentimiento a un tiempo. Se trata de un núcleo parcial, no siempre susceptible de desarrollos, y del cual no se puede prever el resultado pictórico, aunque ya es suficientemente claro para la realización de la obra. A partir de este punto se inicia una serie de operaciones contrastantes como conceptos y técnicas, y con el transcurrir del trabajo intervienen factores diversos, culturales, psicológicos y de oficio que desvían el resultado hasta llegar a invertirlo.

Quando un artista está en formación las contradicciones son más evidentes y más sensibles las influencias de orden cultural. Pero, más que de influencias se debería hablar de presión de un ambiente que tiende a romper la continuidad del pensamiento figurativo, favoreciendo soluciones intermedias y aproximativas. *La actitud de la crítica y las exigencias del mercado se hacen sentir de modo relevante y un artista debe librar una dura batalla ideal y material para salvaguardar la propia libertad creadora* (*).

En Milán el arte contemporáneo ha llegado a ser un negocio que interesa a notables grupos de personas y como todos los negocios requiere determinadas garantías de estabilidad y relaciones bastante precisas. Junto a las galerías de arte más o menos calificadas, en posesión de un permiso especial de exhibiciones, han surgido en los últimos tiempos una categoría de coleccionistas-comerciantes (aparentemente coleccionistas, de hecho comerciantes) que proceden en el sentido de crear en torno al cuadro (de ciertos cuadros) una atmósfera de objeto de rápido trueque y óptima inversión. La antecala de las modistas, el mostrador de las fondas, la sala de espera de los abogados, devienen centro de bolsa de los valores artísticos. Incultos personajes lanzan productos que se cotizan. Parte de la crítica colabora con las exigencias del mercado de estos señores. Las galerías no escapan al ritmo impuesto por el supermercado y se transforman en complacientes vitrinas de la última invención. Para un pintor hay diversos modos y grados de sobrellevar las condiciones negativas de esta situación. Solo en casos extremos se trata de abiertas concesiones y de una entrega total a las imposiciones del gusto. Para la mayoría, es la falta de la acción positiva de un ambiente donde mostrarse, es el aislamiento, la dificultad de trabajar con el debido recogimiento, sin apuro, con simplicidad y modestia en un mundo donde pri-

ma la velocidad; un mundo que exige del pintor, productos definitivos, abundantes, de un modo constante, *sin dudas, sin los errores vitales de la búsqueda*. No parecen artistas sino mediocres artesanos que trabajan en serie. *(En esto, solo en esto sería indiferente la obra figurativa o no figurativa)*.

La constatación de las condiciones reales en las que trabaja un artista en Milán, no significa abandonarse al pesimismo. Milán no tiene la tradición de los mercados de arte de París (que al menos aseguran un cierto standard de vida a la profesión) —y no es ya la ciudad antiguas y de provincia como son todavía en este campo, Roma y las otras ciudades italianas.

Sin embargo, en Milán existe un arte joven que se puede definir como de oposición. En las obras de pintores como Dova, Guerreschi, Pietro y Dimitri Pleseau, Leddi, Basaglia, Romagnoni, Martinelli, Forgioli, de un escultor como Bodini (para hacer algunos nombres de los cuales recuerdo las muestras en la Galleria dell'Orto, de Bergamini, Gal. Grattacello, Spotorno, Colonna, Permanente, en la última estación) se reflejan diversos grados de conciencia figurativa a los cuales he aludido.

Forte dei Marmi, julio 1961.

Un día tras otro L. me ha visto pintar el jardín florido, el gran seto y el laurel detrás del cual se adivina el mar.

Ahora, de regreso a Milán, escribe: «En ciertas secciones del establecimiento trabajan con él» de color. En la Borletti las mujeres continúan desfalleciendo. Te hablo de estos tristes argumentos porque verdaderamente no logro pensar en otros. Las esmaragritas y los aparatos terrestres son cosas bastante lejanas. Un infierno mecanizado, he aquí lo que es la vida... etc.»

Cierto. Pero ¿en qué términos se expresa mejor el compromiso de un artista actual? He ahí ante todo el esfuerzo de abarcar los aspectos más generales posibles de la realidad, contra las limitaciones que pueda tener cada uno de nosotros, relegado en el ángulo de su casa, amparado en el equilibrio existente y en las defensas que nos fabricamos para seguir adelante. Forma parte de este esfuerzo transformar en sueño positivo los elementos dispersos de una realidad parcializada y corresponder así al diseño completo que la razón nos sugiere.

Fábula y realidad no son términos inconciliables; existe también un punto de exploración de la realidad que desemboca en la fábula.

Quisiera que un día se pueda decir de mi trabajo: en una época marchaba hacia la felicidad a pesar de las nubes negras y los desastres; tenía conciencia de ellos. Sin embargo, ha pintado un jardín esplendente, luminoso. Solo quien tiene el corazón abierto a los sufrimientos del mundo, quien conoce el significado de la explotación y de la esclavitud, quien

responde con la lucha, puede aspirar a expresar la belleza. Los otros no podrán más que reflejar la descomposición y el horror, o bien la Nada.

¿Qué significa combatir por un mundo mejor también con la pintura? Un artista está en condición de responder *si* con su trabajo a interrogantes en oposición que aparecen en suspenso en el mundo. Los medios expresivos a su disposición le consienten el sueño positivo. El equivalente figurativo de conceptos muy generales (el horror del mundo actual y sus contradicciones, el peligro de guerra, la alienación del hombre, etc...) no puede prescindir de una paciente reconstrucción de los objetos, los cuales de por sí —pero en la visión de su más amplio conjunto— son interrogados con amor. Amor por las cosas y *espíritu de oposición*; de este choque nace la obra más viva y real de nuestro tiempo.

París, febrero de 1961

La cita en el «Flores, era para las tres y media. Había pedido al camarero que me avisara cuando entrase Alberto Giacometti a quien no conocía personalmente. Me decidí a hablarle por teléfono después de haber dudado tanto en ocasión de mi anterior estada en París; más aún, quizás ésta era la principal razón de mi viaje, aunque hubiese también otros motivos, después de cinco años que faltaba de París, donde la muestra «Les Sources du XXème. Siècles estaba por cerrarse. Me había sentado a una mesita delante de la puerta e intentaba adivinar, entre los que entraban, cuál era Giacometti.

Cada uno de nosotros —me decía— se asemeja a las cosas que hace; Giacometti tendrá un rostro claro y rugoso al mismo tiempo, será un hombre alto, un señor suizo anónimo en el vestir, quizá con lentes de oro.

Estaba seguro de que sería así; sin embargo, pronto habría de encontrarme ante una imagen completamente distinta, impetuosa, un rostro pasional, desordenado. Me llamaron al teléfono y cuando regresé al hall, entraba Giacometti. Poco después mientras hablaba sentado a mi lado observaba de perfil su ojo rugoso, orlado de rojo, con lo blanco turbio y líquido, el iris duro y transparente, un ojo compacto y nervioso. No hubo formalidades. Entramos rápidamente en el diálogo, como no me ocurría desde mucho tiempo atrás, con viejos amigos y compañeros de trabajo o con los jóvenes que están cerca mío.

He aquí la realidad que debo copiar así como la veo, dijo. *No existe un falso realismo que deba ser evitado, lo demasiado real no tiene significado en arte, el realismo vulgar no es absolutamente nada.* Tengo ante mí este vaso y quiero copiarlo. Pero este vaso lo copio a través de la imagen que tengo aquí, en la cabeza. Más copio el vaso, el borde redondo que señala su forma, más expreso la imagen que es mía, el borde redondo que se refleja en mi cabeza. Es ridículo intentar reflejarse a sí mismo. La pintura «diario del alma» es una ficción. Actualmente todos

persiguen el propio mundo expresivo. No tiene sentido. Hay cosas que deben ser repetidas a través de la forma y el color. Lo que cuenta es la proposición figurativa, las cosas que comunicamos.

¿Era esto lo que decía Giacometti? En el recuerdo sus palabras se confunden con aquellas que me he repetido tantas veces. G. bebía café y comía huevos duros.

Hay dos caminos: el primero nace de la construcción de las cosas, la construcción pictórica del personaje, de su profundidad, es todavía el camino de Cézanne. Otro camino es la descripción acentuada de un esquema; la línea que scierra el color, una pintura de contornos y de zonas coloreadas. Hay quien parte de conceptos muy generales y los traduce sobre la tela sin el intermediario de una exploración ardiente, continua, de los infinitamente variados y parciales elementos de la realidad. Esto lleva a distintas formas de decoración (solo en apariencia dramática). Otro es el camino del realismo, *fruto de un paciente esfuerzo de aproximaciones.*

El estilo es la verdad; absoluta ausencia de imposiciones externa, de grandilocuencia, por un continuo trabajo de despojamiento.

Me preguntó por mi trabajo; qué había hecho después de «La huelga de los mineros», por el cual había luchado en la «Quadriennale» en ocasión del premio París. Los otros no querían saber nada de él —dijo Giacometti—, no se habían enterado; así que tuve que hacerlo sacar de la pared e introducirlo en el cotejo.

Después fuimos a su taller. Tenía pocos trabajos; una pequeña cabeza que hizo y deshizo varias veces en mi presencia y dos espléndidos retratos de muchacha, sobre tela.

Milán, agosto 1961.

«Y yo, ahora amo en el arte no el mecanismo ingenioso, sino ese factor irrepitible, único, vivo, que distingue un árbol de otros. - *Ilya Erhemburg.*

El problema se plantea, a mi modo de ver, en estos términos esenciales: nosotros vivimos en un período en el cual fuerzas contrarias coexisten en un equilibrio extremadamente precario. Hay una elección que consiste en la aceptación de este equilibrio y en someterse a los pequeños desplazamientos que no alteran de hecho la situación primitiva. O bien la voluntad de modificar profundamente ese equilibrio. Así, en la vida, en la lucha de clases, en los reflejos que se verifican en la conciencia de los hombres y por lo tanto, también en la cultura y en el arte.

Un arte de protesta, genéricamente adverso a las condiciones impuestas por la clase dominante, no es necesariamente un arte revolucionario, en el punto al que hemos llegado en la relación de fuerzas y en las posibilidades de acción reales. La denuncia de un mundo que muere,

a través de las formas que este mundo nos deja en herencia, es un aspecto parcial y limitado de la lucha que conducimos por un mundo mejor, por establecer nuevas posibilidades de comprensión entre los hombres. Del grito al discurso articulado: este es el camino no utópico del conocimiento, que tenemos por delante. *Un arte que parta de semejantes presupuestos, encuentra aún y siempre en la naturaleza, en los hombres, en la participación del artista en el curso mutable de la realidad, su estímulo y su esperanza de perfección.* Un arte concebido de este modo, busca con humildad pretextos de construcción figurativos que, aunque parciales, hundan sus raíces en las cosas. El grito puede resonar sin eco en el desierto y tener notas altísimas. Lo hemos escuchado, y todavía lo escuchó; pero mi empeño se orienta hacia una realidad distinta, de la cual me siento partícipe. Esta es la polémica que sostengo con mi trabajo y la acción cultural.

Ernesto Treccani.

(Traducción de R. B.)

* (Los subrayados son nuestros: N. de la R.)

MARTINEZ HOWARD



una poética

«Quien dice un arte dice una poesía.

No hay arte sin un propósito poético».

Eugenio Delacroix. («Diarios»).

El cuadro de un pintor realista (1) siempre nombra cosas. Para nombrar no es necesario describir. Y todo lo que sea nombrado solo puede adquirir vida propia (aún como evocación) según el tratamiento peculiar de la materia plástica con la que se trabaja. Esto es obvio señalarlo. La Pintura no representa; PRESENTA. El arte es una presencia que convive con nosotros.

Si el cuadro nombra la realidad de la experiencia, quiere decir que en su interior todo el mundo puede reconocerse —con un poco de paciencia— dentro del ámbito del espacio creado por él. Este espacio puede representar las dimensiones de una escena cúbica en la que se desarrollan acontecimientos que prosiguen fuera de ella, sin que para eso sea ineludible la participación de un espectador imaginativo. Esto es el cuadro-ventana, como algunos lo llamaron. El cuadro-teatro, en cambio, es cerrado en sí mismo, no puede continuar en otro lado que en la imaginación de quien está ante él, y sin embargo es aún una visión exterior. Al plantearse los problemas constructivos de su cuadro el pintor piensa el espacio (lo crea) donde transcurrirá, surgido siempre de lo espontáneo, aquello que por alguna razón de comunicación lo mueve a actuar. Tanto el cuadro-ventana como el cuadro-teatro expresan del espacio una noción muy simple: es el lugar donde las cosas son y están. Un cubo que se presenta de manera tal que el espectador puede ver lo que ocurre dentro de él, permite solo un punto de vista desde una hipotética platea; el pintor como el espectador están fuera del cuadro. El cuadro podrá acercarse más a un boceto escenográfico que a una pintura propiamente dicha. El espacio está aludido, representado. El pintor no ha creado su cuadro desde adentro del mismo. No ha internalizado la objetividad del mundo en su «mundo». El pintor ha creado un objeto —siempre por el trabajo transformador de una materia dada— en el que representa una idea previa al desarrollo del mismo, o un acontecimiento que existía anteriormente al cuadro. El pintor no ha vivido el espacio propio e intransferible de su cuadro, más bien él ha utilizado este espacio para decir cosas que podrían haber sido dichas en otro lugar o abandonadas —«a lo triste de su suerte»— en la realidad de la vida. Esto no significa que para huir de lo exterior el pintor deba expresar solamente su emoción y pensamiento, ante todo vital, en relaciones más o menos «Bellás», «Brutas» u «Otrés», de líneas y colores a los que se carga de un sentido incommensurable y

absoluto (abstracto; figurativo o no-figurativo). Nombrar la realidad significa rescatarla de la fatalidad de su destino, por medio de la imaginación creadora. Todo puede suceder dentro del cuadro como *nombredor*.

El artista responsable se plantea todos los problemas que como hombre le salen al paso en cada vuelta de esquina. Y también *pintar* es una manera de hallar respuestas a tales interrogantes. Pero lo cierto es que todo ello debe palpitarse en el pintor durante el *acto mismo* de la situación pictórica, de modo tal que el propio autor resulte al mismo tiempo el primer espectador; porque un cuadro es una aventura de conocimiento.

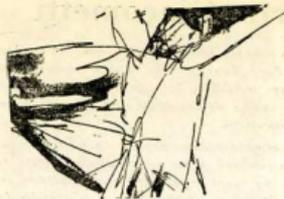
La pintura (y también el dibujo) se viven en el *acto mismo* de su ejercicio. Antes o después del mismo se realiza lo verdaderamente abstracto, o sea se juzga, se planifica, se afirma o se niega, en fin... se habla. Los mejores se elimitan a vivir. El pensamiento plástico está en la ejecución de la pintura más que en la aproximación literaria a la misma. También existen quienes viven en el mundo de la palabra solamente: esos son los críticos y los charlatanes. Pero para un pintor, la realización del cuadro, con sus defectos y virtudes, arrastrando —por así decir— su pequeña tragedia, es la mejor crítica a la obra de los otros y a la suya propia.

Lo exterior en pintura es la representación de cosas que no han sido vivenciadas en el *acto mismo* de la expresión creadora. Es decir que han sido impuestas desde afuera, por distintos modos de imposición; unas veces por los demás y otras por el mismo pintor, pero siempre como ilustración. Fuera del *medium* por el que se desarrolla, fuera de la pasta con la que se hace, no existe *poética* posible. No hay que olvidar que la pintura es ella misma un hecho concreto, y también lo es el dibujo, en la red de sus líneas y valores de claroscuro. Realidades creadas por el hombre para enriquecerse aún como objetos —pero no solamente como objetos.

El espacio no es el ámbito cerrado donde las cosas son y están. El pintor y el dibujante se apoderan del espacio hasta llegar a concebirlo *etal como es* para la conciencia humana: móvil, en todo momento activo, creado y destruido por la actividad individual y social (también política) *en el mundo*. El pintor no está *ante* las cosas sino *en* (2) y *entre* ellas. La pintura es una manera de vivir, y de modificar el mundo.

El pintor y el dibujante viven un espacio que han integrado a su imaginación creadora, al que llegan con el conjunto de todas sus vivencias, en cada caso diferentes. La composición de la imagen, nacida de una interrogación profunda al conjunto de la experiencia sensible, no es necesariamente compleja, ni tampoco fácilmente comprensible. La pintura auténtica expresa a un individuo que partiendo del orgullo (3) ha llegado a vencer el orgullo, y está dirigida (por ello mismo humildemente) a la comprensión-expresión de aquellos a quienes llega. En los más verdaderos, la obra es inexplicable por otra razón que la de la obra misma, porque como ha dicho el poeta: «el artista es compañero inseparable del misterio».

R. Brouillon.



MONZON

(1) Al elegir el término **realismo**, que considero menos limitativo que el de **figurativo**, debo aclarar que: **figuración** o **no-figuración**, como opuestos en el arte actual, representan una superación en cuanto al juicio de la obra con datos naturalistas (p. ej.: «Ese cielo no es tan azul»; «La nariz es parecida pero los ojos no», etc...). Se trata de reconocer un pensamiento plástico coherente que establezca su validez como lenguaje autónomo. Pero, aún así, **figuración**, **no-figuración** o **nueva-figuración**, minimizan el problema de la comunicación, en el que el arte es un medio y no un fin, reduciéndolo a un problema tangencial cuando en verdad se trata de un problema **vital**. Solo para el artista el arte es **su fin**.

(2) Un modo cauteloso de estar **en** las cosas —que aún sigue siendo válido por lo que significa como deformación sensible y autenticidad emocional—, es lo que se conoce con el nombre de **intimismo**.

(3) Toda creación es básicamente orgullosa porque pretende descubrir una parte de la realidad hasta entonces desconocida o no lo suficientemente conocida.

Alberto Giacometti

Nació en Stampa (Suiza) en 1901; vivió varios años en Italia y ahora reside en París. Entre los años 30 y 36 estuvo en Francia como expositor del grupo surrealista. Esta participación —es la segunda época del surrealismo— explica algunos de los aspectos de lo que más tarde será la poética de Giacometti.

En 1934 escribía que la imagen se presentaba a su mente como la forma de una escultura, y que por lo tanto, se trataba de colocarla en el espacio, pero que nunca se le aparecía como aspecto de cuadro y pocas veces de dibujo, lo que explica porqué es considerado, ante todo, un escultor.

En G. la pintura y el dibujo se realizan con trazos nerviosos y repetidos, que no delimitan el espacio en torno a la figura, pero, multiplicándose, incluyen la imagen en un tejido frondoso de «líneas cortantes, duras y sutiles como hilos de acero».

En cuanto al modelado, en su escultura, G. se propone —como los impresionistas— fijar una imagen fugitiva. El ha escrito sobre esto: «los días pasan y yo me engaño creyendo haberlos aferrado, detenidos».

Medardo Rosso fue el primer escultor que comprendió cómo al modelar la forma de un objeto se modela también la forma del espacio en el cual está situado.

Introduciendo en la concepción de la forma escultórica la atmósfera y los reflejos producidos por objetos vecinos, M. Rosso armó la experiencia de los pintores impresionistas y realizó una escultura-pintura a la luz de lo que consideró como la más auténtica revelación de la realidad: la escuela impresionista. La ruptura del objeto abierto a la luz y a la atmósfera es, también, el origen de la descomposición dinámica de los futuristas, cuyo primer paso consistió en el divisionismo (G. Previati) como búsqueda pictórica inmediatamente anterior.

Sin embargo, por tradición, la escultura es el arte de lo permanente, de lo estático, una renuncia a todo lo que en el mundo es mutable y temporal; por eso mismo, por ejemplo Boccioni, el gran maestro del futurismo, luego de sus experiencias en el modelado prosiguió sus búsquedas en la pintura, que era la que más se adaptaba al sentido de su imaginación.

Giacometti —que fue alumno de Bourdelle— sabe bien qué es una escultura en sentido tradicional. De Bourdelle aprendió que la escultura obtiene en la estatua su más alto valor conmemorativo y ritual.

G. ha pasado por el surrealismo y su escultura es verdaderamente un retorno de la dimensión de lo absurdos. Del surrealismo ha aprendido a concebir el espacio como el vacío o la nada. En la estatua reducida a la dimensión de una aguja, hallamos todo: también la nobleza y la grandeza antigua de la estatuaría.



GIACOMETTI

G. alarga extraordinariamente sus figuras porque, de ese modo, puede oponer con mayor fuerza la horizontal del suelo a la vertical de la figura humana.

Palma Bucarelli —de quien hemos tomado estos datos— dice que «la materia es caduca, mortal, destinada al polvo, pero que sin embargo, como materia no puede destruirse, permaneciendo en el espacio que no puede deshacerlo». Así, el mundo fugaz y mutable es, al mismo tiempo, duradero e indestructible. En ese pequeño cúmulo de materia del que nace la obra, G. modela la impronta del gesto. Esto es algo que también debe a Rodin —a quien Rilke definiría como su escultor del gesto». Oponer: figura humana como imagen del ser, a espacio, como imagen del no-ser. Existe una interpenetración dialéctica: uno no puede existir sin el otro. El espacio amenaza destruir y disolver la escultura de G. que, sin embargo, vive y perdura. La oposición básica, esencial, en su obra, al igual que en la pintura de Mondrian, consiste en la oposición entre la vida y la muerte, la vertical y la horizontal. Quizá por esta razón es que J. Cocteau ha hablado de «misterio laico» frente a las obras de G.

J. P. Sartre se ha preguntado: «por qué alguna cosa en vez de nada?». Estas son algunas cosas: nuestra materialidad y nuestra realidad humanas, un pequeño núcleo de materia que el vacío del espacio no puede devorar.

A la obra de G. se le llamó también «visión del prisionero». Somos, en verdad, prisioneros del espacio; nuestra materia humana es la que permanece, no es gran cosa pero se salva, nos permite hacer un gesto y

existir. He ahí porqué la escultura de G. se reduce al gesto, no es más que un gesto; un brazo o una mano que emergen del nivel del suelo como si pertenecieran a un cuerpo sumergido en el agua. Pero si aquella mano implora ayuda, ésta es aún vida y esperanza; no somos aún símbolos, somos alguien o, sobre todo, alguna cosa.

En la época en que el nazi-fascismo era victorioso en Europa, destruyendo al individuo en campos de concentración y exterminio, la política del prisionero se fue haciendo más humana. Ya no se trataba simplemente de una lucha entre el espacio y la materia. Se trataba de tomar partido por una humanidad sufriente, lacerada y humillada; las figuras humanas de G. comienzan entonces a devorar el espacio y, aun cuando quedan reducidas a un fragmento minúsculo de vida, ellos emergen, por último, victoriosas.

En un principio G. se dejó atropar por la nostalgia de las civilizaciones primitivas y evocó ídolos y fetiches. Luego, del mito pasó al sueño (época surrealista) y ahora del sueño ha pasado a una concepción patética de la condición humana. Como Sartre, ha tomado partido por el conflicto de la vida, en la lucha dialéctica entre el ser y la nada.

En G., el aspecto lúdico no contradice su sentimiento trágico de la vida. Encontramos en G. toda una lección ética, dado que sus esculturas, sus colosos en miniatura, encierran una fe en la grandeza, en la vida de todos los hombres: —«Qué cosa cree usted que interesa verdaderamente a la gente, de la mañana a la tarde, sino los afectos, la dificultad de trabajar, la amistad y el amor, sobre todo el amor?», ha dicho recientemente G., y no puede haber nada que lo defina mejor.

En la última Bienal de Venecia se le otorgó la máxima recompensa en escultura, y también fue propuesto para el primer premio en la sección pintura, dedicándosele un salón entero para la exposición de sus obras.

(N. de la R.)



BROULLON

Sobre la violencia en el arte actual

(Extracto de notas de Corrado Maltese)

... «una cierta violencia es garantía —en cierto modo— de no someterse a las fórmulas académicas, de una relativa autonomía de iniciativa, etcétera».

... «La autenticidad del contenido debe unirse estrechamente a la renovada violación de las formas».

... «Una muestra de dibujos y grabados en «La nuova pesa» llevaba por título «La violenza ancora» (Attardi, Farulli, Guttuso, etcétera). El grupo se llamó **Il pro e il contro**. Naturalmente entre éstos la violencia es ejercida para provocar polémicas y para denunciar; los hechos de Argelia, la crónica negra de cada día, el terror atómico, ofrecen los apuntes más abundantes».

... «Históricamente, para hablar de los antecedentes plásticos de la violencia (los más inmediatos), debemos retroceder a **Guernica**. Pero si vamos aún más allá es necesario llegar a Géricault y a Delacroix, es decir a la tradición romántica. Sin embargo, la violencia de **Guernica** era racionalizada, premeditada, objetivada en su doble naturaleza de violencia del tema y violencia de las formas. En otras palabras, se respondía por primera vez a una situación de violencia en el mundo, sin asumir pura y simplemente la violencia del tema ni atacar con vehemencia la destrucción de una forma, **sino construyendo con violencia, ORGANIZANDO ENERGICAMENTE EL CUADRO EN TODAS SUS PARTES!*** Esto significa que se discutía a la violencia su naturaleza romántica y se la devolvía a su clara y realista finalidad vital de comunicación. A la luz de la experiencia de **Guernica** el problema de la violencia puede, por lo tanto, volver a plantearse como superación del extremismo romántico, rebelde y disconforme, de las oposiciones diametrales e insolubles, y además, como superación de la «iracundia» y su actual falta de control».

* (El subrayado es nuestro: N. de la R.)

El Expresionismo

y Carlos Alonso

Este artículo del profesor Revol pertenece a un ensayo sobre la obra del pintor Carlos Alonso, en preparación. Por su carácter de prólogo al mismo, estas líneas pueden servir para una revalorización del expresionismo en general, o bien para revalorizar ciertos aspectos del expresionismo entendido como constante histórica y que hoy son bien visibles en la lucha de las distintas tendencias pictóricas.

(N. de la R.)

«La peau humaine sépare le monde en deux espaces. Côté couleurs, côtés douleurs»: éste, uno de los «Malos pensamientos» de Paul Valéry, puede constituir un sólido punto de partida para el estudio de Alonso y su obra; o, si se prefiere, de todo el arte expresionista contemporáneo, uno de cuyos más notables representantes en la Argentina es, sin disputa, Alonso.

Pues si la afirmación de Valéry resulta absolutamente válida como fórmula para definir a un Degas o un Monet o un Renoir (y el impresionista es bastante a las claras el equivalente pictórico del simbolista en poesía, por lo cual es seguro que Valéry, en este caso, sabía muy bien lo que decía), otra cosa ocurre cuando se intenta aplicar la fórmula a un arte expresionista. Entonces se nota cómo la inversa se impone. El expresionismo es un arte de épocas tranquilizadas —no puedo arriesgarme a llamarlas tranquilas— en que los horarios funcionan como una seda y las máquinas rinden con su máximo de eficacia pero sin entorpecer horarios ni máquinas los movimientos espirituales del artista; es, por lo tanto, un arte de época en que la conciencia social del artista puede mantenerse aplacada, al menos porque los diversos segmentos de la comunidad se hallan de ordinario tan separados entre sí que el artista, después de todo un burgués también él, apenas si sospecha los abismos vergonzosos de dolor y de miseria que se extienden más allá de las avenidas deliciosamente arboladas y los prados pulcramente matizados. En la ininterrumpida «belle époque» que es la Europa occidental y sus anexos geográficos (entre ellos, la Argentina que para abreviar llamaré del Centenario) en el lapso que abarca el último cuarto del siglo diecinueve y se prolonga hasta 1914, durante todo ese tiempo el hambre, la prostitución o las huelgas solo pueden interesar normalmente al artista en la medida que tienen su colorido, es decir, en la misma medida que son susceptibles de un

tratamiento más o menos impresionista. Pero, nótese que digo que el artista solo pueden interesarle normalmente, con lo cual trato de hacer hincapié en la normalidad del artista. Porque cuando el pintor se halla sometido a tales tensiones psíquicas que se le vuelve imposible superarlas y su aparato mental cede entonces a la demencia, él —un Van Gogh, un Munch— advierte que su función consiste en servir como crisol donde se fundan, en amalgama lo más perfecta posible, las líneas y los colores —es decir, su dominio profesional— con los dolores, es decir, su vida más efectiva, esa vida a la que en realidad no se escapa ni tan siquiera bajo los efectos del alcohol o de las drogas y que se ve reflejada en los rostros macilentos o encanallecidos.

Un Van Gogh y un Munch son excepcionales en el mundo anterior a la Primera Guerra Mundial. Lo que después ocurre —quién podría ignorarlo ya?— es que el mundo objetivo se vuelve demencial, habiendo desertado abiertamente la burguesía de las nociones progresistas que ella misma iniciara; y el artista, la más delicada caja de resonancia de su época, tiene forzosamente que proponer a sus dones el sometimiento a esa realidad histórica en la que solo como en espejo deformante se le aparece toda la perenne belleza natural, desde las flores hasta los desnudos más voluptuosos. El expresionismo se impone, pues, al artista plástico porque —conforme a la inteligente definición que de él formula Sir Herbert Read— es una forma de arte que da la primacía a las reacciones emocionales del artista ante la experiencia. El artista no trata de representar la realidad objetiva del mundo sino la realidad subjetiva de los sentimientos que suscitan en su psique o yo los objetos y acontecimientos. Se trata de un arte que presta muy poca atención a las nociones convencionales de belleza; puede ser imponentemente trágico y a veces excesivamente neurótico o sentimental. Pero nunca se reduce a lo bonito, nunca es intelectualmente estéril.

Ya no es cierto que esa piel humana más sensible, la del artista, separe los colores de los dolores. Solo las pieles psíquidémicas pueden, en verdad, mantenerlos bien separados... después de lo que se ha visto en las trincheras, en las grandes huelgas, en las crisis económicas, en las cámaras de gases y las sillas eléctricas. Los colores ahora se han teñido de dolor y los dolores adquieren sus colores. En este sentido, en la medida que la realidad de nuestros días está inevitablemente teñida de dolor, podría decirse que el expresionismo es, por lo menos en el ámbito de la pintura, la tendencia estética más cabalmente representativa de nuestro tiempo. «El expresionismo —escribe otro renombrado crítico, el sueco J. P. Hodin, en su obra «The Dilemma of Being Modern»— es un estilo que aparece en épocas de gran tensión espiritual, tras lo cual añade: es un arte sombrío y apasionado... en el que la experiencia espiritual se afirma frente a la tiranía del pensamiento matemático, la creencia en la causalidad y el progreso técnico, en realidad contra la mecanización de la cultura». Ciertamente, habría mucho que discutir con respecto de las consecuencias irracionalistas que este a veces sabio investigador intenta sacar de la boga del expresionismo en nuestra época. Baste ahora, sin

embargo, con anotar que no es preciso suscribir una filosofía antirracional para adherir al expresionismo. La sinrazón impera en este mundo que se pretende el más lógico y donde la ciencia más pura está con frecuencia supeditada a los intereses más espurios. El artista, sin por esto plantarse en una actitud adversa a la lógica, ha de sentir hasta qué punto resulta humillante el mundo en que se halla, de qué manera estúpida y cruel son degradados en cuerpo y mente los humanos; y, por lo tanto, puede adoptar la actitud expresionista como medio de ataque contra las desvenecadas estructuras sociales que le agobian.

Genuina o apócrifa, la archiconocida anécdota de Picasso, cuando, en el París ocupado, frente al jerarca nazi que, blandiendo amenazadoramente una reproducción de «Guernicas le ha preguntado si a eso lo pintó él, responde que «No: lo hicieron ustedes», genuina o apócrifa esta anécdota enuncia certeramente la posición del expresionista que está seguro de la belleza del mundo y de las grandezas de la razón; y que, por lo mismo, se considera obligado a denunciar a través de su arte cómo los intereses de casta, clase o secta pervierten por doquier esa belleza, tantas grandezas. Así, Alonso deja, por ejemplo, constancia de que al desnudo de una muchacha torturada por la policía con la piqueta eléctrica no se lo puede tratar plásticamente con la deliciosa sensualidad de Boucher ni con la suave serenidad de Ingres. Por muy maceradas que sean sus carnes, es evidente que a un cuerpo contraído de terror o contorsionado de dolor solo se lo puede representar debidamente con el canon psicológico de un arte expresionista.

No bastan, con todo, los motivos apuntados para explicar qué es lo que hay de necesario en el expresionismo de Alonso y en el expresionismo argentino en general. En la Argentina el artista visual se halla más limitado que en la mayor parte de las naciones europeas o del resto de América. Encuentro que, en realidad, su situación solo es comparable a la que padece su colega de Estados Unidos. Por una parte, aquí se carece de grandes precedentes plásticos en el pasado cultural, es decir, falta una tradición que continuar o retomar. Por otra parte, también se carece de grandes incitaciones cromáticas en el contorno físico, por lo menos en la región pampeana y sus alrededores, que es donde hasta ahora el hombre argentino ha llevado a cabo la mayor parte de su aventura histórica como constructor de una sociedad. Evidentemente, estos dos factores vedan a nuestros artistas los supuestos visuales sobre los que se han levantado, en los últimos cien años, movimientos enteros, desde el impresionismo hasta todos los diversos neoarcadismos, en otras partes del mundo. Y parece, por tanto, que al igual que en Estados Unidos, los grandes caminos de las artes visuales en la Argentina han de ser forzosamente los del surrealismo (la orientación estética más decididamente cosmopolita, como que su fundamento es la pura imaginación) y el expresionismo, capaz de objetivar la interioridad psíquica del hombre propio de esta tierra. Pendergast, el Fader norteamericano, intentó, con notable virtuosismo de paleta, captar un paisaje propio de su país; y solo consiguió, al igual que nuestro Fader, evidenciarse como un bien dotado secuaz del impresio-



ALONSO

nismo que podría haber pintado en cualquier parte (preferentemente de Europa occidental). En tanto, el paisaje real de Estados Unidos es el que aparece reflejado en los rostros taciturnos, prematuramente envejecidos, de las memorables figuras expresionistas trazadas por Ben Shahn.

Ahora bien, hay, igualmente, una personalidad modal argentina que se corresponde con el paisaje urbano y aún el rural que conocen millones y millones de argentinos en Buenos Aires, Rosario o Córdoba. No se trata de un temperamento que esté por lo común representado, ponga por caso, en la quebrada de Humahuaca o la selva misionera. No tiene nada de folklórico (en el sentido estricto de este término), en tanto que se halla muy presente en el tango y, a través del tango y otras manifestaciones, se lo puede calificar categóricamente de saturnino. A este modo de ser nuestro que, salvo las siempre raras excepciones de los que saben afrontar una propensión establecida por todo un sistema socio-económico, carcome la vida espiritual de nuestra mastodóntica clase media, lo encuentro evidenciado, más que en cualquier otro pintor argentino, en Carlos Alonso, quiero decir, en los rostros entre alucinados y perplejos de ciertas figuras suyas.

Es cierto que también todo en Alonso tiende a ser español. Y no se espere hallar en esto una contradicción con lo que acabo de indicar. Por

una parte, lo más propio del genio artístico español (desde Goya hasta Gutiérrez Solana) parece darse en la expresión del temperamento nacional predominante, que a decir verdad a veces dista bastante poco del nuestro: también el español es sombrío, también a él lo corroe la envidia. Por otra parte, siendo Alonso sobre todo un retratista, también es sobre todo un psicólogo. Y el psicólogo, por cierto, debe dejar en claro el modo de ser ajeno, aunque éste no coincida con el suyo.

Enrique Luis Revol.

BAIRES n° 1

revista de arte

selección trimestral

DIRECTOR: Gabriel Arrau

CONCEJO DE REDACCION: Gabriel Arrau, Santiago Bultrich, Roberto Broullon, Carlos Gorriarena, Néstor Sánchez y Gianni Siccardi.

COLABORADORES: Juana Bignozzi, Diana Blumenfeld, Eugenio Flora, José Peroni, Silvia Roseti, Carlos Sánchez y Alberto Alcaraz.

aparece en Buenos Aires, República Argentina

precio del ejemplar en Capital e Interior \$ 100,—
en el Exterior 1 dólar

Registro de la Propiedad Intelectual, en trámite

ADVERTENCIA: Todas las colaboraciones para BAIRES serán publicadas según el orden que les destine LA REDACCION de la revista

EN EL PROXIMO NUMERO
(OTOÑO 1964)

2

Poemas de F. URONDO - J. BIGNOZZI - R. DESNOS

Cuentos de PISARELLO - MANAUTA - DYLAN THOMAS

Sobre el Realismo: GROMAIRE

CINE

BIBLIOGRAFICAS

CRITICA DE EXPOSICIONES

RESERVE SU EJEMPLAR