

4

**CENTRO**

Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras

**DICIEMBRE DE 1952**

Buenos Aires

# CENTRO

El Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, afiliado a la Federación Universitaria de Buenos Aires, edita la Revista "CENTRO", cuya aparición, prevista en los estatutos de la entidad, tiene por objeto ofrecer lugar de publicación a los trabajos intelectuales de todos los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras.

Las colaboraciones se seleccionarán de acuerdo a la calidad literaria y pueden versar sobre distintos temas. Se aceptarán ensayos, poesía, cuentos, notas, comentarios bibliográficos, etc., debiendo remitirse los trabajos a la secretaría de esta Revista.

Las colaboraciones deben ser enviadas bajo sobre cerrado, en tres (3) copias escritas a máquina con margen y dos (2) interlíneas, firmadas con seudónimo y el nombre en sobre aparte.

## COMISIÓN DE REVISTA

<i>Marcelo Abadi</i>	<i>Ana Beatriz Ilstein</i>
<i>Dalila Dujovne</i>	<i>Noé Jitrik</i>
<i>Ana A. Goutman</i>	

SECRETARÍA: San Martín 1406 - Bánfield (F.C.N.G.R.).

Los originales no se devuelven. No se mantiene correspondencia acerca de las colaboraciones recibidas. La responsabilidad de los juicios emitidos queda a cargo de los autores.

*Precio de venta de este Número: m\$<sup>n</sup>. 4.— el ejemplar.*

La reproducción de los trabajos contenidos en el presente ejemplar sólo será posible mediante autorización previa.

**LIBRERIA**  
**VIAMONTE 429**



**VERBVM**  
**T.A. 31-2793**

**WILDENSTEIN**

**ARTE S. A.**

**FLORIDA 914**

**Sutorio de Maserejian**

**ARTICULOS  
PARA DANZAS**

**CORDOBA 960 T. E. 31-8057**

**ARTICULOS FINOS  
PARA HOMBRES**

**Giesso**

**CORRIENTES 930**

**T. E. 35-3377-1234**

**Van Riel**

**GALERIA DE ARTE  
BUENOS AIRES**

**FLORIDA 659**

**T. E. 31-0225**

ESTABLECIMIENTO  
G R A F I C O

*Standard*

Está en condiciones de  
hacer los impresos de  
calidad que Vd. necesita

814 - CHACABUCO - 814

T. E. 33 (Avenida) 7835

BUENOS AIRES

**EDITORIAL SUR**

PRESENTA

**"LUNES DE CARNAVAL"**

de JUAN GOYANARTE

PRECIO \$ 16.-

SAN MARTIN 689 - T. E. 31-3220  
BUENOS AIRES

Lionel A. Cruz

Calzado para Bebes

**EDITORIAL HERDER LIBRERIA**

*Gaspey Otto-Sauer* - Método para el estudio de lenguas modernas.

*Otto-Rupert*, Gramática sucinta de la lengua alemana ..... m\$n 22.-

*Otto-K. R.*, Gramática sucinta de la lengua francesa ..... m\$n 25.-

*Pavia*, Gramática sucinta de la lengua inglesa ..... m\$n 25.-

**CONCEDEMOS FACILIDADES DE PAGO**

CARLOS PELLEGRINI 1179 - T. E. 44-9610

**LOTTERMOSER**

S. R. L. - CAPITAL \$ 250.000 m/n.

PIANOS - MUSICA

RADIOS - INSTRUMENTOS

DISCOS - ORGANOS

TELEVISION

RIVADAVIA 851 - T. E. 34-4900/1

*Rossi, Caruso & Cia.*

**ARTICULOS DE VIAJE Y SPORT**

Ventas:

CANGALLO 558

T. E. 34 - 8556 - 8524

SANTA FE 1544

T. E. 41 - 1568 - 1965

Escritorio y Talleres:

PICHINCHA 2063/7

T. E. 26 - 0900 - 2300



Acaba de aparecer

**BENEDETTO CROCE**

## ETICA Y POLITICA

*Seguidas de la*  
**CONTRIBUCION A LA**  
**CRITICA DE MI MISMO**

Uno de los libros más significativos  
del eminente filósofo italiano.

Un volumen de 360 pgs. \$ 30.-

Otras obras de  
**BENEDETTO CROCE**

publicadas por  
EDICIONES IMAN

España en la vida italiana del  
Renacimiento . . . \$ 22.-

Shakespeare . . . \$ 10.-

Ariosto . . . \$ 8.-

Corneille, con un ensayo sobre  
Racine . . . \$ 22.-

Historia de Europa en el Siglo  
XIX . . . \$ 8.-

EN PRENSA

**Teoría e historia de  
la Historiografía.**

## Ediciones Imán

SARMIENTO 1320 - BUENOS AIRES

# FRANZA

JOYERO

SUIPACHA 607

T. E. 35 - 0593

## espiga

REVISTA DE LETRAS Y ARTES

**Aparece en su número 16-17  
con el siguiente sumario:**

**TRES PIEZAS BREVES DE  
FEDERICO GARCIA LORCA**

**Francisco Romero** - Reflexiones  
sobre el hombre.

**F. J. Solero** - Nuestro país y  
su literatura.

**Ernesto B. Rodríguez** - Toulou-  
se - Lautrec y el Salón de Mayo  
en París.

**José Bullaude** - El cine mexicano  
**Rodolfo Kusch** - Filosofía del  
tango.

**Enrique Molina y Mario Albano**  
Poemas

y sus habituales Secciones de Poesía - Red  
de Libros - Danza - Teatro - Música  
Discos - Cine - Arquitectura

**Lámina de suplemento con un dibujo  
de Luis Barragán.**

Precio del ejemplar \$ 3.-

Solicítela en librerías y quioscos

DIRECCION Y ADMINISTRACION:

Bmé. MITRE 1634

T. E. 38 - 6410

JORGE CRUZ  
CONTADOR PUBLICO

MOISES AZAR  
CONTADOR PUBLICO

HECTOR N. MASE  
CONTADOR PUBLICO

N. N.

WILSON HERSCHELL  
ABOGADO

Dr. ENRIQUE GRANDE  
MEDICO DE NIÑOS

ESTUDIO CONTABLE  
*Apóstolo - Latendorf*  
CHILE 1449, of. 2

RAUL I. BAJCZMAN  
CONTADOR PUBLICO  
NACIONAL

MARIO MARINI  
CONTADOR PUBLICO

ESTEBAN BALAY  
CONTADOR PUBLICO  
NACIONAL

GARCIA TUDERO, GRINSPUN, BERMUDEZ  
CONTADORES PUBLICOS

# CENTRO

AÑO II

DICIEMBRE 1952

NUM. 4

## UN MITO Y DOS POETAS ORFEO Y EURIDICE A TRAVES DE COCTEAU Y ANOUILH

“El mito es como un organismo: se desarrolla, cambia y se renueva incesantemente. El poeta realiza esta transformación. Pero no la realiza respondiendo simplemente a su arbitrio. El poeta estructura una nueva forma de vida para su tiempo e interpreta el mito de acuerdo con sus nuevas evidencias íntimas. Sólo mediante la incesante metamorfosis de su idea se mantiene el mito vivo.”

Werner Jaeger, *Paideia*, I, 84.

### 1. SIGNIFICACION Y PERDURACION DEL MITO. —

La perduración de los antiguos mitos a través de los tiempos, reelaborados según las distintas posturas espirituales de cada época, halla su explicación única en los valores plásticos, de belleza intrínseca de la fábula con que la dotó la anónima imaginación creadora que por primera vez, en el fondo de los siglos, la echó a rodar por el mundo.

Ajenos a las causas religiosas, mágicas, psicológicas, y aun de intereses cortesanos que pudieron dar origen a las leyendas en que dioses, semidioses y héroes discurren en un mundo maravilloso, admiramos en los mitos la verdad estética de que están impregnados, verdad que no coincide exactamente, porque no existe necesidad de ello, con la verdad de la razón y de la credibilidad.

Que Júpiter descienda de su trono celeste y se enamore como cualquier hijo de la tierra de la muy carnal Alomena; que el mismo dios, siempre enamorado y justiciero de la belleza de las mujeres terrenales (su condición de diosa parece no haberle reportado muchas prerrogativas a la varias veces engañada Juno), se transforme en cisne, en toro, en lluvia de oro o simplemente en hombre para seducir a sus criaturas; que

Dafne se metamorfosee en laurel y Narciso en flor; que Orfeo, antecesor del cantor del Paraíso y del Infierno, encuentre el camino del Hades, todo esto, que repugna a la razón kantiana, de la que es heredera nuestro siglo, constituye otro mundo de razón, que descubre la esencia primera del mito: lo maravilloso. Es un mundo donde la aparente sin-razón deviene lógica estricta y en el que la proposición de verdad rigurosa pierde su validez frente a otra proposición que en el ámbito de lo que entendemos por real resulta legítima tan sólo como resultado de una especulación lógica abstracta, pero nunca verdadera, como puede verse en el siguiente fragmento de *Teseo*, de André Gide:

“Me sumergí, debidamente adiestrado, profundamente, y no volví a la superficie sino después de haber sacado de la escarcela un ónix y dos crisoprasios. Ya en la ribera, tendí, con toda la galantería de que soy capaz, el ónix a la reina y los crisoprasios a cada uno de las princesas, fingiendo que los había hallado en el fondo, o más bien (*pues no era verosímil* que gemas que son tan raras en nuestro suelo se encontraran tan fácilmente en las profundidades, y que yo hubiera tenido tiempo de elegir las) *pretendiendo* que el mismo Poseidón me las había dado para que yo pudiera ofrecerlas a estas damas; lo cual probaba, más aun que la prueba, mi origen divino, y que el dios me favorecía”.

Resulta, pues, exquisitamente ocioso pretender racionalizar la mitología. Las explicaciones del método histórico o evhemerista, las “teorías solares” de Max Müller, las “astrales” de Stucken, las psicoanalistas de Jung, las filológicas o védicas de la escuela alemana, etc., se quedan, por fuerza, en la mitad del camino, impotentes para andar la otra mitad, que es la que esencialmente importa: descubren —o creen descubrir— una verdad inconclusa, y en su afán de explicar lo maravilloso dejan escapar lo que es inasible, precisamente, a la razón: la belleza de lo imposible, de lo feérico, de lo taumatúrgico y poético. “La intuición mítica —dice Jaeger<sup>1</sup>—, sin el elemento formador del *logos* es todavía “ciega”; y la conceptualización lógica sin el núcleo viviente de la originaria *intuición mítica* resulta vacía”.

El mito vive, por eso, en una eterna primavera. El poeta se abstiene de indagar su verdad intelectual; prefiere, más acertadamente, comprender la pristina realidad de la fábula mediante una entrega incondicional a ese mundo que está más allá de lo sensible. Recoge de la anécdota, que es lo circuns-

<sup>1</sup> *Paideia*, I, 173.

tancial y maleable, la belleza que la informa y le da su entidad eterna. Electra podrá cambiar su nombre por el de Lavinia Mannon y Orfeo podrá seguir llamándose Orfeo o de cualquier otro modo; Píramo y Tisbe serán Romeo y Julieta; cambian los atributos externos, pero persiste la esencia íntima: la pasión del odio que destruye a la familia de los Tantálidas y la pasión del amor, que desafía a los infiernos y a la muerte.

La reelaboración literaria de los mitos clásicos, que se ha practicado en todas las épocas, y con pródiga frecuencia en la nuestra, parece indicar una incapacidad creadora de nuevas fábulas, una impotencia para dar origen a otras leyendas capaces de persistir, a través de los siglos, como subsisten hoy todo el Olimpo griego, los nirvanas orientales o los brumosos Walhallas sajones-escandinavos. ¿Deberá esto atribuirse a una disminución de la potencia inventiva del hombre actual, comparada con la de aquéllos lejanos poetas? ¿Habrá que admitir, en cambio, que las condiciones de vida han cambiado tanto que resulta ya imposible para nosotros crear una religión de carácter poético que dotara a ese mundo real en que nos movemos, de una nueva dimensión mágica? Es innegable que el hecho de que los poetas se sirvan de los mitos eternos no quiere, forzosamente, significar que la capacidad inventiva de los mismos esté agotada, o a punto de serlo. Como a todas las fuentes de belleza, se recurre a ellos para beber ese ingrediente insustituible en toda obra de creación y sin el cual no puede existir el arte. Pero el análisis de este problema nos llevaría lejos del propósito de nuestro trabajo.

2. EL MITO DE ORFEO Y EURIDICE. — Una leyenda que ha tentado repetidas veces a los autores de distintas épocas es la del descenso de Orfeo a los reinos de Plutón y Perséfone, en busca de su amada Eurídice. No sólo se ha interpretado este mito en la literatura, sino también en la música (Gluck, Monteverdi, Offenbach, Krenek, etc.), en la pintura y el grabado (Tintoretto, Rubens, Durero, Breughel el joven, Poussin, Alvarez Sotomayor, etc.), en el cine (Cocteau). Pero nos referiremos aquí tan solo al tratamiento literario que le dan dos poetas de nuestro tiempo, Jean Cocteau y Jean Anouilh, en sus respectivas obras teatrales *Orfeo* y *Eurídice*, y al desarrollo cinematográfico que el primero realiza de su "tragedia en un acto y un intervalo", por considerar que la película *Orphée* (1950) completa la concepción que en 1925 realizó Cocteau de su personaje.

Es sabido que los primeros que dan noticia de lo acaecido a estos amantes son los poetas líricos Ibico (s. VI a. C.) y Píndaro (522-443 a. C.), vale decir, que ni Homero ni Hesíodo

conocieron la leyenda. La exposición más completa nos ha llegado a través de Virgilio, quien recoge la leyenda en el libro IV de las *Geórgicas*, vv. 543-527. Ovidio la consignará también más tarde en su *Metamorfosis*, X, I y sgts.

Relata la fábula que Orfeo, descendiente de Apolo, hijo de Oeagros y Calliope, argonauta que salvó con el encanto de su lira a sus compañeros expedicionarios al cruzar Scyla y Caribdis, poeta, adivino y fundador de los viejos cultos, desposó a la ninfa Eurídice. La tarde de su boda, huyendo por un prado de los asedios de Aristeo, es picada por una víbora, y muere. El desconsolado Orfeo desciende al Hades y logra conmovido, con la belleza de su música, a Plutón y a Perséfone, quienes le conceden que retorne a la tierra con Eurídice. Pero se le impone una dura condición para un enamorado: no volver el rostro para mirarla, hasta que hayan traspuesto el límite entre las sombras y la luz. Sucede entonces lo que no era lógico esperar en el semidios, pero que resulta ejemplarmente hermoso en el semihombre Orfeo: lo vence su pasión hacia Eurídice (otros dicen su curiosidad, pero ¿por qué no admitir que fué su amor, causa que, además de ser más poética, es suficiente para justificar yerro tan grande?) y vuelve la cabeza para ver cómo, por su desobediencia, la ninfa a punto de ser rescatada se desvanece entre las sombras. Enloquecido por el dolor, Orfeo vaga por los bosques hasta que las ménades tracias, furiosas por el desprecio de que las hace objeto el poeta, le dan muerte y arrojan su cuerpo demembrado a las aguas del Hebro. Este, más piadoso, devuelve los despojos de Orfeo a las costas de Lesbos, coronados de espumas. Allí dan sepultura al cuerpo, y la cabeza es llevada a la Pieria, donde, al pie del monte Olimpo, se la deposita. Desde entonces se ven en ese lugar las rosas más rojas y fragantes y se escucha el canto más dulce que pueden dar los ruiséñores.

3. LOS PERSONAJES. ORFEO. — La figura de Orfeo tiene para Cocteau especial significación. Orfeo es el poeta, y su figura va estrechamente unida a la idea de la muerte. "El poeta debe morir varias veces para nacer", anota el autor de *Les parents terribles*. La elaboración de estas dos ideas la realiza primero en su obra de teatro (1925), luego en la película de vanguardia *Le sang d'un poète* (1930) ("máis je jouais le thème avec un doigt, faute de mieux") y finalmente en *Orphée* (1950) ("ici je l'orchestre"), donde los personajes delineados en la pieza teatral adquieren una mayor tipificación, en algunos casos, o se tornan menos genéricos y simbólicos, como ocurre con la Muerte y Chocaire, que deviene Heurtebise.

*Orphée* fué estrenada por los Pittoeff en el Teatro de las

Artes el 17 de junio de 1926. Consta de 13 escenas y son sus personajes: Orfeo, Eurídice, la Muerte, Chocaire, el Comisario de Policía, el Escribano, Azrael, 1er. ayudate de la Muerte, Rafael, 2º ayudate, la Voz del Cartero y el Caballo. A diferencia de la obra de Anouilh, en la que el interés dramático se asienta especialmente en Eurídice, aquí es Orfeo la figura que cobra mayor relieve. Un Orfeo que se entrega a lo que de algún modo podríamos llamar el "rito poético": la búsqueda de frases enigmáticas con las que se propone transfigurar la poesía. Esas frases se las dicta un caballo blanco, colocado en una hornacina, al cual el poeta prodiga su cariño, con el descontento de Eurídice. La introducción de este elemento extraño, peligrosamente esotérico, que arriesga a cada momento caer en lo ridículo, se nos ocurre obedece tan sólo a una concesión que el autor hace a la peor parte de su estetismo, aquella refinada y estéril que le lleva a la utilización de recursos cuya legitimidad estética puede ponerse en duda.

Orfeo habla con un lenguaje en ocasiones suavemente irónico, como un esposo que se sabe amado y por eso se permite dar celos a su mujer. Pero su amor por Eurídice se manifiesta como voluntad suprema en el intento declarado de arrancarla a la muerte. "Si hace falta", dice, "iré a buscarla hasta los infiernos". Y ayudado por Chocaire, ángel de la muerte, transita por los espejos hasta llegar a las tinieblas. Descubrimos aquí otra de las ideas centrales de Cocteau: "Los espejos son las puertas por donde va y viene la muerte, y si usted se mira toda la vida en ellos podrá ver trabajar a la muerte como las abejas en una colmena de cristal", dice Chocaire. Esta identificación de los espejos con los senderos que llevan a la muerte constituye uno de los hallazgos poéticos más sugestivos de Cocteau. Su primer desarrollo cinematográfico lo hace en 1930 en la película de vanguardia ya citada, y en su *Orphée* de 1950 extrae nuevas posibilidades al tema.

La muerte de Orfeo, después de su fracasado intento de rescate, sucede a manos de Aglaónice y sus bacantes, la amistad de las cuales había prohibido Orfeo a Eurídice, razón que provoca el odio de Aglaónice. Es lapidado, y su cabeza, troncada, va a ubicarse en una hornacina, tal como si la gloria, representada en un busto que pudiera ser de mármol, llegara para el poeta con su muerte.

Aquí la "tragedia en un acto y un intervalo" entra en su aspecto más audaz y vanguardista. La cabeza de Orfeo responde, en lugar de Chocaire, al interrogatorio (esc. XII):

"Comisario: ¿Se llama Ud.?"

"La cabeza de Orfeo: Juan."

"Com.: ¿Juan cómo?"

“La cab. de O.: Juan Coctó.

“Com.: ¿Coc... ?

“La sab. de O.: C, o, e, t, ó. Coctó.

“Com.: Es un nombre para dormir a la luna de Valencia...”, etc.

El Orfeo de Anouilh es un joven humilde, violinista ambulante que recorre con su padre los cafés de una ciudad de provincia. Anouilh es un magnífico orquestador de los elementos teatrales, más que un creador puro. Toma de otros autores ambientes y caracteres, y les da, con el impulso lírico de que está dotado su lenguaje, el sello de su personalidad, pero a veces, como en este caso, se ve demasiado la fuente de inspiración y su más acabada perfección estética. Orfeo y su padre, así como la Madre, su amante Vicente y Dulac, el empresario, son evidentemente, figuras del teatro de Lenormand. Los hemos visto arrastrar sus frustraciones en *Les ratés*, y los encontramos ahora con aquel mismo aire de tristeza irredimible que nace de la conciencia de la propia mediocridad. Orfeo es soñador y generoso: deja que su existencia se hunda cada vez más en el fracaso por amor de su padre, pues para luchar debe abandonarlo; esta idea de alejarse de él se le volverá resolución sólo por el amor de Eurídice. A su influjo su timidez se tornará decisión y su desgano de la vida violento deseo de la existencia. Orfeo reconoce que Eurídice tiene “justo el peso que necesitaba el mío para mantenerme sobre la tierra. Hasta hace un rato, yo era demasiado liviano, flotaba, tropezaba con los muebles, con la gente. Mis brazos se estiraban demasiado, mis dedos soltaban las cosas... ¡Qué cómico, y qué a la ligera hicieron los sabios los cálculos de la gravedad! Estoy dándome cuenta de que me faltaba exactamente el complemento de su peso para formar parte de esta atmósfera...” (acto I).

EURÍDICE. — En cuanto a Eurídice, Cocteau la perfila así: “Eurídice es una mujer muy simple... impermeable al misterio. Atraviesa todas las aventuras de la leyenda con una pureza perfecta y un único objetivo: el amor que ella siente por su marido”. En verdad, constituye la Eurídice de su nombre: ΕΥΡΥΔΙΚΗ, la que piensa con cordura. Es la sensatez frente a los desbordes de Orfeo hacia el misterio, la que reacciona como ante una ofensa personal cuando Chocaire puede mantenerse en el aire, ingrávito, sin ninguna clase de apoyo.

En la obra de Anouilh, Eurídice es el personaje más delineado. Sobre ella gira la acción. De mayor riqueza psicológica que la criatura de Cocteau, la heroína anouilhiana cobra, por eso, una vida más trascendente. No sabemos bien cómo es ella, hasta el final de la obra, pues nos desorientan sus juramentos de amor eterno hacia Orfeo y su proceder equívoco con Dulac.

Es una criatura humana, muy humana, que responde a la modalidad literaria de Anouilh de desnudar a los personajes míticos para acercarlos a la cotidianeidad actual. Ella también podría decir como su hermana de ficción, la Eurídice cocteaña: "El misterio es enemigo mío; estoy decidido a combatirlo", solo que, ante la necesidad de tomar una resolución radical, resulta más activa y más heroica, aunque menos perfecta en su pureza.

LA MUERTE. — Para encarnar a la Muerte se vale Cocteau de una mujer joven, bonita, con traje de fiesta bajo un tapado de pieles, boca sonriente, los ojos grandes y pintados alrededor como un antifaz. Es la muerte buena, suave, que tiene mucho de la placidez con que la imaginaba Dario en el *Coloquio de los Centauros*. En el film, la Princesa no simboliza a la Muerte; ella no es más que *la muerte de Orfeo*, tal como decidirá ser luego la muerte de Eurídice. La princesa es tan solo uno de los muchos funcionarios de la Muerte, sujeta a ser juzgada luego por enamorarse precisamente de aquél a quien acompaña desde su nacimiento. Se opera aquí, pues, una individualización mayor del personaje, con respecto al homónimo de la pieza teatral, al desposeerlo de algunos atributos genéricos y hacerlo privativo de cada uno de los seres que se mueven en la leyenda.

Jean Anouilh ubicase, en cambio, en la tradición alemana para crear su personaje de la Muerte, al encarnarlo en un hombre, el señor Enrique. Es un hombre joven, taciturno con el sombrero echado sobre los ojos, viste impermeable y toda su persona tiene un aire ausente. También él ve el acto en que se extingue la vida como algo suave e indoloro: "Nunca se sufre para morir, señorita", le dice a Eurídice. "La muerte nunca hace daño. La muerte es dulce... Lo que hace padecer con ciertos venenos, con ciertas heridas torpes, es la vida. El resto de vida. Hay que confiarse francamente a la muerte como a un amigo. Un amigo de mano delicada y fuerte". (Acto 1º).

Mediante este recurso de masculinizar a un personaje tradicionalmente femenino, logra Anouilh infundir mayor sugerencia a la acción. Me viene a la memoria, a este propósito, la magnífica creación que un cineasta alemán, Franz Wysbar, realiza al corporizar la idea abstracta de la muerte en un caballero de porte romano, en el film *La barquera María (Fährmann María)* (1934). El recuerdo no resulta gratuito. Tal vez Anouilh haya tenido presente alguna experiencia similar, pero de todos modos aquella figura de silencio imponente, de rostro sereno pero duro, dotado de la imperturbabilidad que da lo eterno, resulta más rica en misterio que la clásica muerte femenina de

los paganos, e infinitamente superior a la burda visión cristiana del esqueleto y la calavera.

La Muerte de Anouilh, menos hierática, se acerca, como todos los seres de su teatro a lo cotidiano real, pero sublimado por la magia de un diálogo de muy altos valores poéticos.

El descenso de Orfeo a los infiernos tiene lugar en el segundo acto. Orfeo, conducido por el señor Enrique, es llevado a la sombría fonda de una estación provinciana de ferrocarril. Allí conoció a Eurídice y en ese sitio, que en este instante ha perdido la dimensión del tiempo, tiene lugar el encuentro de los amantes y de todos aquellos que en alguna oportunidad los rodearon o fueron espectadores de su amor. Orfeo y Eurídice desnudan sus almas hasta sangrarlas: ella no es como él la había creído. "Soy desordenada, es cierto, soy perezosa, soy cobarde"... , pero también es buena, y generosa, y sacrificada. Dulac, que la denigra, y el Pequeño Administrador, que la defiende, dicen la verdad. "La cosa es demasiado complicada", piensa Eurídice, y un gran cansancio la gana hasta hacerle renunciar a su defensa. "Es preferible que vuelva a morirme". Y se desvanece entre las sombras, junto con todos los otros personajes. De vuelta a la vida, Orfeo renuncia a toda lucha, y sólo encontrará su felicidad cuando el señor Enrique le conceda nuevamente reunirse con Euridice.

Este final crepuscular, de factura vacilante, no logra empalidecer, sin embargo, la rica arquitectura teatral del drama, que culmina en el acto III, con la reunión de todos los personajes en la zona donde el tiempo se ha detenido, y a donde llega Orfeo para rescatar a Eurídice. Conocemos otros momentos semejantes en el teatro moderno. Salacrou y Giraudoux emplean el artificio con mano maestra en *L'inconnue d'Arras*, *Les nuits de la colère* y *La folle de Chaillot*. Se logra de este modo la creación de un clima irreal, fantástico, pleno de poesía, tal como Anouilh lo ha logrado en su hermoso drama *Euridice*.

EPILOGO A MODO DE RESUMEN. — Cocteau se ciñe, en su reelaboración de la leyenda, más estrechamente a las circunstancias de la misma, que Anouilh. Aparecen en ella dos temas caros a Cocteau y de clara simbología, bien que él afirma que la suya no es una obra simbólica ni de tesis, porque obras de este tipo son "demodées dans le sens grave du terme": el tema del poeta y su muerte, que le da la inmortalidad, y el de la profunda atracción que los poetas experimentan por todo lo que sobrepasa los límites del mundo que habitamos. El amor de la Muerte por Orfeo (el Poeta), y el amor de éste por la Muerte, expresan esta idea.

Anouilh, en cambio, aprovecha esencialmente la idea cen-

tral del mito, el amor de los protagonistas, y sobre él teje su magnífico diálogo. Utiliza pocos elementos accesorios de leyenda, de modo que por ello no hay en *Euridice* bacantes que provoquen la muerte de Orfeo, si no queremos considerar como tales a todos los personajes que rodean a los dos amantes, y que, de un modo u otro, tratan de separarlos del amor que los une.

La pieza teatral de Cocteau es, en su brevedad, una obra maestra de dinámica dentro de lo que el asunto le permite hacer. Las réplicas breves e intencionadas dan origen a un diálogo chispeante, irónico, burlón o apasionado, según las circunstancias. Posee, además, más elementos novedosos que la obra de Anouilh. La estructura de *Orphée* responde a su propósito de hacer teatro de vanguardia (no olvidemos que en 1925 la renovación literaria por acción de diversas corrientes modernistas era ya un hecho consumado).

La adaptación cinematográfica que el mismo Cocteau realiza de su "tragedia en un acto y un intervalo" en 1950, señala, a mi criterio, una decadencia imaginativa con respecto a la obra teatral. Cocteau cae aquí con más frecuencia en sus esteticismos refinados y puramente formales, que desembocan en un callejón sin salida. La materia con que trabaja, de profunda sugestión poética, se torna por momentos lastimosamente pueril, en virtud de un tratamiento cinematográfico equivocado.

Anouilh, en su drama, uno de los mejores de toda su producción, apela a situaciones sencillas y cotidianas. Ha sabido captar la poesía de lo habitual; toda obra está envuelta en un halo de tristeza que nos recuerda una vez más los ambientes que tan bien sabía crear el autor de *L'homme et ses fantômes*. De diálogo más frondoso, si se lo compara con el de *Orphée*, escrito casi telegráficamente, las acciones resultan también de transcurrir más pausado.

Dos poetas, como hemos visto, han dicho "su" mito de Orfeo y Euridice. Con distinta lengua expresiva, con distinto gesto, con distinto sentimiento, uno y otro ha revivido para su arte la tragedia del amante que desafió a las tinieblas. Cada obra tiene su sello personal. Ya lo dice Jaeger (*Paideia*, I, 84): "El poeta estructura una nueva forma de vida para su tiempo e interpreta el mito de acuerdo con sus nuevas evidencias íntimas".

El mito persistirá, como hasta hoy, proyectándose desde el fondo de los tiempos. Deseemos fervientemente que existan poetas en todas las latitudes del tiempo y del espacio, capaces de estremecerse y de hacer estremecer a sus semejantes, con la belleza que agreguen ellos a la infinita gama d poesía que ya traen en sí las fábulas del cielo, de la tierra y del infierno.

ALFREDO NICOLÁS VILARIÑO OCHOA

## NOTA SOBRE SABATO

Hace siete años apareció en nuestro medio un libro de ensayos con un título hábilmente elegido: *Uno y el Universo*. Desde entonces admiraríamos en el autor esta habilidad para elegir los títulos de sus obras. En el prólogo-advertencia aseguraba Sabato que las reflexiones que su libro recogía no eran producto de la vaga contemplación del mundo sino entes hallados en el camino hacia sí mismo. Y añadía: "Uno se embarca hacia tierras lejanas, o busca el conocimiento de los hombres, o indaga la naturaleza, o busca a Dios; después se advierte que el fantasma que se perseguía era Uno-Mismo". Esta carta de presentación de Sabato ante el gran público tenía el mérito de la honradez, y ella nos colocó desde un principio en una perspectiva segura para sorprender el eje tutelar de su obra. Búsqueda-Confesión de una búsqueda.

En *Uno y el universo*, Sabato jugaba un poco con las ideas, pero se advertía ya que era un juego fundido a alta tensión. Era acaso una manera de simular el dramatismo del esquema confesional que alentaba en lo más hondo. Desde San Agustín en adelante, hasta André Gide, la confesión literaria ha contado con la complicidad (ya que no siempre con la simpatía) de un número más o menos abundante de lectores. Estos lectores suelen ser equívocos en una proporción mayor a la que de hecho lo son buena parte de los lectores comunes, pero existen, y contribuyen a la difusión y al éxito de un autor determinado. El que Sabato haya entrado con su obra primigenia por la ancha puerta del éxito, y el que éste le acompañe hasta ahora no debe achacarse naturalmente sólo a la dudosa complicidad de esa fauna equívoca, pero conviene señalar el fenómeno en su justa proporción.

Una inteligencia despierta y una actitud cálidamente cordial revelaba el articulista de *Sur* en aquel su primer libro de ensayos.

Tres años después vino *El Túnel*. Es una experiencia interesante confesarse en una novela. Y una experiencia difícil, máxime cuando el protagonista o los personajes que ocultan al autor están pensados con una estructura psíquica distinta a la

de aquél. Entonces se produce una fractura que da lugar a una probable incoherencia, y por este camino, a la falsedad de tales personajes. Hablemos del protagonista de El Túnel. Juan Pablo Castel es un ser contradictorio. Es introspectivo, solitario. Afirma en un pasaje: "mi soledad no me asusta, es casi olímpica". Sin embargo, toda la novela no es sino el proceso de un intento desesperado por romper el cerco de la propia soledad. El Túnel plantea en la desesperación de el protagonista el problema de la soledad absoluta, irrevocable del hombre. La aparición de una mujer parece tender un puente al túnel gelatinoso de su existencia; pero no es más que una ilusión. Ella pertenece al ancho mundo de los que no viven en cavernas comunicables, y cuando él lo comprueba, decide su muerte y se lo anuncia con marcado laconismo. "—Tengo que matarte, María— Me has dejado solo". Antes de este desenlace ha tenido lugar un descabellado romance en el que no sabemos si desconcertarnos más por la compulsiva manera de imponer el amor el protagonista, a fuerza de sacudones, gritos y corridas, o la amorfa pasividad de María Iribarne. Hay también maridos ciegos y primos únicos como en los buenos melodramas, y un afán de unicidad tan exacerbado en el amor de Castel que la única explicación lógica y psicológica posible de la muerte de su amante son los celos. (Lo cual no tiene mucho que ver con el problema de la soledad incurable del alma).

El pintor Juan Pablo Castel decide relatar los antecedentes de su crimen. Mersault, en El extranjero, hace otro tanto y Camus consiguió con ello un acierto memorable. Pero Castel no es Mersault. A éste le acontecen las cosas; está inmerso en ellas, no así a Castel que es un intelectual introspectivo, analítico, metódico y de una sensibilidad aguzada al extremo. Mientras narra la historia de su homicidio tiene tiempo de hacer observaciones dignas del mejor ensayista: desde la modestia de Einstein al significado de la limosna, de los críticos de arte a la novela policial. Aquí habla, naturalmente, Sabato, y habla a destiempo, porque Sabato no es Castel, a pesar de lo cual ambos conviven a lo largo de la novela, se interfieren, se superponen, y necesariamente, se contradicen. No es la conciencia seccionada del protagonista: son dos conciencias diferentes que luchan por sintetizarse en una conciencia única. Mientras el autor no consiga desalojarse o desalojar a la criatura de su imaginación, ninguno de los dos puede tener vida coherente, y esta es la advertencia que deseamos hacer a Sabato, caso de que decida insistir en el género novelístico. Nosotros nos hemos querido explicar la falsedad del protagonista de El Túnel, a partir de esa incoherencia. Lo que no podemos explicarnos es

que deje de advertirse esa falsedad. Opinamos en su tiempo que *El Túnel* era una novela mediocre, malograda, y hoy, sin ánimo de pasar por iconoclastas frente a los juicios elogiosos de los críticos y escritores, especialmente extranjeros, mantenemos la misma opinión.

La manía justificatoria de Juan Pablo Castel reaparece en el tercero y último de los libros de Sabato: *Hombres y Engranajes*. También esta obra participa del carácter confesional de los anteriores y mejor que los anteriores consigue transmitir un afiebrado calor de confesión. De "autobiografía espiritual" la calificó su autor, o de "diario de una crisis a la vez personal y universal" y hay que convenir en este caso que la confesión, cálida, dolorida, brillantemente expresada constituye el más noble mérito del libro. Con todo, acaso por simple ley de compensaciones, como la clave de los aciertos suele ser la misma de los errores, los errores se deben precisamente al tono confesional.

El autor se encuentra ante un problema de extraordinaria complejidad y de urgente solución, como que se trata del problema del destino del hombre inmerso en un mundo que amenaza derrumbarse... El cree llegada la hora de realizar un balance que, por ser de índole tan general, necesita apoyarse en muchísimos balances parciales hechos por otros hombres sobre los distintos aspectos del problema. Así los balances sobre el Renacimiento, el Dinero, la Razón, el Maquinismo, etc. El autor espiga con inteligencia y don de síntesis los estudios parciales que convienen a la organización de su trabajo (pese a que no pretende ser sistemático), declarando con citas oportunas las fuentes de origen, pero, y aquí señalamos el primer error, omitiendo lamentablemente algunos de importancia (Von Martin, por ejemplo) y olvidando colocar entre comillas afirmaciones deslumbrantes que asombran al lector desprevenido, como ésta: "el desnudo como la muerte, es democrático" que no le pertenece. Omisiones que atribuimos buenamente al calor emocional empleado en el momento de la redacción.

El segundo error que anotamos es el precipitado final, apurado sin duda por la urgencia de soluciones categóricas, convincente como manifestación íntima de deseos, pero desencajado del contexto y la estructura de la obra. Hay una alternativa para el hombre: Dios o la desesperación; a esto lleva cualquier análisis riguroso llevado a las últimas consecuencias. No hay una tercera posibilidad, un tercer camino. Reconocer que el instinto es más poderoso que la razón es la etapa anterior a todo camino y no un camino de por sí. En esa etapa estaba el hombre en la época de las cavernas y a esa etapa vuelve

cada vez que se pregunta si valía la pena haber salido de ellas, que es lo que nos ocurre actualmente. Podemos decir con Marcel que “la esperanza es tal vez, la tela misma de que nuestra alma está formada”; pero ¿qué podemos esperar de nuestra esperanza? Es cierto que, quiera que no, continuamos viviendo, y que lo hacemos como si fuéramos eternos, pero ¿es esto suficiente para dejar de “pensar sobre la inutilidad de nuestra vida”, para no “empeñarnos en racionalizar también eso, lo más peligrosamente dramático de nuestra existencia”? Es que ¿es en verdad una posición ante el mundo “limitarnos humildemente a seguir nuestro instinto, que nos induce a vivir y trabajar, a tener hijos y criarlos, a ayudar a nuestro semejante”? Sabato afirma que lo es para él. Es envidiable. Ha encontrado la otra salida. A condición de que no descubra tarde o temprano que dicha salida no es sino el punto de separación de dos caminos: Dios o la desesperación. Este optimismo inconsecuente, imprevisible, no está orgánicamente encajado en la estructura de la obra y muy natural que el lector lo rechace como un cuerpo extraño. Cuestión de fisiología.

Una presuntuosa e inofensiva *Metafísica del sexo*, algunos artículos, y una reciente y casera incursión por el género epistolar, completan la bibliografía del escritor argentino que más éxito y expectativa ha concitado en los últimos años.

Muchas lecturas, mucho afán de justificarse, de confesarse en alta voz, calor y brillo en la exposición, inteligencia dúctil a toda sugerencia del mundo externo, grandilocuencia en las actitudes y propósitos, mala memoria y suerte. Tal Ernesto Sabato a través de su obra.

ADOLFO PRIETO

## SOBRE LO FEMENINO

Los lectores de Sur han seguido con interés la polémica suscitada en torno al artículo donde el Sr. Sabato expuso su concepción metafísica del sexo. Posteriormente, el mismo autor dictó una conferencia sobre tal tema en el Instituto de Arte Moderno, la cual sólo fué un síntesis de su anterior artículo. Ciertas particularidades que en ella se pudieron apreciar me parecen dignas de comentario. El Sr. Sabato comenzó por hacer largas lecturas del libro de Weininger<sup>1</sup>, y eligió para ello con particular cuidado, aquellos párrafos que se podrían calificar como culminantes, es decir, los más desconcertantes y espectaculares, pero que no constituyen, por cierto, lo fundamental del libro. Logrado el suspenso en la sala, el Sr. Sabato, después de aclarar que no compartía las opiniones de Weininger, nos reprodujo su artículo, aunque con menos rigor expositivo. Pareció que trataba de adecuarse a la mentalidad del público que seguramente debía ser incapaz de seguir una coherente y seria disertación, a juzgar por la manera en que era tratado.

Del artículo, sin pretender agotar su análisis, podrían hacerse varias objeciones. En primer lugar, recae en la típica abstracción que consiste en oponer el hombre a la mujer como ideas platónicas inmutables, concepción cuya forma más acabada y audaz fuera elaborada por Weininger. En éste, sin embargo, hay un profundo respeto por todas las formas intermedias que los hombres y mujeres empíricos representan, para quienes exige la libertad de manifestarse espontáneamente en sus modalidades originales. Sabato, pese a admitir una bisexualidad latente en todos los seres humanos, permanece en un estrecho planteo. Confiere a la mujer las eternas cualidades del irracionalismo y el realismo, el apego a lo concreto y la inmersión en lo carnal, con lo cual no hace sino dar forma moderna y "racional" a todos los mitos que hicieron de la mujer el símbolo de la fecundidad, de la tierra, del caos, de la agricultura. La mujer está encerrada en ese destino biológico, y son

<sup>1</sup> Otto Weininger, *Sexo y Carácter*.

risibles las feministas que quieren igualarla al hombre, sacarla de ese "magma carnal", pues eso es masculinizarla. La mujer debe permanecer hundida en el caos indiferenciado; todo intento por salir de él es desvirtuar la esencia femenina. En el arquetipo masculino, las notas diferenciales resultan del esfuerzo lógico, racional y consciente por liberar su individualidad de la carne, por construir otra realidad. El cumplimiento de esa tendencia esencial lo llevó a crear esta civilización moderna a la Sabato acusa de racionalismo, etc. La única solución para salvar a este mundo masculino es feminizarlo por una integración en el hombre de lo abstracto y lo concreto, "tocar la tierra madre", volver a la mujer que representa la unidad. Frente a esta solución, nos preguntamos cómo el hombre podrá sobrevolar su esencia, cómo abandonará su destino biológico, vuelo que a la mujer no le estaba permitido so pena de perder su más íntimo ser. Si la primera no podía dejar el mundo de la especie, de lo germinal, ¿podrá el hombre sin desvirtuarse volver a él, cuando su ser parece estar hecho para la soledad, la ruptura, la escisión de la realidad en dos incomunicables departamentos? ¿Qué esencia sería ésta que podría abandonarse tan fácilmente? La coherencia de la teoría me parece exigir que o los dos arquetipos sean tales (y por lo tanto imperativos) o que no exista arquetipo.

El autor no se propone averiguar hasta qué punto la caracterización que hace de los sexos es innata o responde a situaciones sociales y culturales y en qué medida la sociedad está interesada en que esa averiguación no se realice. Estudios psicológicos y antropológicos han demostrado que la mayoría de las modalidades psicológicas atribuidas al sexo responde a condiciones impuestas por el trabajo, la tradición, los hábitos de vida, los intereses comunitarios.

Dice Viola Klein<sup>1</sup>: "Si bien la época actual es un período transicional y los efectos de la tradición son todavía muy fuertes, ya se va haciendo claro que cuantas más funciones, antes reservadas al hombre, desempeña la mujer, tanto mayor es en general el número de rasgos antes conceptuados masculinos que ésta desarrolla. Por eso resulta cada vez más evidente que esos rasgos no son efecto de caracteres sexuales innatos sino del papel social, y que cambian de acuerdo con éste".

Y Margaret Mead<sup>2</sup>: "Hemos supuesto que porque conviene a una madre el deseo de cuidar a su hijo, éste es un rasgo con el cual las mujeres han sido dotadas en forma generosa

<sup>1</sup> Viola Klein, *El carácter femenino*.

<sup>2</sup> Margaret Mead, *Sexo y temperamento*.

por un proceso cuidadosamente teleológico de evolución. Hemos supuesto que, porque los hombres han cazado, actividad que requiere espíritu de empresa, valor e iniciativa, han sido dotados con esos útiles atributos como parte de su temperamento sexual". Ambas autoras apoyan sus afirmaciones en cuidadosas investigaciones; la última directamente en primitivos actuales sometidos a observaciones antropológicas que le permiten llegar a consideraciones muy interesantes sobre la caracterización de los sexos.

Creemos que los arquetipos de la femineidad responden al proceso de racionalización por el que las sociedades masculinas asignan un papel determinado a la mujer de acuerdo con los intereses que rigen a esa comunidad. Si las mujeres aceptan este papel como el propio sin rebelión, se debe a los medios puestos en práctica para imponerlo, y que, más poderosos que la obligatoriedad legal o la imposición por la fuerza, lo presentan como lo natural, lo ideal o lo moral. Los seres humanos en general, tienden a ser aquello que se espera que sean y la mujer en particular difícilmente se arriesgará a dejar de ser "mujer" para la sociedad en que vive.

En Sofía Kovalewski, Sabato encuentra el ejemplo adecuado para demostrar sus ideas respecto a la ausencia de una orientación intelectual en la mujer. Admite que en Sofía se da la mentalidad genial del creador y no obstante sigue considerándola un caso ejemplar de la falta de vocación femenina por el trabajo intelectual desinteresado. Para afirmarlo se apoya en el hecho de que Sofía fué llevado a las matemáticas por el amor a un hombre. Luego, si fué genial, no lo fué por ella misma, sino por el hombre. Ante esta conclusión tan evidente, uno se pregunta ¿por qué no se limitó a serle adicta como la mayoría de las mujeres, en el plano doméstico o sentimental? Y además ¿por qué el estímulo recibido por Sofía del amor por un hombre para su trabajo intelectual iría en desmedro de su auténtica capacidad creadora? Es sabido que toda actividad humana está dirigida por estímulos. Sería muy interesante, como afirma Viola Klein "emprender una investigación acerca del efecto que la falta de estímulo tiene sobre la creación femenina, ya que la psicología moderna tiende cada vez más a acentuar la importancia que tiene el estímulo sobre la realización - sea en forma activa o a través de una pauta cultural que aliente la individualidad". "El mérito otorgado a la conformidad con las convenciones dadas y el oprobio que acompaña a todas las desviaciones de la norma, elementos principales de la educación femenina, han inhibido la expresión de todo el talento que puede haber existido. El alcance real de

este efecto no puede medirse, por supuesto, ya que su verdadera naturaleza consiste en frustrar y privar de sus medios de expresión a aquellos a quienes más fuertemente ha afectado”.

Quizás el único estímulo que podía recibir una mujer, años atrás, en su trabajo, era acompañar a un hombre en sus intereses. Más adelante cita Sabato afirmaciones de la misma matemática sobre el vacío de su existencia y la inutilidad de la ciencia. Me asombra que para Sabato sea expresión de la “naturaleza femenina” una queja que ha llevado a muchos pensadores actuales al irracionalismo y al escepticismo con respecto a los valores de lo intelectual.

En cuanto a su crítica al feminismo, porque conduce a la masculinización de la mujer, se puede convenir en que dicho problema estuvo mal enfocado y en la actual necesidad de replantearlo. Pero un anatema como el de Sabato ¿a qué conduce a la mujer? Si no lucha primero por la igualdad de derechos, aun en esta civilización masculina ¿cómo podrá manifestarse tal cual es? ¿Propone concretamente alguna solución para la vida de la mujer? ¿O le satisface su condición actual de servidora de los intereses masculinos? Se nos hace difícil admitir que el Sr. Sabato, preocupado por el problema de lo sexual, después de criticar al feminismo, no presente una solución mejor que ésta.

Ante especulaciones de esta naturaleza, el pensamiento que surge inevitablemente es el de su inutilidad. Parecería que no es demasiado difícil, cuando quien se lo propone posee un talento ágil, conocimientos variados y vivacidad expositiva, decir cosas originales y desconcertantes sobre la mujer, tema que parece prestarse inagotablemente para hacer filosofía de salón, que no es lo mismo, evidentemente, que abordar el asunto con el honesto ánimo de dar el resultado de meditaciones personales, de orientar, de descifrar enigmas generosamente. Si es fácil hacer paradojas, cubrir con palabras problemas no resueltos y darle forma nueva a prejuicios viejos, mucho más difícil parece ser resolverse a dejar de jugar con las ideas y a buscar veracidad.

Su modo de entender lo femenino, peso a la advertencia repetida de que se trataba de una apología de la mujer, muestra una absoluta falta de realismo. La ausencia de comprensión de esos problemas se hace evidente en las comparaciones abstractas y arbitrarias a las que recurrió (en la conferencia) como, por ejemplo, su referencia a la Edad Media, o la ubicación de la mujer en el misterio informe de la tierra, que no por tener tal alusión un fuerte sabor telúrico y ser recuerdo de viejos tabús, sonaba menos falso que lo anterior.

Falta en su concepción de lo femenino, el sentimiento de la mujer como una modalidad de existencia que exige una vital y concreta simpatía y no divagaciones literarias.

Falta, en suma, la exigencia que Sartre plantea al escritor: el compromiso. En la conferencia, por ejemplo, el público de Sabato, si por casualidad no lo era, debía sentirse íntimamente burgués y ocioso, único justificativo que podría encontrarse para hablar de cualquier problema humano con una desaprensión tal.

Creemos que un problema de esta índole no puede ser tratado con el exceso de sobreestimación masculina, superficialidad y vaguedad que reprochamos al autor. En nuestro país se conocen ya varias obras admirables por su seriedad y buena fe. En estos libros (me refiero especialmente a los de Viola Klein, Margaret Mead y Simone de Beauvoir) posiciones como las de Sabato y como las de sus fuentes son analizadas largamente y refutadas en lo que tiene de parciales y en los motivos que ocultan detrás de tan apabullante racionalidad.

REGINA E. GIBAJA

# INFIDELIDAD Y DESORIENTACION

UBICACION DE LEON BENAROS  
y C. FERNANDEZ MORENO

Pocas veces en su historia el hombre ha alcanzado situaciones similares a la que se halla abocado en la actualidad. Quiero decir, presenciar en el transcurso de algunos decenios, el derrumbe del edificio cultural que lo constituía, a la vez que el nacimiento de nuevos mundos logrados a expensas de su propia capacidad creadora, que lo proyectaran hacia un futuro incierto, desconocido y sobrecogedor. El hombre se debate en un medio, no solamente inhóspito, sino que —o en el mejor de los casos— le es, además, *infiel*. Es interesante recalcar este aspecto del problema por cuanto en esa cualidad del mundo trascendente se apoya, a mi entender, el dislocamiento que sufre hoy el hombre frente a las cosas. Es la infidelidad de ese mundo para con el hombre, lo que le facilita a éste su desubicación. El hombre hasta cierto momento *confía* en que el mundo trascendente, su medio, las cosas, adopten determinadas actitudes, se establezcan sobre determinadas situaciones; actitudes y situaciones conocidas por él, o por lo menos intuídas por él con anterioridad. Pero ocurre que aquello que sabía, o por mejor decir *creía*, de cierta consistencia y calidad, se le presenta de maneras diferentes. Acontece que el mundo todo, con él incluido, está en constante aventura, en perpetuo peregrinaje. Y allí es donde se produce el descoyuntamiento entre él y las cosas<sup>1</sup>.

Muchas consecuencias pueden desprenderse de este acerto que, por otra parte, no necesita demostración ya que no es una teoría, porque nos es común a todos; está ahí, visible en su practicabilidad, constatable en mayor o menor grado para

<sup>1</sup> Este *confiarse* del hombre en el mundo, va desde el simple hecho de pretender tomar un colectivo para dirigirse a determinado lugar, y finalmente ir a pie; hasta el de concurrir a la búsqueda de Dios, y no encontrarlo, o encontrarlo en otra parte.

los que lo padezcan. Pero los que se han detenido alguna vez a pensar en estas cosas no se han puesto de acuerdo acerca de cual sea la más importante de dichas consecuencias; la que más convenga tener en cuenta; la que pudiera ser, a su vez causa de otros inconvenientes vitales de trascendencia menos mediata, aunque más abrumadora.

Para algunos esta consecuencia sería la angustia; otros la llaman miedo; quiénes habrá que la consideren castigo divino. Yo pienso que todas estas son promociones secundarias de un hecho al que prefiero limitarme, sin negar en definitiva ninguna de aquellas. Creo que ese dislocamiento del que hablé provoca como hecho inmediato algo que deberíamos llamar *desorientación*, conviniendo en que dicha desorientación se presenta, al mismo tiempo, con un matiz de desilusión, aún cuando este último aspecto del problema escape a los fines del presente artículo; por ello es que me limitaré a considerar el núcleo: la desorientación misma. Lo demás es la reacción que el hombre asume al desorientarse. Luego, está claro, que el hombre acuciado por la infidelidad del mundo trascendente se desorienta. Y entonces es cuando no sabe ya qué hacer; pierde el rumbo; no es que en primera instancia se equivoque, que elija mal; sino que no elije. Se queda azorado ante lo diverso. Y cuando se decide, si es que llega a ello, por lo general no podrá *estar seguro*; y menos, dar razones de su elección. La angustia, el miedo, la desazón, la contricción, son formas posteriores de ese *no estar seguro*; pero lo primero, el principio, es la *desorientación*.

¿Cuáles son los elementos diferenciadores de la desorientación? El más importante ya está mencionado: la duda. El hombre no sabe —no puede— elegir. Las imágenes se le mezclan; las ideas, hasta hace poco claras, se le obscurecen; lo que parecía cierto, ahora resulta falso. Y pierde la confianza en todo: en el mundo trascendente y en él mismo. Entonces es cuando se diversifica, e intenta, prueba, y vuelve a intentar; para fallar siempre, para no lograr nunca *su seguridad*; o si no, en cambio, se engeuece y adopta actitudes irremediables: el suicidio, el fracaso, el incondicionalismo místico o político, la decepción; en una palabra, la ruina de sus tesoros éticos y espirituales.

Por eso es que de un tiempo a esta parte nos ha sido posible observar, en diversos órdenes de la cultura ciertos desmanes, tales como la ligereza, la superficialidad, la irrespetuosidad o la falta de consecuencia moral. Llama la atención que este fenómeno no sea localizable, circunscritable a circunstancias particulares; por el contrario, es universal, en la medida

que se produce en todas las regiones de la tierra. Pero, para alcanzar el objeto de este artículo me referiré a nuestro país, y en particular, y a manera de ejemplo, a un determinado episodio, que no por minoritario, ha dejado de ser desagradable; y además, sintomático.

Conviene, sin embargo, aclarar de antemano que no me guía ningún propósito polémico, y menos aún, moralizador. (¿Quién de nosotros podría arrojar la primera piedra?) Mi afán, en ningún momento, y bajo ningún concepto, quiere abandonar su calidad de opinión. Se me ocurre que lo inteligente, lo atinado en estos momentos de amarga desilusión, de vandálica destrucción, de azoramiento, y hasta —a veces— de estupidez, es realizar algún intento serio por precisar los términos de la problemática contemporánea; fijarlos, destacarlos con alguna luz de la negrura que nos circunda. A esos propósitos me remito, y por ellos, al ejemplo que prometiera.

Hace algún tiempo apareció una revista. Se llamaba: "El 40. Revista literaria de una generación". Hoy se llama menos: "El 40. Revista literaria". Es decir que el término aquél que en el primer momento acuciara la atención del lector, desaparece a partir del tercer número. En aquel primero habíamos leído una nota del señor León Benarós titulada "La generación de 1940 (Introducción)"; en el tercero, otra del señor César Fernández Moreno, que lleva por nombre "La cuestión de las generaciones". Y estos dos artículos integran el muestrario sintomático de la desorientación que sufrimos porque nos circunda. Los analizaré sucesivamente y de acuerdo con el orden en que vieron la luz.

#### El "caso" Benarós

Largo sería precisar de manera exhaustiva la serie de enormidades, de contradicciones y dislates que se leen en este artículo. Líneas escritas sin método, o con un método deficiente, no han sido meditadas, y les hubiera hecho falta una relectura antes de su publicación. Por lo demás los aspectos esenciales del problema se mencionan a la pasada, sin poder afirmarse nunca uno en nada serio. Resulta en definitiva una mezcla de anecdótico sentimental y de ignorancia. Señalaré de paso dos calificativos que conviene aquí, y que ya han sido mencionados más arriba: la ligereza y la superficialidad.

Dejo de lado las minucias de detalle, para ir a lo que incumbe de gravedad: la ignorancia. Ella habrá surgido en forma clara para los que leyeron con algún detenimiento el ensayo de Julius Petersen titulado *Las generaciones literarias* (En *Filosofía de la Ciencia Literaria*, por Ermatinger, Fondo de Cul-

tura Económica, México, 1946, traducción de Carlos Silva).

El autor dirige sus ataques a los que denomina en otra parte como "los puntillosos preceptistas engendrados por Petersen", para lo cual cita repetidamente el nombre de este pensador alemán, y le hace decir cosas que no dijo nunca. Todo ello con el propósito de justificar la existencia de una pretendida generación literaria de 1940.

Expresa el señor Benarós: "Aplicadas con extrema exigencia las frecuentadas condiciones de Petersen al fenómeno literario que aspira a constituirse en generación, pocos grupos salen vivos de la prueba. Es que cuando decimos *generación* entre nosotros, queremos decir *generación* literaria, caracterizada, sobre todo, por simultaneidad de voces en el tiempo, unidas sin embargo, por un hilo secreto y común que, aunque se diversifique en colores varios está conduciéndonos en el mismo laberinto. César [Fernández Moreno] proponía fórmulas transaccionales, aferrado a su ortodoxia peterseniana".

Al comienzo de su ensayo —y a lo largo de todo su desarrollo— el pensador alemán, tal como lo indica el título de su trabajo —y como se lo reprocha J. Marías— tiene presente la instancia literaria, y su aplicación al estudio de las generaciones. Es decir que la oposición entre Benarós y Petersen no camina, ya que también Petersen habla de generaciones literarias. Al hablar de este concepto en sus formas más simples, referidas a los antagonismos generacionales entre padres e hijos, entre maestros y alumnos, Petersen dice: "La violencia de este antagonismo es diversa según los tiempos, y el ardor de la lucha representa un valor para medir la intensidad del empuje y la originalidad del nuevo espíritu, y también acaso para conjeturar la duración de sus logros. En mayor grado que cualquier otro campo del espíritu, es la literatura escenario de estas luchas, pues el lenguaje representa el arma por excelencia y entre lo hablado, la 'obra literaria' es lo que permanece, lo que nos sigue hablando de esas luchas en una existencia supratemporal..." Y más adelante: "La historia literaria, que pretende exponer el curso de un desarrollo, es siempre, de manera expresa o tácita, la historia de las generaciones literarias y de sus creaciones".

Es decir que también en Petersen, como "entre nosotros", se habla de generaciones literarias. Lo que sucede es que aquél lo refiere al ámbito de la historia de la literatura, y Benarós lo refiere a una temporalidad inmediata. Además, y de allí quizás la incomprensión de Benarós para con Petersen, es que éste acepta otros tipos de generaciones, tales como las políticas, las históricas, las económicas, etc., todas las cuales integrarían

una conexión de generaciones que pasa a convertirse en un problema histórico-social, y su planteamiento en las interpolaciones y paralelismos de las diversas generaciones literarias, aserto enunciado con claridad hacia el final de su ensayo (página 190 de la edición citada).

Debe agregarse otra prueba de la ignorancia y el desconocimiento denunciados. En efecto, Petersen señala una serie de factores que forman una generación; pero nunca habla de condiciones, con la acepción terminante e inviolable que Benarós quiere darle. Dichos factores son enunciados y *discutidos*, sin que quede en el ánimo del lector aplicado la impresión de la pretendida necesidad que Benarós quiere imponerle para crear un fantasma al cual atacar.

Sigamos citando. Más adelante el autor de la nota que trato dice: "Tengo en mi poder interesantes autobiografías de casi todos los poetas cuya inclusión estaba propuesta. [habla de un antología de "la más joven poesía argentina", que por otra parte nunca apareció]. Son piezas de verdadero valor para intuir con verdad el mundo de cada uno. El formulario casi impertinente que confeccioné para dar sentido a la existencia de esos trabajos, incluía el autorretrato físico, el detalle de los paisajes de infancia, las primeras lecturas, las de formación, los acontecimientos familiares que dan rumbo a una vida, las supersticiones, los mitos... Todo ello, como se decía, en una página literaria, indiscreta hasta lo posible, sin cera siempre... Alguna vez daré a la pequeña historia de nuestra literatura estos ya documentos". E inmediatamente, en un párrafo titulado *Prontuario apresurado*, dirige un reproche a la llamada generación de *Martín Fierro*, y se dedica a marcar diferencias entre ésta y la del 40.

Pero yo me pregunto, al margen de consideraciones particulares sobre los jóvenes del año 1924, ¿quiénes se han apresurado en prontuarse, los buenos muchachos que fueron los de *Martín Fierro*, o los de *Boedo*, con sus sinceras preocupaciones estéticas alentadas al compás de un mundo que gozaba de la euforia pre-agónica, o estos otros jóvenes atildados, petulantes y engreídos que estructuran ficheros, coleccionan recortes y confeccionan formularios?

Sin entrar a considerar las posibilidades de que la mencionada generación del 40 exista o no, pienso, por el tono con que Benarós expresa sus afirmaciones, que a él le encantaría integrar una generación literaria, y erigirse, además en portavoz indiscutido y dispensador de prebendas dentro de tal generación. Esto es lo más importante en el pensamiento de Benarós, y de ninguna manera el dar pruebas de la existencia de

una generación. De no ser así, citaría con mayor respeto por los textos y observaría una menor ligereza para con los lectores. En realidad Benarós trata desesperadamente de ubicarse como hombre dentro del ámbito que lo rodea, y para ello se aferra a lo primero que tiene a mano. Esta desubicado, desorientado; porque el ámbito le es infiel: la generación del 40 está todavía con las cualidades del feto. Él, y otros, ignoran que lo primero en lo generacional es el relieve histórico que el concepto necesita para servir como hipótesis de trabajo. Y quién quiere hacer *historia* de su propia contemporaneidad no es historiador sino cronista.

*El apresuramiento de Fernández Moreno*

De los mismos defectos que el anterior adolece el artículo de Fernández Moreno, en cuanto a sus términos generales. El autor ha leído —o ha creído leer— el libro de Marías titulado: *El método histórico de las generaciones*. Y para lograr sus fines que son, en definitiva, los mismos que los de Benarós, es decir probar la existencia de la generación del 40, cita mal; adrede o por ignorancia. Eso lo sabrá él. Pero lo que yo tengo que decir, es que cita mal, muy mal, por ejemplo:

“Esta doctrina —dice, refiriéndose a la que sustenta Marías —parte de la base de que la generación es una unidad histórico-social total y no admite que ninguna generación se produzca en un campo social especial, el literario por ejemplo. ‘Las generaciones, como se sabe desde Stuart Mill y se ha olvidado cien veces, proceden de la sociedad entera y no de una sociedad abstracta’ (Marías) Observamos que a una sociedad entera no se opone una sociedad abstracta sino una sociedad parcial, y eso se —concretamente— la sociedad literaria”.

Por lo pronto, la cita de Marías es parcial. El pensador español dice concretamente: “El segundo error olvida que la vida es múltiple, pero que esa multiplicidad de dimensiones suyas no altera el hecho decisivo de que es una unidad total. Por esto, no se va a ninguna parte intentando hacer una teoría de las generaciones en política, arte o literatura; las generaciones afectan a la vida en su totalidad; se pueden acotar, ciertamente, estos campos de la realidad, pero a condición de que son abstractos y no reales. Las generaciones, como se sabe desde Stuart Mill y se ha olvidado cien veces, proceden de la sociedad entera, y no de una sociedad abstracta”.

Es decir que en la cita completa, Marías contrapone el concepto abstracto a real y no a entero, como quiere hacer creer Fernández Moreno al lector desprevenido. Por lo demás

no debe olvidarse la muy especial significación de *lo real* en el vocabulario orteguiano que es el utilizado por Marías, y del cual Fernández Moreno prescinde. Aquí, en este problema, lo real, lo que tiene atingencia con las generaciones, el lugar donde éstas actúan es el mundo que por su parte es un sistema de vigencias que constituyen lo social. Para el pensamiento de Marías es allí donde debe ubicarse el problema de la generación. Por lo demás y como aclarando el sentido que da el hecho de singularizar lo generacional en cuanto problema histórico-social, el mismo Marías dice más adelante que a las abstracciones literarias, políticas o artísticas no puede desgarrárselas de la sociedad total, ni aplicárseles la teoría de las generaciones (se refiere concretamente a la enunciada por Ortega), a no ser, dice, “como ejemplificación o simplificación didáctica, y con plena conciencia de su abstracción”.

Pero continuemos leyendo a Fernández Moreno. Su apresuramiento por leer a Marías le hace publicar estas palabras, inmediatas a las suyas que llevamos citadas: “Observemos que tampoco la sociedad entera de que habla Marías es tan, tan concreta, ya que apenas logra, en la parte pertinente de su estudio, determinar la existencia empírica de las generaciones: cuando debe referirse a una en concreto, *para mayor claridad, para que la sencillez sea máxima*, alude exclusivamente a una generación española. Sin embargo, considera que las generaciones tienen carácter unitario dentro de las mismas unidades históricas, entendiéndolo por tales aquellas sociedades que están en comunicación, ejemplo: Europa. ¿Por qué entonces España? ¿Es España esa ‘sociedad entera’, el ‘gran ámbito histórico’ de que habla Ortega? ¿O lo será Europa, o el mundo? ¿O será también España una sociedad abstracta, en el mismo sentido en que podría serlo otra sociedad parcial, aunque no determinada por un ámbito especial, sino por un centro de interés?” El autor de la nota olvida citar algunas palabras y pone como propias otras que son de Marías; aún cuando haya exceso, conviene citar a Marías en forma completa:

“¿A cuánta gente afecta una generación, cuánta engloba?  
 ” Es absurdo pensar que se trata de un grupito de amigos, de  
 ” una tertulia de café o de los colaboradores de una revista;  
 ” pero ¿agrupa la generación a los hombres de todo el univer-  
 ” so? ¿A un europeo del siglo XIII y un indio americano de  
 ” la misma fecha? Evidentemente no. Las generaciones tienen  
 ” un carácter unitario dentro de las mismas unidades históricas,  
 ” entendiéndolo por éstas las sociedades que está en comunica-  
 ” ción —no en relación de mera noticia—. Europa es hoy —y  
 ” desde hace bastante tiempo— una unidad histórica, porque

"todas sus partes están en efectiva comunicación..."

Más adelante Marías propone su método para ubicar las generaciones en la historia. Es entonces cuando escribe las palabras que cita Fernández Moreno entre comillas, y haciéndolas referir a una generación española, cuando en realidad Marías dice: "Para mayor claridad, ejemplificaré este método con algunos nombres, todos españoles, para que la sencillez sea máxima". E inmediatamente cita unos cuantos nombres de escritores y políticos españoles cuyos nacimientos se produjeron desde 1809 hasta 1899, desde Espronceda a García Lorca. ¿Es esta una generación? Marías intenta solamente, con conciencia de la abstracción que comete, y que se permite en cuanto que sus fines sean didácticos según llevamos citado, establecer la posibilidad de aplicar prácticamente la teoría de las generaciones de Ortega.

Y por ello, por razones didácticas, de ejemplificación, concentra su desarrollo práctico en una serie de generaciones españolas, cosa que no involucra negarle validez a su opinión acerca de que Europa sea una unidad histórica.

### Conclusiones

Queden por ver dos o tres puntos más de esta nota. Ellas sólo alargarían innecesariamente estas páginas, ya que he señalado lo que quería indicar. ¿A qué se deben estas citas parciales que desvirtúan y oscurecen el sentido de elaboraciones que, equivocadas o no, están expuestas con claridad? ¿Por qué intentar otra vez, escamotearle al lector desprevenido la verdad, para imponerle una versión desnaturalizada, y en todo caso, conveniente a sus propios intereses?

No puedo menos que confesar que el hecho me llamó poderosamente la atención y de ahí que me atreva a mostrarlo con todas las fuerzas de su evidencia. Con un número por medio, dos escritores cometen los mismos desmanes intelectuales para referirse a un mismo problema. ¿Puede ser casualidad? Sobre todo, nada de esto tendría importancia si Benarós no llevara publicados algunos libros con pretensiones de obra literaria posible de merecer un premio nacional, y si Fernández Moreno no fuera un Premio Municipal de poesía. Estos dos detalles agravan la cuestión.

Volvamos al principio. Dije antes que el hombre frente a la infidelidad del mundo se desorienta. Y esto es lo que ocurre aquí, sin que esto signifique olvidar las responsabilidades de cada uno de los autores. Pero ambos han olvidado lo primordial, lo primero; y ya desbarrancados por una pendiente que les es ajena, se enredan en falacias y deshonestidades intelectuales.

tales que no pueden dejar de ser anotadas.

Es típico de las épocas de crisis —que no por pocas dejan de valer como ejemplo— un afán desmedido por las antologías, por el encasillamiento en escuelas, en tendencias, en el caso que nos ocupa, en generaciones. El hombre, en la medida que aspira a constituirse como escritor, también pierde el rumbo, y necesita asirse a algo que lo integre, que lo complete. Es entonces cuando el escritor, el poeta, no vale por lo que sea individualmente, sino que pone toda su voluntad en pasar a la historia, adocenado con sus “compañeros de generación”, y en la medida que ésta exista o no.

No quiero discutir aquí la existencia de la tan manoseada generación. Creo que esa no es tarea de nuestra incumbencia. En cambio sí lo es, señalar el verdadero rumbo a seguir. Para adquirir nuestra propia ubicación; para no desilusionarnos del mundo infiel que nos desorienta, debemos buscar en nosotros mismos, en la soledad misma que la desorientación nos impone, las seguridades que nos faltan.

Quizás algún día, si es que no nos hemos muerto todos ya, esté de acuerdo con Benarós y con Fernández Moreno, y con todos los demás que piensan de la certeza que significa una generación del 40. Pero no puedo aceptar, de ninguna manera que hoy, sin perspectiva histórica, sin conocimientos correctos, mal informados, y peor escritos, se quiera fundamentarla y demostrarla. Creo que sean cuales fueren las condiciones o los factores que constituyan una generación, literaria o no, ésta se realiza trabajando, en la medida y razón de nuestros talentos. Pero de ninguna manera, poniendo una etiqueta a cuatro, cinco veinte o cien poetas, muchos de los cuales terminarán —si no lo han hecho ya— regenteando un estudio de abogado, reclusándose al amparo de puestos más o menos oficiales, o paseando su desmelenadas figuras por las calles y los cafés del centro.

No, señores, no. Hagamos poesía. Escarbemos la realidad poética en nuestra sangre, en nuestras venas. Lancémonos de una buena vez, a la búsqueda de lo esencial del verbo, y dejemos de lado las bravatas propias más de adolescentes que de hombres. Intentemos ser hombres, al fin. Y seámoslo en silencio, sin autoelogiarnos, sin empaques, sin engolar la voz; sin petulancias, sin engreimientos. Sólo así se salvará el que vale. Porque desvirtuarnos equivocando el camino, para justificar la tarea que tanto Benarós y Fernández Moreno parecen haberse impuesto es olvidar que, al cabo, no seremos más que polvo, aun cuando podamos llegar a ser polvo enamorado.

## DEL FRAGOR INAUDITO

### I

Como si cuatro muros de sangre te negaran,  
como si manos deshicieran tu rostro día a día,  
como si las piernas desandaran el camino recorrido,  
y las puertas forzadas se entreabrieran después  
sin penetrar jamás en las salas oscuras  
donde la muerte caza mariposas de sal con fina red de plata,  
como si las escaleras descendieran al subir  
y ascendieran bajando  
como si la noche no encerrara la promesa del día  
y el día tuviera el sol apenas como un dibujo en el cielo  
y las estaciones repitieran sin sentido  
las flores y los deshielos,  
las nieves y las lluvias propicias,  
como si viviéramos siempre detrás de nosotros  
agitando delante un fantasma insistente,  
oh, separado de todo  
encerrado en un libro, en un fanal manchado,  
¿cómo podré esperarte, cómo podré  
sabiendo que llegarás retrocediendo?

### II

Sorda es la noche  
donde llegué para buscarte,  
como una extraña floración abierta  
en el profuso desierto  
de la vigilia.  
Es sorda, incalculable y extraviada.  
Pero es inútil que el silencio  
grave la ausencia en mis oídos  
porque estoy lleno de lo que amo  
y permanece, música deshojada,  
dentro de mí.  
Alguien se muere hasta que llegas tú.  
Tal vez yo mismo

investigando la miseria  
de un recóndito alumbramiento,  
de una certeza hiriente.

## III

¿Y si acaso se quebraran todos los cristales  
donde sueño aprisionarte y vencer el elástico viento  
y descender entre hojas nuevas por una avenida cerrada,  
por un cáliz de sombras rugosas  
donde el perfume del hastío envuelve las visiones que prefiero,  
si acaso yo pudiera  
enfurecer el aire por tu nombre  
y en torno de tu cuerpo encender las hogueras,  
y rodearte de luz clarísima,  
de toda la luz pura,  
de la luz insistente,  
erigirte como un árbol lleno de sueños,  
o como una bandera llena de gloria inconquistada  
hacerte flamear en los grises combates  
entre la sangre oscura de las separaciones  
que tiñen dulcemente, dulcemente  
la tierra donde muero  
oculto bajo el musgo del adiós?

GUILLERMO WHITELOW

## LA PARVA

—Friquitinoides.

—Friquitinoides.

—Friquiti.

—Friquiti.

—Friquitinoides.

—Friquitinoides.

Héctor se sonrió entreabriendo sus gruesos labios. Rubén, desde arriba de la parva lo había visto aparecer por el fondo del potrero, allá abajo, junto a la larga fila de álamos. De vez en cuando se detenía en su carrera y se quedaba oscilando sobre un pie para atarse las zapatillas. Cuando llegó al pie de la parva, con los ojos muy brillantes, gritó la contraseña, la que sabían ellos dos solamente.

—Subí aquí, ordenó Rubén, golpeando con la mano sobre la chapa de zinc.

—Pará, voy a tomar agua. El hilo cristalino se arqueó desde la punta del porrón.

—Ponéla más lejos.

La garganta temblaba con los tragos, ruidosa, opaca. Héctor empezó a dar saltos mientras seguía bebiendo; zarandeaba las caderas y maneaba los hombros. Después hincó una rodilla.

—¡Qué bárbaro!, dijo Rubén, y se quedó mirando el borde de las zapatillas de Héctor, sudadas, como con grietas.

Héctor, de un brinco, como un payaso, se alzó y dejó el porrón en el suelo. Iba a subir, pero se arrepintió y lo acomodó con cuidado en un hueco oscuro, fresco, junto a unas matas.

—Subí de una vez, rogó ahora Rubén.

El morochito miró al fondo del campo, al cielo, los surcos que iba dejando el arado, las gaviotas; retrocedió unos trancos, con las piernas rígidas, calculó para medir y se largó hacia adelante. Desde arriba, tenso, Rubén seguía sus movimientos.

—¡Aquí me tenés!, exclamó triunfante. Tenía unas pajas en su pelo negro, amarillas, doradas. Rubén le recorrió la cara, la frente, las mejillas, como si le contara las pecas. Aflojó los dedos que se le habían puesto blancos:

—Viniste tarde, dijo.

—Lo anduve buscando al Cual.

Hubo un silencio. Los ojos de Rubén titubearon detrás de los anteojos.

—¡Cual! ¡Cual! ¡Cual!, gritó Héctor inesperadamente; tenía muchas ganas de gritar, de aturdirse. ¡Cual! ¡Cual! ¡Cual!, gritó más fuerte: Rubén estaba muy serio. El también se puso serio: —Lindo perrito, dijo. Sabía que ese truco no podía fallar.

—Fuerte perrito, concedió Rubén.

—Sanito.

—Chiquito.

—Buenito.

—Coloradito.

—Dientudito.

—Trompudito. “Es trampa; así es lo mismo y no vale”, pensaron los dos. Rubén, consciente, se acomodó los anteojos que se le resbalaban por la nariz.

—Coludito. Era un hallazgo: Héctor se quedó satisfecho.

Rubén dudaba; Héctor quería que su amigo creyera que él no se daba cuenta y se puso a silbar mirando las gaviotas: una, dos, tres; los álamos: tres, cuatro, cinco. No tenía que mirarlo; se apretó las rodillas con los brazos. La media tenía un agujero; metió el dedo por dentro y lo asomó moviéndolo como una colita. Al final se decidió a mirar a Rubén por entre las cejas, torvamente, espiándolo; el otro estaba rojo, violento, parecía con ganas de llorar. Héctor no aguantó más:

—¡Putito!, gritó tirando del agujero: la media crujió.

—¿Te gusta el Cual? Rubén movió la cabeza de costado.

—¡Qué! ¿No?

—No; no es eso. Me duele el cogote.

Una ráfaga de viento trajo un olor a osamenta.

—¿Fué el zaino, no?

—Sí; fué el zaino.

Héctor pensaba: “—Le presento un amigo. —¿De dónde lo sacó? —De adentro de un cajón. —¿Qué le da de comer? —Un lechón. No. Un tapón. Un cimarrón. Un zapatón. On, on, on. Un peón. Mi papá con bigotes y todo se lo come y le duele la barriga como un lechón con bigotes y todo bigotes y sombrero”. Se rió.

—¿De qué te reís? Rubén estiró las piernas metidas dentro de unas medias color canela que parecían reventar con la carne, y las abandonó flojamente sobre las canaletas de la chapa.

—¿Estás gordo ahora, eh?

La tía Elisa le había puesto el dedo delante de la nariz:

—¡Cuidadito! ¡Cuidadito!

Rubén lo había mirado a Héctor que estaba echado dentro del cuadrado de sol, al pie de la acacia. Un bichito verde le caminaba por el brazo: él lo dejaba, pero cuando se le iba a meter debajo de la manga, por el sobaco, lo sopló y el bicho desplegó unas alitas transparentes y salió volando, reluciente.

—¡Cuidadito! ¡Cuidadito!

La tía tenía un lunar en la mejilla que se sacudía cuando hablaba.

—Héctor ¿te gustaría?

—¿Qué?

—Si toda la gente se muriera y nos quedáramos solos los dos; yo y vos, Fideo. Rubén quería ser tierno para que el otro lo atendiera. ¿No es cierto que sería muy lindo? De golpe todos se morían y nos quedábamos vos y yo aquí arriba. En silencio todo el potrero; las gaviotas no gritarían, y en casa el chajá tampoco. La plata del banco ¡no! la plata para qué la íbamos a querer. Los autos todos parados y el Cual duro sin ladrar. Y tía también ¡Ja! Nosotros dos solos, Héctor. Salíamos a caminar por ahí, solos, pasando lo de Panizza.

—El gringo, ¿eh?

—Sí; y nos íbamos con el Cual por el camino cuando queríamos.

—Pero si estaba muerto.

—¡Ah! No importa; nosotros podíamos resucitar a quien nos gustaba. Rubén quiso ser generoso. A tu papá también, hasta que nos enseñara a manejar el camión, pero después nos arreglábamos nosotros solos, vos y yo, Fideíto. De vez en cuando lo pintábamos y todo, para tenerlo bien nuevo como cuando lo trajeron. Rojo, todo rojo y los guardabarros negros. Y si teníamos plata lo vendíamos y comprábamos una rural. ¿Qué hacés?

El morocho exhibía su oscuro sexo en la mano, sonriendo siempre:

—A ver vos.

Rubén lo miró a los ojos. La tarde caía. Con una gran dignidad se hurgó en el pantalón y con mimo, muy lentamente, dejó reposar su sexo, muy rubio, lechoso, en la palma de la mano.

—¡Es distinto!

Una gaviota pasó rosando la parva, blanca la panza, blanca y se largó hacia el fondo con un quejido, oscura.

# **LAS NOVELAS DE HESSE**

---

---

por

**RAMON ALCALDE**



**PROXIMAMENTE SERA PUESTO EN VENTA**



**EN PREPARACION:**

**DIEZ ENSAYOS (De Simón Rodríguez a Francisco Romero)  
por Horacio Cárdenas.**

## SAN MARTIN Y VIAMONTE

### TRES NUEVAS REVISTAS PORTEÑAS

Generalmente una revista responde —y es lo menos que se puede pedir— a una razón. Una razón política, una razón económica, literaria o estética. Y esa razón se transforma en su causa de existencia, lo que se podría llamar “plataforma”, programa, intereses.

Esa razón es el “por qué”. Estas circunstancias van configurando las características de una revista, que al ser juzgada en virtud de ellas se intenta, por una parte, *calificarla* y, por otra, *clasificarla*: valoración y ubicación, que es y como es una revista. Su personalidad.

La parte valorativa de una revista es, *en gran medida*, subjetiva. Quiero decir que podrá parecer buena o mala según el gusto y sentido del que la lee. En cambio, es muy difícil que un lector crea, por ejemplo, que *Criterio* defiende los intereses de Moscú ante la U. N. (aunque ¿quién sabe?).

Tenemos, por lo tanto, que una revista puede ser el órgano de expresión (así le dicen) de unos comerciantes minoristas, y que se ocupe, consiguientemente, de publicar las noticias relacionadas con ese gremio: balances, defunciones, primeras comuniones. El grupo de revistas que responde a estas características, presenta una multicolor variedad: sindicatos (taximetristas, jockeys, idóneos, etc.), círculos (filarmónicos, espiritistas, teósofos, esperantistas). Aunque, bien mirado, estos últimos constituirían de por sí un grupo aparte, en tanto trascienden lo puramente pragmático para ocuparse de más arduos problemas (v. g. masonería, mesmerismo, etc.).

Lindante con este segundo grupo de revistas (pragmático-culturales), se encuentran las que se ocupan de las cosas del espíritu, vamos, de lo puramente desinteresado: son revistas que generalmente nadie compra, pero que todo el mundo lee y comenta. Es la revista académica (historia, psicoanálisis, filología, historia musulmana). Lógicamente, se trata de revistas muy serias, de formato grande, con muchas páginas, sin grabados ni lemas y que están auspiciados por algún centro de alta cultura.

De formato menor y de menor precio son las revistas que se ocupan de todo lo que pasa en el mundo: gestación, nacimiento, casamiento y muerte de Gide, *verbi gratia*, pero que no saben una palabra del problema inmediato y pedestre del país donde se publican.

Renglón aparte merece el tipo de revista donde se puede escribir lo que a cualquiera se le de la gana, con un mínimo de sanidad mental. Pero malos están los tiempos para esas tribunas libres.

Otras revistas, pequeñas en tamaño y precio, son aquellas que llevan al frente un lema y que dicen —por lo general— responder a determinada tendencia (política o artística, en la mayoría de los casos). Son fácilmente identificables por sus características de cronología (juventudes, generaciones) y sirven para que alguien publique sus primeros versos, cuentos o ensayos. Generalmente con muy buena voluntad y pésima sintaxis. No importa. A veces, muy pocas, se utilizan para concertar cordiales relaciones con maestros, académicos y figurones. Lamentablemente.

Han aparecido tres nuevas revistas en Buenos Aires: una, *Buenos Aires*

*literaria*; la otra *Semirrecta*, la tercera: *Nueva Revista del Río de la Plata*.

*Buenos Aires literaria*, bueno es dejarlo dicho, es una revista muy bien presentada, cabalmente escrita, bien pensada. Esto desde el punto de vista valorativo. Pero tiene peros. ¡Cuándo no! Sobre todo en lo que a su ubicación respecta. Esta revista se llama *Buenos Aires literaria*. Fijarse bien: *Buenos Aires literaria*.

*Buenos Aires*: miro los artículos: "Cervantes" (escritor español según Hurtado y Palencia); "Testimonios contemporáneos" (abro en la página 11 y leo: Beda, Decamerón, Celestina, Federico II, Lorenzo Valla, Renán, Acrópolis, Worringer, Manhattan, Rockefeller Center, Reims, Rockefeller Center de nuevo, Manhattan otra vez Clara Petaci, Cocteau, Stalin, Lana Turner, Ricardo Levene ¡uno!, Aga Khan, Dalí, Mossadegh, y así hasta Prometo, Jeremías y Bizancio); "Riba d'Aria, riba d'Aria" (versos gallegos según me informo); "El fuego" y "El paisaje" (dos poemas en castellano que hablan de Lucrecia Borgia, de Antígona, de Genoveva desnuda y de columnas dóricas); un cuento de Kafka (que según el libro de Max Brod, traducido por Carlos F. Grieben, nació en Praga el 3 de julio de 1883. Cfr. pág. 11); "La tierra se anuncia al Almirante" (que no es Brown sino Colón); "Dilemas dramáticos" (algo sobre el Congreso de la libertad de la cultura, sobre París y sobre Albert Camus); "Letras extranjeras" (lógicamente no son cosas porteñas ni argentinas, aunque habría que verificarlo); "El gran inquisidor" (una nota sobre Borges ¡bien por Borges!); "El pedestal de un erudito" (se habla de don Pedro de Angelis ¡viva de Angelis! ¿o, quizá? ¡viva Rosas!); "La soledad de Barrabás" (un comentario sobre el último libro del último premio Nobel. Aunque ya, creo, son penúltimos. El premio Nobel, conviene aclararlo, no es un porteño y menos, mucho menos, un argentino); "El ego y su relación con el ser" (un artículo muy serio); "Miguel Ocampo" (¿un argentino? ¡Oh! Sí. Y dicen que porteño); "Diomedes" (no sé. Me tengo que informar). En "La tarasca" (¡tirarle que colea!), donde pensé encontrar lo más "Buenos Aires", sólo leo (entre una balumba de Lain Entralgo, Comédie Française, Charron, Dostoievsky y Stravinsky) un Laferrère, un Núñez Achard y un Juan Carlos Ferrari. La última nota es una "Carta de Madrid" (capital de España).

Así es que vemos, al hacer el balance de este prolijo escrutinio de "Buenos Aires", que solamente hay un Levene, un Borges, un de Angelis y dos o tres cosas más porteñas o argentinas, entre una infinidad de nombres y problemas nada desdeñables, pero nada, absolutamente nada "Buenos Aires".

En cuanto a "literaria", el balance también es negativo, y si no tan agobiador como con "Buenos Aires", por lo menos igualmente inexacto: más historia y más filología que verdadera literatura.

¿Dónde —por lo tanto— ubico esta revista dentro de mi primera clasificación? ¿Sindicato? No; evidentemente no. ¿Círculo? Tampoco. ¿Esperantistas? No, no. Sin duda alguna tengo que pasar al otro grupo: los que se ocupan del espíritu sin connotaciones pragmáticas. ¿Académicos entonces? No. "Buenos Aires" se salva de esa ubicación por tres cosas: por su formato chico, porque se compra y porque ningún centro de alta cultura la auspicia. ¿Tribuna libre, por consiguiente? No. Todavía no; aunque muy bien podría ocupar el lugar vacante que dejó "Nosotros". Tengo, entonces, que pasar al grupo siguiente (grabados, precio, formato). Pero con la insalvable característica —hasta ahora— de ocuparse de todo lo que pasa en el mundo, pero no del país donde se publica y de la ciudad cuyo nombre ha tomado.

Se me podría objetar que esta "Buenos Aires" quiere ser la receptora de lo que pasa en el mundo de la cultura. Está bien, sin duda alguna;

pero es evidente que lo exclusivamente receptor, si no es negativo en su dinámica, por lo menos no sale de la pasividad. Y la pasividad en todo orden de cosas es penosa. Es necesario pasar al otro extremo dialéctico: a la actitud emisora. ¿De qué?, se me podría preguntar. Es evidente que muy pocas, casi ninguna, son las cosas que pasan aquí dignas de mención. Pero aún así, pudiera muy bien ocurrir (como en la teoría periférica de James-Lange), que de tanto hablar, algo pasara. Bien valdría la pena.

*Buenos Aires literaria* anuncia un segundo número dedicado a Ricardo Güiraldes. Me alegro.

La segunda revista porteña se llama *Semirrecta*: *Semirrecta* se anunció como "un impacto en la conciencia argentina". Creí que se trataba de gente joven; pero encuentro entre sus colaboradores a don Enrique de Gandía y a don Arturo Berenguer Carisomo. Pero ¿entonces el impacto lo iban a propinar dos señores tan respetables? No coincidían los términos. O impacto o respetabilidad. Ni una cosa ni la otra. Pellizcón apenas.

La tercera revista de que me ocupo se llama, dije, *Nueva Revista del Río de la Plata*. El título me hizo pensar en Lamas y en Gutiérrez. La tapa en un grupo disidente de espiritistas. El contenido, prefiero callarme.

DAVID VIÑAS

#### OTRAS INQUISICIONES, Jorge Luis Borges, Sur, 1952.

Hacer distinciones entre las calidades de las pasiones es siempre comprometedor. El temor a las clasificaciones es obra de un prejuicio inconsciente que nos deja creer en la existencia de una sola pasión: la afectiva, la sentimental, que a veces puede referirse también a la estética. La pasión por las ideas, falsamente, incluye la lícita noción del apasionamiento por las cosas que se incluyen en ellas. Se habla del intelectualismo como de algo estático, un escaparate objetivo por el cual no corre la vida. Nada de eso. Se puede advertir que las ideas elaboran una existencia en todo semejante a la otra y que de sus relaciones, juegos, imposiciones, se desprende un cierto tipo de intensidad, sólo definible por vía de la pasión. Hay una pasión de las ideas, por las ideas, que no tiene nada que ver con las cosas que ellas representan, sin que a eso pueda atribuírsele frialdad. La vitalidad de las ideas puede manifestarse en las relaciones que entre ellas se crean, en la comprensión del especial mundo que fabrican, sin la conexión urgente, contagiosa, de los hechos. Los hechos tienen otro plano de consideración y para introducirse en él se precisa de otra intensidad, diferente de la que estoy tratando de limitar. He notado con claridad, en algunos casos, una pasión por las ideas, por ejemplo en Borges, a quien las menciones concretas de la realidad no le son sino una reminiscencia de otras cosas vividas en los planos superiores del espíritu, donde danzan las sombras de las cosas una verdad no ordinariamente comprehensible. Borges puede palparlas, considerarlas, valorarlas, con una capacidad de mensura estrictamente original, que no se desprende, sin embargo del contacto inmediato con la expresión, ni con el tema, que, aunque exteriormente propone, por su sola mención, variantes de interpretación, no sirve para comprender esas caracterizaciones tan manuales, tradicionales o académicas "ad usum docendi". Lo que Borges pueda decir por ejemplo de Dante o de Mallarmé nada tiene que ver con lo que generalmente conocemos como útil. Los temas que Borges considera, tienen entre sí una unidad de otra esfera, están ligados por apetencias menos fácilmente discernibles, pero tan íntimamente parejos que todo libro suyo se impone en bloque al espíritu. Quiero recordar *Carriego* u *Omar Kahyam*. Tan separados, tan distintos, tan otros mundos. Sin embargo, rasgando la superficie hay un encuentro en lo fun-

damental que es una idea. Tal vez la complejidad del mundo, tal vez el descubrimiento del mundo o su estupidez. Los temas son hechos accesorios aunque puedan atraerle. Ello es más tal vez por cierto impreciso ludismo, amor por las metáforas, profundidades de pensamiento sugeridas por las misteriosas palabras más que por los hombres que puedan haberlas proferido. Ello explica que pueda sentir y frecuentar Walt Whitman como Schopenhauer, el arrabal suburbano como el Talmud.

Estas vacilaciones quieren referirse a la última recopilación de sus artículos: *Otras Inquisiciones*. Creo notar tres o cuatro preocupaciones fundamentales: irrealidad del Universo, valor de la presencia temporal del hombre y cavilación sobre su existencia intemporal, descubrimientos. Me limito a constatar estas generalidades sin la intención de discriminarlas.

El libro llega intenso, preocupado, sugeridor. Pienso que mucho serían más que felices si lo hubiera escrito. Aún con eso quiero apuntar lo que intuyo es su principal limitación. Borges ha hecho corresponder al cosmos de sus exposiciones un mundo de palabras más precisas, que bucean en la inquietud para llegar a ser inseparables. La idea no es sólo ella sino también las palabras que la expresan: ni el vehículo para captarla ni simplemente la expresión adecuada. Las palabras suelen llegar a ser las ideas mismas; por las palabras de Borges se puede llegar a la intimidad de relaciones de otro modo imperceptibles. Estamos en pleno mundo de lo poesía. Me viene a la memoria el poema de Baudelaire: *Correspondences*. En esta creación de un estilo, Borges ha utilizado toda su vida pero al mismo tiempo se ha construido su propio laberinto, la imposibilidad de la evasión y por ello tal vez una insistencia, ahora ya no buscada, inseparable. Cuando cierta manera se ha encarnado a una personalidad caben las sujeciones recíprocas: el estilo llega a dominar al pensamiento y el que escribe a veces no puede escapar. Creo que está ocurriendo algo así con Borges. Viéndolo por otro lado, de todos modos confluyente a lo que dije acabo de decir, el libro me parece expresión de una madurez, lo cual es bastante aciago, aquí entre nosotros, porque la madurez no es generalmente muy prolongada, por lo costosa, y menos aun aquí que nos vemos arrebatados por tantas urgencias absurdas. No creo que Borges pueda ir más lejos, ni que consiga decirnos mucho más de lo que ya nos ha dicho. Se trata de una cárcel que nos impide llamarlo "maestro" a quienes quisiéramos uno, porque aceptarlo tal como ha llegado a ser, sería pública manifestación de nuestra esterilidad. Creo, no lo sé muy bien, que otros son los modelos que estamos necesitando, no para que nos den la luz sino para que nos enseñen cómo es que tenemos que limpiar nuestro propio camino.

Pero, en realidad, la limitación que propuse antes no es sustancial al fenómeno Borges y no lo modifica en nada. La consideración de su obra en sí misma, sin estos contagios, deja ver un libro incorporado a la historia pública y secreta de nuestra literatura. Agregar a esto la originalidad de la concepción sería redundancia. No sé si hay quien pueda llevar a esa concentración como lo consigue Borges. Poner tras dos o tres páginas, que exteriormente pueden ser vistas como circunstancias, la carga de mundo y vida que llevan, no es precisamente sencillo para cualquiera. Es, de todos modos, su ambiente habitual.

Me parece que si alguien intenta alguna vez crear la imagen del escritor de estas "cruces provincianas", no podrá prescindir de la universalidad que las señala. Esto es el propio tiempo que una cualidad de géneros, es señal de la presencia en la tierra y la constante visión "pectore fidele". La inquietud de los mejores se manifiesta distintamente y sólo

esa diversidad enseña mucho del qué debemos hacer. Borges no se ha suprimido a ese "determinismo" y su presencia enriquecería notablemente dicha figura.

NOÉ JITRIK

ESCANDALOS Y SOLEDADES, *Alberto Girri*, Ed. Botella al Mar, Bs. As.

La primera impresión que se recibe en la lectura de este nuevo libro de poemas de Girri, es que no existe en él la preocupación ni el deseo de que el lector comparta sus estados emotivos. Tiene Girri una actitud opuesta a toda participación, de áspera soledad, de áspero *recogimiento*, en su doble sentido, que rechaza al lector ocasional, en tránsito. Girri no aspira a la compañía; a lo sumo, muy difícilmente, se abre al triste diálogo —comentario apenas— de sus duras vigiliás.

Y a pesar de la incesante presencia de Dios, no tiene Girri la actitud mística de entrega, de elevación, de contento. No. Su misticismo no es ni arrobo ni aniquilamiento: es el viril denuesto del que ha luchado a brazo partido con el Angel:

*concédeme la tierra,  
tú...*

En su imprecación evade todo juego retórico, lo elude con sistema, y, quizá, sea esa su especial retórica: sin el deseo efectista, sin la dulce música expresiva; que lo lleva a la concentración de las expresiones en simples conceptos, doloridos, desolados en su torsión hacia adentro, que van configurando esa angustiosa pérdida de la fe; *pérdida que inmanetiza aquel ímpetu místico*. ¿Se podría hablar de catarsis en la poesía de Girri? No creo, en tanto no domina ninguna perplejidad en su permanente escrutinio, sino que le place dudar.

Reclama Girri por boca de sus ancianos

*...otra edad,  
otro verano.*

Un coro de ancianos que suplica por algo pasado, pero que en realidad está exigiendo la muerte, una pronta partida del asco, de esa espesa y verde sopa que cubre todo, todo el contorno de Girri y que él acepta porque lo sabe terrible y definitivamente suyo.

Es el constante, el invariable acento de Girri (en *Coronación de la espera*, en los *Trece poemas*, en *El tiempo que destruye*), lleno de fatalismo, pero sin resignación alguna: fatalismo en tanto no sabe esquivar lo que se le impone por la fuerza de las cosas, de las circunstancias de un interminable, árido verano. No esquiva, pero se rebela.

Pienso que a alguien se le pueda ocurrir, cuando hablo de "invariable acento", que Girri es un poeta que se repite. Y es cierto. Girri es un poeta que se repite, que toca los mismos acordes de otros libros, de otros poemas, que gira sobre sí mismo, en su frecuentada trayectoria. Y transita por ella marcando la línea sinuosa de su límite, como por conocidos y únicos caminos. Se repite; pero esta repetición es la de quien insiste en su clamor, su único clamor, para ver de agotarlo en una persistente letanía, monocorde, oradante. Y a la que recurre para encontrar en ella su origen, su esencia. Así se inaugura constantemente, recuperando la época de la pasión y de la duda. Una búsqueda angustiosa, una impresión dolorosa, por un lado, y por otro, un áspero grito, una defraudada expresión.

Creo, por lo tanto, que el itinerario poético de Girri se podría simplificar así: búsqueda-encuentro-decepción. Pero al negarse a la gambeta vital ante esos secos dioses, bajo ese —este— duro verano, al aceptar la decepción al decir sí a este derredor, se alza, se libera, vuelve a su pri-

mitiva búsqueda después de haber conocido definitivamente los límites verdaderos de su cuerpo *para ser cada vez Alberto Girri*.

A. D. ALTERI

OBRAS - *Eduardo Jorge Bosco*. 2 tomos. Edic. del Angel Gulab, Bs. As. 1952.

Bosco, como alguno de esos romances viejos semiperdidos, plenos de sugerencias, es un artista trunco. Como ellos sí; no un artista inconcluso e ído, sino artista y ya completo, cuyo testimonio ha llegado apenas hasta nosotros.

Su obra no nos es enteramente desconocida. En esta misma revista, antes, en otras apariciones fugaces, la supimos, casi toda póstumamente. Pero siempre fué algún poema aislado, algunas notas breves, nada más. Hoy sus amigos, prenda de tales, han reunido sus muestras en dos tomos esmerados de fraternidad: *Poemas. Relatos. Notas. Estudios sobre poesía y sobre poesía popular*. Una colección de cinco cielitos y una media caña. Su intento de una vida de Ascasubi.

Poeta lírico, con saber de soledad y de muerte, de desolación y de desesperanza, busca la realidad suya, incambiable. "Eso es lo único eterno que de mí mismo, hasta ahora vislumbro. Soledad y silencio... Momentos perdidos al azar, en la contemplación de un tallo... o en el oscilar de una estrella entre la fronda", como nos lo muestra, citado un tanto libremente. Hay en él, siempre concentrado en la poesía, como único clima de vivir, la búsqueda del hombre soledoso, en sí, en la vuelta a su memoria, y, también, en las raíces de ese hombre: paisaje, pasado, casta terrenal. Y esa búsqueda poética, exacerbada en sus notas, en sus ensayos, lo lleva a lo popular, a lo gauchesco, a los versos de payada, abandonado el sabio verso libre por la copla, la milonga, el verso sabiamente consonante, y el soneto y el endecasílabo medido. Esa búsqueda lo lleva al conocimiento de los documentos de poesía gauchesca, al amor de Ascasubi. Y allí se reencuentra a sí, hombre de fervorosa soledad, urbano, más aún buscador de raíces que arraigado, en el otro hombre que no es, en el criollo lindo, guasón y atropellado, todo alarde y entrevero. Algo de más que amor halla frente a ese hombre extraño, que quién sabe en qué medida no era (no podía ser) él mismo. Y el poeta que dice: "Deja que lento el mundo se contemple en tu alma... Lo demás es, se sabe, disolución y muerte"... se deja escapar, al prolongar la vida de Ascasubi: "Resulta confortante escribir la vida de un poeta que entre otros oficios tuvo siempre el de hombre, en una época en que los poetas son meros artesanos... profesionales casi muertos de la palabra. Yo siempre he preferido a los hombres que han vivido intensamente"... Y así como se descubre hombre de dos (¿de cuántas?) esencias, es también el poeta culto, ciudadano, europeo, que en las veces se desgarró en la pampa, en la sentencia de la copla. Escritor atento a su obra, conciente de ella, como dan fe sus notas destinadas a aclararse, "a formar el terreno especulativo de su labor de poeta", como dijo alguna vez al presentarlo otro poeta, muy cercano a Bosco por más de una razón—, el mismo se vislumbra y se señala. Plantado en esa múltiple encrucijada, sabe que su Sebastián Luna, esa voz "ronca y pareja de varón dolorido", ese autor de milongas, ese cantor de guitarra por él inventado, es el nombre del guitarrero que hay en el fondo de su alma. ¿Cuánto de lo no dicho por Bosco se debe a su morosidad y a su afán de definición? ¿Cuánto de ese irse en apurones de que se queja Sebastián Luna, se debe a no haber encontrado su propio límite, obligado a tantos horizontes?

Es sin embargo en su poesía lírica sabia, en su verso libre, con eco de Juan Ramón y algo de Machado, y en algunos de los fragmentos en prosa, donde se lo encuentra más logrado. No sólo por la maestría del

oficio, sino por el hallado pulsar de sus versos, hombre entero: "He aquí lo que se dice un ser humano cóleras y tristezas y pasiones. Un hombre el igual de un dios un universo. Ya le es posible ahora, tranquilo al fin, mirar su doble rostro al viento". El que podría ser su epitafio, con más tristeza. Y esos capítulos incompletos de la vida de Ascasubi, vivaces, poéticos, zafados muchas veces: jugadas de monte, amorios, encuentro de guapos con Quiroga, que sin duda, como en el diálogo de fintas junto al pozo de aguas dormidas, ágiles de vida dicharachera, suenan tal cual la preparación para algo más definitivo.

I. V.

ESTE CAMINO DIFÍCIL - de *Juan Carlos Ferrari*, en el Nuevo Teatro.

Esta obra tiene una virtud fundamental: no interesa su tema. Si el autor expone su intención ejemplificadora apoyándose en la parábola del matrimonio moderno, podía haberlo hecho muy bien hablando de otra cosa, por ejemplo de lo difícil que resulta en esta época mantenerse soltero. Lo cual da lugar a observar una intención más profunda y los detalles de la realización. Creemos notar un llamado desesperado a la sencillez, a la sensatez, a la cordura, a la comprensión, a todo un grupo de virtudes que generalmente se suponen como inexistentes en el medio social en que a cada uno toca vivir, pero que sin embargo deben existir más de lo que uno cree, claro que no en la forma que pide Ferrari. La cobardía ¿no es una forma de la sensatez? Ferrari refiende dichas virtudes contra el desorden mental, contra la falta de coraje para enfrentar la vida, contra la desubicación intelectual que por snobismo, por comodidad aceptan los ociosos para tener la ilusión de que existen. No es que estas ideas simplemente se escapen, emanen del contexto. Los personajes las dicen, algunos de ellos no hacen sino exponer ideas. Lo cual es uno de los defectos fundamentales de la obra, porque parece estar en la mente del autor. Este cree que ciertas cosas deben decirse, luego necesita quien las diga, luego los personajes que ya ha pensado no pueden decir las porque están ocupados con vivir lo que ha pensado, luego hay que crear otros personajes, que finalmente carecen de personalidad y dan toda la impresión de que sobran; me refiero a Julián el amigo, al viejo, al hermano.

No es que las ideas en sí mismas sean malas: todo lo contrario; pero es que nos parece que no deben sino brotar a la comprensión por obra de la vida en la que están clavadas. Pero esto es una polémica vieja. Lo que interesa destacar son los detalles. El tema ha dejado en libertad a Ferrari para que mostrara algo de lo que sabe sobre cómo vive Buenos Aires. Y allí es bueno. Todos nos reconocemos y conocemos a la gente que conocemos y nos alegra ver que están puestos con clara humanidad, sin afectación, sin la sainetería barata de los que han explotado el "pintoresco" de Buenos Aires. Las escenas de costumbres muestran una capacidad visual inteligente y cálida. No es preciso más que una escena familiar, una comida en un patio, los comentarios entre suspicaces e ingenuos de la gente de psicología más elemental, dos conversaciones intrascendentes de muchachos que somos nosotros, para que salgamos recompensados por el planteo largo, exigente y discutible del tema. Que no queremos discutir, porque no afecta a lo esencial del asunto, y porque pertenecería a ese tipo de discusiones en las cuales toda opinión es legítima, desde la que afirma que si el autor pensara que el ideal es el amor libre no habría conflicto, hasta aquella que afirma que el casamiento debe realizarse sin consultar la voluntad de los que se casen, de tal manera, que no habría ni lugar a que se plantearan cuestiones. De todos modos, parece que Ferrari lo ha encarado con sinceridad aunque algo ingenuamen-

te. Claro que no se proponía exponer ningún exquisito conflicto, pero hay algunas cosas que no se explican muy bien si no es porque Ferrari veía en su obra una oportunidad de descarga. Por ejemplo, creemos que es simplemente absurdo que un individuo que acaba de tener una ruptura conyugal y una crisis de valores, se entregue al olvido concurriendo a una "peña literaria" compuesta por idiotas, que por añadidura tienen las voces aflautadas.

Acerca de la realización técnica, poco podría decirse sin aumentar el caudal de elogios con que ya cuenta Nuevo Teatro. La puesta en escena, la mayor parte de la dirección, casi todos los actores representan algo así como un suspiro de alivio para el teatro argentino. Al ver algo puesto por Nuevo Teatro se piensa que la cosa no está tan mal.

N. J.

#### RAQUEL FORNER

Tratamos de liberar a la pintura de Raquel Forner de su anécdota. Sin preocuparnos que su confesión, dramática, está reducida al esquema de la soledad absoluta, del encubrimiento; sin indagar qué quiere decir, por qué lo dice así, por qué se tortura en una constante temática pavorosa, que por momentos nos parece falsa. En fin, dejando a un lado la dolorosa y brillante repetición de sus Cristos espantapájaros, de sus tres imágenes en huída, de los médanos, rocas y árboles tétricos y truncados, a veces, figurativamente humanos, de los estandartes, todas expresiones de su problemática interior (*impresiones del mundo exterior*), para encontrar lo estrictamente pictórico.

Es eso lo que nos interesa.

Estamos en una etapa nueva de Raquel Forner: los elementos representativos siguen perteneciendo al mundo de sus otras telas, pero totalmente depurados, evitando antiguas soluciones, hacia una orientación renovada. Ha concluido el cielo creador de su antigua etapa, ya no nos encontramos con sus mujeres hiráticas, expectantes, sin embargo muy humanas, de amplios o desgarradores volúmenes, de manos que se extendían para asir, muy abiertas, muy dibujadas. Entonces recordamos un clacoscuro de pardos, colores bajos y reducidos y hasta colores cálidos, figuras rodeados de paños, de frutos, de huesos y de objetos pesamente simbólicos.

Nos enfrentamos a un pintor que conoce su oficio, que proyecta minuciosamente, una y otra vez en análisis, una y otra vez sobre el primer boceto, ambicionando la expresión precisa, de trazos fuertes y resueltos.

No, ahora estamos frente a seres, mujeres, que aunque mantienen la morbidez de la forma son seres transfigurados, evadidos de la certeza humana, ya impasibles en su alucinación, casi ideas, tratados con sólido y limpio dibujo, donde la calidad de los paños y la de la "carne" son de una riqueza contenida y dura.

Colores apocalípticos, una que otra magnífica figura en gris, frío o tierra, contrastan con los violentos y libres, las sombras solucionadas con color.

Como resultado de una volitiva depuración de estilo, llega en algunas telas a una abstracción suficientemente avanzada, donde trata de despojarse de toda cosa ajena a la faena plástica. Pero su carga barroca es demasiado grande para una evasión completa y es en los bocetos donde la espontaneidad consigue mayor fuerza, composición más interesante porque mantiene el ámbito de lo inefable al cerrar los límites de la interpretación.

*Arco (estudio)*: boceto simple y descarnado dentro de su tradición sobrecargada, de fuerte contenido emocional, colores definitivos, planos sutilmente determinados que crean un ámbito de infinito. Las figuras se elevan en su llamado, el arco, elemento simbólico decorativo ocupa un ade-

cuado segundo plano. *Arco (realización)*: la figura central se aplanan y disminuye, el arco se agranda y sobrecarga con elementos de dudoso gusto, pesadamente, abrumados. Es la reproducción de la creación. La fuerza emotiva disminuye, los planos fuertemente determinados, hacen perder la perspectiva de incommensurable, así el fondo se adelanta, los colores se oscurecen, compactos.

Pero la composición de sus telas, apesadumbrada, tiene una armonía interna, un equilibrio que denota madurez; siempre atenta a su concreción, ronscientemente rebelde.

Raquel Forner no deja plano sin personaje, sin su color, abigarrados dentro de su desolación, planos violentos, todos de un cerrado juego de contraposiciones y efectos.

En esta época, en el campo de las artes figurativas, donde todo es incertidumbre, búsqueda, negación, creación, donde tantas atrevidas ambiciones llegan a realizaciones contradictorias, no podemos remitirnos a una escala de valores; todo es dolorosamente anhelante, todo se reduce al hombre, por lo tanto no estamos en condiciones de determinar lo que es verdadero, lo que es equivocado. Pero tenemos la necesidad de intuir, de buscar, de evidenciar lo que nos emociona, lo que creemos verídico o por lo menos apasionadamente sentido. Así la obra de esta artista, de Raquel Forner, nos lleva al debate, y sabemos que es debida a una ardua y valiosa tarea de su fuerte y vibrante temperamento.

ADELAIDA GIGLI.

#### MARIO ALBANO

El 20 de octubre murió Mario Albano en Buenos Aires después de una breve enfermedad en New York, donde residía desde el mes de enero de este año.

Había publicado un libro, *Habitantes*, cuyo primer poema se llama *Credo*:

*De acuerdo conmigo mismo:  
 repetir que el júbilo es el rito supremo,  
 y gratos en su ara sus sacrificios,  
 y la sangre que cubre las gradas, tan leve y rosada.  
 ¿Quién interroga, quién fué el interrogado?  
 Rueda el estio, ardiente y celeste;  
 apenas si una pausa, el invierno.  
 Y hay amigos que viajan y vuelven,  
 y cuentan que hay otro canto, otros puertos,  
 una clave más dócil para vivir.  
 Iremos, respondo (algún día, algún día),  
 cuando concluya mi lectura de los poetas latinos  
 y se esfume una brega amorosa, callada.  
 Pero ahora me es dulce esta tarde,  
 dulce si pienso que todas las máscaras  
 moldean un mismo rostro,  
 que todos los muros circundan un mismo fuego.  
 Yo también viajo y vuelvo.*

## PERIFERIA

MANUEL F. RUGELES. — *Antología Poética, Losada, Buenos Aires, 1952.*

Más que por sus poetas, Venezuela es conocida en el panorama de las letras hispanoamericanas por sus recios novelistas como Gallegos, Uslar Pietri, y por ensayistas o investigadores de los problemas culturales como Picón, Salas. Una figura poética de proyección americana, de indiscutible influencia en otros ámbitos, no ha cuajado todavía. Parecería más bien que la novela y el cuento, como expresiones creadoras, son las más logradas y frecuentadas con éxito por los escritores venezolanos. Pero ello no implica, en ningún modo, la mengua absoluta de la creación poética en la literatura venezolana contemporánea, donde existe un grupo de poetas, de buenos poetas, de poetas nacionales conocidos también en los países vecinos. Tal es el caso de Manuel F. Rugeles, de quien acaba de publicarse en Buenos Aires su *Antología Poética*. Frente a muchos de sus compañeros, Rugeles se caracterizó por procurarse un aparejo poético menos adventicio, por no querer imitar ramplonamente los ya difuntos vanguardismos y surrealismos, por no dejarse influir y arrastrar, sin discriminación, por ese río poético que Neruda genialmente despeñó sobre el continente y en el que todavía algunos viven ahogándose al imitar o repetir sus metáforas ensimismadas. Frente a los ismos que de Europa arribaban trasnochados a América, Rugeles ha sabido elegir el gusto de su propio camino, manejando un lenguaje de sabrosa cepa castellana. Porque un error muy repetido es el creer que para llegar a ser poeta sin préstamos, con una radical y propia vivencia frente al hombre y frente al mundo, vivencia fundamentalmente distinta a la de un europeo, es imprescindible convertirse en poeta indigenista o folklorista; a quienes así argumentan, los ejemplos de Neruda y de Vallejo, podrían aclararles la obsesión de su folklorismo pazguato. Desde la publicación de su primer libro *Cántaro* (1937) hasta la aparición de su *Antología* (1952), Rugeles ha venido acrecentando un mayor dominio de sus temas. Sobre el tema que más insiste y que más se aviene a su propia índole, es el de la tierra. Y en este caso la tierra del poeta, la que él acuña en imágenes, la que le urdió sus primeras impresiones, es, en su ubicación geográfica, la montaña andina de Venezuela. Esta constante versión de propio paisaje nos lleva a recordar a Antonio Machado, con quien, por otra parte, Rugeles muestra afinidades. Lo que para el español representa la parda tierra de Soria y la meseta castellana, ese "océano de cuero" que desconcertó a Neruda, en el venezolano equivale a las montañas andinas, pero de unos Andes que dejan de ser el desolado y extraño paisaje de los Andes Argentinos, para cubrirse de montañas boscosas, de verdes valles. En ambos poetas hallamos dos hombres que han aprendido a mirar el mundo en torno, atentos siempre a sus vicisitudes. Y no se trata de meras viñetas poéticas, lo que sería un ingenuo poetizar, sino de ver reproducido en el paisaje un poco el destino del hombre, una alusión constante. En Machado caminamos por entre hileras de chopos, entre álamos ribereños, por entre caminos que simbólicamente se resuelven en el mar; en Rugeles bordean el camino sazonados naranjos, y hay neblina y cielo azul. Además, Rugeles obtiene (sobre todo en su libro *Aldea en la Niebla*, cuando maneja formas métricas como las de Machado), versos limpios y exactos. Y es en

esta coyuntura donde Rugeles procura evitar en lo posible lo que se suele impugnar a los poetas hispanoamericanos, esa suerte de demasía métrica y emotiva. A nuestro parecer, los poemas que en la Antología corresponden al libro publicado en 1945, *Aldea en la Niebla*, representan su mejor y más limpia tesitura creadora. Allí está todo el poeta, con su tierra, sus pinos verdes, sus seres humanos y, fundamentalmente, con sus estados anímicos personales. Y todo está dicho con esa difícil sencillez y exactitud, que presupone a un decantamiento sereno, un no dejarse arrebatar por las palabras. No participa tampoco de una expresión donde lo decididamente épico se intercala con lo narrativo, a la manera de Lugones en sus *Odas Seculares*, sino más bien recurre a una épica de menor volumen, de voz menos potente, menos hazañosa, pero no por ello menos genuina. Una épica de las acciones menores que también gesta un hombre cuando individualmente quiere actuar con todo su ser entre sus semejantes y con la naturaleza que lo rodea. Pero debo esclarecer que su tendencia personal no conduce a Rugeles a un subjetivismo insistente, ni a un lirismo que olvide al mundo, cuando, como ya apuntaba antes, lo esencial de su carácter poético es haber encontrado un mundo, un paisaje con el que puede entusiasmar su creación. Una pequeña épica de las circunstancias cotidianas que un hombre, en este caso un hombre de las montañas, puede hallar a su vera por la vida. Sin embargo, encontramos en la Antología algunas expresiones épicas, de épica en serio; su laureado *Canto a Iberoamérica* (1947) es un ejemplo. Este largo poema, y otros más, nos obligan a pensar que un criterio más ceñido, más exigente, ha debido mantener Rugeles en la selección de su Antología Poética, ya que una publicación tal es, indudablemente, un rompimiento que todo poeta se impone a sí mismo, un reunir en unos cuantos poemas significativos, lo que ha costado largos afanes y largo tiempo de maceración y de trabajo. Pero el verdadero Rugeles, el del verso limpio y de sabrosa cepa castellana, mejor y siempre lo encontraremos en su "Aldea en la Niebla", en sus coplas, en sus poemas civiles, donde asoma un poeta, un destino logrado, en fin, un hombre.

HORACIO CÁRDENAS

JOSE DE LA CUADRA. — *Un lagarto montuvio.*

El Ecuador que afiló de bravura barroca y dolorosa —dolorida— la prosa de Montalvo, ha frecuentado la materia y las manos de su arte en el callado y en el triste, en la varonía aplastada: indios, cholos, negros de la provincia de Esmeraldas, montuvios. De esas manos nació la imaginaria quiteña. En su dolor de explotados, en sus esporádicas rebeldías, en su drama y su poesía oscuras, está la materia de sus cuentistas y novelistas actuales: El Icaza de otros tiempos, Barrera, José de la Cuadra. Obra la de todos pegada a la tierra, tal vez un poco recargada de anécdota, no demasiado sabia, pero de empuje y granazón. Hermana, algo menor sin duda, de la novelística venezolana, se encuentra en la línea de los artistas comprometidos de los problemas sociales que eriza las costas del golfo de Méjico, del Caribe y del Pacífico. La forma y el contenido de su prosa (aunque no siempre la intención) recuerda un poco a nuestro Payró, a Quiroga. José de la Cuadra es el cuentista por excelencia, el relatista de la selva serrana, del monte, del hombre primitivo que trabaja en el desmonte y en el arrozal: el montuvio. También es relatista de los abusos políticos, del asesinato pasional y alevoso, de las pasiones retorcidas o machas. Ejemplo son *El cóndor de oro*, *La selva en llamas*, *Palcaso*. Sin preocupaciones de estéticas actuales, sin hondos problemas filosóficos, contando las cosas a la pata llana, alcanza, sin embargo, a fuerza de malicia y de sentir, de pura potencia y de hermanarse con su gente, el retorcimiento de la picaresca

y el temblor trágico, con algo quevedesco en sus narraciones. A veces, también, la poesía tonal e ingenua de regusto popular, como en su "cuento al estilo viejo": *Se ha perdido una niña*.

Ha veces, ha encarado el cuento largo, feroz y candoroso, unido apenas a la civilización por la intención del narrador: *Los sangurimas*.

Su único intento de novela: *Los monos enloquecidos*, nunca pasó de esbozo; su morosidad de hombre de actos rápidos, primero, su muerte después, nos han dejado tan sólo los primeros capítulos. Alguna vez, él mismo, ante la solicitud de sus amigos, negó su capacidad para la obra de aliento, aduciendo socarronamente su impulso rápido y corto, "como el gallo".

J. F.

UNA TRAGEDIA AMERICANA en el cine.

(Título en castellano: AMBICIONES QUE MATAN).

¿Será posible esperar un cambio en el cine norteamericano?

La cuestión, además de incidir violentamente en el hontanar del alma de millones de cineastas, es actual y de permanente urgencia. El cine, y en especial el norteamericano, además de sintomatizar una posición espiritual algo más que difundida, al menos en la cultura de occidente, es proporcionalmente, factor de propagación de un modo de vida bien caracterizado.

Esa papilla dosificada: sensaciones y técnica de primer grado, desde el suspenso y el bombardeo hasta las revistas musicales, con inteligencia y espíritu de tercer grado y alma inexistente, más suave idealismo materialista, ha estado produciendo, al mismo tiempo, el *Zoo de cristal* y *Muerte en un beso*, *Una tragedia americana* y *Juana de Arco*.

La aparición simultánea de esos dos tipos de película, ¿significa una reacción contra la idea de que el arte es un sucedáneo pullman de la vida? ¿O un vasto intento de defender el mercado "intelectual", en tanto se conserva los habituales comedores de alimentos envasados?

El clima normal de Hollywood parecería indicar la probabilidad de esa segunda dirección. Películas como *Juana de Arco*, parecieran ser la respuesta: —Un tema "altamente idealista", tratado como una fábula para niños de seis años con aptitudes sensuales de adultos. De la historia y de la leyenda de Juana, no han quedado ni la verdad, ni la dureza, ni la hermosura. Es el producto típico que deberíamos esperar de un medio que se propusiera, sin perder y sin aprender nada, realizar "arte": El engaño, la burda falsificación. El otro resultado, si se pretendiera encarar seriamente el arte y la vida, en aquel medio filisteo, debería ser el ridículo.

Decimos, debería ser. Y, sin embargo, no es así. Una industria que crea *El Inspector General*, y que únicamente lograba producciones de cierta nobleza con el fracaso de algunos talentos aislados, una vez en mil, como en el Ford de *Vías de ira*, ahora, como industria, parece capaz de darnos *El luchador* y *El triunfador*, firmes y duras; *Siempre amanece otra vez*, donde casi no suceden las concesiones que pretendan adular la melancólica frustración del *Zoo de Cristal*, y *Una tragedia americana*, en la que lo único deplorable es la traducción argentina del título.

Es ilógico, y agradablemente inexplicable: El lento, casi pesado realismo de Dreiser, pesimista y terrero, con su concepción material y mística de la culpa, está entregado morosamente, sin evitar siquiera el peligro del aburrimiento del espectador, salvo algún minuto en que se recurre al baratismo del suspenso o de la violencia antipática. Allí, en la "plateada pantalla", está Dreiser, sin héroes ni villanos, con su mundo de ambiciones y de pobreza fea; el mismo Dreiser de *El financiero*, cínica y deliberadamente antisentimental.

No podemos recomendar "ir a verla". Probablemente no guste ni es de creer que haya llegado el tiempo del espectador para este cine. Pero como es de esperar que llegue, ya que el cine ha podido crear, en el aspecto inverso, su propio público, y no hay razón para suponer que haya perdido esa fuerza; como el cine excede el deseo y el poder individual, para ser una expresión y un molde de multitud; un poco escépticos, y alborozados, nos interrogamos: ¿Qué sucede con el cine yanqui?

I. V.

ANUARIO de *Art News*.

Este anuario de The Art Foundation, 18º tomo publicado por *Art News*, está dedicado exclusivamente al arte de América. Los anteriores tomos de la revista habían estudiado las grandes colecciones públicas de Estados Unidos: El Museo Metropolitano de Arte de New York, la Galería Nacional de Arte de Washington, la Colección Gardner de Boston. Este anuario, el primero con un solo tema, es también el primero cuya base se ha formado con las piezas de una colección privada.

El texto inglés, ilustrado con reproducciones en todas las páginas, va acompañado de un apéndice suelto en castellano.

El plan es simple y amplio. Trata de mostrar el panorama del arte de las tres Américas, desde sus orígenes indios arcaicos hasta nuestros días, como un vasto tejido, primero homogéneo, en la época que lleva desde el año 300 A.C. hasta el período precolombiano, con las monumentales culturas de los grandes imperios, y las culturas menores de las tribus pastoriles, más o menos ligadas con aquéllos; luego desintegrado con la doble conquista inglesa e ibera, y finalmente recompuesto poco a poco, a partir de la unificación casi puramente intelectual impuesta por el romanticismo, hasta llegar al momento actual, en que el arte de América parece surgir como un todo integral, "como un panorama único", con contrastes no más marcados que sus paralelismos.

Subráyase la tesis de que "no obstante la diversidad étnica y las diferencias de época, una misma corriente fluye desde el pasado más nebuloso hasta el presente. Las máscaras totonecas renacen en la personificación de la moderna deidad del petróleo, de Siquieros; la visión del Nuevo México del siglo veinte, por John Marín, refinada en el Código de Cézanne, se aproxima más a los criptogramas de los Sioux que a nada salido de París".

Luego se establecen tablas cronológicas, con rápidos resúmenes, a contar del año 300 A.C., marcando el desarrollo de las culturas indígenas en México y Centro América, Sud y Norte América; los tres imperios mayas, las civilizaciones chavin, tiahuanaco, gallinazo, Nuzca, Paracas, Mochica, Chimú, Azteca e Inca, las pinturas gótico-indígenas del Cuzco, el barroquismo mexicano del mil seiscientos, la pintura quiteña, los pintores anónimos de nueva Inglaterra, el gran arte Rococó de Minas Gerais, el clasisismo virginiano, el romanticismo con sus diversas etapas y ramificaciones radiales: Goticismo bostoniano, naturalismo, folklorismo mexicano, y argentino, realismo científicista, el experimento de los "Diez" en E.E.U.U.; luego el impresionismo como expresión de la doble influencia de la creciente complejidad del mundo americano y de la cultura europea, no ya como un discipulazgo, sino como una asimilación. Y a partir de ahí, las escuelas contemporáneas: el realismo ("La escuela del tacho de basura"; Henri, Slogan, Luks, Dreiser, Sinclair Lewis), la escuela revolucionaria mexicana, cubismo, abstraccionismo; Malfatti y Portinari en Brasil; Fígari y T. García en Uruguay; Demuth, Dickinson y Sheeler en E.E.U.U.; los movimientos de pintura social, etc.

La siguiente sección se dedica a algunas de las culturas precolombianas: la escultura tarasca, la arquitectura zapoteca, la escultura totoneca, las civilizaciones maya y tolteca; con un capítulo final expresivo de la floreciente síntesis hispano colonial: México, Perú, Ecuador, Colombia.

Siguen algunos capítulos dedicados al grabado, a los pintores anónimos de nueva Inglaterra, al barroco brasileño, a los costumbristas y a los dibujantes humorísticos y satíricos.

El capítulo final se dedica al arte actual, tomando por eje el puente de Brooklyn: - El conocido poema de Crane (*al alba, con el frío de su lecho de espuma...*) ilustrado con un aguafuerte de Marin (1911), una abstracción de Stella (1939) y una precisa fotografía de Todd Webb (1948).

El centro del tomo lo atrae Walt Whitmann con su *By Blue Ontario's Shore*.

*...Nación grávida de naciones,  
Aquí la acción del hombre rivaliza con la fecundidad del día y de la noche.  
Aquí actúan grandes masas que desprecian los cuidados pequeños.  
Aquí todo se da: fuertes, débiles, amistad, acometividad, deleites del alma.  
Aquí, flujo de trenes; aquí, muchedumbres, igualdad, diversidad, deleites  
[del alma.*

La impresión que queda, caótica y plástica, no parece desvirtuar la verdad de América: Este gran caldero fuerte y terrestre que, cuando ha encontrado su palabra, ha sido en la tensión de los polos: idealismo, dureza y arabesco, carnalidad y sensual videncia; geometría maya y feroz anatomía tarasca; trascendentalismo Nuevo Inglés y oro de la imaginación cuzqueña; rascacielos y Orozco.

I. V.

PAR LAGERKVIST, *El Enano*, Emecé Editores, 1952, Buenos Aires.

El mundo renacentista que Pär Lagerkvist nos presenta en *El Enano*, es un marco adecuado para desarrollar una personalidad, enfrentándola a nuestros problemas modernos, ya que, si bien lo simplemente episódico varía en nuestra perspectiva contemporánea, el impulso inicial, y los diversos factores que van modificando su destino, permanecen invariables.

El personaje principal de esta novela, el enano, es un 'hombre de jerarquía poco común. Es el único en ese ambicioso y pujante mundo, que sabe perfectamente bien lo que quiere, y va descubriendo el panorama que lo rodea, con absoluta ingenuidad, entendiéndola como "genuino", es decir, con cabal autenticidad. En algunos momentos su visión se turba a influencias de algún prejuicio, que, ante el conocimiento vacila y luego termina por desaparecer, porque en todo momento es sincero consigo mismo.

No le interesa una actitud justa hacia los demás si descubre en ellos falta de fortaleza, o si esa actitud es perjudicial para el cumplimiento de su propio destino. El enano es una persona profundamente seria, y el único que va realizándose directamente, mediante el acto consciente y premeditado, el único que verdaderamente "es" o está en camino de "ser". Se sabe solo, y desprecia incluso a los de su raza, no se engaña ni se deja engañar, no tiñe el hecho, una vez realizado, con sensiblerías ni lamentaciones, en el caso de haber sido erróneo, sino que lo toma limpiamente, y tal cual se le presenta. Es responsable de sí mismo y con su actitud, obliga a los demás a ser también responsables de sus actos, no es alguien que se justifica, sino un hombre que hace.

Este personaje enfrenta la vida como el artista su obra, con seriedad, la meditación exacta que paso a paso lo aproxima al fin, sin otro

gesto que una cortante indiferencia hacia todo aquello que signifique mera posibilidad frustrada.

No pasan inadvertidos para él, los valores humanos, y respeta y ama al "Príncipe", al "condottiero" Bocarrosa, y termina admirando a maese Bernardo, el sabio portador de un mundo, al que ha permanecido extraño, pero que intuye alucinante y misterioso, sintiéndose él, enano, de la misma jerarquía de esos arquetipos entre los que se va tejiendo la dura malla de una vida que se realiza inexorable. Pero en ningún momento llega a olvidarse de sí mismo y con orgullo declara: *En mi no existe ningún otro.*

Esta obra plantea el problema de la realización del individuo, conforme a valores superiores o a valores inferiores, y al mismo tiempo, desenvuelve con maestría, una visión clara de las vicisitudes del hombre que se está haciendo.

Pär Lagerkvist, ha logrado en la estructuración general, darnos la idea de un movimiento constante, agobiador y fuerte al mismo tiempo, de ascenso y descenso, una proyección voluntarioso hacia adelante y luego un retorno al punto de partida, que nos recuerda el concepto nietzscheano del eterno retorno. Es un movimiento que se arrastra trabajosamente, construyendo y cuya solución necesaria, es volver al origen de las fuerzas que en un principio lo determinaron, para comenzar una vez más el ciclo, sin dar la posibilidad de vislumbrar la consecuencia definitiva.

Esta idea se desarrolla paralelamente, y dando el tono general a la acción particular de los diversos personajes; culmina en la escena de la peste, episodio que obliga a definir actitudes y que da a todos los angustiados habitantes de la ciudad la clara conciencia de estar, sin alternativa posible, condenados a muerte. El inapelable *ser para una muerte segura.*

FRANCISCO ODDONE

## BORGES, DESCARTES Y EL OBISPO WILKINS

Como lo revela *Tlön, Ugbar, Debis Tertins*, Borges ha observado que la creación de mundos es, en primer lugar, de orden filológico y, por lo tanto, principalmente lingüística. No tiene nada de extraño en consecuencia, que le preocupe la aplicación de los principios cartesianos a la formación de un lenguaje analítico; tampoco que asocie el nombre de Descartes con *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* del obispo Wilkins. Aquí, sin embargo, es necesario establecer si fué la influencia directa de Descartes la que actuó sobre el obispo Wilkins, como supone Borges, o no. Es muy probable que la respuesta sea negativa. El libro de Wilkins es de 1668, anteriormente, un escocés, George Dalgarno de Aberdeen, autor de un lenguaje para sordomudos y de una taquigrafía *para todas las lenguas*, publicó su *Ars Signorum o Universal Character and Philosophical Language*. Su sistema aplica el principio de clasificación lógica de las "naciones" propuesto por Descartes. Todo el conocimiento fué ordenado por Dalgarno en diecisiete categorías, cada una indicada por una consonante (K: temas políticos, N: objetos naturales); estas diecisiete categorías se dividían, a su vez, en subclases indicadas por una vocal griega o latina (Ke: asuntos jurídicos; Ki: asuntos criminales; Ku: guerra). Estas subclases eran por su parte, subdivididas en grupos simbolizados por consonantes y éstos en otros designados por vocales, lo que daba una palabra polisilábica que indicaba un objeto, individuo, relación o proceso particular. Por ejemplo, el elefante, el caballo, el asno y la mula eran llamados Nn Ka, Nn Kn, Nn Ke, Nnko. Wilkins, que estaba relacionado con la Royal Society, tuvo, indudable-

mente, conocimiento de esta obra, que fué recomendada al rey por algunos miembros de las universidades de Cambridge y Oxford, según hay testimonio. El profesor Frederick Bodner, de cuyo libro *The Loom of Language* (New York, 1944; pp. 449 y ss.) tomo las noticias precedentes, ha dedicado varias páginas al análisis comparativo de los planes de racionalización lingüística propuestos por Dalgarno y Wilkins, y los puntos en que este último se apartó de las opiniones de aquel o las desarrolló. No me ha sido posible hallar otras referencias acerca de Dalgarno. Las de Wilkins son, en cambio, numerosas. Se halla citado en los diarios de sus contemporáneos Evelyn y Pepys, y el editor del primero de éstos ha incluido, al pie de la primera información que de él se da, una nota biográfica de relativa extensión (10 de julio de 1654; pp. 292/3 del primer tomo de la edición de la Everyma's Library). El admirable libro que Douglas Bush, *English Literature in the Early Seventeenth Century*, 1600-1660, da en las páginas 270-271, una noticia breve pero fundamental de esta figura que tan pronto provoca el interés como causa desconcierto. Wilkins fué hombre de religión y filosofía; entre sus obras una, sobre prédica, es muy recordada; se titula *Ecclesiastes*. Entre sus trabajos científicos, hay unos sobre los viajes a la luna. Bush indica, en la página 607 de su libro, una bibliografía sumaria sobre Wilkins. Entre los estudios de su teoría lingüística menciona el de Lancelot Hogben, citado por Borges, y el de E. N. Andrade, en *Annals of Science*.

El *Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* ha sido reproducido parcialmente en la obra de F. Fehmer, *Beiträge Zur Geschichte der Frangösischen und englischen Phonetik und Phonographie* (Heilbronn, 1899).

R. A. SCOTT - JAMES, *Fifty Years of English Literature 1900-1950*

R. A. Scott-James, editor del *London Mercury* y colaborador de *Britain To-day*, autor de un ensayo sobre la obra de Hardy y de un estudio sobre los principios de la crítica literaria, ha emprendido, ahora, la tentadora aventura de "poner la tierra en orden", al cabo de cincuenta años de una continua evolución que ha trazado una nueva senda para las letras inglesas. Aunque estamos muy lejos de una perspectiva, sin embargo ya podemos decir que desde las primeras décadas del siglo XIX —época de Wordsworth y Coleridge, de Shelley y Keats, de Byron, de Scott y Jane Austen— en ningún momento alcanzó la literatura inglesa tal esplendor y desarrollo, a pesar de que sería injusto negar a la era victoriana —como se ha pretendido— importancia literaria y algunas personalidades inigualadas (Dickens, Thackeray, Meredith, Browning, las Brontë, George Eliot, Christina Rossetti, Samuel Butler, Tennyson y Swinburne; y un extraordinario renovador de la poesía: Hopkins). Sin embargo, los "sesenta y tantos años de gloria", revolucionarios como fueron (y los eminentes victorianos fueron revolucionarios, si hemos de medirlos —como Strachey— de acuerdo a la personalidad de los hombres que fundaron el movimiento Oxford y reformaron Rugby o de mujeres del temple de Florence Nightingale), representaron una forma de afirmación y estabilidad. Luego del florecimiento de principios de siglo, la cultura europea del siglo XIX tendió, bajo el liberalismo y la filosofía positiva, a establecerse y estructurarse por vez primera desde los tiempos en que la Ilustración realizó una obra semejante. Lo que Wladimir Weidlé descubre en el siglo XIX es, precisamente, ese carácter orgánico y *asible* para quien desea contemplarlo en forma panorámica. Para quien valora, como él, esa "asibilidad", necesariamente la literatura y el pensamiento del siglo XIX son muy

difíciles de vivir. Con demasiada facilidad uno se siente inclinado a hablar de épocas de "decadencia" literaria o artística, en especial si coinciden con una crisis política efectiva; pero estas apreciaciones son, por lo general, apresuradas. Nuestra época, deja ver, sin duda, resquebrajamiento; pero no menos son visibles en el siglo XIX. Lo que debe tenerse en cuenta es que el mundo estable y objetivo de Dickens ha de ser juzgado de acuerdo a los valores que en el tenían vigencia; y del mismo modo el mundo subjetivo y cambiante de Joyce. Tratar a uno según las medidas del otro no tiene sentido; investigar el mundo actual con el criterio de una cultura estable no es posible. El "partidismo" por la estabilidad o la inestabilidad importa poco; lo único que se tendrá en cuenta es el significado de cada una en su momento histórico. Estas observaciones son pertinentes aún en el caso de Scott-James, cuyo libro no se propone organizar el material de acuerdo a una explicación. Cuanto nos ofrece es una bibliografía copiosa y un *Index* admirable. Hay referencias a un número considerable de obras; aunque de momento uno está a punto de preguntarse: Y todo esto ¿para qué? La respuesta es que Scott-James ha ordenado la materia prima para futuras investigaciones, pero se ha abstenido de darnos una visión "ser vida". El erudito encontrará en el *Fifty Years of English Literature* una fuente de información; el lector apresurado hallará la mención del libro que acaba de leer y podrá averiguar si debe gustarle o no. De todos modos, debo confesar que la obra de Scott-James me ha entretenido enormemente, dejándome la sensación de haber encontrado viejos amigos en forma inesperada a la vuelta de una esquina. Una verdadera caja de sorpresas; el capítulo doce, por ejemplo, enumera de D. H. Lawrence, Joyce, Dorothy Richardson y Virginia Woolf. La última se sorprendería vivamente de hallarse asociada al primero; por lo que respecta a Dorothy Richardson, dice en favor de Scott-James la inclusión y amplia noticia (pp. 137-141) de una autora cuya importancia aunque discutida no es por ello menos considerable, así sea sólo por haber introducido el procedimiento de la "corriente de conciencia". Otros comentarios, en cambio, han sido malogrados por cierta precipitación periodística. Muy endeble es la noticia de las novelas de Kipling en la página 8; las informaciones sobre H.A.L. Fisher y Arnold Toynbee, en la página 77, no mencionan las obras fundamentales de estos autores; pobres son las referencias de G. M. Trevelyan, Herbert Grierson y Gilbert Murray; los comentarios son a veces muy superficiales, como en el caso de *Spain* de Auden. En otras oportunidades se nota una selección descuidada de los autores incluidos; se menciona a William J. Locke y no a Richard Lewellyn, por ejemplo; se incluye entre los poetas de la primera guerra mundial a Charles Hamilton Sorley y no a Isaac Rosenberg, cuyas mejores producciones (*Returning, we hear the larks* y *Break of day in the trenches*, han sido transcritas en *The Faber Book of Modern Verse*). Muchas ausencias inexplicables son de notar: Mary Webb, A. E. Coppard, Sidney Keyes T.E. Hulme, A.A. Milne, Jocelyn Brooke, Gerald Heard, *Olivia*, Eileen Power, Pearsall Smith, Christopher Sherwood, Denton Welch, C. P. Snow, Michael Sadler, Augustine Birrell, G. G. Coulton, Lord Dunsany, Jerome K. Jerome, Margaret Kennedy, Daf Stanledon. G. Lowes Dickinson. Entre las ausencias más sorprendentes e injustificadas citemos las de Herbert Read. Saki y T. T. Powys. Señalemos, igualmente, que en la referencia a George Orwell no se hace mención a sus ensayos críticos y que ninguna noticia se da de los periódicos literarios. (*Horizon* es sólo mencionado de paso; *The Criterion* y *The Penguin New Writing* no figuran) En cambio, Scott-James tiene una peligrosa inclinación hacia las fechas y los incidentes biográficos; en la página 163 se nos informa

que el primer marido de Katherine Mansfield se llamaba George Bowden; en la página 167 que *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock fué elegido "Libro del mes" por la Book Society; en la página 221 que "antes de la guerra el nombre de Day Lewis era asociado frecuentemente al de Auden y Spender, aunque Spender ha recordado que de hecho los tres nunca estuvieron juntos hasta que se encontraron en Venecia, en 1941". Hecha estas salvedades, el libro es útil y se suma a la obra que A.C. Ward hiciera sobre el mismo tema, *Twentieth-Century Literature, 1900-1940*. De tanto sacarlo de la biblioteca y volverlo a poner, su cubierta acabará por romperse.

J. REST

# DEL CENTRO

NOTAS PRESENTADAS AL DECANO. — *Los turnos de exámenes*  
Buenos Aires, 10 de octubre de 1952.

Señor Decano de la  
Facultad de Filosofía y Letras  
Doctor Serrano Redonnet  
De nuestra consideración:

El Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras se dirige al señor Decano y por su intermedio al Honorable Consejo Directivo para exponerle sus puntos de vista respectivo a una cuestión de interés general y gran actualidad: se trata de la ampliación de turnos de exámenes.

Con fecha 26 de setiembre de 1950 este Centro se dirigió por nota al entonces Decano de esta casa, profesor Federico A. Daus exponiéndole la necesidad de una ampliación de turnos que se extenderían a los meses de mayo y setiembre. Igualmente, este año y también ante el señor Profesor F.A. Daus se presentó un petitorio firmado por casi todos los alumnos de la Facultad al mismo efecto.

Si bien es cierto que prácticamente dichos turnos existen desde el año pasado, es también evidente que el método seguido de concederlos siempre y cada vez a último momento crea múltiples inconvenientes al alumnado que nunca puede tener la seguridad de contar con mesa de exámenes en los meses señalados. Es por ello que interpretando el deseo de los estudiantes, nos dirigimos nuevamente al señor Decano con el fin de solicitarle se fijen en forma estable dichos turnos.

Queremos dejar sentado asimismo que el Centro de Estudiantes considera que estos cinco llamados en el año son los necesarios e ideales en nuestra Facultad y no cree en la efectividad de los exámenes mensuales que pueden haber dado buenos resultados en otras casas de estudio. La exigua cantidad de alumnos, la carencia de aulas y de profesores hacen impracticable y contraponen el llamado mensual entre nosotros, pues lo único que se conseguiría en tal caso sería perturbar aún más el desarrollo normal de las clases teóricas y prácticas con el consiguiente perjuicio para el desarrollo de los programas establecidos.

Resumiendo: El Centro de Estudiantes solicita la no aplicación de los exámenes mensuales por las razones expuestas y sí la implantación definitiva de dos nuevos llamados en mayo y setiembre.

Deseando un pronto despacho respecto a esta sugerencia basada en nuestro deseo de elevar el nivel orgánico de la Facultad y esperando que ella sea útil nos ponemos a disposición del señor Decano para las consultas que se crea necesario formularnos.

Saludamos al señor Decano muy atte.

## SUPRESION DE EXAMENES

Buenos Aires, 20 de octubre de 1952.

Señor Decano de la  
Facultad de Filosofía y Letras  
Doctor Don Antonio Serrano Redonnet  
*Presente*

De nuestra consideración:

Ante una nota de la Confederación General Universitaria, en la cual se pide la supresión del examen de Latín III y Griego III, llamado de

madurez, deseamos poner en conocimiento del Señor Decano, y por su intermedio en el del Honorable Consejo Directivo de la Facultad, las razones por las cuales este Centro de Estudiantes considera que tal medida no debe ser adoptada.

En primer lugar, creemos que el estudio de los idiomas clásicos, rigurosamente encarado, es un medio indispensable para la formación de un verdadero humanista, que encuentra en ellos, no solamente el dócil instrumento de trabajo que le ayudará en sus tareas de investigador o de educador, sino las disciplinas que van templando su espíritu, que le proporcionan dos calidades indispensables para la vida intelectual: el rigor y la penetración, o dicho de otra manera, el espíritu de fineza y el espíritu de geometría que son las dos formas últimas de la inteligencia.

En segundo lugar, y volviendo al problema concreto del examen, nos parece muy beneficioso para el alumno esta oportunidad que se le brinda de medir sus fuerzas y su saber con las solas armas que su laboriosidad le ha proporcionado, ante un texto desconocido.

En esta oportunidad, y es casi la única que va a tener en toda su carrera, el alumno pone realmente a prueba la madurez de sus conocimientos y no la mayor o menor retentiva de conceptos que repite, muchas veces sin haberlos asimilado demasiado y en el mejor de los casos, sin poner nada de sí.

Pero aún nos falta decir lo más importante. Y es que si pedimos que no se suprima tal prueba no es porque consideremos que eso es lo mejor, sino porque sabemos que, de momento, es lo único que puede garantizar en alguna medida la seriedad de nuestros estudios. Somos muchos los que así pensamos, y muchos también los que decimos que es necesario reformar la organización del plan de estudios de nuestra Casa; que no es posible que se exija la misma cualidad de conocimiento de los idiomas clásicos a un alumno que estudia letras y a otro que estudia filosofía o historia, sin tener en cuenta el diverso temperamento de una u otra carrera; que los trabajos prácticos no tienen carácter de tales si un profesor debe atender a 50 alumnos; que el sistema del examen de fin de curso es el menos indicado para probar el grado de aptitud del estudiante; en fin, que muchos son los problemas que quedan todavía por resolver si de veras deseamos eliminar, atacándolas en lo más profundo, las causas de nuestras deficiencias y ocupar dignamente el lugar que la cultura nos reserva.

Por ello, y mientras que no se encare la necesaria reforma total del plan de estudios para la cual nos ponemos desde ya a disposición del Señor Decano, le reiteramos el pedido de que se mantenga dicho examen de madurez.

Sin más saludan a Ud. atentamente.

SUSANA GIORDANO  
Secretario de Notas (Interina)

HAYDÉE GOROSTEGUI  
Presidente

## LOS CURSOS DE CAPACITACION POLITICA

Como expresión de protesta por la implantación de cursos obligatorios de capacitación política, el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras declaró un paro de actividades para los días 1º, 2 y 3 de octubre, que cumplió magníficamente. A raíz del paro, y en circunstancias en que se retiraban de la Facultad, fueron detenidos los alumnos Perotti, Contreras y Dupuyret, y las alumnas Fiorito, García y Martínez, quienes recuperaron la libertad 24 horas después.

El Centro expuso su opinión sobre estos extraños cursos —para apro-

bar los cuales, sólo se requiere asistir a clase— aclarando además, que no se opone a que se dé en la Universidad una verdadera capacitación político-social, sino a que se haga de ello un pretexto para impartir, sin garantías y sin posibilidades de discusión, una enseñanza unilateral que sólo sirve de vehículo para los “slogans” del partido gobernante.

#### CENTRO ESTUDIANTES DE INGENIERIA

Por Decreto del 1º de septiembre ppdo., el P. Ejecutivo Nacional retiró la personería jurídica al Centro Estudiantes de Ingeniería, adherido a la Federación Universitaria de Buenos Aires. Creado en 1894, el C.E.I. desarrolló durante 58 años una eficaz labor gremial en favor del estudiantado, logrando una enorme popularidad en la Facultad de Ciencias Exactas, donde la casi totalidad de los alumnos estaban inscriptos como socios contando, además, con un capital que oscilaba en medio millón de pesos. Todo esto ha debido desaparecer ahora, por un Decreto que no entramos a calificar. Deseamos a los compañeros de Ingeniería una pronta recuperación, para bien de los estudiantes y de la Facultad respectiva, que sin duda han perdido mucho en esto. Los paros y huelgas habidos en casi todas las ciudades universitarias, en solidaridad con los sucesivos paros declarados por el C.E.I. han mostrado al estudiantado en posesión de una reserva moral que augura mejores tiempos para la Universidad argentina.

#### PARO EN NUESTRA FACULTAD

##### INSTITUTO TECNOLOGICO DEL SUR

Por Decreto Nº 8921, del 21 de octubre ppdo., el Poder Ejecutivo Nacional dispuso que el Instituto Tecnológico del Sur, con sede en Bahía Blanca, pasara “a funcionar como dependencia directa del Ministerio de Educación”.

De acuerdo a los alcances de esta medida, el Instituto perdía su jerarquía universitaria, ya que la anexión de ese centro de estudios a la Universidad Nacional de La Plata, dispuesta en 1950, tenía precisamente por objeto solucionar la imposibilidad del Ministerio para expedir títulos universitarios, imposibilidad que está claramente enunciada en la Ley 13.031 (Art. 2º - inc. 5º).

Como consecuencia, cerca de 2.000 estudiantes, algunos a pocos días de recibirse, veían repentinamente defraudadas sus esperanzas, y Bahía Blanca perdía la posibilidad de realizar su vieja aspiración: ser la sede de la Universidad Nacional del Sur, en el camino de cuyo logro era el Instituto una magnífica etapa, por la seriedad de su trabajo y la envergadura alcanzada.

Interpretando lo que estaba en el ánimo de los estudiantes y de la población de esa próspera ciudad bonaerense, la Federación Universitaria del Sur declaró, el 27 de octubre, un paro general por tiempo indeterminado, exigiendo una solución integral y aceptable para todos.

Así las cosas, el día 30 llega el Interventor designado por el Ministerio de Educación ante el Instituto, quien es entrevistado de inmediato por la F.U.S. En esa entrevista, el Interventor manifiesta: que los títulos serían expedidos durante este año por la Universidad Nacional de Eva Perón; que para el año venidero “se vería la posibilidad” de una reforma a la Ley 13.031, para darle cabida al Instituto dentro de las disposiciones en vigencia; (Actualmente —acotamos nosotros— no se necesitaría modificar dicha Ley para convertir el Instituto en Universidad Nacional) y por fin, que ha decidido normalizar la situación en el Instituto aunque para ello

deba usar la fuerza pública, y que, en caso de no reanudar los estudiantes sus actividades, el Instituto será clausurado.

Esa misma noche, se reunió una nueva Asamblea de estudiantes, que decidió mantener el paro, exigiendo una prueba terminante y legal de la buena fe de las autoridades.

Hasta el momento de entrar en prensa esta edición, no se ha producido que sepamos, una derogación del Decreto 8921. Esperamos que las autoridades manifiesten sensibilidad frente al problema planteado por el mencionado Decreto, que está en contradicción con la Ley Universitaria sancionada por ellas mismas.

Mientras tanto, y este es a nuestro modo de ver el problema de fondo, se plantea una vez más la necesidad de propiciar una efectiva descentralización de la cultura, para evitar que caiga en el mismo proceso de concentración ciudadana ha sufrido el país; la Universidad Nacional del Sur llenaría un vacío sensible en esa región, y continuaría una línea que euvo ya expresión cuando se formaron, en su momento, las Universidades de Tucumán y de Cuyo.

**CONVENCION NACIONAL DE CENTROS.** — Durante los días 5, 6 y 7 de septiembre se llevó a cabo en la ciudad de Santa Fe la Convención Nacional de Centros de Estudiantes, convocada por la Federación Universitaria Argentina.

La concurrencia fué extraordinaria, ya que asistieron delegados de casi todos los Centros federados del país, desde Bahía Blanca hasta Tucumán, además de algunos delegados-observadores de Centros Universitarios, y de varios Centros y una Federación de Estudiantes Secundarios.

Merecen ser destacados el trabajo previo a la Convención realizado en Centros y Federaciones, y el excelente espíritu de colaboración mostrado por los delegados, que debieron afrontar todo tipo de dificultades, ya que la Convención hubo de realizarse sin autorización policial.

Pese a todo, el Temario propuesto por la F.U.A. fué tratado completamente, primero en comisiones, y luego en sesión plenaria. De este modo, la Convención se expidió sobre problemas educativos, gremiales, políticos, sociales, y tácticos, que afectan al estudiantado.

Nuestro Centro de Estudiantes estuvo representado por dos compañeros, que actuaron en la Comisión del punto Quinto: "Métodos de Acción. Crítica y Posibilidades de Superación", aportando tres ponencias escritas relativas al tema. Nuestro Centro mereció que estas ponencias fueran aprobadas por la Convención, con algunas modificaciones. La primera de ellas se refería a la creación de una Central de Informaciones, que funcionara al margen de los organismos naturales ya existentes para hacerla más efectiva. La segunda ponencia aconsejaba la formación de Centros de Ex-Alumnos o Sub-Comisiones de Egresados, considerando que el tercer estado universitario, una vez terminados sus estudios, se desvincula del movimiento debido a sus nuevas perspectivas de vida; con la creación de estas Sub-Comisiones, que realizarían trabajos específicamente culturales, formativos, o de investigación, según su naturaleza, se mantendría vinculados en una tarea concreta a los compañeros recibidos, con el consiguiente beneficio para los compañeros que continúan estudiando. La tercer ponencia presentada por el Centro a la Convención, consistía en un estudio sobre el tema general de "Métodos de Acción". Por considerarlo de cierto interés para los compañeros estudiantes. lo transcribimos a continuación:

#### **METODOS DE ACCION - CRITICA Y POSIBILIDADES DE SUPERACION**

Desde la enunciación de uno de los principios básicos de la Reforma

Universitaria, que considera a ésta como parte de la reforma social, el movimiento estudiantil no puede perder la vista la necesaria gravitación que la Universidad tiene en el medio social en que está ubicada.

Un Centro de Estudiantes, por su parte, no puede convertirse en una élite que trabaja para sí misma, sino, por el contrario, hacerlo todo en función del medio ambiente en que actúa, no para adaptarse a él, sino para reformarlo, mejorándolo.

O sea, esquematizando lo enunciado por medio de círculos concéntricos, tenemos uno muy amplio, que es la sociedad. Dentro de él, otro círculo menor, la Universidad. Y dentro de éste último, uno más pequeño aún, el Centro de Estudiantes.

Para la consideración de un criterio que permita actuar con eficacia, es preciso, ante todo, saber qué tenemos alrededor nuestro, y conocerlo en su sentido más íntimo, para tener conciencia de la realidad con que contamos. Esto es primordial para que un Centro de Estudiantes se plantee un programa, no mirándose a sí mismo, lo cual es la mejor manera de anularse, sino contemplando el medio en que debe desarrollar su acción.

Procediendo en un sentido inverso, cabe hacer un análisis, a grandes rasgos, del pueblo que sostiene a la Universidad argentina, a la Universidad americana, en última instancia, ya que en nuestra América, "un solo país", como alguien dijo, el panorama se desarrolla con un criterio de igualdad bastante general.

El pueblo de nuestra América es, evidentemente, un pueblo-niño, llevado de la mano por los demagogos del momento, sin conciencia clara de lo que quiere, que sólo dispone de un oscuro instinto humano de permanencia física. Con una estructura así tipificada, va y viene, en movimiento pendular, desde una democracia de importancia a una dictadura que explota hábilmente los errores de aquélla, y otra vez a la democracia, y vuelta a la dictadura, en una lucha de élites que se turnan en el poder, ante su mirada indiferente. Lógico es: él —siempre nos referimos al pueblo— no interviene en la gestación de los gobiernos, salvo —como masa sufragante que contribuye a otorgarle al grupo de turno representatividad formal— con una previa conformación que le es dada por la propaganda. La tragedia consiste en que la propaganda ha progresado más que la mentalidad del pueblo.

En medio de este cuadro, está enclavada la Universidad. Universidad sin autonomía es Universidad desvirtuada, que no cumple sus fines culturales y político-sociales, dedicándose apenas a formar profesionales sin responsabilidad social y sin verdadera cultura. Dentro de nuestra Universidad el estudiante no cuenta: la Universidad es una repartición pública. Los estudiantes, son expedientes que van a una mesa examinadora para que un empleado "cuya misión presupuestaria es enseñar" les escriba una inicial encima habilitándolos para pasar a otra mesa. Los presuntos maestros ya no son tales, ni tienen conciencia de lo que significa haber dejado de serlo. La falta de dignidad personal de muchos profesores, evidenciada por su carencia absoluta de criterio propio y de interés por sus alumnos, ha provocado el conflicto.

Los estudiantes están librados a sí mismo. En adelante su futuro depende de ellos, y ellos merecen atención por la responsabilidad que tienen ante la sociedad como núcleo privilegiado de la misma.

El estudiantado de la Universidad es hijo de su pueblo, y tiene sólo en su haber el mismo oscuro instinto. Algo más, acaso: cierto "espíritu", también oscuro, que lo empuja a una lucha no menos oscura, en todas partes y en todas las épocas. "Los estudiantes" han pasado a la leyenda, casta de Caín rebelde a todo. Tal vez, sin haber sabido nunca qué pre-

tendían ni dónde querían llegar.

Un Centro de Estudiantes, se supone, es el núcleo agitador en una Facultad. Agitador en el sentido dinámico de dar la tónica a las aspiraciones del estudiantado y orientarlo hacia la conquista de los medios que han de permitir en la Universidad la elaboración de una cultura.

Cabe reconocer que, muchas veces, los Centros no son un núcleo dinámico. Y este fracaso tiene su explicación, que responde a lo ya apuntado, de un Centro actuando para sí mismo, desvinculado de la realidad estudiantil.

Explicitando más: los estudiantes no son todos iguales ni actúan en el mismo sentido, mientras que el Centro sí, casi siempre, de acuerdo a la conformación del núcleo dirigente.

Hay estudiantes en los cuales la cultura personal es una devoción, lo cual los precipita de ordinario a un individualismo de soledad, abstra-yéndolos de la realidad ambiente. Con esto, no cabe duda, cumplen sus fines personales. Todo el que deja lo gregario, impulsado por una motivación de particular destino, cumple sus fines. Los fines de un destino particular.

Los estudiantes de esta raza especial, coinciden casi siempre con lo mejor de cada Facultad. Es la gente más estudiosa y más seria. Pero tienen quebrado el aspecto social de su personalidad, y no conciben actuar junto a otros, en un trabajo que no les ofrece de entrada ciertas perspectivas afines a su modo de ser.

Esa falta de fe en las posibilidades del movimiento como cuerpo de dinámica social, si bien es fruto de una falla de formación en las personas, es también una falla del movimiento mismo, que no ofrece ambiente ni terreno para la actuación en otro sentido que no sea el ya mencionado grupo dirigente.

Este grupo es, la gran parte de las veces, una minoría politizada, de simpáticas características para el pueblo, pero que resulta molesta para el tipo de estudiante anteriormente esquematizado. La minoría politizada, siempre existente, ha hecho un mito de su resistencia indoblegable, y actúa con una tal carencia de responsabilidad hacia el medio, que ésta pareciera haberse convertido en la condición sine qua non de su accionar. Desde hace años viene hablando, sucesivas generaciones, de la repercusión social de nuestra lucha sin creer demasiado en ello. Por otra parte, se ha circunscripto a un particular lenguaje, plagado de palabras que han perdido sus aristas, de puro sometidas a un manoseo desgastador.

Esta clase de estudiantes no tiene intereses creados, y de ahí que la gente piense en el fondo que les asiste la razón, sin tomarlos por eso demasiado en serio. Ellos, no son por otra parte una cosa demasiado seria.

Ambos tipos, el estudiante-cultura y el estudiante-política, conviven, mutuamente hostiles, en un ambiente que es hostil a todos. Se unen, esporádicamente, en los momentos de acción heroica, pero luego son separados de nuevo por el sino falta de sus distintos cuadros de valores.

Esto no significa que el estudiante-cultura esté resignado a esta Universidad insoportable. De ahí que muchos de ellos se refugien en especulaciones intelectuales más o menos híbridas, llamadas revistas de cultura, o se dediquen a los grupos que practican el arte puro, llámense teatro experimental, llámense peña artística, llámense hoja poética.

Otros, teniendo conciencia de lo que significan estas curiosas formas de evasión, emigran a universidades extranjeras, inutilizándose así para el país. Cuando vuelven son los definitivamente desvinculados de la tierra, los pensadores sin aplicación americana, los teóricos sin destino telúrico. La cultura que ellos den, tendrá el irremediable sello de lo ajeno.

Los Centros de Estudiantes deben considerar esta situación por que a través la Universidad argentina, como cuerpo que debe irradiar hacia la sociedad. Para ello, deben reemplazarla en el cumplimiento de los fines culturales y político-sociales que, o no se cumplen, o se cumplen sectariamente. Decir sectario, es decir negativo.

Un Centro de Estudiantes no puede parecerse a la Universidad. Debe estar continuamente pulsando a la masa estudiantil. Debe tener objetivos concretos, no demasiado generales. Debe saber hacia qué tipo de actuación se orientan las condiciones de los diversos grupos, y darles oportunidad y medios para ejercerlas.

Para todo ello, es imprescindible evitar toda acción unilateral, desarrollada en un solo sentido. Los dirigentes, cuando son politizados, se dedican a la propaganda política, convirtiendo el Centro en una sucursal de comité, o se dedican a la interminable discusión de problemas internacionales, desvinculados totalmente de la problemática estudiantil; cuando son culturalistas, convierten el Centro en una serie de personas que sacan una revista de cultura, y el estudiantado se olvida de sus responsabilidades sociales; esto es hacer el juego a los que predicán la abulia estudiantil bajo el famoso aforismo de que los estudiantes deben estudiar y nada más. Dentro de esta categoría, podría colocarse a los grupos de gremialistas puros, que convierten a sus Centros en empresas editoriales.

En la primera situación, un Centro puede ser fácilmente reemplazable por facciones estudiantiles que actúan en la Universidad directamente como apéndices de sus respectivos partidos.

En la segunda situación, el Centro actúa como, institución de cultura, y es reemplazable, con evidente ventaja, por cualquier grupo editor de una revista.

En la tercera posibilidad, se puede reemplazar al Centro por medio de cuatro personas que tengan una máquina impresora y editen apuntes.

Un Centro de Estudiantes debe brindar a la masa estudiantil orientaciones en los tres sentidos, posibilitando su acción en el que esté más acorde a su preferencia temperamental.

La Reforma sostiene una serie de principios que, sin alcanzar a constituir un cuerpo de doctrina, puede ser objeto de prédica para un Centro de Estudiantes. Pero los postulados no deben mantenerse en un simple plano teórico, sino aplicarse a cada circunstancia, a cada necesidad concreta; y no forzosamente, sino como consecuencia de situaciones que provoquen reacción en el estudiantado.

Un Centro de Estudiantes debe recordar que existe algo llamado Reforma Universitaria, y realizar una intensa —y más que intensa, constante— labor propagandística, para que la masa estudiantil sepa que sus oscuras aspiraciones están enunciadas con claridad. Esto no es posible cuando la Reforma es ignorada por los mismos grupos dirigentes, o cuando el inevitable desplazamiento de un grupo, por terminar su vida universitaria, trae aparejada la llegada de otro que ignora y no tiene medios de enterarse. Un Centro no puede olvidar la formación teórica de los estudiantes nuevos, que serán los futuros dirigentes del movimiento universitario.

Por todas estas consideraciones, la CONVENCION NACIONAL DE CENTROS cree oportuno recomendar:

1. La subdivisión del trabajo en los Centros por grupos de afinidad, que actuarán a través de tres grupos principales, a saber: Propagandístico, Cultural, y Gremial.
2. La acción conjunta de los tres grupos coordinada por las Comisiones Directivas de los Centros, de modo que las tareas se interaccionen mutuamente; poniendo especial cuidado en que el tono

- de las proclamas y volantes de contenido teórico no esté reñido con el tono de las publicaciones culturales ni con la calidad de los apuntes y trabajos gremiales.
3. La acción gremial realizada en función de los postulados teóricos, y no lo gremial por lo gremial mismo.
  4. La realización anual de cursos formativos-teóricos, con amplias posibilidades de debate, ya que la Reforma no es un dogma sino un conjunto de principios sometido a las modificaciones que le impone el devenir universitario.
  5. Ejercer la agitación no en base a afirmaciones teóricas puras, sino partiendo de necesidades actuales. Para ello es preciso incrementar el contacto con la masa estudiantil, por medio de la convivencia constante con ella. En los lugares en que pueda hacerse, provocar asambleas y reuniones abiertas para la discusión de los problemas universitarios.
  6. No olvidar que el ámbito natural de la acción de un Centro es la Facultad, y su mayor obligación pulsar constantemente las inquietudes gremiales, culturales y político-sociales del estudiantado, proponiendo soluciones y encauzando por medio del Centro la actividad de grupos aislados.
  7. Fomentar en el estudiantado conciencia de su responsabilidad insistiendo en educarlo para el futuro, como elemento que habrá de actuar en la profesión, en la cultura y en la política ejerciendo influencia en el orden social.
  8. Acentuar la acción propagandística y formativa en el alumnado nuevo, de cursos preparatorios, primeros años, etc., fomentando su ingreso a los Centros, y dándoles en cada caso, tareas a realizar en su propio curso.
  9. Recordar constantemente, accionando, en ese sentido, tanto al alumnado como al cuerpo profesoral, la elevada función universitaria en la vida del país, y la necesidad de cumplirla con entera independencia de criterio frente a los gobiernos y núcleos sectarios y partidistas.

#### AGRADECIMIENTO

*Srta. Haydée Gorostegui*

*Presidente del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*

*Estimada señorita:*

*El chawman del departamento de Roman Language de la Universidad de Harvard me entregó la carta de Vd. Tanto a mis hijos como a mí nos ha conmovido mucho el cariñoso tributo con que ustedes recuerdan a mi marido Amado Alonso quien vivió y dedico tantos años felices de su vida entre ustedes y que tanto afecto recibió siempre de los que fueron sus alumnos entre ustedes y aquí.*

*Le ruego que agradezca Vd. en nombre nuestro a todos los del Centro por "este su mejor homenaje" y sepa que él lo hubiera apreciado mucho.*

*Sinceramente*

*Joan Evans de Alonso*

**PRIMER CONCURSO LITERARIO ORGANIZADO POR  
"CENTRO" PARA TODOS LOS UNIVERSITARIOS  
DEL PAIS**

POESIA, CUENTO o NOVELA, ENSAYO

CON el fin de pulsar el ambiente estudiantil argentino y a la vez despertar y alentar inquietudes, "CENTRO" ha organizado este Concurso Literario en el que podrán participar todos los universitarios y los egresados de las cinco últimas promociones.

¶ Habrá tres primeros premios de \$ 200.— y tres segundos de \$ 100.— para cada uno de los apartados considerados. Además un único premio de \$ 300.— para el tema fijo de la sección Ensayo. Los trabajos premiados serán publicados en "CENTRO" siempre que lo permita su extensión (nos referimos específicamente a novelas y ensayos).

¶ *Detalle:* En la sección Poesía deberán enviarse como mínimo tres (3) y como máximo cinco (5) poemas. En la sección Ensayo habrá un tema libre y un tema fijo. Este último será: La Universidad en la Argentina (A. Como institución. Su origen, evolución, estado actual. Interacción con el medio. Labor efectuada. El cuerpo docente. (B. El universitario argentino. Su condición, ambiente, actividad, futuro, la Universidad en su vida).

¶ Los participantes en el Concurso podrán detenerse en A o B sin que deban hacerlo necesariamente en ambos. Las enumeraciones no son estrictas ni mucho menos exhaustivas sino sólo orientadoras. Igualmente se podrá circunscribir el estudio a una Universidad o Facultad determinadas siempre que no se ignore el aspecto general del problema.

¶ Las colaboraciones deben dirigirse a nombre de

ANA B. ILSTEIN (Conc. Lit.) San Martín 1406  
Bánfield - F. C. N. G. R.

bajo sobre cerrado, certificado, en tres (3) copias escritas a máquina con margen y dos (2) interlíneas, firmadas con seudónimo y el nombre en sobre aparte, hasta el 30 de Noviembre de 1952. El fallo se publicará en el primer número de "CENTRO" de 1953. El jurado estará formado por los profesores VICENTE FATONE, JOSE LUIS ROMERO y ERWIN RUBENS.

**POSTERGADO HASTA EL 1° DE ABRIL DE 1953**