

Contrapunto

Año I + Núm. 3

LITERATURA - CRÍTICA - ARTE

Buenos Aires, Abril de 1945



OLEOS DE HORACIO BUTLER

MILITANCIA DEL ESCRITOR

HAN pasado los tiempos venturosos en que el escritor podía refugiarse en el espléndido aislamiento de su torre de marfil, para atisbar, asomado a las ventanales, con la secreta fruición del alquimista, la presencia de los seres misteriosos que surgen al conjuro de la soledad. Era bello, sin duda, y agradable ejercicio el que practicaron tantos contemplativos, atentos solamente al rumor de las voces interiores, huéspedes perpetuos de sus propios asombros, sutiles y melancólicos Robinsones de una isla creada por sus sueños, a la que no alcanzaban los ecos del tumulto. Hoy el tumulto es tan poderoso y universal, tan profunda la inquietud que conmueve a las conciencias, que el ensimismamiento no es posible. Diríase que fuerzas superiores, de una potencia análoga a la de las energías cósmicas, actúan sobre esta criatura desventurada y triste que es el hombre, para hacerle sobrellevar la tremenda responsabilidad de su destino. La torre de marfil no sería siquiera el espejismo de un soñador, sino la patria de un gran egoísta, entregado a vanas complacencias con ídolos verbales, en tanto que los demás cumplen su deber de sacrificio, con la digna altivez que impone la subordinación a un mandato moral.

Más allá de los acontecimientos cuyo decurso registra la crónica, más allá de la guerra próxima a la previsible crisis final, se desenvuelve el oscuro drama de los valores espirituales comprometidos, que se fundamentan en la fe y convicción con que se los sustenta. Es fácil, por cierto, proclamar su vigencia, exaltarlos, magnificarlos, pero es muy difícil vivirllos con autenticidad. Se habla a menudo del espíritu y de la primacía del espíritu como si se tratase de cosas simples, comunes, casi físicas, que están ahí, al alcance de la mano que

sin esfuerzo quiera aprehenderlas. Hablar del espíritu significa, sin embargo, recrearlo desde la interioridad, que es lo mismo que renacer en él. Y un renacimiento del hombre es lo que necesitamos.

Al escritor, por la misión que ejerce, le corresponde forjar la nueva esperanza, abrir un camino entre las sombras, mostrar la milagrosa grandeza del mundo, que comienza en las hierbas y no termina, quizás, en las estrellas. Afirmaba Georges Duhamel que el escritor realiza su función social "cuando es verdaderamente un descubridor, un inventor, un liberador". El universo visible es infinito pero más incommensurable es el universo de la conciencia, con sus constelaciones ideales, con sus paisajes nocturnos, con el desgarramiento de las preguntas que no encuentran respuesta. Todo escritor, digno de este nombre, incorpora a ese universo una extensión desconocida, una experiencia inédita que proyectará su luz sobre la vida, transformada en conocimiento.

Para cumplir esta tarea el escritor debe identificarse con el momento histórico, intuir sus corrientes profundas e interpretarlas, al margen de dogmatismos sectarios, en el plano de la militancia del espíritu. Porque el espíritu no tiene filiaciones políticas, no es de tal o cual bandera, ni se acoge a los mesurados consejos de la prudencia. Sólo reconoce un clima que le es consustancial: el de la libertad; sólo admite una ley: la norma moral. Con estas únicas armas le basta para librar victoriosamente sus batallas y trascender las contingencias de lo temporal, desentrañando en ellas la imagen de eternidad que encubre el velo de lo fugaz.

DECLARACION DE MEXICO

"Los Estados de América, por medio de sus delegados plenipotenciarios reunidos en la Conferencia Interamericana sobre Problemas de la Guerra y de la Paz, declaran:

"La comunidad americana mantiene los siguientes principios esenciales como normativos de las relaciones entre los Estados que la componen:

"1º El derecho internacional es norma de conducta para todos los Estados.

"2º Los Estados son jurídicamente iguales.

"3º Cada Estado es libre y soberano y ninguno podrá intervenir en los asuntos internos o externos de otro.

"4º El territorio de los Estados americanos es inviolable y es también inalienable, salvo el caso de acuerdos pacíficos.

"5º Los Estados americanos no reconocen la validez de la conquista territorial.

"6º Conservar la paz y mantener las mejores relaciones posibles con todos los Estados es misión de los Estados americanos.

"7º Los conflictos entre los Estados solamente tendrán solución pacífica.

"8º Se proscriben la guerra de agresión en cualquiera de sus formas.

"9º La agresión a un Estado americano constituye una agresión a todos los Estados de América.

"10º Los Estados americanos son solidarios en sus aspiraciones e intereses comunes.

"11º Los Estados americanos reiteran su firme adhesión a los principios democráticos, que consideran esenciales para la paz de América.

"12º El fin del Estado es la felicidad del hombre dentro de la sociedad. Deben armonizarse los intereses de la colectividad con los derechos del individuo. El hombre americano no concibe vivir sin justicia. Tampoco concibe vivir sin libertad.

"13º Entre los derechos del hombre figura, en primer término, la igualdad de oportunidades para disfrutar de todos los bienes espirituales y materiales que ofrece nuestra civilización, mediante el ejercicio lícito de su actividad, su industria y su ingenio.

"14º La educación y el bienestar material son indispensables al desarrollo de la democracia.

"15º La colaboración económica es esencial a la prosperidad común de las naciones americanas. La miseria de cualquiera de sus pueblos, ya sea consecuencia de destrucción o insalubridad afecta a cada uno de ellos y por lo tanto a todos en conjunto.

"16º Los Estados americanos consideran necesaria la justa coordinación de todos los intereses para crear una economía de abundancia, en la cual se aprovechen los recursos naturales y el trabajo humano, con el fin de elevar las condiciones de vida de todos los pueblos del continente.

"17º La comunidad interamericana está al servicio de los ideales de cooperación universal."

(Declaración No. XI, conocida con el nombre de Declaración de México. Aprobada en la sesión plenaria del día 6 de marzo de 1945).

SUMARIO

MILITANCIA DEL ESCRITOR.

HORACIO BUTLER: Oleos.

RAUL OSEGUEDA P.: Hacia una mejor comprensión interamericana.

ALFREDO FERNANDEZ GARCIA: Edad de Oro. Siglo de Oro.

ALEJANDRO DENIS-KRAUSE: Las oscuras alas de Kafka.

VICENTE BARBIERI: Dedicatoria.

HECTOR PABLO AGOSTI: Defensas del realismo.

SALVADOR IRIGOYEN: Perdóname, hermano...

ARTURO CERRETANI: DeFilippe. Novoa.

CARLOS MOUCHET Y SIGFRIDO A. RADAELLI: Ataque y defensa de la creación intelectual.

JORGE MELAZZA MUTTONI: Llegada al mar.

AMERICO CALI: Soneto.

JORGE CALVETTI: Carta abierta sobre Macedonio Fernández.

ALEJANDRO DENIS: Estampas antiguas.

JOSE MARIA ROSBACO: La Federación de Teatros Independientes.

UN NOVELISTA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES: Carlos Ruiz Dandiel.

SECCIONES: Los libros. Espéjulo de Lecturas. Los trabajos de los días. Revista de revistas.

¿ADONDE VA LA PINTURA? Constanza: Berni, Butler, Larco y Maldonado.

ILUSTRACIONES DE: Leo Gambartes y Raúl Losa.

HACIA UNA MEJOR COMPRENSION INTERAMERICANA

El profesor guatemalteco Raul Osegueda P. reside entre nosotros, en misión de estudio pedagógico, plantea en el presente artículo uno de los grandes problemas americanos.

Por

RAUL OSEGUEDA P.

AMERICA es heredera de una superestimación escolástica y romántica del espíritu; nuestra actitud está lejos de ser crítica y, a veces, decae en superstición. El espíritu no es para nosotros objetivo sino se le considera investido; las clases dirigentes le han puesto marca de propiedad y pretenden, a través de sucesiones castales, darle a lo eterno cariz de permanencia dentro de la transitoriedad; el gran pueblo sólo es llamado a participar en las manifestaciones externas de ese espíritu, razón por la cual el pueblo carece de propios perfiles y está prevenido contra el espíritu.

El dogmatismo — hasta cierto punto indispensable en la escuela primaria —, se extiende a todo el engranaje de establecimientos mantenedores y trasmisores de la cultura; hechos y cosas se estabilizan allí mientras la vida progresa. Todo cambio toma la forma de sacudimiento, de crisis, cuando se ha llegado, solamente, a un estado tal de cosas que no se puede seguir apegado a lo dispuesto.

El apego a la norma, no integralmente vivida sino apenas sabida y repetida, nos hace superficiales. Hay escasa aspiración a la sabiduría científica. Botánicos, zoólogos, geólogos, astrónomos, físicos, químicos, constituyen abrumadora minoría frente a legiones de poetas, historiadores, periodistas y toda clase de teóricos de toda clase de verdades; la docencia es ejercicio de todos y para todos. El urbanismo, mal de América, es consecuencia de la superstición de lo espiritual y aparente desapego de lo terreno; abrumador porcentaje de nuestros técnicos lo son de salón y de oficina, quienes rehúsan incidir en la vida que bulle alrededor de los centros donde la cultura es flor de estufa; lejos de ese invernadero el aire se enrarece y se piensa estar condenado a progresivo empobrecimiento material y espiritual. El llamado "interior" de nuestros países, espanta; se le siente instintivamente como "inferior", poco importa que de allí arranquen gruesas y potentes raíces: nutrias que hacen posible la hipertrofia urbana. La ciudad es la cabeza, el capitolio, la posibilidad suma de poder y la aspiración universal: es la estación última de parada.

Nuestra cómoda postura de mansa aceptación nos hace eminentemente conservadores; las mallas de hábitos reculares nos inmovilizan; la tradición es cabeza de Hidra por cuanto está siempre allí, y cabeza de Gorgona por cuanto paraliza. Nos dejamos hacer, meciéndonos en la corriente que nos lleva donde se quiera llevarnos. Los sillares de nuestra joven tradición están trabados con masa de superstición. Y es que nuestra tradición no es nueva pese a nuestras gallardas afirmaciones adolescentes; heredada

más que elaborada se la impone, se la apuntala, se la dogmatiza, se la viste de galas americanas.

¿Qué sabemos de nuestros próceres? Raramente más que sus nombres, apenas el segundo nombre o apellido; así decimos Sarmiento, Vasconcelos, Hostos, del modo como decimos Cristo, Buda y Mahoma. El contenido de la breve fórmula muchas veces, si no siempre, es más breve, todavía. Nuestro saber se amplía cuando al nombre propio le agregamos el hallazgo de un adjetivo: el maestro, el santo. Quintaesenciado un ángulo de un prócer, se abre el camino para inveni-

modo desviada en postura de disgusto. No rechazamos las figuras sino los agregados, las pretensiones, las imposiciones. Ellas no necesitan de loas, ni de ficticios procesos en que se incube su grandeza. Si ella es legítima es nuestra. Nuestras grandes figuras americanas valen para la gloria, valen para las generaciones por todo lo que hicieron y no por todo lo que de ellas digamos.

¿Qué valen para las nuevas generaciones nuestras próceres figuras así adulteradas? Ciertamente poco. Hemos cuestionado a muchos niños, de muy distintas nacionalidades, sobre este

nes sientan el "llamado del héroe" libremente, que se inclinen a él, pero que se sientan capaces de afirmarlo, mantenerlo y superarlo. El espíritu, hecho objetivo a través de vidas próceres, solamente así devendrá activamente normativo, puro de sí mismo, bueno en sí, bello en su esplendor.

Proceder de otra manera es desvincular al hombre del hombre, preveir al espíritu del espíritu, o sea, exactamente, lo que ocurre en la actualidad. La facturada grandeza de nuestros próceres no inflama; se ama la perfección pero se la sabe inasequible. Y siendo esas figuras "per-

El presente crítico es de revisión. Mann, Sarmiento, Vasconcelos, Hostos, Acosta valen a pesar de nosotros mismos. Moreno, Belgrano, San Martín son impecables aunque hagamos lo posible por desvirtuar su genuina grandeza. Hombreres íntegros cumplieron con su momento, indicándonos lo que nos toca, aunque sin imponérselo. Proféticamente, augustos en el pasado, nos hicieron un programa superior, actual, urgente, eterno, en suma espiritual. De allí su vigencia. Pero, su programa fué de acción, es de acción. Ellos han puesto la luz en nuestro camino y a nosotros nos cabe poner el esfuerzo, aquí y ahora, y evitar que esa luz se apenumbra o vici. Nuestro conformismo americano tiene el más contundente de los mentes cuando hojamos, emocionados, en ideario con el cual estamos en mora, pues sigue siendo programa todavía.

Obremos cierta, bella, profundamente, del modo como los grandes de la americanidad se esforzaron en obrar. Ellos, por cierto, no lo lograron íntegra y exhaustivamente; eso es imposible. Cumplieron con su deber y por eso son modelos de conducta, vivos modelos que nos incitan a hacer nuestra parte con fe, con altivez, rudamente, para llegar a nuestros hijos su parte en la lucha eterna de estructuración de un mundo lento y crecientemente mejor. Por todo esto, entre tantos grandes, luchó San Martín. Por eso, somos sanmartinistas, frente a la desolada montaña de nuestro propio espíritu; como él intentaremos escalarla.

Edad de Oro

DEBIÓ ser en remoto e impreciso tiempo sin ley de siervos y señores, aquella beatitud de los pastores de dulce flauta en verde paraíso.

Debió ser cuando y donde Dios lo quiso, de flor y miel sin ásperos rigores, aquel gozado amor de los amores, en campo fraternal cielo indiviso.

Debió ser sin asomo de odisea, sin aulladores lobos y sin coro murmurante de corte ni de aldea

Debió ser antes de que el mar sonoro sepultura en sus antros toda idea del terrenal edén, la Edad de Oro.

Abril de 1945, La Plata.

Siglo de Oro

EL Siglo de Oro sabe que su oro no será el que prodiga el mar indiano. (Su nimbo agranda el resplandor cristiano sobre las huellas últimas del moro.)

El Siglo de Oro quiere su decoro limpio de torva idea y brillo vano. (No subirá de la divina mano el que ciego guardó bajo tesoro.)

El Siglo de Oro, de grandeza santa, en sus dominios revivir desea la Edad de Oro que alabar le encanta.

Revela mundo, Eldorado crea; y su voz bonda de humildades, canta menosprecio de corte, amor de aldea.

ALFREDO FERNANDEZ GARCIA

table adjetivación. El válido arranque lleva a la sofistería; su luz es mimética y basta un gesto en cualquier otra dirección que la glorificada, para hacer de nuestras grandes figuras poetas, economistas, sabios, santos, guerreros, etc., para resumir todas las máximas dignidades en una sola persona y también para adulterar nuestras más genuinas figuras. Se hace de personas terrenas sumums de perfección y devienen modelos, dogmas, tabús. Siendo ellos, magníficos trazos espirituales, se hace fuerza a través de ellos para imposiciones que son, precisamente, nada espirituales. Nuestras más grandes figuras se han convertido así en banderas, en totems, siendo gregariamente disminuidas — de modelos, y por ende universales — en adustos emblemas regionales, particularmente rotulados. Celosamente facturadas para la exportación circulan por América agresivas afirmaciones de efecto, naturalmente, contrario al buscado. La creencia natural humana, la adhesión nuestra, instintiva, a lo que es valioso es de tal

asunto. Valen lo que el triángulo, el cuadrado, el axioma. Están allí, siderales, lejanas a la diaria urgencia, congeladas. El calor de vida de nuestros próceres no circulara ni contagia a las juventudes; ese calor magnífico es enfriado a través de tendenciosas repeticiones, de actos que no son juveniles sino de adultos, de "deberes" sin relación alguna con el alto propósito de immortalización. Nos es urgente una metodología del panteón americano; panteón, entendido antropológicamente, en sentido de divinización humana de lo humano, de aequilibración al esfuerzo diario, tenso, continuado. Nos hace falta divinizar, ciertamente, lo humano, pero también humanizar lo divino. La tarea inicial consistiría en poner alto, en la tabla de nuestras estimaciones, de manera activa, el diario hacer de nuestras juventudes; afirmar la propia fe en sus acciones, afirmar sus condiciones, hacerla sentirse capaces de incidir, a través del auto-mejoramiento, en el mejoramiento colectivo. Por otra parte, hace falta que nuestros jóve-

feccionados", se acaba habituándose a esa estimación que no es tal sino superstición. De allí, también, la prevención continental contra las figuras "hinchadas", puestas en terrena pugna entre ellas; hay ansiedad de "record", de totalitarismo histórico, de procaz desafío apabullante, de actitud niña en "lo mío es mejor que lo tuyo". Del espíritu se hace valor jerárquico y artificialmente disminuido, lo que es imposible. Una forma práctica de imposición universal de lo local es, deprimir "lo otro". Los comerciantes de esa laya no vacilan, desde los altos puestos de la política y el periodismo, en subestimar pueblos y valores americanos puestos en desigualdad en la lucha común, para afirmar con énfasis lo que les conviene, pues no puede haber sinceridad de algún valor en esa afirmación de desconocimiento y celo implícita en esa conducta sin ansiedad de conjunto ni afán de magnificación de lo humano-espiritual doquiera exista, doquiera se halle que fué investido de atributos psico-físicos para manifestarse.

LIBROS RECIBIDOS

Intermedio lírico y de flauto, por Francisco Dibella, Ed. Peria, 1944. Bs. As.

Vaso de arcillo, por Calixto Núñez, Ed. Argentina Aristides Quillet, S. A., 1944. Bs. As.

Agua de oleido, por Mario Binetti, 1944. Bs. As.

Canciones del sendero, por José Rexach, 1945. Bs. As.

Anahí, por Blanca Tichowsky, Ed. Mundo Americano, 1944. B. Aires.

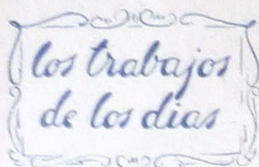
Tratado del amor, por Elias Piterberg, Ed. Cent, 1944. Bs. Aires.

Pobres habrá siempre, por Luis Horacio Velasco, Ed. Claridad, 1944. Bs. As.

Benjamín Clara Velasco, por Miguel Angel González, Instituto Cultural Chileno-Argentino, La Plata, 1945.

Cántico de la imagen, por Humberto Zarilli, Montevideo, 1945.

Hálito invisible, por Angel Daro, Bs. As., 1945.



Don Pepe Ariza, quien significó la conciencia de actor, y con el fin de asegurarse obras de alguna calidad recurrió a Enrique Larreta, quien le escribió "Jesús y su amor". Nada, al menos, aquí de la obra ni de la interpretación del actor. Pero lo que nos parece interesante es que don Pepe Ariza, al comprobar el poco éxito de la función que él mismo había organizado, comprometido a un escritor, no ha encontrado mejor salida que abandonar totalmente sus buenos propósitos y dedicarse a ganar pan con una obra de Pepe.

Henri Nathansen, gran novelista y dramaturgo, dados de origen judío es otra de las víctimas de la crueldad nazi. El dolor que le había causado la persecución de sus hermanos de raza, provocó su suicidio, a los 75 años de edad. La revista Dinamarca, en su N° 57, trae un nota sobre este escritor que firma Georg Strandrold.

"Books Abroad" y "Briercliff Quarterly", dos publicaciones que aparecen en los Estados Unidos, dedican páginas a la literatura sudamericana. El escritor Gastón Figueroa colabora en dichas revistas con comentarios acerca de libros y revistas de Bs. As. y del continente.

EL CIELO Y LOS LIBROS. — El año anterior han aparecido tantos libros de poemas relacionados con el cielo que habrá que pensar en la existencia de una afonía inevitable. "Fundación en el cielo" de Jorge Calvetti, "Cielo de mar" de Adán Angel Fontana, "Cielo lejano" de Roberto Amador García, "Barro celeste" de Raúl Ercyza Monasterio, "Jardines celestes" de Martín A. Bono, "Tiempo de cielo" de Ernesto D. Marrone, "Nivel del cielo" de Roberto Ledesma, "Cámaras en cielo y tierra" de Luis Franco y "Ecos del cielo" de Pedro Pablo Fracero. No hace mucho tiempo aparecieron: "Llave de cielo" de María Raquel Adler, "Tierra y cielo" de Juan Carlos Grand, "Cielo en las manos" de Raúl Ercyza Monasterio, "Cielo perdido" de Luis García Nave, "Cielo y cielo" de Mercedes M. Rosas, "Cielo celeste" de Francisco Tomas Guillo, "La lámpara celeste" de Antonio Monti y "El libro celeste" del vicconde de Luciano Tegni. Y varias ediciones de "Cielo de tierra" de Francisco Luis Bernárdez.

"Sed", apareció en su 20 número, entrega de enero-febrero. Trae, entre otros, trabajos de Kurt Pahlen, Oliverio Girondo, Mane Bernardo, Alberto Hidalgo, y su director O. Svanascini.

unas líneas que envía el 20 de marzo de 1924 a Enrique García Velloso:

"Mi querido, mi pobre Enrique: Vuelvo del Cementerio (García Velloso acaba de dar sepultura a su única hija Luz María, muerta tempranamente) donde te he visto y te he sentido. No quise acercarme a ti. ¿Para qué? ¿Para decirte una palabra confortadora? ¿Acaso la hubiera encontrado? ¿O para hacerte presente? No, porque tú sabes mi presencia en todos tus grandes trances, porque no han menester de verme o tocarme para conocerla. Sin embargo, ahora comprendo que es necesario hacerte llegar esta palabra de cariño solidario, porque mi una tarjeta he dejado allí, y en la ausencia de todo signo que delate mi compartición en tu congoja bárbara, tú podrías creer que después de los ángeles que se van, hay los amigos que vuelven la espalda. No, viejo, no es eso. Un abrazo, querido Enrique. — Joaquín."

Enrique Amorim dirige la sección Letras de "Latitud". Su primer cuidado fue preguntar a algunos escritores:

— ¿Por qué escribe? ¿Cuál es su mayor ambición literaria? ¿Qué prepara para el futuro?

El primer número de la flamante revista trae las respuestas de Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges.

Mallea se limita a reconocer que hasta ahora, como escritor, sólo ha estado dando "manotadas acumulativas" y exclama:

"¿Cuánto tiempo hace que no me doy el gusto de escribir un libro a mi gusto! Estoy escribiendo, por mi parte, sobre lo que creo que no puede pasar sin ser recogido, aunque no sea más que para acusar el tema y dejarlo fuera del limbo, fuera de la región de lo inexpresado."

Agrega en seguida que considera a sus libros como "volaminosas aproximaciones". La declaración del autor de "La Babel de Silencio" se recomienda por sí sola como puesta de pie en tierra, única

DEDICATORIA

Por VICENTE BARBIERI

I

Se ha de cantar la paz de amor de la paloma,
La justa inclinación del sol en el alero.
La voz ha de ser nuestra en la cruz del aroma,
Sin límite la fe y el campo todo entero.

Cantaré, si Dios quiere, exactas treinta y una
Con capitales naipes, silencios y señales —
El tiempo de la sangre, la escondida fortuna,
La voz de las gacetas, faroles otoñales.

Y por hablar de todo lo que sabe mi canto,
Hablaré de altos carros todos recién pintados;
Del "FIN" de la novela con tres letras de llanto,
De tortas con grageas y diarios atrasados.

Iremos hasta el cerco acerado de tunas.
Noviembre es en el aire la flor del duraznero.
¡Mundo de los flamencos en azules lagunas,
Y el pez escama de oro, y el nido del hornero!

Y volviendo la vista: los álamos callados,
El viento en eucaliptos con amargos verdoros —
Hubo una tierra así, con vientos desatados
Y plácidos fogones donde ardían amores.

Solicitas las cosas se vienen a la mano
Si por el nombre antiguo las llamas y las hieres —
La escarcha de un invierno, los sauces de un verano,
Todo reconquistado, de amor, como tú quieres.

El campo, digo, y pienso. Los pálidos temores,
Debilidad las hojas, el pulso apenas fuerte.
Con un gajo de guindó — la cruz de los sabores —
Despertarás profundas resonancias de muerte.

II

Amigos: estas cosas de dura independencia
No se logran y cantan sin desangre seguro.
Alzo la mano y pido su sagrada presencia
Y un ángel memorioso se eleva a mi conjuro.

(Una pasión de vientos y ríos patriarcales,
Una tierra sin mengua de sendas y alambrados,
Con bahías en claros países litorales
Y una canción con nombres de pájaros dorados.)

Amigos: solicito mis horas, convencido,
Andando ya infinitos de cruces y mojonos,
Mientras los pétreos ojos del ser desconocido
Me miran entre lápidas y oscuras inscripciones.

Y también las defensas, las hoscas libertades
Entre sobresaltados fuegos de sal y suma.

posible en estos países geológicamente no consolidados. En cambio, Jorge Luis Borges, luego de nombrarse a sí mismo y de citar las batallas de un su abuelo Suárez, anuncia que tiene en preparación un libro, "El Congreso":

"Para el remoto y problemático porvenir, una larga narración o novela breve, que se titulará "El Congreso" y que conciliará (bajo no puedo ser más explícito) los hábitos de Whitman y los de Kafka".

Es de lamentar que Jorge Luis Borges no se decida de una vez por todas a publicar un libro que concilie únicamente los hábitos de Jorge Luis con los de Borges.

Y a propósito de Kafka, el venezolano José Miguel Ferrer narra en Revista Nacional de Cultura, de Caracas (cuya dirección ejerce a partir del número 47 don Juan B. Plaza), cómo tomó contacto en Shanghai, bajo las bombas japonesas de 1937, con un ruso de Vladivostok que tocaba el violín en un quizami de la Concepción Francesa y que guardaba celosamente, en marco de plata, un retrato del autor de La Metamorfosis.

"La impenetrable figura del retrato — dice Ferrer — me atraía en la penumbra con magnética insistencia. Su semítico perfil, la boca fina y orgullosa, las cejas densas y turbias, la poblada cabellera negra, todo el conjunto surgía desde el retrato inmóvil. Sus grandes orejas parecían recoger el grito de un mundo en aflicción. Y el amigo ruso me habló de Franz Kafka mientras acallaba la quejumbre de su violín..."

Queda consignado el dato, a mero título de curiosidad.

A. C.

Silbidos en los vientos brotando en soledades,
Y tensos, desatados, los potros de la espuma.

Allí va su galope, ¡oh los cascos ardientes!,
Verdad de enumeradas tierras y latitudes —
La crónica, el misterio, la fe de las simientes;
Su puñal del honor, su escudo de virtudes.

Pido cantar mis cosas. Mi voz en la distancia
De una tierra bendita de sombra querenciosa.
Que lo digan las huellas que surca mi constancia
Y el imperial lenguaje del trono de la rosa.

Yo conozco esas tierras. Las heredé en el sueño,
Las medí con el pulso, las conté en su latido.
Querencia es como el trébol de cuatro hojas, mi empeño,
Cuando pienso en la tierra pareja en que he nacido.

III

Juan Sebastián Rivero vivió en estos parajes
Y, es claro, murió en ellos, como cuadra a su hombría.
Yo lo he visto en la clara mañana sin celajes
Y escuché las razones de su filosofía.

Era un hombre cabal. Nada más, nada menos.
Su vida, vida corta; pero larga en alientos:
Ni burla de las cosas, ni tropilla de ajenos,
Pero eso sí: bastante fantasía en los vientos.

Un orden afirmado disponía la mano
Alcanzando el saludo tan criollo que se daba —
Y así crecía el hondo vínculo campechano,
Serenó el ademán como tiro de taba.

Como el trigo paciente, que era sudor y pan,
La fe, la fe del hombre por Dios que está en el Cielo
Se mantenía entera, como cuadra al afán
De todo el que ha nacido por honra de este suelo.

Por eso en esta tierra la infancia era más lenta,
Más vista en miradores del milagro dorado.
Y la sangre crecía de su raíz violenta
Inaugurando espejos de amor desesperado.

Y he de cantar, si puedo, de una vida pasada
Sus cuidadosas sombras, su fiel alegoría,
Su vocación de muerte y su cruz inclinada
Allá donde los campos son verdes todavía.

Allí quiero morir, un día entre los días,
Un día — si es posible — de sol y aniversario,
Frente a los altos juncos, entre las cosas mías
Y el cielo sobre el pecho, callado relicario.

Del libro en preparación "Cantar de Juan Sebastián".



La Imprenta López

PERU 666

BUENOS AIRES

Es una organización completa al servicio del libro

Su participación en la creación de la industria editorial argentina ha sido decisiva: en calidad, nos dicen nuestros clientes; en cantidad, podemos asegurarlo nosotros

I. — LOS TORMENTOS DE LA CONCIENCIA ARTÍSTICA

CADA vez que se menciona este tema del realismo acuden a mi recuerdo las palabras de André Lotze. El gran pintor decía en su famoso *Discurso de Venecia*: "Si el artista moderno, aquel que pretende ser de 'su tiempo' y que, en efecto, ha encontrado medios de expresión dignos de esta época, consintiera en abandonar los temas trillados y desagradables del modelo de taller, de la guitarra y del frutero, por aquellos que reclama el mundo actual, recorridos por inquietudes y aspiraciones maravillosas, podría suscitar una curiosidad y pasiones muy grandes. Sería entonces el alma de un nuevo Renacimiento".

Que estamos en la alborada confusa de un nuevo renacimiento, ¿quién podría negarlo? Hostigados por acontecimientos definidores que de pronto mostraron la vanidad de ciertas normas de vida presuntamente inalterables, no cuesta esfuerzo descubrir que una nueva conducta integral ha de plasmarse entre el derbume. Y esa conducta integral habrá de señalarse, —está señalándose ya— por una exaltación del hombre, de sus inquietudes y sus aspiraciones secretas o radiantes, que es algo así como el regreso de aquel oscuro primitivo humano que el arte abstracto proclamó con henchidas veces de desafío.

¿En qué consistió el drama de la que ahora nos parece remota anteguerra número uno, sino en esa "deshumanización" que privaba al arte de sus resonancias más generosas? Un realismo chato y sin alma había provocado por rechazo aquella revolución óptica entrevista por Cézanne y Van Gogh, aquella búsqueda redentora de las formas perseguida por los cubistas, aquella inquietud por la simultaneidad dinámica de las representaciones que torturaba a los futuristas, aquella internación en la zona vedada del sueño y de la irracionalidad con que los surrealistas ensancharon la geografía artística. Pero si la forma quedaba redimida, en cambio hundíase en el vértice casi perverso de la deshumanización. Todo el arte del pintor parecía reducirse a la sabia distribución de los volúmenes y las tintas; todo el arte del poeta parecía limitarse al ensamblamiento tortuoso de la escritura automática. El tema fué proscrito y maldito; por que los artistas suponían que el triunfo del espíritu sobre la materia iban a conseguirlo volatilizándolo, extinguiéndolo casi el sentimiento del objeto, descarnándolo de toda sustancia humana y tornándolo cada vez más esotérico. A la insulsa objetividad de las academias oponíase una rubicundidad porfiadísima que abominaba de la realidad y convertía al artista en supremo demiurgo de los objetos, nacidos en el antes de existir materialmente fuera de él, y aureolados por él de una fría vibración abstracta que aspiraba a la eternidad emocional. El realismo convirtiéndose desde entonces en una mala palabra, y desde entonces se la pronuncia con todas las cargas payorativas del lugar común.

Aquella reacción antiobjetiva no estaba separada, sin embargo, del proceso de las ideas generales. Al esplendor científico del siglo XIX, le sucedía la metafísica espiritualista de la "conciencia angustiada" como instrumento del conocer, la intuición sustituyéndose a la experiencia. Y cuando algún filósofo desesperado enunciaba la necesidad de una nueva edad media como superación del caos social, ¿podía asombrarnos esta desmaterialización del arte, esta deshumanización del objeto tan semejante a la de aquel medioevo empeñado en negar la objetividad sensual del hombre? La relación constante con las ideas generales permite adelantarse en los altibajos de la conciencia artística. En ese mundo corrompido por la chata prosperidad finisecular de la gran industria, los artistas necesitaban protestar contra una estructura social ajena y contrapuesta a la fantasía. Plejanov dijo, con mucha certeza, que "la inclinación hacia el arte por el arte se manifiesta y se fortalece allí donde existe el desacuerdo insoluble entre la gente que se ocupa del arte y el medio social que le rodea". Bloqueados por el realismo falsificado y antipoesético de las academias, la rebelión de los artistas denuncia un afán de libertad llevado a los extremos de una ruptura absoluta con el pasado, ruptura formalista a tal punto fecunda que por causa suya ya no podrán pintar los pintores como antes de los cubistas ni escribir los poetas como antes de

DEFENSA DEL REALISMO

Por
HECTOR PABLO AGOSTI

los superrealistas. Pero el despojamiento del contenido objetivo en el arte abstracto quizá podamos explicárnoslo más cabalmente si lo relacionamos con aquella gnosología de lo incognoscible que en definitiva es el sustrato de la reacción espiritualista del 900. Gleizes y Metzinger, dos epígonos del cubismo, resumen la teoría del conocimiento de su escuela en un libro publicado en 1906. "No existe nada real fuera de nosotros —escriben—. No podemos dudar de la existencia de los objetos que actúan sobre nuestros sentidos; pero la existencia razonable sólo es posible respecto de las imágenes que los objetos sugieren a nuestra mente". De lo cual se deduce que esos objetos, imposibles de conocer en su realidad verdadera, sólo adquieren existencia real cuando el sujeto pensante, como un Dios de los tiempos modernos, se decide a soplarles su aliento divino y a otorgarles una forma. Y esa es la capa de subjetivismo que explica la porfía de la forma y el repliegue ante los conflictos reales del mundo, ante los temas "que reclama el mundo actual", según la expresiva síntesis de Lotze.

II. — REALISMO Y VERISMO

Semejante gnosología de lo incognoscible repugna al nuevo realismo. Pero el nuevo realismo comienza también por desentenderse de aquella otra manera antagónica de conocer que se atribuían los realistas tradicionales, prisioneros de una objetividad sin vuelo, tiranizados por un determinismo ciego e irredimible que les impedía reaccionar validamente sobre los objetos.

Más de un realismo en el sentido moderno del concepto, entonces se trataba de un verismo detenido en la corteza de los fenómenos. Sus partidarios buscaban la representación *verídica* del fenómeno, sin advertir que el fenómeno es apenas la revelación externa, súbita y fluyente de una realidad más estable y más profunda. Situándose ante la realidad como si ella hubiera de darse pasiva y simplemente, en un reflejo espontáneo y automático. Quedaban apresados en un determinismo mecánico de fronteras infranqueables: el hombre estaba sometido a la naturaleza, quietamente enmarcado por los objetos exteriores que le imponían su ley ineludible. Cuando los discípulos de Medán insurgieron contra Zola, por ejemplo, es posible que agraviaran al maestro, pero era también cierto el reclamo contra una sofocación que abatía sus ímpetus creadores. Eso es lo que pensaba Huysmans al asegurar que el naturalismo se encontraba "en un callejón sin salida o, mejor dicho, en un túnel con la salida obstruida", sin otro recurso que narrar de nuevo "el amor del primer comerciante de vinos con la primera tendera que se encuentre". El reparo es fundamental en la crítica del viejo realismo, cercenado en los temas y obliterado por lo mismo en sus pesquisas formales. Atado a un cientificismo filosófico de base puramente biológica, aquel realismo caía con frecuencia en la ramplonería, aunque a ratos lo salvase un pintor de la talla de Courbet o un novelista del tamaño de Flaubert.

También Courbet establecía a los griegos la teoría realista del conocimiento, bien opuesta a la afirmación de Gleizes y Metzinger: "¡Sí, es preciso encanallar el arte!... ¿Por qué debo tratar de ver en el mundo lo que no está y de desfigurar con esfuerzos de imaginación lo que allí se encuentra?". Y a su turno escribía Flaubert: "Hay que tratar a los hombres como si fueran mastodontes o cocodrilos. ¿Acaso es posible entusiasmarse por los cuernos de unos y las mandíbulas de otros? Mostrádselos, disecadlos metedlos en frascos de alcohol: he aquí todo. Pero no pronunciéis sobre ellos fallos morales, porque vosotros mismos ¿quiénes sois para ello pequeños renacuajos?". Y el pequeño renacuajo, sumido en la naturaleza, se envuelve en la "sana manía del documento" con ahínco objetivo. Mas el documento sólo le ofrece el rostro del fenómeno —y o diría el rostro maquillado del fenómeno—, mientras la trama sutil y endiablada dialéctica de la realidad esencial

se le escurre entre los simples datos de los sentidos. En ello consiste el objetivismo neutral de Zola. Aunque a veces se exalte en la utopía casi romántica de los *Evangelios*, la supeditación estricta al objeto acorta su visión. Y esta supeditación es más notoria todavía en los realistas posteriores a Courbet, cuya ambición no consiste en otra cosa que la servidumbre de la naturaleza, erigida por ellos en supremo patrón de belleza.

III. — EL FUNDAMENTO DEL NUEVO REALISMO

De este curso de afirmaciones y negaciones emerge el nuevo realismo. Su fundamento filosófico no es otro que el conocimiento dialéctico de la realidad exterior, en el contenido sentimental de cuya contemplación había visto Hegel una "alienación" de orden semiirreligioso. Invertiendo sobre bases materiales el esquema hegeliano, este flamante realismo encuéntrase con una naturaleza que se le ofrece como una totalidad de acciones recíprocas. Ya no es, como en el realismo tradicional, el sujeto colocado en la disposición de un sumiso receptáculo de influencias. La creación artística, en tanto que forma particular del conocer, ahora se presenta como un juego de ida y vuelta entre la acción de la realidad, y la reacción de la conciencia. Plantado en medio de su mundo, el artista, al revés del científico, propónese reproducir lo esencial de la realidad en forma de lo singular. No se erige en demiurgo de los objetos, sino que aspira a conocer los objetos que perviven fuera de él con majestuosidad —aunque en definitiva sometido— vida autónoma. Mas si el conocer es un reflejo de la realidad, torpe sería el artista que creyese en la posibilidad de un reflejo simple, inmediato, puro, de base estrictamente sensorial, como si fuera un acto semejante a la impresión de una placa fotográfica. Su grandeza radica en esta seguridad de transformar su condición de sirviente en condición de amo de los objetos. Por su dialéctica de movilidad ese conocer realista no resguarda de la imposable fijeza metafísica y al propio tiempo nos libera de la eterna coacción de los objetos. Porque el pensamiento humano —partido de la acción sobre lo real para llegar a los más audaces diseños de abstracción— es en último término un señorio de lo real, pero es también una anticipación de lo real en los cuadros huidizos de lo posible. La realidad queda así exaltada a dimensiones mitológicas por estas infinitas posi-

bilidades que bullen en su interioridad contradictoria.

Y aquí nos situamos en un punto cabal de discrepancia. El viejo naturalismo fijista reflejaba al mundo tal cual es en la apariencia cortical de los fenómenos, y ese mundo —como Franz Roh lo señala con indudable sensatez— era "afirmado" y aun magnificado con cierto orgullo demoníaco. En el nuevo realismo, de raíz discursiva y dialéctica, el mundo posible aspira a abstraerse entre las premos del mundo real. Y es que el mundo real le viene proporcionado al artista como una masa confusa de sucesos, cuyo sentido recóndito frecuentemente queda desfigurado por las apariencias extrínsecas que es preciso desmontar implacablemente. El nuevo realismo supone que dichos sucesos ejercen una acción sobre el artista; pero que el artista, a su turno, traslada la reacción de su conciencia sobre la realidad exterior que lo estimula, casi siempre en consonancia con las ideas generales de su tiempo, que son a su vez expresión anticipada, simultánea o tardía de un sistema de relaciones sociales. La realidad contiene múltiples representaciones coherentes, y en la selección de cada una de dichas representaciones, en el periplo expresivo de un artista o en las modificaciones de una obra de arte desde sus primeros esbozos hasta su concepción última, esa lucha dramática entre el mundo de los objetos y el sujeto sensible que pretende penetrarlo, esa pugna, tremenda de intercambios entre la realidad del mundo y la conciencia del artista, esa sustitución desgarradora de los signos aprendidos por los signos que es preciso inventar para redimir las esencias, todo ello constituye, por así decirlo, el mecanismo psicológico de este proceso creador que siempre ha sido la nutrición dolorosa del artista verdadero. Dicho proceso sobrentiende necesariamente una psicología y una sociología del acto creador, porque la conciencia individual del artista está sumergida en un complejo social cuyas consecuencias padece, aunque a veces crea soslayarlas.

La diferencia del nuevo realismo con cualquier otra teoría del arte consiste en que aspira a tornar conciente esa conciencia a veces inconciente con que el artista aborda los objetos. Si la conciencia obra de rechazo sobre la materia que pretende conocer parece una tautología innecesaria afirmar la conveniencia de que el artista tenga conciencia de esa conciencia. Y esto, lejos de empujarlo a un arte de gélidas proyecciones racionales, lo arroja, por el

contrario, en el herviente torbellino de las ideas vivas. (No se ha dicho que la ciencia del conocimiento, abstrada sobre un hombre ideal y aislado, necesita integrarse con una experiencia humana multitudinaria? Las supervivencias de la razón teórica aún se sobreponen a la praxis en un esquema desprovisto de vitalidad. Si a causa de ello el renacimiento filosófico tendiese que señalarse preferentemente por la ruptura de las barreras metafísicas entre las abstracciones racionales y el contenido vivaz y hasta primitivo de la experiencia, el nuevo realismo comenzara por asignar al arte un papel gnosológico primordial. El arte podrá captar "directamente, en las cosas mismas, conceptos que en el estado actual de la sociedad y de la conciencia son captados aparte de las cosas, exteriormente a ellas". Ese destino de conocimiento suplanta la inmovilidad del viejo naturalismo sometido a la naturaleza. Por lo mismo que las cosas no le son dadas de una vez para siempre, este nuevo realismo descubre su tono en ese movimiento incesante de penetración en la materia inestable, en esa tenacidad con que pretende descubrir el mundo posible entre los aparentes rigores del mundo real.

La objetividad del viejo realismo era pasiva y muda; la objetividad del nuevo realismo es movetizada y aclaradora. Su procedimiento podría resumirse en la fórmula de Engels: los personajes típicos en las situaciones típicas, y estas situaciones albergando en sí mismas la posibilidad de una nueva realidad pronta a estallar. Por lo tanto, a falta de mejor bastión, propongo que a este realismo, si quiera provisoriamente, lo llamemos *realismo dinámico*.

IV. — OBJETIVIDAD Y SUBJETIVIDAD

Pasiva hasta el hastío, aquella objetividad era forzoso que se encontrara en la impotencia, incapaz para reproducir o reflejar la realidad cambiante. Y ese hastío del contenido condenaba al aniquilamiento de la forma, cohibida en un recinto donde toda audacia de invención quedaba punto menor que humillada. Recién cuando se medita sobre las circunstancias históricas en que se produjo la revolución del arte abstracto puede azusarse una explicación satisfactoria. Al desencuero fundamental entre la sociedad y los artistas habían respondido los románticos exaltando un héroe individual ungido de todas las virtudes abismadas por la civilización burguesa; habían respondido los realistas abandonando al héroe sobrehumano y desmudando el alma pequeña de dicha ordenación esencialmente antipoesética; respondían ahora los epígonos del arte abstracto evadiéndose de la realidad de los objetos y fraguando su propio mundo subjetivo de las cosas. Paradigma de ese subjetivismo obstinado que pretende arribar a lo real por el atajo de la magia puede ser Schirmpf, aquel pintor que cons-

¿Por qué no pueden circular libremente los libros argentinos en los países de habla castellana?
¿Por qué deben estar alerta los libreros y editores argentinos?
¿Por qué hay anarquía de precios en Chile?
¿Por qué el juicio sobre la obscuridad de la obra "Lady Chatterley"?

Los éxitos de librería. — Las novelas en el cine. — Reseñas bibliográficas. — Registro de todo libro aparecido últimamente. — Informaciones de todo lo relacionado con el libro panamericano

EN EL NUMERO 23 DE

PAPEL - LIBRO - REVISTA

Editor: Tomás M. F. Barna

BUENOS AIRES

U. T. 32-1311

MAIPU 441

traza sus paisajes dentro del estudio, sin esbozarlos nunca previamente ante la naturaleza, erigiéndose él mismo en el arquitecto de su personal naturaleza. Como oposición a una existencia recargada de trivialidad consiguieron las cubiertas esculturales de las profetas primordiales que de súbito parecían transportados más allá de la materia concreta de los objetos. Advirtieron, en efecto, que el nuevo contenido emocional del mundo ya no puede ser adecuadamente alojado en las viejas formas de la expresión; pero en lugar de insertarse plenamente en el mundo con una lúcida conciencia adivinatoria de sus leyes, prefieren adoptar un aire de fuga que los repliega en la subjetividad extrema primero, en el declino irracional del surrealismo más tarde. Siempre es un término de enfrentamientos polares que no consiguen conciliarse: un objetivismo cerrado por un lado, un subjetivismo orgulloso por el otro.

El realismo dinámico aspira a colocarse entre ambos extremos para fundirlos en una flamante categoría estética que a ambos los hereda y los conjuga. Si el proceso del conocer es un juego de acciones y reacciones recíprocas entre la realidad y la conciencia, este realismo dinámico no imagina que construye *in se* los objetos, pero tampoco se resigna a rescatarlos con la pasividad receptiva de un espejo. Su ideal estético consiste en la traducción de la realidad a través del temperamento, porque el hombre, en última instancia, vuelve a señalarse como medida y finalidad de las cosas.

Pero este hombre no es, a pesar de todo, el ente absoluto que imaginaban los sucesos del subjetivismo. El hombre es un hombre real, sumido en las querellas de su tiempo, modificado en sus adentros por las relaciones sociales, construido a plasmarse su conciencia individual en conjunción u oposición con el orden vigente; aunque al final queda inserto en esa realidad que procurará conservar o modificar de acuerdo con sus ímpetus o sus intereses. Ese hombre de carne y hueso es el que parte a la conquista artística del mundo material, exterior y anterior a él. Pero ese hombre, convertido en artista, si ya no es el demiurgo de los objetos que pretendían los abstractos, tampoco es el registrador de los objetos que suponían los naturalistas. Deja de ser ambas cosas opuestamente para ser ambas cosas simultáneamente. Elevado a la conciencia de sus fines como artista y como hombre, es ahora un "transformador" de energía, por que su realismo—según la exactísima definición de Aragón—deja de estar dominado por la naturaleza al apropiarse de las realidades sociales que procuran mo-

dicar a la propia naturaleza.

El ideal estético del realismo dinámico consiste, entonces, en la traducción de la realidad a través de un temperamento, aunque este temperamento aparezca determinado y condicionado por las circunstancias que acabo de indicar. Si, esa conciencia social—solidaria—de los fines es fundamental en la doctrina del realismo dinámico. Pero el artista irrumpe además con su propia tonalidad psicológica, porque la creación artística es, en definitiva, un misterioso proceso de conclusión individual. La interpenetración constante de lo individual y lo colectivo es atributo de este realismo dinámico al que ya podemos descubrirle otro apellido. Porque no es ni menguadamente objetivo ni engrandecidamente subjetivo, yo propondría que, además de dinámico lo llamáramos *supra-subjetivo*. (Y me parece, dicho sea de pasada, que esta calificación adquiere algún valor conceptual susceptible de aclarar ese debate inacabable sobre el hermetismo y la transparencia del lenguaje. Si el realismo consiste en la traducción de la realidad a través del temperamento, aquellas categorías expresivas pierden también su rigidez dogmática para someterse al despliegue de las psicologías individuales. Lo que interesa es que el artista ascienda a la conciencia del objeto, y cuando ha llegado a esa conciencia bien puede dejarse la libertad de sus medios expresivos, que serán cerrados o traslúcidos según sea su nota psicológica individual, a menos que incurriese en una repugnante traición consigo mismo, anticipo de una segura traición hacia sus próximos...).

V. — LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Si toda creación artística equivale a transformar las realidades sustanciales o formales en materia de representación, el modo de representación realista de ninguna manera puede circunscribirse en la absoluta mezquindad de la copia.

El arte es una manera de conocimiento; pero, a diferencia del conocer mediante leyes universales que es privativo de la ciencia, aquí se trata de un conocer de lo singular, aunque esta singularidad no significa necesariamente la proclamación abusiva del individuo. Semjante conocer de lo singular sólo obtiene validez cuando desnuda el cogollo de la realidad. La copia, —el "documento" de los viejos naturalistas inmovilizados— apenas si podía enfrentarnos con la apariencia de lo real. El realismo dinámico desdén, en cambio, esa figuración externa que con frecuencia enajena la realidad verdadera; o, para decirlo más expresamente, sólo considera dicha apariencia en las relaciones con las causas internas que la gene-

ran. Por lo mismo que el conocer no es un reflejo exacto y continuo del ser, el realismo dinámico presupone simultáneamente una sujeción y una liberación del pensamiento con respecto a las cosas. El ser determina el pensar, pero este pensar no es una ciega operación suicida que se anula a sí misma en el momento de ejercitarse. Desde que se enfrenta con las cosas que lo provocan el pensamiento se yergue, por el contrario, a una dignidad que jamás pudo reconocerle determinismo alguno. Naciendo de las cosas el pensamiento se apodera de las cosas y sobre ellas impone su señorío magnífico.

Pero el realismo artístico no opera en cosas constantemente manuales, ni constantemente visibles, ni constantemente presentes. En contraposición al viejo naturalismo, este realismo introduce entre las agujas de su sangre la capacidad de soñar, esa visión imaginada y entera de la realidad que intenta dominar en su materia rebelde y escurridiza. Y la capacidad de soñar realmente —de soñar en las cosas y entre las cosas— presume en el realismo dinámico una invención de lo concreto que se equipara a la reproducción de lo concreto. Lo concreto puede reproducirse; mas lo concreto puede también inventarse artísticamente como una anticipación de lo posible entre las mallas ceñidas de lo real. En un ensayo sagaz Max Raphael asegura que las obras de arte pueden "contener más de lo que su época les ofrece concretamente, en la medida en que reproducen material y formalmente colectivizaciones pertenecientes al pasado o imaginarias". En el rubro de las "colectivizaciones imaginarias", ¿no está encerrada esa previsión del futuro que el realismo dinámico sustrae del presente mediante la proyección de su conciencia dialéctica? ¿Y no se saca de ello que en la doctrina del nuevo realismo el arte no es sólo una reproducción sino también una revelación, donde las formas lúcidas del conocimiento reciben muchas veces el impulso y el anticipo de cierta intuición germinadora? Esta intuición reveladora —que es como una luz repentina en la dura quejilla de las formas y los temas— conjúgase con aquella abstracción de la realidad esencial, sin cuyo virtual ejercicio la realidad se nos desvanecería o se nos desfiguraría bajo la inacabable multitud de los fenómenos. ¿Cómo podríamos conocer la realidad verdadera si no fuéramos capaces de abstraer, por un acto de conciencia reflexiva, su esencia primordial y definidora?

A esta altura comienza a alumbrarse el proceso de la creación artística según los criterios del realismo dinámico y suprabjetivo. El artista encuentra su materia en el mundo de los objetos, exterior a él. El mundo de los objetos se desenvuelve mediante relaciones sociales que el artista padece como objeto, pero que también procura modificar en su condición activa de sujeto. Ese movimiento incesante entre la acción de las cosas y la reacción de su conciencia le proporciona una multitud de apariencias tras las cuales precisa descubrir necesariamente la realidad esencial. Entonces recurre a la abstracción, a la separación de lo accesorio por un acto deliberado de voluntad reflexiva. Pero la abstracción, aunque le dibuje la realidad primordial, todavía no es obra de arte, sino conocimiento. Dicho conocimiento de lo real recién será obra de arte realista cuando se transforme en sustancia sensible, es decir, cuando aquella realidad se traduzca a través del temperamento del artista. Influido o modificado cuanto se quiera por el entorno social o por las apetencias ideológicas, ese temperamento individual al fin y al cabo está obligado a proporcionar la nota de su psicología personal en el vasto tumulto de voces que pueblan el universo. Recién entonces, en medio de semejante juego de acciones y reacciones recíprocas, el conocimiento se convierte en obra de arte: recién cuando aparece la capacidad de soñar, que es algo así como la previsión del futuro en el presente, que es algo así como la reconquista del presente en el pasado.

No necesito resguardarme avisando que lo que acabo de resumir es un esquema puramente lógico. Bien saben ustedes que en la vida real la emoción estética puede anticiparse al conocimiento. El nuevo realismo, sin embargo, prefiere



Dama porteña de 1840
Litografía de D'Hastrel. (Del álbum de don Alejandro B. González Gurrutía)

que el artista tenga conciencia de sus medios expresivos en vez de librarse al furor espontáneo de la inspiración. Si no temiera incurrir en pecado de bergsonismo diría que los "datos inmediatos" de la sensibilidad no bastan al artista según la doctrina del nuevo realismo. Tales "datos" habrán de enfrentarlo con la zona del mundo real que más se conjuga con su personal temperamento. Una vez realizada dicha operación previa —que podríamos llamar de elección del ángulo de enfoque—, al artista le es menester alguna razón aclaradora para sobreponerse a los objetos en lugar de dejarse acoger por ellos. En la entraña del nuevo realismo —creo haberlo demostrado— yace un sistema coherente de razones aclaradoras. Porque en lugar de encaucarse en la real aparente se adelanta con audacia creadora hacia lo real posible, apenas si tiene de común con los anteriores "realismos" la tendencia a considerar el mundo de los objetos como universalmente válido y fundamental.

Opuesto al arte abstracto por lo que éste implica de deshumanización y de evasión, el realismo, sin embargo, convierte a la abstracción en su método primordial para el abordaje de la realidad. Ello equivale a adjudicar a la conciencia una función peculiarísima y por instantes dramática. El realismo moderno desecha la vana desesperación infundada de la conciencia ensimismada. En su reemplazo postula una conciencia a la vez retrospectiva y anticipadora, en el sentido de que los repliegues hacia el pretérito le iluminan y le amplían el dominio de sus condiciones originarias. Más que formular una teoría de la conciencia en sí, el realismo vuelve a colocar sobre su base la especulación acerca de las condiciones objetivas de la conciencia. Inmersa en el mundo, abierta a la naturaleza y a las circunstancias de la vida social, la conciencia es, según la hermosa alegoría de Hegel, como el buho de Minerva que sale a la caída de la tarde. La conciencia emprende su vuelo triunfal en la madurez del ser. Pero la conciencia, subordinada al ser del hombre, no es sólo una conciencia del hacer precediendo y justificando la virtual conciencia del ser. Por eso la conciencia es a un tiempo retrospectiva y anticipadora. Al emanciparse de la ilusión idealista que la fingía creadora de sí misma, la conciencia deviene realmente creadora. No es una conciencia cósmica y despersonalizada, sino una conciencia entrañablemente personal y humana, hundiéndose en las cosas, que alumbra las implicancias individuales y sociales entre el pensar y la praxis.

VI. — ACCIÓN RECÍPROCA

El carácter humano y personal de la conciencia obliga a aludir también a sus fundamentos psicológicos, nota imprescindible en el artista, según quedó señalado.

El realismo moderno —necesito reiterarlo— de ninguna manera significa la anulación de la persona, como suele asegurarse sin demasiada meditación. Acaso porque quienes más lo han dado en su difusión correcta son los vulgares cultores que lo deforman y escaramean a pretexto de defender una trascendencia meramente social. Esos presuntos defensores adoptan un método de investigación y de representación contradictorio con la doctrina que preganan. Pujan por forjarse una realidad que *a priori* arva a su "voluntad de probar" y caen así en aquella actitud idealista que sólo descubre en la historia una confirmación de las ideas presupuestas. Los críticos denominan "método externo" (o de la proclamación del individuo) a éste por el cual se indaga en la realidad exterior un simple reflejo de los propios pensamientos, y suelen oponerle lo que llaman "método interno" (o de la omisión del individuo), en el cual el sujeto, anulado por un acto voluntario a fin de introducirse en la realidad que se le enfrenta, olvida la existencia viva de la realidad para averiguarla únicamente en la historia del pensamiento. Caducos y falaces por su unilateralidad, ambos métodos los conjuga el nuevo realismo en una síntesis de raíz gremio interno-externa que ni omite al sujeto pensante ni lo proclama tampoco por encima de toda otra relación. De ahí que la relación recíproca entre la realidad y la conciencia equivale a penetrar aquella realidad mediante una crítica hacia adentro, adecuando esta conciencia mediante una crítica hacia afuera. La conjunción de ambos extremos, que parecían rechazarse en la lógica tradicional, es el único método para traducir ese fenómeno del mundo en su infinita movilidad, incesantemente rítmica e incesantemente plástica.

Pero el artista no es tan sólo una conciencia reflexiva, sino una conciencia emocional, obligado a responder como individuo a pesar de los años que puedan preocuparle como miembros de una colectividad. La respuesta personal no significa un arte huido o neutral. Por el mismo repudio de la objetividad como sistema el nuevo realismo incorpora conscientemente una voluntad de tendencia. Si esta tendencia responde a los fines generales de la obra de arte, de ninguna manera puede reclamar la uniformidad (Continúa en la pág. 13)

Acaban de Aparecer

COLECCION VIDAS Y OBRAS

JOSE GUTIERREZ-SOLANA, por Ramón Gómez de la Serna, 346 páginas con 141 grabados en negro y 8 en color. Encuadernado en tela \$ 20.—
En este vivaz y certero libro nos cuenta el autor con un estilo enjundioso, andanzas, dichos y obras de Gutiérrez-Solana, el pintor español que, viviendo en plena época vanguardista, se mantuvo al margen de los movimientos modernos y ejecutó cuadros de un realismo donde el hombre y la máscara, la vida y la muerte, lo fantástico y lo insólito conviven y cumplen destinos intercambiables.

Recientemente aparecidos:

TIZIANO, O DE LA FE EN LA VIDA, por Margarita G. de Sarfatti, 284 páginas con 116 grabados en negro y 6 en color. Encuadernado en tela \$ 18.—
VIDA SECRETA DE SALVADOR DALÍ, por Salvador Dalí, 632 páginas con 99 grabados en negro, 159 dibujos y 6 reproducciones en color. Encuadernado en tela \$ 35.—
LA VIDA Y LA OBRA DE PIERRE-AUGUSTE RENOIR, por Ambroise Vollard, 330 páginas con 98 grabados en negro, 6 en color y 43 dibujos. Encuadernado en tela \$ 20.—

DE INMINENTE APARICION

COLECCION LOS RAROS

LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA, por Honoré de Balzac \$ 3.—
SILVIA, por Gérard de Nerval " 3.—
PROYECTOS DE PROLOGOS para "Flores del Mal", y CON-
SEJOS A LOS JOVENES ESCRITORES, por Charles Baudelaire " 3.—

COLECCION PERSEO

CARTAS DE LA VIDA LITERARIA DE ARTHUR RIMBAUD, por J. M. Carré. Encuadernado \$ 5.—
POESIAS, por el Conde de Lautréamont. Encuadernado \$ 5.—

PIDA ESTOS LIBROS A LAS PRINCIPALES LIBRERIAS O POR CONTRAEMBOLSO A LA

Editorial Poseidón

PERU 973

BUENOS AIRES

PERDONAME, hermano Marcelo, por no haberte comprendido. Y permítte que, en el recuerdo, a través de la lejanía absoluta de la muerte, te echa con mi abrazo cordial y, suavemente, para no ajar demasiado tu perfecta hombrera, te estreche contra mi pecho.

Perdoname hermano...

Cuando mi par de pesos ése, dobladito y trenzado, disimulándose entre sus propios pliegues, a cada bolsiqueada ávida, se desdoblaba en el peso tuyo. Cuando surgiendo de los últimos recodos del mes me arrimabas tu parco "pechazo" habitual. Y te veía atildado como siempre, con tu impecable y albo cuello almidonado, con tu corbata de perfecto nudo y de variado tono, con tu camisa sin una hilacha en los puños, ni esas vergonzantes hendiduras a los costados del cuello, por las clavículas, que parecen incisiones de la pobreza, requiebrajaduras por donde se filtra al exterior y se evidencia al menor descuido. Y que es frecuente descubrir en las nuestras. Cuando te veía con tu traje siempre planchado y pulcro, a menudo nuevo, y gravitando con tus exacciones sobre nuestros modestos presupuestos mensuales, entonces, entonces, en más de una ocasión, perdoname hermano, te creía un sinvergüenza...

Como lo oís, si es que me escuchas todavía...

No me negaba a tu "pechazo" nunca, teniendo, se entiende. Y a veces pedía a mi vez para satisfacerlo, no fuera que salieras creyendo que mi negativa tenía otro fundamento que el supremo de andar completamente "cortado". Es una susceptibilidad de amigo de la que he sido siempre celoso. Además, lo he sentido en mí mismo: cuando se pide entre amigos y falla por cualquier razón la "manga" se abre un vacío, difícil después de llenar. Se siente la "fallada" en sí mismo, como una vergüenza íntima, independiente del hecho material de la negativa. Es como si confiáramos nuestra necesidad y no hubiéramos sido dignos de que se nos la tuviera en cuenta, o se negara ofensivamente su autenticidad. Entonces la empezamos a sentir humillante y rencorosamente. Y como si quedara ella descubierta y al desamparo, a la intemperie.

Eso en general y tratándose, se sobreentiende, de gente susceptible. Particularmente, en tu caso, me intimidaba un poco, te lo confieso, el tono grave, casi litúrgico, con que me formulabas tu pedido. Con que lo formulabas a todos nosotros, tus compañeros, tus amigos. Después te debía alguna que otra gaudada, para la que tenías siempre como en una palada, el lazo listo.

Como si quisieras, se me ocurre, sin ser por eso mal pensado, crearle con ello cierto derecho ante nosotros.

Aunque ya la amistad, hermano, lo fundaba de sobra.

Después, que devolvías tus "mangas" tarde o temprano, pero las devolvías. No tenías esa desesperante imposibilidad de fin de mes de algunos de los nuestros. Desmemoriados para las deudas por donde los busquen. Hasta el grado, a veces, de hacer dudar a uno mismo de la propia condición de acreedor, o al menos de los derechos de tal, sobre aquellos seres de rostro abstraído y remoto, como en la luna, de todo menudo ecstasismo.

Cuando tu deuda no estaba cancelada y formulabas un nuevo pedido, hacías con un tono desesperado, pero firme, su enunciado por acumulación deudora.

—Si contás con cinco, se hacen diez...

Pero, hermano, andabas siempre de la cuarta al pértigo. Además ninguno de nosotros a los que recurrías, teníamos tu percha, ni actualizábamos con el rigor tuyo nuestra vestimenta. Y pobres, defendiéndonos panza arriba de nuestros compromisos, nos privábamos de muchos gustos para no estirarnos,

como habíamos oído aconsejar a nuestras madres, más allá de donde nos daban las cobijas, cortonas a menudo... Nos resultaba, entonces, cuando nos podíamos a darle vueltas en el pensamiento, como un sombrero entre las manos, sin percherero cerca, jorobadora y chocante tu condición de deudor permanente y tu empilchamiento a lo grande.

A todos nos gustaría cambiar, dos por tres, pilchas nuevas. Pero, no era sólo cuestión de gustos, sino de poder dárselos, pensábamos...

Había en nosotros cierta relación puritana, de que parecíamos celosos, entre nuestro exterior y los medios y recursos de que disponíamos. Ya lo dice la palabra criolla en consulta estricta al tirador: Nuestros "posibles"... Nada de fantasías que los desvirtuara. Y menos elegantes y exagerábamos un poco a nuestras costas.

Era así que comentábamos a veces tu posibilidad de cubrir muy bien los sempiternos "deficits" mensuales de que te venías resintiendo hace tiempo, disminuyendo la abultada partida que destinabas a tu guardarropa. Como, sin ir más lejos, lo hacíamos nosotros.

Sabíamos, aunque en los detalles de tu vida particular eras reservado, que tenías y luchabas en tu casa con estrecheces y enfermedades de los tuyos, sobre los que velabas afectivamente. Y de los que te hacías cargo, como corresponde a todo hombre de honor.

Pero eso mismo fundaría más la parquedad y modestia en tu tren de elegante.

Y nuestra prevención a tu respecto.

En la oficina o en el café, en rueda de amigos, te solíamos "entrar" con alguna que otra crítica, hecha siempre a base de la contraproposición entre vos y nosotros de conceptos y actitudes.

—A mí, decía Zoilo Castro, se me forman rodilleras, sólo el pensar en algún "pucho" que a fin de mes tengo que dejar para más luego...

—Yo, agregaba Barrientos, y creo no interpretará esto como una vulgar alcafoería, que te hablo a vos y me hablo a mí y al fin de cuentas no era más que un resuello, por la herida, que se daban los pobres. Yo, decía el negro Barrientos, me descompongo, por mis hijos, cuando se me acerca el vencimiento del Banco, y no tengo redondeado el importe.

—Mis trajes, suspiraba Funes, tienen más campañas que militar pedigrío...

Y yo que tampoco te perdonaba mi salmodia hermano, hacía notar que los míos se me iban azogando de tanto cepillo y estirada de plancha, a pesar de humecer el trapo hasta echar humo, y de tanto agarrar en tranvía para las afueras...

Nos conversábamos luego, medio bajito: ¡Lo viste ayer, cuando nos arrimó la solicitud para que se la garantizáramos?... Venía acariciándole el ala a un "verde olivo" flamante...

Podía amainar, caray... En una de éstas se nos desmorona por el lado del guardarropa... Y nos deja enterrados entre los escombros...

Aunque como cumplir, cumplías, no había nada que decir. Claro que teníamos que darte vuelta a vuelta.

—Para eso están los amigos... dirás vos... Es que sabés, hermano, quien más, quien menos, tenía su escaladadura todavía chirriante. Y ya, hombrar un amigo nos parecía un lujo que andábamos siempre con ganas de economizar... A falta de otra cosa...

Bueno, hermano, tu muerte nos libró después de todas estas cavilaciones... Cavilaciones de pobres que no se resignan, así como así, a abatir este airón tan criollo de la amistad, este ella lo que cueste y

aunque vengan degollando...

En tu entierro tus amigos, con derecho propio, legítimamente adquirido, nos alternamos en la conducción de tu ataúd. Por un momento un asa del mismo quedó libre. Y entonces del ralo acompañamiento avanzó un hombrillo con la calvicie mal disimulada entre los últimos mechones... Y a todos se nos ocurrió lo mismo. Es su sastré, nos dijimos... Y nos hicimos respetuosamente a un lado...

Pero, hermano, ya es hora que vayamos a lo nuestro, a lo de entre vos y yo...

Recuerdo que una vez, como para descargar mi conciencia de hombre que ha hablado de atrás, que no es del todo criollo; ni de hombre de ley, y para convencerme a mí mismo de que era capaz de repetirlo, frente a frente, si cuadraba, te fui resbalando lo que pensábamos respecto a tu inclinación

quitó muy luego su última chance sentimental. A qué buscarle vueltas. Era sólo el coque sobre la madadura, me dije.

Hasta que, perdoname hermano, yo también sentí la tapada, fuerte y sorda, de la corriente. Y el cuerpo, con el alma, hermano, yéndose entre los remolinos...

Te voy a contar, aunque vos ya lo sabés de sobra...

Fué aquella tarde en que la adversidad, el destino, o Dios, si anda en esto, me entró fiero en el alma, a lo hondo, demorándose un instante, que me pareció un rato largo, con saña, como si me revoliera el cuchillo en las entrañas, para vaciármelas enteras, de cuajo...

No atiné ni a manotearme la herida, cuyos bordes, de juro, no creí alcanzar nunca por lo infinito... De banda a banda...

Y salí de aquella casa, tambaleando, nada más que para no morir



de traje de punta en blanco. Creí acaso que te hacía un bien... Al final me recosté feo y lo atribuí a gente que siempre encuentra donde afilar la lengua...

Me miraste hondo y estiraste tus cejas, como para alertarte, en sombra la mirada profunda. Pareciste que ibas a "picar" en una confidencia. Pero te contuviste, al fin, como de un suave tirón de riendas.

Pensaste que no te entendería. Que corrías un riesgo inútil. Ahora comprendo que te reservabas para cuando la ocasión fuera más aparente...

Quedaron, empero, una palabras, jironadas, contenidas...

—En esto —me dijiste pegándome un rápido vistazo— hago pit... Y mo voy salvando de la coartada. No por mí, que lo mío se lo llevarán lejos... de remolino en remolino... Y lo que queda se lo tiraré a los perros... No por mí —insististe— sino por los que de mí están prendidos todavía... Por ellos que tienen en la vida su parada a mi carta... con derecho sin duda... Yo los arrastraré a todos. Al principio tus palabras me impresionaron. Y las anduve como queriendo colocar una con otra... para concretar y hallar así su significado... lo mismo que los acertijos o rompecabezas. Pero me cansé pronto y tu primer pechazo les

me en ella... Yo mismo parecía que me iba sacando, despacito, no sea que me quedara ahí no más... con el resuello cortado para siempre. No hubiera sido de hombre.

En el vestíbulo, como hacen los comedidos con el sombrero del accidentado, tomé el mío de la percha. Y fué entonces que me pareció reparar, por extraña imposición lúcida, que tenía el ala gacha, pronunciada, y las hendiduras laterales de la copa, marcadamente acentuadas también.

Mejor dicho, todo eso lo reconstruí después, pero lo sentí, cabalmente, en el momento mismo y por eso pude pensarlo más luego. Al colocarme el sombrero, eso sí, mis dedos se hundieron en los costados hendidos de la copa y los demoré entonces en las blandas curvaturas, con rara voluptuosidad, lo que me impulsó, en su retardo buscado, el ademán de colocármelo con morosa prolijidad.

En segunda sentí su ala sombreándome la mirada.

Todo esto en segundo término como formando el fondo, o el acompañamiento de mi entripado. Al llegar a la calle siempre conmigo a cuestras, pensé. ¡Dónde tiro esto ahora! ¡Dónde doy con el finado!

Doblé, entonces, como ante un leve llamado amigo, ligeramente la cabeza. Y me vi proyectado en una

vidriera que se iluminaba.

Tuve que reconocerme. Y recordé en seguida que andaba de traje nuevo, casi de estreno.

Y vi que el sombrero con su ala caída, inclinado sobre la sien derecha, me daba un aspecto de elegante despreocupación. Cierta insolencia retadora parecía campea en aquella persona, bien trajada con su sombrero sentador, con sus zapatos relucientes de fina puntera. Y con la comba del pecho como dispuesta a estirarse, elástica, hasta donde fuera necesario... No era el hombre que yo entreví un momento en la iluminada vidriera, por poco que respondiera a su pinta, de correrlo con el puño ni de ceder al primer cimbronazo, por fuerte que fuera.

Esa fué al menos mi impresión. Y aferrado a ella, hermano, fui tirando, me fui sobreviviendo desde aquella tarde.

Como sentía aún remolinear la corriente a mi alrededor, despechada, pues ya se le había hecho cierto, agarré despacito para el café. Y, como te había visto a vos tantas veces, me senté en una mesa, alzándome con cuidado de un tronito los leones y estiré los brazos como para darle juego a las mangas del saco. Y revolví mi pocillo, sorbí mi vaso, sin apuro poco a poco. A mi alrededor, en tanto, como en un acantilado, se iba mochando la corriente bravia.

Y yo, dentro de mi terno flamante, iba sintiendo una rigidez liberadora, un perderme en la nada, unirme por el horizonte azulado de las afueras...

Al volver a casa amaneciendo, y al desvestirme, mientras iba colocando la ropa, sobre una silla al pie de la cama, con pausa ritual, acentuada ésta en el doblez prolijo de los pantalones, entonces sentí, hermano Marcelo, que con un traje deshilachado en las botamangas, con los codos y el cuello raídos, abombados y con rodilleras en los pantalones, hubiera llegado esa noche hasta allí, hasta mi casa y mi cama. Al menos por mis propios medios.

Hasta allí, con los míos, que me necesitan todavía, como al pan y al agua... Gracias a aquella circunstancia, fortuita del empileado... Pero sobre todo gracias a vos, hermano Marcelo. Porque vos fuiste, no lo negués, el que con tus descarnados dedos de difunto acentaste las hendiduras de mi sombrero, bajaste su ala y me inspiraste luego su inclinación y acomodó sobre la sien derecha, hasta eubria. Sobre la sien derecha, por donde precisamente, se hace saltar la cerradura de la otra vida, a caño de revólver, cuando en ésta nos tienen por demás apurados...

Y hasta no sé, pero en una de esas, me diste algún tronito de la corbata para acomodármela...

Y luego guistis mis pasos hacia el café, como si el estuviera viendo. Y en ese largo momento en que me fui como adormeciendo al golpe de la corriente alrededor de mi mesa, fuiste vos que con tu magia de finado amigo me llenaste de substancias balsámicas el gran boquete por donde se me había ido el alma, y me lo consistió en un santiamén. Y velas siempre, lo siento hermano, sobre mi embalsamamiento de elegante, en el que sobrevivo desde aquella tarde en que estuve a un tranco de pollo, del renuncio definitivo, del fogonazo sobre la sien. Cómo no vas a hacerlo, si es tu obra...

Perdón hermano Marcelo, por no haberte comprendido. Y gracias también hermano, por esta mano que me estás dando, desde tu más allá de amigo, y de criollo de ley. Yo te la he de estrechar personalmente, pero será cuando Dios quiera... Esto es un decir y un poner nombre a lo desconocido. Costumbre cristiana del apelativo. Hasta que me llegue mi hora, hermano Marcelo, he aprendido tu lección. La esperaré amortajado en mi elegancia impecable.

Aunque como vos, me imponga las cuatro palabras y el gesto litúrgico del "pechazo" a un amigo.

Que si cuadra como lo has hecho vos, devolvé doblado...

DEFILIPPIS

por ARTURO

La consideración del teatro nacional en bloque destaca el reconocimiento de que su evolución se ha ido operando a saltos. Por lo general siempre ha sido el actor el punto central en el que han confluído determinados autores, dándose origen magro a una dramática nacida inesperadamente. Y me remito al ejemplo de Orfilia Rico, dando origen a un teatro costumbrista distinto de aquel cuyo punto de partida habría de buscar en Roberto Casaux, o en Camila Quiroga.

Cada comediante surgió se convertía en eje de una dramática que prescindía en seguida, fundamentalmente, de las dramáticas nacidas a raíz del surgimiento de anteriores — o contemporáneas — comediates.

Resulta un hecho comprobable que en nuestro teatro los autores no nacieron de autores. No fue Laferrere quien prohibió el advenimiento de aquellos que retrataron la realidad cotidiana a la manera de Orfilia Rico. Evidentemente, la prolijadora fue Orfilia Rico. Y lo mismo ocurrió con Casaux más tarde, y luego con casi todos los demás.

El autor de teatro nacional no tuvo "maestros" para su técnica. Los tuvo, sí, abundantemente, para su espíritu. Ahora, también es cierto que los grados del "espíritu" son infinitos y caben en ellos muchas cosas lamentables.

Lo necesario, lo imprescindible, era que tuviese una técnica que imitar y que llevar adelante. Lo demás, que hemos llamado *fantasía de espíritu*, no era el actor el destinado a dígelo, sino sus contemporáneos. Pero el legador de técnicas es únicamente aquel productor reconocido como maestro. Y los maestros siempre han sido negados en nuestro medio. No porque no existieran, ya que cada cual es maestro en la medida en que supera la labor cotidiana de los demás, sino porque no funcionaba a su alrededor un ambiente culto capaz de realizar el descubrimiento de ese aporte técnico que poseía en potencia y que era necesario indagar, sacar a relucir, para obtener de este modo una medida de su valor.

Encontramos pues que no tuvo esa estirpe de maestros el teatro nacional porque no hubo una crítica capaz de justificar su cometido indagando, exponiendo los resortes no secretos, pero sí ocultos, con que cada labor tomada en conjunto se iba equilibrando.

Resulta hasta cierto punto monstruoso que Laferrere no haya tenido seguidores; que no los haya tenido Florencio Sánchez, Ernesto Herrera, Payró. Como también será monstruoso que no los tenga mañana — ya mismo — Samuel Eichelbaum, por ejemplo.

No es posible que exista una dramática particular, orgánica, sin que sea ella misma una cadena en la cual tal eslabón esté enlazado con el precedente y unido como por un cordón umbilical al que lo sigue.

Esa labor crítica — puesto que el fenómeno señalado se repite en otros órdenes literarios — es la que ha comprendido y emprendido la nueva generación, este grupo de hombres que manotean en el presente sin asidero ninguno en el pasado, en un desesperado esfuerzo creador de un linaje cuya autenticidad no pueda ser puesta en duda.

A esta especie de hombres que manotean en el vacío perteneció a su hora Francisco Defilippis Novoa, que se había acercado al teatro con las armas comunes, haciéndose eco durante la primera mitad de su carrera, de aquel espíritu — que no tiene por qué dejar de ser lamentable a veces — que insuflaba el actor en el escritor que merodeaba su órbita. Defilippis arrojó a ese círculo todo un haz de obras que repudió más tarde en un esfuerzo sobrehumano, para plasmar sus creaciones en moldes independientes, los cuales, hallados o no, le dieron categoría futura. Es precisamente por ese desasimiento, por ese acto de fundamental rebeldía, que su inmediata posteridad intenta exaltarlo ahora. Su gesto lo convirtió, en aquel momento, en hombre representativo de una inquietud y de un fervor.

Defilippis nació al teatro en un ambiente cortopado. No obstante supo ser fiel a su vocación y le dio lo más cabal de sí mismo, tanto en la corriente subterránea de las emociones y de las ideas como en el molde en que aquellas y éstas eran volcadas. Durante largos

años probó su capacidad en comedias normales, exactamente burguesas, hasta que resolvió un día evadir la forma común a un teatro secular. Fue cuando avanzó tímidamente un paso adelante, realizando los tres actos sugestivos de *Los caminos del mundo*.

Pero había agotado antes todos los recursos de lo inamovible. Era por sí mismo un neorrealista (de aquellos que no podían prescindir de la psicología y ansiaban llegar por ella a la verdad y, de la verdad, a un sistema moralizador).

Véase como se resolvía su técnica en tiempos pretéritos: los de su pieza de iniciación *El Diputado por mi Pueblo*. El vuelo es a ras de tierra. La inspiración resulta menoscabada por un superficialismo prurito de sátira localista. Su primer objetivo era retratar, y al retratar se complacía en "psicologizar", en moralizar. Abusaba de la triple fórmula común entonces a los mejores representantes de aquel arte influenciado por el comediante que no podía sospechar otra cosa: realidad, psicología, ética. Triple fórmula que se resumía en una sola resultante la más de las veces: costumbrismo.

Costumbrismo político en este caso particular de *El Diputado por mi Pueblo*, observado en un doble aspecto moral y sentimental. Defilippis Novoa es todavía — o empieza a ser — el hombre de capital provinciana que aun no ha sentido el verdadero impulso universalista que lo aguardaba en el primer recodo de su sendero.

La escena final — o prefinal — de su obra primigenia sirve de ejemplo cabal. Hablan Mauricio y su adversario político, Sepúlveda. Obsérvese como a través de los tres ingredientes señalados se llega aquí a la resultante (la escena transcrita es también una resultante de lo que el autor expone a lo largo de sus tres actos) prevista.

SEPÚLVEDA. — La extracción de la bala se hizo anoche, cuando Ud. resolvió venir. El médico llegó en el tren de la una. Le prevego que ha sido una imprudencia traerlo. Pero felizmente salimos bien de la aventura. MAURICIO. — Usted lo ha dicho: me devuelve al hijo con el castigo que no merecía él sino yo, por mi ambición.

SEPÚLVEDA. — Yo no he querido decir eso. MAURICIO. — Pero lo digo yo, porque es la verdad. He necesitado un golpe tan atroz, para abrir los ojos. Yo herí a mi hijo. No importa que otro disparara el revólver.

SEPÚLVEDA. — No diga eso, don Mauricio. Usted ha hecho lo que pudo en bien de su hijo. MAURICIO. — Eso creía yo, pero vea el resultado. No sé explicarme bien, pero ahora

creo que los padres debemos hacer bien a los hijos ayudándolos a triunfar en las empresas que ellos, por sí solos, acometen; no torciéndoles el camino; pero siempre queremos nosotros, los padres, que los hijos sean lo que nosotros deseamos que sean, no lo que ellos quieren ser.

SEPÚLVEDA. — Y ahora ¿qué hará usted de Miguel? MAURICIO. — Su voluntad.

Se constata en seguida la indagación de cualquier atisbo ético que el comediógrafo ha despararrado aquí y allá a lo largo de los tres actos. Ahora es de toda prisa reunirlos y deletrearlos uno a uno. El teatro "serio" en aquel entonces no hubiera podido ser de otra manera y, tal vez por eso, sigue estando en la línea de Payró, por ejemplo. Véase la insistencia en la prosecución del diálogo:

SEPÚLVEDA. — ¿Y si quiere no ser nada, ni hacer nada?

MAURICIO. — Que ni sea ni haga. Yo le corrí las alas. Tendré que alimentarle hasta que le crezcan, por sí vuela, o conformarme con verle andar por tierra.

SEPÚLVEDA. — Don Mauricio, yo llegué a usted para seguir adelante. Usted fue un sosten en mi camino, gracias al cual llegué a un fin que habré de llevarme adonde quiero llegar. Yo hablo muy poco, lo que necesito, o no hablo nunca. Ante todo el mundo, paso por ser en política, un picaro, tal vez un audaz con suerte. Pero créame, pienso, y por tanto pienso y tengo una conducta, luego adonde quiero, sin más capital que mi habilidad. Yo fui ayuda y providencia suya en los primeros años de su vida en Pérez; luego fue usted para mí; y yo le di cuanto pude darle, sin darme. Usted me dio más de lo que puedo, por ambición. En este juego de la vida, gana el que sabe medir sus fuerzas, y no desperdicia energías. Usted perdió; yo lo comprendí cuando acepté la candidatura de su hijo, pero, don Mauricio, usted tenía a la espalda un millón de pesos, y yo ni un céntimo, y en el juego nuestro, todos los recursos son de ley. (*Dirigiéndose a la mano.*) Le hablé como hombre suco, que ya casi estoy olvidado de ser, porque usted puede ahora oírme.

MAURICIO. — Luchábamos de igual a igual, únicamente que esta vez no era yo quien defendía mi causa, como siempre, sino mi hijo y mi hijo es otra persona.

SEPÚLVEDA. — Don Mauricio, yo soy siempre su amigo.

MAURICIO. — Igualmente, pero ahora, amigos a cara descubierta.

Tampoco deja de verse en lo trans-

cripto — un poco in extenso, ya que esas réplicas actúan en nuestro caso a modo de resumen — la preocupación social de Defilippis que se prolonga a lo largo de toda su obra, acentuándose por ocasiones, pero que se resuelve siempre Bajo el signo de la generosidad, signo un poco indeciso, aunque muy de la época.

Viene luego para Francisco Defilippis Novoa el período de la producción farragosa, insignificante muchas veces, y otras con rotundos aciertos de expresión y de arquitectura teatral. El comediógrafo, captada la exigencia del medio en el cual había venido a actuar (desde su natal Rosario), despararraba con singular facundia resortes emocionales, de inmediata eco en las plateas: fué el período en que dio "La Madrecita", "La Loba", "El Turbión", "La Samaritana".

Toda aquella labor — incesante — concretó en él, lentamente, no sólo una estética para su ética y una aspiración de carácter social para su abundante generosidad, sino también una técnica para su expresión. Sus amigos de aquel entonces saben cuál fué su desvelo y cómo fue operándose poco a poco, lenta pero seguramente, su despertar — en un medio hosco y hostil hasta la exageración — a un rumbo que, en la dramática universal, mantenía en fervor la tarea de sus más altos representantes.

Puede decirse que en los comienzos, esa evolución fué el producto de una congoja que se manifestaba en forma risueña. Era necesario proceder así para enfrentar la desconsideración general, inevitable cuando se tratase de sobrepasar los marcos establecidos.

Defilippis Novoa dio así "Tu honra y la mía" y "Los caminos del mundo", a modo de incursión (a modo de cabeza de puente dirigiéndose ahora), piezas en las que se insinuaba aquello que más tarde llegaría a ser una plétora de impulsos novismos e inesperadas valoraciones. La dramática universal perteneciente a un mundo más acelerado que el nuestro imponía impostergablemente al dramaturgo argentino (como luego habría de imponer a otro comediógrafo: Vicente Martínez Gaitiño) una presión al pedal. El

fenómeno que aquí nos llegaba por conducto espacial se producía fuertemente en Francia, revalorando lo ya elaborado en el tiempo, tocando inclusive a individuos dramáticos ya asentados en una técnica inmóvil. Tal el caso de Benoit-Lévy que reinicia una nueva dramaturgia a partir de "La Galerie des glaces".

"Tu honra y la mía" y "Los caminos del mundo" constituyen los pilares iniciales de la carrera emprendida por Defilippis Novoa. Más en la segunda que en la primera, el vuelo se mantuvo, expresamente: allí señala Defilippis un rumbo seguro para la evasión del costumbrismo "que aprisiona las almas en un cárcel de carne", y lo logra con una voz extraña al concierto. Es una voz extraña humana que indica los rumbos del mundo que "descuajan los ríos, borran las montañas, traspasan las nubes y van directamente al corazón del hombre", que es escuchada solamente por aquellos que nacieron para escarcelar su alma.

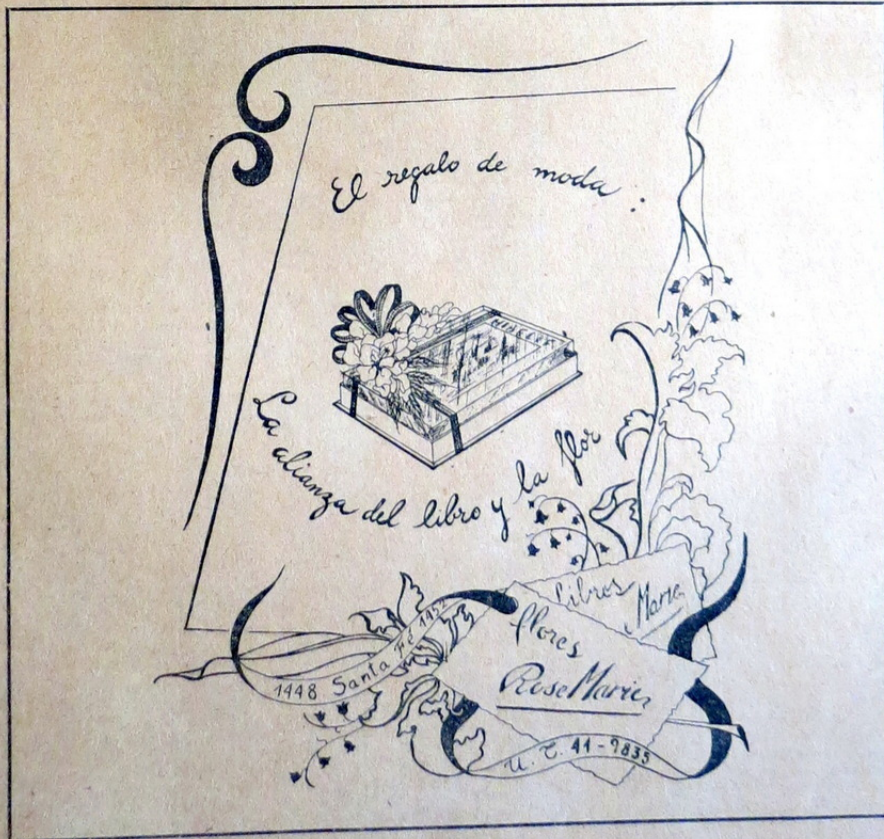
El tránsito del viejo procedimiento a la técnica nueva — si bien tímido todavía — no se produce como un mero modo de carácter formal. Hay en el auge una suerte de adaptación, de adecuación a ese molde que ha elaborado en sí mismo. No era posible que el viso antiguo no fermentase en los nuevos odres. Y por eso, tal vez sin proponérselo muy deliberadamente, Defilippis Novoa evoluciona el mismo, fundamentalmente, según el ritmo distinto que se complice en dar a su procedimiento.

Esta comedia — y también, un poco, "Tu honra y la mía" — marcan un período de transición en la obra de Defilippis: el dramaturgo abandona y esta vez para siempre, sus personalidades tratadas de la realidad (donde los logros importantes) para enfrentarse a la agudeza que no excluía, cierta vez, algunos problemas de conciencia en sus cajas de Pandora de experiencias de fábulas. Para ello pasa ciertamente a la categoría de los dramaturgos levemente ininteligibles, jugando la carrera en arrogancia previa.

Si es verdad que todo lo que en el mundo corre con pies livianos, está en el camino de Defilippis — humano después de todo — no se anda sin tropiezos. No son vacilaciones del escritor lo que amenaza la realidad. Es que la técnica adoptada — que se de puerro distinto de identificación de la realidad — no consigue volver realmente como recreación del mensaje ya consignado en obras anteriores sino que obliga a nuevas meditaciones, es un nuevo espíritu el que ha amanecido en el dramaturgo y sus problemas diferentes los que vuelve ahora. Al modificar Defilippis su procedimiento (quizá no haya que excluir la deliberación en la tentativa) resulta a la postre modificación el mismo y, producto de esa doble intencionalidad (de él hacia la forma y de la forma hacia él) resulta la obra habida posteriormente a las dos que acabamos de señalar, las cuales actúan en la totalidad de su expresión dramática a manera de puente entre dos pueblos en el medio del cual advierte el transeúnte el cambio de idioma.

Las primeras piezas que atestiguan el esfuerzo son "El alma del hombre borrado" y "María la tonta". Pero, para aclarar el vuelo que llegará a ser total, es necesario insistir en las características precisas de "Los caminos del mundo". El drama, el conflicto dramático es allí resuelto casi con exceso. Hay encuentro, enfrentamiento, entre hombre y mujer, hecho, no ya de malas pasiones puramente, sino de la expresión bastarda de pasiones. Esta característica, un poco sorprendente, ha sido expuesta adrede por el dramaturgo, que se apresura a volver hacia el nacimiento de los instintos. Las pasiones-madre se desatan muy pronto, las réplicas suman recursos grotescos. Véase el planteo verista del conflicto dramático:

JUAN. — Tú y yo. Para que, pues, luego cuando más? Ven tranquilos, ven a calmarte. Por ti di mi juventud, mostrarme en cosas vagas en tu aparente dolor, en buena. Mi



100

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

DEFILIPPIS NOVOA

(Véase de la pág. 8)
tro en base a su aspecto formal resulta absurdo. Pero el problema es antiguo y subsiste desde Shakespeare y el siglo de oro español hasta este momento en que ya hemos asistido al desmembramiento de los últimos ecos del ultrismo y presenciamos el advenimiento de un arte depurado de artificios. Es necesario, no obstante, justipreciar el esfuerzo de nuestros dramaturgos para acimatar en nuestras latitudes la renovación de las formas escénicas. Y es necesario justipreciarlo dado que se trata, a lo sumo, de un esfuerzo infructuoso ya de largo resuelto. Ante todo, porque existe, y ha existido siempre un arte de la forma y una forma del arte, como existe y ha existido siempre (sin que el problema filosófico aquí implicado tenga nada que ver con el asunto) una forma de la substancia y una substancia de la forma. Lo demás, es aquello que Carlyle llama *Forma de Forma*, vacuidad de vacuidades.

El teatro — arte, substancia, religión — tiene una sola forma posible: aquella que responde más íntimamente a su naturaleza real e íntimo espíritu. Una sola forma — la teatralidad — que, con ser su esencia, es también su exterioridad. Pues con la teatralidad del teatro se da el curioso fenómeno del hombre que es al mismo tiempo hombre y traje. Es decir: el hombre desnudo, vestido con su propia piel.

La teatralidad es la piel del teatro, su forma única, indestructible e indestruida. Los renovadores nuestros — con Defilippis Novoa utilizado abusivamente como portastandarte — han caído en el error infocundo de recrear un problema sobrepasado: división múltiple del espectáculo, etc. Error fundamental, como en la ya citada pieza de Armando Discépolo, *Amanda* y *Eduardo*, por insistido ejemplo, en la cual el préstamo solicitado a otros géneros precisos, la novela, son variados e improcedentes.

Sólo entendiendo de esta manera las cosas de la escena se puede apreciar globalmente la labor de dramaturgos tan distantes, tan opuestos como Lenormand y Scribe, pongamos por caso. Tanto la obra del uno como la del otro son perfectamente teatrales aunque el primero haya resuelto un prejuicio de orden técnico y se aferrase el otro a los cánones de una dramaturgia perfectamente arraigada. Ambos procedimientos — clásico y romántico: por vueltas que demos no saldremos de esto — pueden darse al margen del fervor artístico del comedidgrafo. La labor de creación dramática es-

tará siempre por encima de todas las técnicas. Lo único que el dramaturgo no podrá pasar por alto es la teatralidad del teatro que está destinado a crear. Se mantenga o no fiel a las unidades de acción, de tiempo y de lugar, el dramaturgo — cualquiera sea su concepción estética — deberá *incarnarse* en la teatralidad como resorte íntimo y esencial, sin cuyo logro no puede existir logro total, logro fundamental alguno.

Nos hemos extendido un poco en este último aspecto del tema porque se ha dado en juzgar a Defilippis Novoa solamente como renovador de ciertos aspectos formales del teatro criollo. Al hablar de técnica — antes y ahora — hemos entendido siempre una cosa más importante: modos de ver, de sentir, de trasladar. La distancia que separa a *María la Tonta* o *El alma del hombre honrado* de *La Loba*, de *La Samaritana*, de *El Turbión*, no es solamente una distancia formal. Hay en aquellas obras un distanciamiento más profundo que establecen algo así como un punto y aparte en la obra total del autor. Fue una renovación espiritual lo que produjo el cambio, y no del todo a la inversa, un afán imitativo de las últimas corrientes lo que dió origen a un torcimiento espiritual.

Cada individuo puede entender aquella teatralidad de que hablábamos — y puede adoptarla — en la medida de su posibilidad de creación.

Existe una teatralidad puramente exterior — Bernstein — o una teatralidad puramente subjetiva — Jean Jacques Bernard —. Sin embargo, ambas logran manifestarse cualquiera sea la arquitectura en que se vuelca el pensamiento.

Llegado el momento adivino en Defilippis la necesidad impostergable de expresar una intimidad distinta de la que habla expresado hasta ese momento. Y creó sus nuevos medios de expresión.

Porque fué protagonista de tal fenómeno y porque halló la valentía necesaria para no quedarse en el camino, para no transar con los peores, para jugarle contra mediatización y porque todo ello dió nacimiento a una obra cabal, digna de toda la atención posible, es que cabe considerarlo como iniciador de rutas, como implantador de hitos.

A este resultado llegamos en nuestra indagación a la procura de los maestros que la indiferencia ambiente niega a cada instante. Revalorar es un poco volver a crear. El artista necesita venir de algo, para poder dirigirse a algo.

ARTURO CERRETANI

¿ADONDE VA

Hace aproximadamente un decenio, una revista francesa — *Commune*, 1931 — organizó una encuesta, con este mismo título, que tuvo la virtud de suscitar entre los pintores las reacciones más inesperadas. Es claro que la pregunta iba dirigida en un sentido social, y que se proponía dilucidar si el arte debía o no mantenerse *adivino* de la *melé*. En este caso, la pregunta, sin duda uno de los interrogantes más actuales y candentes, tiene, como puede verse, otro carácter: se trata de que el artista contribuya, mediante su respuesta, a la discusión, de carácter universal, que actualmente parece estar sobre el tapete, entre aquellos que vuelven a la consideración de la realidad con su respecto a las formas figurativas del objeto, y los que, por el contrario, ya para alejarse del objeto o pretendiendo una expresión más rotunda de él, prescindan del objeto, tal como *no es conocido* por la expe-



Desnuda, por Horacio Butler.

1º—¿Cuál cree Ud. que es el porvenir material (en el sentido de su difusión, su apogeo social, etc.) de la pintura?

2º—¿Cree Ud. que la pintura evoluciona hacia lo "real" (contenido, tema, expresión, etc.) o hacia lo "abstracto" (elementos formales puros, ausencia de significación figurativa, etc.)?

3º—¿Comparte Ud. como pintor la frase de Renoir: "En arte me conformo con gozar", o cree Ud. que lo es necesario expresar además algo que excede el puro goce estético?

4º—Si no busca Ud. solamente un goce estético, ¿puede intentar una explicación general — eludiendo el detalle — de esa otra necesidad expresiva? ¿Considera Ud. ambos propósitos contradictorios?

5º—Si se conforma con el goce estético, ¿eso obedece a que en esa goce siente que va implícita toda su realidad, o, si tal cosa no sucede, a que el salto de Ud. mismo que queda desatendido — vida cotidiana, problemas del hombre, del mundo, etc. — no le interesa? En cualquiera de los dos casos: ¿puede intentar explicarlos el porqué?

CONTESTA TOMAS MALDONADO

1º Creo que la pintura será, en el porvenir, anónima y práctica, creadora de todos para todos. Nadie dejará de participar en la invención de la Belleza: nuevos materiales (plásticos y constructivos) y nuevos modos de percibir el espacio y el tiempo ampliarán hasta lo inimaginable el número de géneros artísticos, y, por ende, las posibilidades creadoras de todos los seres humanos. De esta guerra de liberación de pueblos, el Hombre saldrá fortalecido en sus valores de comunión. El arte será una permanente afirmación de esos valores y, por ello, uno de los más efectivos lubricantes de la tensión revolucionaria de la Humanidad.

2º Creo que la pintura evoluciona hacia lo concreto, superación dialéctica de lo abstracto. El arte abstracto se ha purificado en un sentido real, material, es decir, ha devenido ARTE CONCRETO. En esta nueva etapa de su desarrollo, la tendencia "abstracta" se divorcia en absoluto de todo compromiso con el pensamiento idealista y tiende a una estética objetiva, esto es, a una estética basada en la invención, y no en la copia o en la abstracción. El arte concreto no abstracto, sino inventivo nuevas realidades. Es el único arte realista, pues es eminentemente presentativo.

Presentar es lo contrario de representar. Un objeto representado gráficamente sobre un plano es una ilusión que niega — ópticamente — la realidad material del plano, su bidimensionalidad, su presencia. En la pintura, lo real es lo tangible, lo demás es ficción. La representación sacrifica lo tangible en beneficio de lo ilusorio. Hacer, pues, del arte representativo el arte "realista" por excelencia, ha sido un equívoco idealista. El verdadero realista no busca reflejar, sino inventar.

Por otra parte, copiar la realidad no es afirmarla; sólo la actitud inventiva, al afirmar lo concreto, no invalida ni desprestigia al mundo.

La pintura evoluciona hacia lo concreto, porque en ese sentido evoluciona el espíritu humano en general. El hombre nuevo, hombre de la Victoria y de la Reconstrucción, no podrá aceptar, como expresiones ilusorias ni la angustia. La actitud valedora del nuevo espíritu, ni la espiritual más auténticamente revolucionaria de nuestro tiempo es la pasión jubilosa por la lucidez y lo concreto. Prueba este aserto, que la ausencia de esta pasión en algunos hombres ha servido, como un arma más, a la estrategia de la Barbarie.

La Belleza será concreta o no será; la convulsión y el aseo se han vuelto incompatibles con el arte.

El arte evoluciona; la cantidad "deviene" calidad.

3º Considero que la expresión, entendida como comunicación a través de símbolos y signos, es absolutamente ajena al arte. Sin embargo, no creo, como pretenden algunos, que la cancelación de la expresión en una obra, aleje a su creador de los hombres; creo, por el contrario, que inventar nuevas realidades estéticas que afirmen el poder humano sobre el mundo, es estar de un modo más esencial con los hombres. Soy partidario del goce estético despojado de todo propósito expresivo. Una obra de arte no debe contener, sino ser, estar. El goce estético, que acompaña ineludiblemente a toda creación, no es, para mí, pintor concreto, una forma de evasión o de consuelo; mi goce estético no tiene un sentido de alejamiento, sino de suprema integración. Por tanto, al admitir la frase de Renoir, no entiendo complicarme con ninguna desprecupación por la vida cotidiana; mi actividad creadora, como la de todos mis compañeros de ruta, está impelida por un afán de participación efectiva en la vida de todos los hombres.

CONTESTA JORGE LARCO

1º No creo que la pintura pueda sufrir mayores cambios que los que ha pasado en los últimos cien años. La revolución social por que ha pasado la humanidad desde fines del siglo XVIII, ha obligado al arte a dirigirse a las masas, y no a una minoría selecta como antes de esa revolución. Y este cambio concilia oficialmente una expresión artística original, a que tiende siempre la creación, con los gustos del pueblo, y mezos con las de los gobiernos (que son tan poco preparados como las masas y con más pretensiones).

La única solución es una cultura artística más definida y un respeto mayor por la creación original.

2º No tiene ninguna importancia para el arte las evoluciones del momento. El campo del arte es limitado y en él se acomodan hoy día la imaginación más atrevida y la abstracción más hermética. Todo depende de la cantidad de pasión y pensamiento que el artista ponga en sus obras.

3º El sano optimismo de Renoir era un caso puramente personal. Si era un panteista que no veía más que el lado feliz de la vida, y eso que su arte no fué siempre muy bien acogido. Pero lógicamente no podían faltar espíritus más dramáticos, como Daumier, para los que la vida no era siempre tan dichosa. A pesar de todo no creo en el arte que olvida o desconoce el placer estético. Es lo mismo que una novela con buen argumento realizado por un mal escritor. En el arte no se puede prescindir del estilo; el estilo es el hombre. Claro que, como yo, hay mucha gente que preferiría es posible decir "prima facie" la obra que lo haga pensar. Pero dónde se puede encontrar el motivo más profundo de meditación? Puede ser ante una batalla o frente a los brutas de un árbol, frente al "2 de Mayo" de Goya o de unas

COLECCION "GRANDES ENSAYISTAS"

Dirigida por EDUARDO MALLEA

Esta serie comprende en el orden clásico y en el orden contemporáneo, un gran conjunto de libros del género, agrupados bajo el lema de "La cultura como esfuerzo vivo".

Obras publicadas en esta Colección:

PROSA DE VER Y PENSAR, por Domingo F. Sarmiento.	\$ 5.50
ENSAYO SOBRE EL DESTINO ACTUAL DE LAS LETRAS Y LAS ARTES, por Wladimir Weidle.	4.50
CASA GRANDE Y SENZALA, por Gilberto Freyre. (Dos tomos).	10.—
LAS OPINIONES DE OLIVER ALLSTON, por Van Wyck Brooks.	5.50
LAS CRUZADAS, por Hilaire Belloc.	6.—
EUREKA, MARGINALIA, LA FILOSOFIA DE LA COMPOSICION, por Edgar Allan Poe.	4.—
LOS POETAS METAFISICOS Y OTROS ENSAYOS SOBRE TEATRO Y RELIGION, por T. S. Eliot. (Dos tomos). Elegido "Libro del Mes", julio.	9.50
PAGINAS CRITICAS DEL DIARIO DE UN ESCRITOR, por Fedor Dostoiéwsky.	4.—
REPORTAJES IMAGINARIOS, por André Gide. Primera traducción al castellano.	4.50

De próxima aparición:
LA CULTURA DE LAS CIUDADES
por Lewis Mumford
NUESTRA JUVENTUD
por Charles Péguy

Emecé Editores S. A.

UNA EDITORIAL AMERICANA—UN PANORAMA UNIVERSAL

SAN MARTIN 427 - BUENOS AIRES

LA PINTURA?

ciencia cotidiana y tienden a la creación de elementos formales juzgados sustanciales, o simplemente a la exteriorización de contenidos emocionales que no necesitan para su expresión de la representación figurativa y real. Tal planteo, formulado en sus posiciones extremas, implica la infinita variedad de matices que caben entre ellos.

Para estas primeras respuestas, hemos elegido dos pintores de obra difundida y notoria, y un pintor joven. Así, en números sucesivos, iremos alternando las respuestas con representantes del arte ya prestigiados por una obra hecha o en pleno florecimiento, y por jóvenes que asoman con sus primeros trabajos a la consideración del público. Tal compulsa de opiniones, permitirá sin duda cotejos interesantes. — R. P.

manzanas de Cézanne. Más que del tema, depende de la conjunción de dos almas: la del creador y la del espectador.

4º De acuerdo a mi contestación anterior, vuelvo a repetir que no se puede sistematizar en arte. La forma de expresión depende, lógicamente, de una necesidad interior. Y todo artista sincero ha hecho, hace o hará obra social por muy ajenas que parezcan sus creaciones a los temas de actualidad, o lo que ha dado en llamarse ahora pintura social. El tema impuesto por otras razones que no sean las puramente artísticas, dado que un artista es un hombre que vibra sentimentalmente como los demás, está en peligro de caer (y así lo estamos viendo muchas veces actualmente) en la literatura barata, o en la ilustración.

5º Esta pregunta ya está contestada con la que antecede. ¿Por qué se pretende de la pintura temas que no se exigen a otras artes, poesía, música, etc.? En un arte abstracto como la arquitectura hablamos realizados los problemas y los sentimientos de una época. Un preludio de Bach o una sinfonía de Beethoven nos revelan con toda certeza el alma tranquila del uno, y la atormentada del otro. ¿Por qué un pintor no puede hacer lo mismo sin recurrir al argumento? Cuando las próximas generaciones juzguen la obra de Rivera o Pi-

esuela de arte muralista, único caso de arte americano que rompe el marco de su país para expandirse por el resto del mundo. Este movimiento de destinación social no hubiera podido alcanzar su acabada realización de no haber mediado las condiciones determinantes, de no haber tenido en su momento un gobierno identificado con un grupo de artistas dueños de las más avanzadas concepciones estéticas e ideológicas, o mejor dicho de la única y ventajosa verdad de su tiempo. Posteriormente, cuando las condiciones que dieron origen al surgimiento de las corrientes muralistas revolucionarias desaparecieron en parte, la vecindad con Estados Unidos, país poderosamente rico y acumulador incondicional de todo tipo de cultura, les dio nuevas salidas para la continuidad práctica de lo creado en el laboratorio mejicano. En este mismo país los grupos rezagados continuaron participando de las comunes corrientes latinoamericanas, los unos terriblemente despersonalizados, practicando el snobismo de las corrientes modernas europeas, y los otros manteniendo la agnición del colonialismo pueril y pasatista tipo reaccionario.

En la Argentina no se ha disfrutado del momento feliz para el vuelo estético trascendente de una generación de artistas. El Estado no ha sabido estimular ningún embrión renovador en las artes argentinas. Se ha limitado a una acción despreocupada a base de distribución de cátedras y de subsidios en algunos casos, mal empleados por gentes sin idealismo y

un cambio en la caja del editor, donde entra hoy más dinero que ayer. Esas ediciones de arte cuyo valor cultural es transitorio mientras dure la guerra, puesto que su calidad y su precio no les permite competir con lo que se ha hecho y se hará en Europa, han sido perjudiciales en un aspecto que no carece de importancia, pues se tomó como una forma práctica y deliberada de desvalorar todo lo auténticamente moderno y transformador emprendido en América para exaltar lo contrario con un valor interior y exterior de "traducciones", vale decir un valor comercial.

Mientras el arte argentino busque su solución material — y esto no está desligado de la postura estética —, esperando la formación de un ambiente interesado por su tipo de pintura, como existe en París o Nueva York, nunca saldrá de su condición menor y paupérrima. Los artistas serán — quieranlo o no — pintores para una clase que mira una exposición de cuadros o una exposición de flores, sin cambiar su estado de espíritu mundano y pedante y sin hacer diferencias entre las funciones decorativas de una cosa o la otra, cuando piensan en el lugar que podrían ocupar en sus alcobas.

Las perspectivas materiales como espirituales del arte argentino no pueden ser otras que las de liberar una lucha por su existencia positiva artística y humana. El cambio será su vitalización con los nuevos ideales y la nueva destinación. Un arte de valores colectivos nos traerá la participación amplia de un nuevo público, romperá el cerco cerrado que hace alrededor de nuestra pintura la "élite" snob y el pituitismo intelectual de la calle Florida. Sólo un arte que registre las nuevas vibraciones dramáticas y el tremendo momento que viven los pueblos, es decir, un nuevo realismo o nuevo humanismo monumental y colectivo, puede ser lo básico, esto materialmente pensado, para ganarse las condiciones necesarias y únicas posibles a un arte creativo y libre en todos sus alcances.

2º La pintura no evoluciona caprichosamente por la voluntad independiente de algunos profesionales de la pintura o de la crítica. Existe un imperativo histórico determinado. Hemos dejado de ser el primitivo salvaje que desconocía la ligazón que existe entre la germinación y el parto, buscando en éste el origen fetichista o divino. Sabemos de donde venimos y adonde vamos. Con el movimiento en gran escala de las masas contemporáneas, el espíritu ha tomado una nueva calidad. La sensibilidad se ha transformado, surgiendo de esta renovación nuevas exigencias que el artista de hondura y de intensidad debe compartir unitariamente si no quiere situarse fuera del fenómeno actual, para vivir en lo que ya pertenece a la noche del pasado. Para el hombre nuevo todo está cambiando. Ya no existe la particularidad del artista fuera del hombre social, es decir, fuera de los acontecimientos y de los hechos grandiosos del mundo contemporáneo. Medir el fenómeno actual con el pedantismo estético snob de los filósofos de salón, es caer en la postura versallesca de los peluqueros del tiempo de Luis XVI, barridos por los vientos saludables de la Revolución Francesa. Toda la especulación abstracta post-cubista, todas las preocupaciones por problemas ya resueltos hace tiempo, pasarán a un plano inferior comparados con la nueva verdad que va más allá de la artesanía menor de copiar objetos o de crear imágenes abstractas — por más "concretas" que se llamen — y otras cosas para boudoir de damas aburridas o neurasténicas. El arte será de nuevo realista, mal que pese a los boicoteadores reaccionarios de este término, que se niegan a darle clasificación entre las manifestaciones estéticas del siglo XX. En la nueva exploración del mundo objetivo humano es una nueva etapa de la ansiedad del artista para aclarar los nuevos misterios que anidan en la mente y en la sensibilidad del ser. Ucello y Masaccio



Mujer del pueblo, por Raquel Forner.

LAS EXPOSICIONES DE "LATITUD"

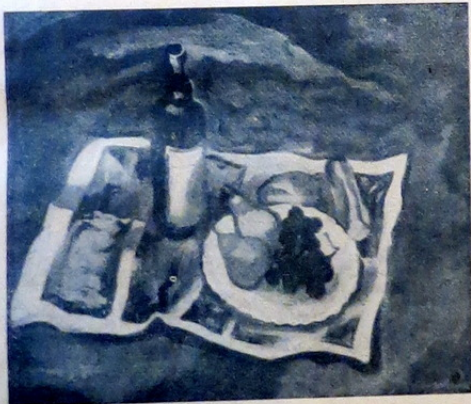
Del 5 al 19 de febrero en la Galería Witcomb de Mar del Plata, la revista "Latitud" efectuó una muestra en homenaje a tres grandes pintores argentinos del pasado: Prilidiano Pueyrredón, Eduardo Sívori y Martín Malharro. Participaron de ella 37 pintores y fue cerrada con un reportaje verbal a cuatro expositores. Hablaron ante el público en esta oportunidad Emilio Caturión, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro y Antonio Berni.

Posteriormente, en la galería de la librería "Amada", coincidiendo con la inauguración de la sala de exposiciones, se efectuó una muestra de "Lo real a través del dibujo". Participaron de ella A. Berni, H. Butler, E. Contreras, L. Spilimbergo y D. Vian.

Damos en estas páginas una muestra de la exposición de Mar del Plata, cuyo interés radica tanto en la independencia de su organización como en la calidad de sus contenidos.

con la perspectiva y el claroscuro, el un goce y valía para el pintor en la exploración de su mundo tanto como el viaje de Colón para el suyo. Giotto, con sus ojos de cristiano, sentía la fruición de descubrir mayor realismo para sus imágenes. En Renoir el goce es de valor trascendente. Realizaba nada menos que el descubrimiento de la luz verdadera, físicamente hablando, que tiene la tierra; es decir, que de la penumbra de la realidad pasamos después del impresionismo al disfrute de la claridad meridiana para la pintura. En el nuevo realismo la significación social enriquece ese goce y en ningún momento está reñido con las auténticas funciones puras y sublimes del arte.

3º La frase de Renoir encierra una verdad. Pero la naturaleza de esa verdad es muy distinta según el tiempo, el lugar, y la personalidad. La masturbación mental es un tipo de goce. De aquí que importe la calidad del goce. Existe un goce mediocre y un goce renacentista. Ucello soñaba con la perspectiva. Ella era



Naturaleza muerta, por Héctor Basaldúa.

casso, ¿a quién concederán la más genuina representación de la época? Tanto puede ser a uno como a otro. Y en la obra multiforme del segundo, ejemplo vivo del caos actual, ¿es más ilustrativa, como representación de la época, una de sus extraordinarias composiciones cubistas o la pintura mural de "Guernica"?

CONTESTA ANTONIO BERNI:

1º El porvenir material de la pintura no puede desligarse del porvenir económico, político y cultural de la ciudad o país donde se desenvuelve. De no tener en cuenta el origen social de la cultura es imposible llegar a una visión científica y real de ese futuro, para quedarnos limitados a un planteo o un acierto sin valor alguno.

El caso particular de la Argentina es similar al de otros importantes países latinoamericanos. Méjico fue el laboratorio de una trascendental

sin conceptos. Por otro lado, el público minoritario amante del arte no ha sabido dar a nuestros artistas ningún sostén efectivo que les permitiera una labor exenta de compromisos burocráticos o de menesteres plástico-propagandísticos. Las galerías de arte limitan su alcance a la muestra de pequeños cuadros para las casas de los clientes adinerados. Los salones nacionales — con algunas variantes — son reflejos en mayor escala de este tipo de exposición gráfica y crítica que se hace de la pintura y especialmente por la cantidad de libros sobre arte editados en la Argentina se puede pensar aquí como en el extranjero que las condiciones han cambiado totalmente de diez años a esta parte y que nuestros pintores se desenvuelven en un ambiente incomparable. Esto es una dolorosa apariencia. El artista argentino continúa como antes, sin mercado y sin ambiente favorable para gozar de una libertad efectiva. Sólo se ha operado

NOVEDADES

- | | |
|---|---------|
| Federico García Lorca: LA CASA DE BERNARDA ALBA | \$ 1.50 |
| Obra póstuma del genial poeta español que después de crearse perdida durante varios años, acaba de estrenar con éxito clamoroso la eminente actriz Margarita Xirgu. | |
| Aldous Huxley: EL TIEMPO Y LA MAQUINA | 4.50 |
| Una colección de ensayos representativos del ingenio y la agudeza peculiares de Huxley. | |
| Benito Pérez Galdós: EL ABUELO | 2.50 |
| Una de las creaciones más perdurables y características del genio galdosiano. | |
| Guillermo Francovich: LA FILOSOFIA EN BOLIVIA | 4.- |
| Un panorama de la filosofía en Bolivia por el autor de FILOSOFOS BRASILEÑOS. | |
| Juan Ramón Jiménez: ANTOLOGIA POETICA | 8.- |
| Obra que reúne lo esencial de la producción poética del autor de PLATERO Y YO. | |
| Federico García Lorca: CANCIONES | 1.50 |
| Un hermoso libro lleno de frescura y levedad, de gran significación dentro de la obra poética de García Lorca. | |
| Federico García Lorca: LIBRO DE POEMAS | 1.50 |
| Obra primigenia pero en la que ya asoman muchos de los motivos y características que aparecerán después en los libros del gran poeta español. | |
| Swami Vijayandara: LA CIVILIZACION MODERNA | 3.50 |
| Una prestigiosa figura de la intelectualidad hindú analiza en esta obra los tiempos actuales. | |
| Leonor Serrano: EL METODO MONTESSORI | 2.- |
| Exposición sencilla y clara de este método incorporado definitivamente a la educación del niño. | |
| Antonio Bailestros: EL METODO DECROLY | 2.- |
| Reconocido y aplicado universalmente este método, se presentan aquí sus ideas y técnicas fundamentales. | |
| José Arce: SEGURIDAD SOCIAL EN LA ARGENTINA | 3.- |
| Su justificación como servicio público, anteproyecto; el problema de la asistencia social a los trabajadores. | |
| Varios: ANALES DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS ECONOMICAS. Serie 2da. Vol. II | 2.- |
| Colaboraciones sobre seguros, el problema de la vivienda, los planes monetarios internacionales para la postguerra, etc. | |
| Alfredo Povia: SOCIOLOGIA DEL FOLKLORE | 2.- |
| El folklore como ciencia. Sociología y clasificación de los hechos folklóricos. | |

Editorial LOSADA S. A.

ALSINA 1131	MITRE 591	COLONIA 1060	Av. O'HIGGINS 258
Buenos Aires	Rosario	Montevideo	Santiago de Chile
Argentina		Uruguay	Chile

ATAQUE Y DEFENSA DE LA CREACION INTELECTUAL

Por

CARLOS MOUCHET y SIGFRIDO A. RADAELLI

Entre los problemas que afronta el creador intelectual, trasciende el de la defensa de su obra contra quienes la usurpan y aprovechan. El autor cuenta, para su protección, con el tribunal de la crítica literaria y científica y, cuando el ataque es más grave, con las sanciones de la ley.

Buena parte de las agresiones que soporta el hombre de letras y el artista entran en la esfera del delito, y ha sido, por lo tanto, misión del legislador, organizar una adecuada defensa penal contra aquellos ataques. En ocasiones anteriores nos hemos ocupado de la naturaleza de los delitos contra el derecho intelectual, y de la forma en que la legislación organiza y discrimina las sanciones (1). Por ello, en esta oportunidad sólo nos proponemos exponer las causas o factores individuales y sociales de tales delitos.

FACTORES INDIVIDUALES. - LOS PLAGIARIOS Y LOS MALOS NEGOCIANTES DE LA OBRA INTELECTUAL

Los factores individuales que originan estas violaciones de los derechos del autor son, por lo general, la vanidad y el espíritu de lucro. La ambición de exhibir méritos intelectuales, aunque no se posean, ha producido en todos los tiempos legiones de plagios. La historia del arte y de la literatura recuerda que desde la antigüedad se cometían plagios en profusión, al igual que otros atentados contra los derechos de artistas y escritores. A uno de ellos aludió Virgilio, en su famosa burla:

Hos ego versiculos feci, tulit alter bonos
(Yo hice estos versos, y otro se llevó los honores)

Pero sólo después de la invención de la imprenta, y más tarde al aparecer otros medios de difusión en gran escala de la obra artística o científica, que ponen a ésta en el comercio, es cuando se generalizan y multiplican los ataques contra el derecho intelectual.

Muy a menudo, el plagio es algo más que un ser inofensivo; es también un codicioso que, al presentar como propia la labor ajena, se propone también un fin de lucro. En ciertos géneros de obras muy productivas, como las didácticas, las radiales y las cinematográficas, es frecuente encontrar el tipo del aprovechador del talento y el esfuerzo ajenos.

Los plagios constituyen, en sus formas más graves, verdaderas lesiones al derecho intelectual, y por lo tanto deben ser reprimidos severamente, pues la denuncia de la crítica literaria y artística y aun la indemnización fundada en la ley civil, no siempre constituyen suficiente sanción contra el despojo. Con la sanción penal se obtendrá, pues, la verdadera protección de los derechos particulares del autor y también la defensa de los intereses públicos de la colectividad en el aspecto cultural. Sin embargo, la legislación de los distintos países, con raras excepciones, se ha resistido a configurar el plagio como delito; sin duda por la dificultad de sintetizar en una norma jurídica la diversidad de formas de este ataque al derecho intelectual. Hay, incluso, quienes niegan, como Pessina y Hainneville, que el plagio sea un delito. Esto sólo es verdad en aquellos casos en que la utilización de lo ajeno se hace en forma menos burda; sin

que ello implique la ausencia de un ataque y de la consiguiente sanción.

Pero el plagio no es el único enemigo del creador o productor intelectual, quien muy a menudo tiene que defenderse contra el despojo y el ataque irreverente que cometen los malos negociantes de la obra, movidos por un espíritu de lucro ilícito. Una de estas formas de despojo es la utilización y reproducción sin consentimiento de la obra intelectual. La impunidad es, a veces, facilitada por las deficiencias de las normas legales locales o internacionales que amparan el trabajo del autor.

Aparece, así, con inquietante frecuencia, el tipo del editor "pirata", comerciante inescrupuloso, sin la dignidad de su profesión. Formas análogas de piratería surgen también en la industria cine-

te las cultas — a quienes repugna ver en el productor intelectual al dueño de bienes que, además de valor espiritual, tienen valor económico. Piensan que cuando el escritor o el artista se oponen a que los terceros utilicen sus obras sin su consentimiento y sin el pago de la retribución que él pretende, desaparece el idealismo propio del hombre de espíritu, y se crea una traba material a la difusión de la cultura. Hay también quien considera que el hombre de pensamiento pierde así la independencia moral que necesita para luchar por ciertos principios necesarios para la creación, como el de la libertad intelectual.

Estos equívocos — que llevan a admitir como algo natural las penurias del creador que no posea bienes de fortuna — han sido explotados por los "editores piratas"

la propiedad común (mueble o inmueble). Muchas personas que se creen honestas y no se atreverían a dañar la casa o el objeto de otro ni a apoderarse de dinero o valores que no les pertenecen, no tienen inconveniente en lesionar la obra intelectual ajena, reproduciéndola en forma fragmentaria, perjudicial para su belleza o su comprensión, o suprimiendo o modificando su título, u omitiendo el nombre del autor. Ello se debe a que el derecho de "dominio" (derecho real sobre "cosas") tiene una larga tradición de respeto colectivo, y a que su protección está asegurada por energías sanciones civiles y penales. En cambio, el derecho intelectual ha nacido hace poco, y tiene todavía que luchar para obtener el reconocimiento general. Tampoco se ha difundido suficientemente — ni aun entre los

Tal estado social hace que no siempre el autor y su obra sean tratados con la consideración que merecen. Así, por ejemplo, un director de revista no vacila en modificar, sin previa consulta, el texto del artículo enviado por un colaborador. Ciertos editores, al publicar sus libros, prevén en último término — y a veces este cálculo no figura para nada en sus cuentas — como el menor de los gastos de edición, el importe de los "derechos de autor". Un comerciante adopta la costumbre de usar, sin consentimiento, como característica musical de su propaganda por radio, fragmentos de obras famosas, sin pensar o sin importarle que así rebaja la jerarquía de la obra de arte.

Y como se ha dicho más arriba, también contribuye el atraso de la legislación sobre la materia. La inclusión de los preceptos legales se traduce en textos imprecisos y contradictorios, lo cual, aun en forma indirecta, alienta a los infractores. Ciertamente que los derechos intelectuales constituyen una materia todavía en evolución. Los juristas discuten, sin ponerse de acuerdo, sobre la naturaleza de tales derechos; no hay uniformidad en la terminología, ni en las soluciones legislativas de los distintos países, y de tal modo se multiplican las dificultades en la aplicación de la ley.

REMEDIOS PREVENTIVOS

No repetiremos, por ya sabido, el concepto de que la sanción penal por sí sola no es nunca suficiente para acabar con una forma de delincuencia. La repugnancia de la ley debe completarse con la organización de medios preventivos que actúen sobre los factores sociales que favorecen el nacimiento de hechos calificados como delitos.

Apuntemos algunos de los remedios preventivos que pueden preconizarse en esta materia.

Un excelente recurso lo constituye la agrupación orgánica de los trabajadores de la inteligencia. La práctica nos demuestra que, cuanto mejor organizado se encuentra un gremio de autores o de otros productores intelectuales, más raras son las violaciones de sus derechos. Ya no se hallan indefensos frente a los beneficiarios de sus obras o invenciones. Con todo, para garantía de los autores y de los usuarios de sus obras, es necesario que las sociedades de autores sean cuidadosamente reglamentadas por la ley.

La organización paralela de los otros gremios vinculados a la labor intelectual: editores, empresarios, etc., en Cámaras o Asociaciones, contribuye a la depuración de los mismos, mediante el aislamiento societario de aquellos que no sujeten sus actividades a normas de corrección. Además, estos organismos permiten el entendimiento entre los distintos gremios afines y la solución amigable de problemas de interés común. En la Argentina existe, con buenos resultados, juntas intergremiales de escritores y editores, y de autores teatrales y empresarios.

Ciertas medidas de orden administrativo, como la inscripción obligatoria de editores, impresores y vendedores de libros en un registro público, y el control obligatorio de la tirada de las ediciones, harían más difícil la aparición de ediciones piratas. La clausura temporal — definitiva, en caso de reincidencia — de los locales de los editores y vendedores piratas, declarados tales por la justicia, sería también una medida eficaz.

Finalmente, cabe señalar que el desarrollo de los estudios jurídicos sobre la materia, al resolver y divulgar estos problemas, contribuye al mejor amparo de los derechos y a llamar la atención de los legisladores y hombres de gobierno sobre las cuestiones que preocupan al trabajador intelectual, y que son siempre del más alto interés para un país.

Llegada al mar

He llegado hasta el mar con todo el pecho
llorando parva, mies, vellón y aguada,
y el volar de la tarde sosegada
primero fué canción y luego lecho.

Cómo ha sufrido el corazón estrecho
en su prisión de arena. Qué anhelada
la visión de la estrella recordada
en un celeste y olvidado techo.

Hincha mis venas sangre más amarga
mi sombra es sal, es alga o es promesa
y no tengo siquiera la certeza

del cardo adusto que el camino alarga.
Llueve la ola su azul y se descarga
en la continua voz de mi tristeza.

JORGE MELAZZA MUTTONI

Mendoza, 1945.

Soneto

"Eterna infancia te vindique, hombre pecador."
D'ANNUNZIO.

No te despierte el aire que se augura
en el temblor del lirio y de la fuente,
ni te quiebren la paz, niño inocente,
la vana ciencia y la palabra obscura.

Libre de amarga luz sea tu mente
como ángel por nacer, y de tu altura
vela por mí, fugaz desgarradura,
tú que me habitas tan profundamente.

Oh réplica mortal, oh fiel tortura,
raíz y duelo de mi desventura,
mejora el árbol, guarda la simiente,

tú que puedes salvar mi arquitectura,
que hasta mi vida se ha tornado pura,
de tanto meditar sobre tu frente.

AMERICO CALI

matográfica, en el arte aplicado, en la radiotelefonía, etc.

FACTORES SOCIALES. - SITUACION SOCIAL DEL PRODUCTOR INTELECTUAL. - INDECIEN LEGISLATIVA FRENTE A SUS DERECHOS

El delito en general es un fenómeno de patología social, una enfermedad de la vida social. Esta es esencialmente *convivencia y cooperación*, y frente a ella la criminalidad se presenta como un conjunto de hechos sociales negativos, de desintegración, que ponen en peligro el normal funcionamiento de la vida colectiva.

Ferri menciona, entre otros factores sociales de la delincuencia en general: la densidad diferente de la población (ciudad y campo), el estado de la opinión pública, la organización económica y política, la administración pública, la justicia, el sistema legislativo.

Sin dejar de reconocer la influencia que en conjunto pueden tener los factores señalados, creemos que en nuestra materia han obrado y obran aún como factores sociales: 1º El estado de opinión colectiva sobre la situación del productor intelectual; 2º La indecisión legislativa en el reconocimiento de estos derechos, traducida en textos deficientes.

Existen todavía personas — aun en

y otros análogos aprovechadores de la labor ajena, quienes alegan que con sus ediciones y reproducciones indebidamente ponen al alcance del público, en forma económica, las obras que, de otro modo, no llegarían a su conocimiento.

Otras veces la piratería editorial suele invocar — en lo que se refiere a las obras de autores extranjeros — un falso "nacionalismo". Se dice: no protegemos al autor extranjero o limitemos su tutela, y reservemos el apoyo de la ley para el autor del país. Criterio poco afortunado, que, por desgracia, ha convencido a los legisladores más de una vez (el artículo 23 de la ley 11.723 es un caso que comprueba esta afirmación). Stephen Ladas, especialista porteñoamericano en la materia, señala que la tutela del autor extranjero en igual forma que la del nacional, beneficia al segundo porque los editores, al no poder reproducir libremente la obra extranjera, encuentran conveniente recurrir a la del autor nacional. La misma tesis había sostenido, en 1896, el ministro argentino en Jerez Miguel Cané, en un informe dirigido a nuestro Gobierno, al aconsejar la adhesión del país a la Convención de Berna.

Añádase a esto que mucha gente no ha llegado a sentir por la llamada "propiedad intelectual" el mismo respeto que por

hombres de ley — la distinción jurídica entre los "derechos personales" (derecho moral) y los "derechos pecuniarios". La cesión o autorización a un tercero para explotar una obra no implica para el autor la pérdida del derecho de seguir siendo reconocido en la paternidad de la misma y de exigir el respeto de su integridad y fidelidad.

Debe agregarse, por último, como un factor social que favorece el desarrollo de la delincuencia a que nos referimos, cierta actitud despreocupada — por no decir despectiva — que existe en algunos sectores de la sociedad con relación al escritor, al sabio y al artista. Aunque en todos los países se honra oficialmente (por lo general, en forma póstuma) a las figuras sobresalientes de la ciencia, el arte y las letras, en la realidad no se les reconoce la jerarquía que les corresponde. En cambio, otros elementos de la sociedad, como el financista, el rico terrateniente, el político, el alto funcionario, cuentan siempre con el respeto de la mayoría de sus conciudadanos, sin duda porque tienen en sus manos poderes materiales.

Debe recordarse asimismo la situación de defensa de algunas categorías de trabajadores intelectuales, como ser la de los escritores, individualistas por excelencia y, por lo tanto, reacios a la agrupación, que es la que ha hecho fuerte al obrero manual.

(1) Delitos contra los derechos intelectuales, un vol. 3a. ed., Buenos Aires, (Abelardo, editor), 1935. — La tutela penal de los derechos intelectuales sobre las obras literarias y artísticas, en Revista de Política y Criminalística, T. VI, N.º 26-27, Buenos Aires, 1942. — Las sanciones penales en la ley 11.723 de "régimen de la propiedad intelectual", en La Ley, T. 54, 12 y 13 de mayo de 1944.

ESTAMPAS ANTIGUAS

Por

ALEJANDRO DENIS

II

se basa el positivismo del esfuerzo que engrandece y da objeto a la vida.

Rehusar la lucha, claudicar, es derrotarse. Alejarse del mundo es aliarse en lo negativo, disgregarse, morir...

El siglo doce, sentencioso, enciclopédico y teológico, de alma intemperante y espíritu ardiente, que habría de en-

semblar con la vibración orgánica de ese mundo del siglo trece, cuya definición tal vez surgiera al advertir en él la subordinación de las artes, la moral y la filosofía, a una acción efectiva de paz



NOUS tournant donc vers les jeunes gens, nous tournant d'autre part, nous tournant de l'autre côté nous ne pouvons que dire et faire, nous ne pouvons que leur dire: Prenez garde. Vous nous traitez de vieilles bêtes. C'est bien. Mais prenez garde. Quand vous parlez à la légère, quand vous traitez légèrement, si légèrement la République, vous ne risquez pas seulement d'être injustes, (ce qui n'est peut-être rien, au moins vous le dites; dans votre système, mais ce qui, dans notre système, est grave, dans nos idées, considérable), vous risquez plus, dans votre système, même dans vos idées, vous risquez d'être sots. Pour entrer dans votre système, dans votre langage même. Vous oubliez, vous méconnaissiez qu'il y a eu une mystique républicaine et de l'oublier et de la méconnaître ne fera pas qu'elle n'ait pas été. Des hommes sont morts pour la liberté comme des hommes sont morts pour la foi. Ces élections aujourd'hui vous paraissent une formalité grotesque, universellement menteuse, truquée de toutes parts. Et vous avez le droit de le dire. Mais des hommes ont vécu, des hommes sans nombre, des héros, des martyrs, et je dirai des saints — et quand je dis des saints je sais peut-être ce que je dis, — des hommes ont vécu sans nombre, héroïquement, saintement, des hommes ont souffert, des hommes sont morts, tout un peuple a vécu pour que le dernier des imbéciles aujourd'hui ait le droit d'accomplir cette formalité truquée. Ce fut un terrible, un laborieux, un redoutable enfantement. Ce ne fut pas toujours du dernier grotesque. Et des peuples autour de nous, des peuples entiers, des races travaillées du même enfantement douloureux, travaillent et luttent pour obtenir cette formalité dérisoire. Ces élections sont dérisoires. Mais il y a eu un temps, mon cher Variot, un temps héroïque où les malades et les mourants se faisaient porter dans des chaises pour aller déposer leur bulletin dans l'urne. Déposer son bulletin aujourd'hui du dernier grotesque. Elle a été préparée par un siècle d'héroïsme. Non pas d'héroïsme à la manqué, d'un héroïsme à la littéraire. Par un siècle du plus incontestable, du plus authentique héroïsme. Et je dirai de plus français. Ces élections sont dérisoires. Mais il y a eu une élection. C'est le grand partage du monde, la grande élection du monde moderne entre l'Ancien Régime et la Révolution. Et il y a eu un sacré ballottage. Variot, Jean Variot, il y a eu ce petit ballottage qui commença au moulin de Valmy et qui finit à peine sur les hauteurs de Hougoumont. D'ailleurs ça a fini comme toutes les affaires politiques, par une espèce de compromis, de cote mal taillée entre les deux partis qui étaient en présence.

NOTICIA: Aunque Peguy esté de moda, lo reivindiquen ahora muchos que siguen ignorándolo, papeitos cantan, y este texto de Notre Jeunesse resuena como advertencia clara y severa entre la bruma de tanto discurso eloquente.

Volviéndonos hacia los jóvenes, volviéndonos hacia la otra parte, volviéndonos hacia el otro bando, no podemos menos que decir y hacer, no podemos menos que decirles: Cuidado. Nos tratáis de viejos idiotas. Bien. Pero cuidado. Cuando habláis a la ligera, cuando tratáis ligeramente, tan ligeramente a la República, no sólo os exponéis a ser injustos, (que quizá no sea nada, al menos lo decís vosotros, en vuestro sistema, pero que, en nuestro sistema, es grave, para nuestras ideas, considerable), os exponéis a más, en vuestro sistema, aun en vuestras ideas, os exponéis a ser unos tontos. Para entrar en vuestro sistema, hasta en vuestro lenguaje. Olvidáis, desconocéis que ha habido una mística republicana y olvidarla y desconocerla, no hará que esa mística no haya existido. Hubo hombres que murieron por la libertad como hubo hombres que murieron por la fe. Estas elecciones os parecen hoy una formalidad grotesca, universalmente embustera, amañada por todas partes. Y tenéis derecho a decirlo. Pero ha habido hombres que vivieron, hombres innumerables, héroes, mártires y diría santos — y cuando digo santos creo que sé lo que digo —, ha habido hombres que vivieron, innumerables, heroicamente, santamente, hombres que sufrieron, hombres que murieron, todo un pueblo que vivió para que el último de los imbéciles tenga hoy el derecho de cumplir esta formalidad amañada. Aquello fue un parto terrible, trabajos, formidable. Aquello no siempre fué el colmo de lo grotesco. Y alrededor de nosotros hay pueblos, pueblos enteros, razas trabajadas por los sufrimientos de ese mismo parto, que sufren y luchan por obtener esta formalidad irrisoria. Estas elecciones son irrisorias. Pero hubo un tiempo, mi querido Variot, un tiempo heroico en que los enfermos y moribundos se hacían llevar en sus sillas para ir a depositar su boleta en la urna. Depositar su boleta en la urna, esta expresión os parece hoy el colmo de lo grotesco. Ha sido preparada por un siglo de heroísmo. No por un heroísmo de fachada, por un heroísmo de literatura. Por un siglo del más indiscutible, del más auténtico heroísmo. Y del más francés, diría yo. Estas elecciones son irrisorias. Pero ha habido una elección. Es la gran partición del mundo, la gran elección del mundo moderno entre el Antiguo Régimen y la Revolución. Y ha habido una sagrada votación, Variot, Jean Variot, ha habido esa pequeña votación que empezó en el molino de Valmy y que no acabó sino en las alturas de Hougoumont. Por otra parte, aquello acabó como todas las cuestiones políticas, por una especie de compromiso, de arreglo de cuentas entre los dos partidos que se enfrentaban.

Charles Peguy, que había nacido en 1873, murió como un bravo en el Marne, como había vivido, defendiendo a Francia.

TRISTAN FERNANDEZ

y de fe, fue propicia, acaso, a la aparición de quien hizo de él la viva encarnación de una doctrina. Francisco — el hombre aludido — pareció buscar su medio en la acción exhaustiva y templatada en la agnición coactiva del ambiente. Su figura precaria y su físico endeble, alejaban hasta la sospecha de la existencia de potencia alguna. Pero podría decirse que el no fué otra cosa que eso: potencia, potencia y acción, arrojando un cuerpo huido, "crasivo", casi tráfido.

Su corazón lo empujaba hacia las encrucijadas donde la vida quemaba y arden los letos del deseo. De todas ellas salió más puro, más humilde, más pleno de fe y de amor.

Fue al encuentro de su destino, diríamos mejor, "se hizo" el su destino a fuer de varcar las rutas más difíciles. Al principio, pareció extraviarse en la elección de los medios, pues hasta robó y nada menos que a su padre. Pero ello, tras la dureza del castigo, le sirvió para comprender que si se decidía por lo que ya tenía pensado, no necesitaba nada, ni siquiera las ropas de su cuerpo. Los arroyos de sí, incluso su dinero. Se despojó de todo vínculo con el mundo que había frecuentado hasta entonces, "le volvió la espalda" y se lanzó a la vida por las sendas heladas "inventadas" de soledad.

Mientras avanzaba bajo la nieve, el ex aprendiz de guerrero, el incurable soñador, el poeta que gustaba rapenarse en lengua provenzal, entonces el canto del hombre sin ropas, verdadero cínico del hombre feliz. Ironizó manuscrito hasta la idea de los bienes. Frustró al enemigo, ese enemigo estrado y poderoso martirizado por el deseo de poseer más, siempre más y lo venció por la generosidad.

Sus palabras, de visos totémicos, golpeaban las frentes de los tercios: "Os imploro hermanos, que seáis tan sabios como nuestra Hermana la Margarita y como nuestro Hermano el Diente de León. A ellos jamás les impide dormir la preocupación del mañana, pese a que lucen coronas de oro como los reyes".

La definición de un Hermano — y ello estaba al alcance de cualquiera — no era menos sencilla y gráfica: "Que sea delgado, para que pueda escapar por entre los barrotes de la jaula todos los días y librarse de ser apretado por el mundo. Que sus ropas sean pocas, a fin de que pueda caminar de prisa y recorrer grandes distancias".

El ardid del sistema estaría — según el mismo acaso lo pensó — en hacer que "el mundo fuera sobrepasado, desbordado por el Hermano". Que la sociedad — esa sociedad que se replica en la intransigencia y el egoísmo — "no supiera qué hacer con tal género de individuo", dado que el hombre no es alienado para quien vive y parece fortificado en el ayuno, ni tampoco la inmundicia, desde que él no es otra cosa que un mendigo".

¿Qué quiso para sí este hombre de hierro? No fue, sin duda, "el cielo que se nos tiene prometido". Tampoco, acaso, ninguna de las recompensas del "más allá". Se ha dicho que él quería "pagar" su vida, pese a saber que eso no puede pagarse. Le veremos, dice uno de sus biógrafos, afanado, esforzándose por dar aquello que él no puede entregar y que nadie puede esperar que entregue.

Parece más bien que él buscó en la brega diaria la satisfacción de una inquietud ingenua, el pulso de esa felicidad que reside en hacer lo que se debe y se quiere, y en advertir que se ha puesto en ello el mayor afán y el más impropio esfuerzo.

Este excepcional ejemplar de trotatierres, reconstructor en persona de iglesias en ruinas, este extraordinario facedor de la voluntad pareció conservarse hasta morir, junto a sus devotos de creador, su ojos de niño. Fue eso: niño y Dios. Dedicó versos al Hermano Sol. Soñó con la perfección humana, empujando el mismo por serlo. Escribió con la sangre de su alma un bello poema de la vida, cuyas estrofas forjó en el duro yunque de cada día. Cultivó sus "florecillas" en la montaña y en los valles y sobre todo y por sobre todo, amó a la humanidad. Limó cuanto pudo sus asperezas y todo aquello que la torna discolor, belicosa y estéril. Democratizó el mundo. Ofreció en él el ejemplo magnífico de que cualquiera pueda alcanzar cuanto desea, mediante la acción, la persistencia y el amor. Dio a todos la eterna y hermosa lección de que el objeto de la vida es luchar, mejorarse y vencer.

Por esa inclinación fuertemente al placer desentendido, que en sentido lato se llama epicurismo, es que al nombre del genio ateniense vivió tanto como la humanidad misma.

Aunque parece extraño, esta forma de entender y nombrar esta tendencia y por consiguiente su teoría, no es rigurosamente la exacta, que fija como base del sistema moral llamado hedonismo y recomienda a sus adeptos, junto a la paz del alma y la luz del espíritu, "el placer calmo y sin riesgos". La primera interpretación sería, pues, incorrecta por "excesiva", desde que apudatos significando licenciosidad y desenfreno, falla que ya le imponen, con perceptible error, sus adversarios. Epicuro mismo lo advierte: "Cuando decimos que el placer es el fin, no nos referimos al placer de los desenfrenados y meros gozadores".

Sin parar mientes en aquello de que el padre del hedonismo, volvía a menudo sus ojos hacia Demócrito, genio satírico y profundo, para simular, desafiado y modestamente sus teorías científicas; ni tampoco en su filosofía tediosa y vaga, carente de originalidad y de fondo serio, se podría reparar en sus atributos éticos, en su manera de vivir, de ser, de conducirse, punto neurálgico, que dio pie a Cicerón para acusar la contradicción entre los hechos y las teorías, entre el hombre y su espíritu. Podría hablarse de todo ello; pero brevemente, para reducir el vasto cuadro a las modestas dimensiones que abarca una leve mirada.

Una suerte de propensión física y de parquedad reflexiva, daba a sus actos, a su obra social, a su vida toda, cierto resplandor de clara y efectiva santidad, en su actitud de hombre sobrio y de suave y noble maestro.

Con la conciencia plena de cuanto le rodeaba, experimentaba, si no repulsa, por lo menos indiferencia hacia todos esos grupos decadentes, a quienes roía la pasión política, el exhibicionismo y la ambición, elementos tan opuestos a otros signos reveladores de la grandeza y el esplendor de la época.

La vida recoleta de su casa y su jardín, no era adaptación, según podría suponerse dada la enfermedad que le tuvo postrado tantos años, sino algo que sentía y practicaba, como una forma permanente de "estar en él" y también de compulsar desde ahí el ambiente velleidoso y promiscuo de la calle.

Prodigaba con el ejemplo y la palabra a sus escasos discípulos y amigos, los bienes augustos de la "potestad de obrar por reflexión y elección", vale decir asistido por la razón y la libertad.

No llegaban hasta ahí — y acaso él lo valorara mejor que nadie — las estridencias de las agoras, ni las vehemencias de ningún arrebatado. Lo que apasiona, arrastra, inhibe el discernimiento, deforma la visión.

Nada de cuanto pudiera considerarse extrahumano o sobrenatural le atraía.

El "más allá" no le inquietaba porque no creía en él.

Su piedad en forma de óbolo, posábase prodiga sobre toda mano tendida y necesitada.

Gustábase exaltar los sitios y frecuentar los caminos donde cerneaba el sosiego y la paz.

La guerra le causaba horror, siendo como es, la máxima barbarie, lo mismo que todo sufrimiento o sacrificio.

Aunque prudente y tolerante en alto grado, era accesible al odio. Odio la vida o gran parte de ella.

Mostró a sus oyentes cómo la riqueza entra y empuja el corazón tras el egoísmo, tanto como la pobreza lo ensancha y ennoblece en la generosidad.

Los dioses tenían para él una existencia dudosa y lejana. Eran más bien mitos. ¿Que importaban entonces su antropomorfismo, su belleza y su ventura?

A menudo, cuando sentía, o creía sentir sobre su cabeza el soplo de los numenales, replegábase en sí para ofender su fervor, como si estuviera en un templo, junto a la unción de las multitudines recogidas.

Pero ¿eran eficientes y fructíferas esta actitud y estas normas para aconsejarlas y seguirlas?

Su escaso concurso contestó, sin duda, por la época. En cuanto a los hombres de hoy, habituados a los climas y dinamisismos del mundo actual, lo menos que podrían pensar es que deprimían, apocaban, reducían o apagaban en el silencio, las aptitudes creadoras, sobre las que

Los Libros

LI. ROSTRO INMARCESIBLE, por León Benarós. (Emecé, editores).

LEÓN Benarós, como todo buen poeta, sabe de qué imponderables esencias está formada la poesía. Inmarcesible, esa es la palabra. Y es con trabajo humilde y denudado con que se toca esas atmósferas puras y lejanas. Pero cuando un poeta sabe que ha llegado hasta ese límite hace bien en decirlo. Y en *El rostro inmarcesible*, su primer libro de poemas, León Benarós lo dice con palabras exactas y liberadas, con originalidad de imágenes y belleza formal:

*Como a un país de eterna lumbre
llegué a su rostro inmarcesible.
Su claridad resplandecía
sin horizontes y sin límites.
Inabarcable, como un árbol
de profundísimas raíces.*

*Nunca sentí la voz crecida
como en su fiel correspondencia.
Era un nombrar las cosas vivas
por su razón y por su esencia;
el equilibrio serenisimo
del corazón y la cabeza.*

Tiempo hace que el autor de este volumen viene destacándose entre los poetas recientes. Los suplementos literarios más en boga y las revistas literarias han recogido su abundante producción lírica que ahora, rigurosamente depurada, nos ofrece el autor en *El rostro inmarcesible*.

Una espera, una decantación sin precipitaciones ha sido el modo de llegar al volumen, el acierto de León Benarós. Quizá algún libro suyo de poemas debió aparecer o no hace tiempo; pero él prefirió esperar. Y esa espera le ha hecho ganar en aplomo, en convicción. Así se da el caso auspicioso de un poeta joven que da su primer libro con envidiable madurez.

Cuando se pretende comentar — como en mi caso — un libro de poesía, lo más eficaz es la transcripción de parte de sus versos. No hacerlo, es traicionar al poeta comentado. ¡La muestra, la muestra!, es la justa exigencia del lector. Y hay muestras que suelen valer por más de un botón de oro. Veamos. De su poema "Invierno de familias", página 41:

*Ay, material sin tasa del invierno,
con qué cosas me llegas del olvido:
tu vaho de eucalipto, tu abolido
caliente hogar y comedor fraterno.*

*De lanas y lloviznas estás hecho;
de portales y niños atreídos.
Alguna vez nos hallarás dormidos
con un escapulario sobre el pecho.*

*Intima llama, indefinible herida,
oculta cicatriz, presencia muerta.
Leves audillos llaman a la puerta
y sin remedio se nos va la vida.*

Las cosas del hogar, un además de los mayores, un suceso deslumbrante en ese mundo irreconstruible de la infancia, son los temas predilectos de León Benarós. Y hace bien en preferirlos. No voy a citar ahora a Rilke por todo lo que ha dicho de la infancia; en cambio, voy a recordar una frase del inolvidable profesor ginebrino, don Enrique Federico Amiel: "Hay que volver a la sencillez de la infancia." La infancia es eso — sencillez — y mucho más aun, y en el orbe poético-moral del poeta adquiere maravillosas tonalidades:

*Ronda de atardecer, pensar sin cuenta
Venías con tus voces de otra pieza
con ese descansar la cabeza
y con tu "agítate el medicamento".*

*Devuélveme las hadas de tu historia.
Cielorraso llovido fue tu cielo.
Inquieto dormir, madre en desvelo
de largo comián y palmatría.*

*Ay, doce de la noche —brujería—,
percha fantasma, comedor eructante;
ay, vinagre aromático doliente,
cullado amanecer y frente fría.*

"Ideario supersticioso" (pág. 46) es otro de los poemas que confieren indiscutida jerarquía a *El rostro inmarcesible*. Unas estrofas de ese poema:

*Ay, piedra imán, temida abrazada,
quirománticos naipes ermitaños,
en turbios filtros y en perdidos años,
sobre muelas curadas de palabra.*

*El que escuchaba sobre las aceras
sus propios pasos resonando, y trunca
dejaba una canción. Soy el que nunca
pasó debajo de las escaleras.*

"Los sueños", sección del libro en la que la cita de Baudelaire "Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur — Du sang que nous perdons croit et se fortifie!" nos predispone sin engaños para la entrada a ese mundo misterioso en que se cumplen extraños destinos y se diseñan oscuros símbolos, minuciosas advertencias, sonoridades íntimas. Tales así los poemas "Volaba en sueños", "Nocturno" y el terrible "Promoción" que insinúa un lejano pero bello recuerdo de Poe; pero por sobre todo, "Hombre de pie", que se abre con la referencia de una creencia popular: "Ver en sueños a una persona de pie, es que vendrá a visitarnos". Quiero citar algunos perfectos endecasílabos de ese poema que, en mi sentir, nos da la evidencia de un poeta en pleno goce de sus condiciones:

*Habitado a su mundo desmedido,
se apareció de pie. Me sonreía
desde las lluvias muertas del olvido.*

*Apaciguado en su manera fría,
avanzaba sin señas ni clamores
en su desventurada cortesía.*

*Lo coronaban las disueltas flores.
La rosa en el ojal. La mano al pecho;
y ya sin desazón ni sinsabores.*

Quisiera poder citar íntegro este hermoso poema. Ese visitante muerto, "por cálidas memorias sostenido" y "tímidamente aventurado", nos crispa en un temor perfecto, "entre un fondo glacial de escalinatas".

¿Qué más se puede decir de un poeta que se manifiesta, en su primer libro, con tan densa seguridad? Se puede, sí, dejarlo decir, con sus propias palabras, que, después de todo, serán las que mejor expresen la esencia de sus cosas:

*Con lo que sé, sé lo bastante.
Tengo lo fiel, lo necesario.
Con lo vivido y recorrido,
para mi vaso es demasiado.*

Su poema más largo, "El ángel de lino", condensa toda esa imaginación que con L. B. hace brillar su simbolismo. A él se encomienda, con pureza bíblica:

*Encomiendo mis cosas a su pura memoria,
mi infancia a su recuerdo, mi niñez
a su historia.*

Todas esas cosas, las citadas por mí y las no dichas en medida del lugar común de la brevedad del espacio (que suele, en muchos casos, ser verdad), constituyen la firme verdad poética con que León Benarós abona desde ya la permanencia de su expresión, en un libro venturoso: *El rostro inmarcesible*.

Vicente Barbieri.

LA ESPADA DORMIDA, por Manuel Peyrou. (Ediciones "Sur").

COMPONEN este volumen, seis cuentos, seis cuentos policiales, algunos de los cuales datan de 1934, ya fueron publicados en la revista "Sur" y merecieron ser incluidos en la "Antología de la literatura fan-

tástica" por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (el titulado "La noche incompleta"), y en "Los mejores cuentos policiales", otra selección de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges (el titulado "La espada dormida"), todo lo cual le abonó ya una personalidad a estos relatos, personalidad de cosa juzgada. Mas, la reunión de una serie de cuentos en volumen, admite las consideraciones a un nuevo todo que pueden diferir de las apreciaciones hechas en particular.

Adelantemos que los cuentos son buenos, que la prosa de Peyrou es elegante, clara y por momentos poética, y que aborda los temas con un propósito de dignificación del género policial.

Encontramos en este libro, las aventuras del, al parecer, ineludible personaje de esta clase de historias, el detective Jorge Vane "unido en Sud América de ascendencia inglesa" que deduce, asocia, adivina y resuelve los "casos" planteados y tiene la extraña manera de ser de todos los detectives de esta literatura especial. Para lograr esto, Manuel Peyrou ha desnudado su estilo, en ese decir lo indispensable, en ese presentar problemas que puedan prender la atención del lector para que éste trate de resolverlos.

Al correr de las páginas, nos detenemos en una, "Las nubes corrían hacia la luna. Por una ilusión óptica — o psicológica — también la luna parecía correr y hasta humanizarse en aquel proceso dramático en que moría la tarde. Hubiérase dicho — con un suficiente concesión a la fantasía — que un impulso de voluntad personal presidía la destreza con que sorteaba los pliegues blandos y grises, que la rodeaban en un caos tenebroso y flotante". Este fragmento del cuento "La playa mágica" nos hizo pensar más que las intrigas que deshilvanaba Jorge Vane, y es que Peyrou no se perdía en él, ni tampoco en otras tantas manifestaciones, tras el personaje y la trama, como le sucede a los populares representantes del género policial. Ya que siempre se recordará a Sherlock Holmes, al doctor Hércules Poirot, a Raffles, a Sexton Blake y poco a sus autores. Y nos cuesta entonces, convencernos que Manuel Peyrou es el escritor dedicado sólo a darle vida o a darle aventuras a un detective. Porque Manuel Peyrou se ha ubicado en este libro, en el difícil punto medio entre la narración puramente policiaica y popular, y la narrativa de otro índole que aprovecha el género policial, como unas veces utiliza el ensayo, la novela o la poesía para dar su caudal interior.

Poe, Chesterton o Borges incursionan esta temática, mas sus creaciones en dicho sentido no son las que más los representan. Los lectores del Chesterton de "Ortodoxia" es posible que no siempre hayan quedado tan agradados por el padre Brown, o tal vez lean las aventuras de este detective buscando al Chesterton de las otras obras y que en definitiva siempre desputa en todas ellas. Los lectores de Borges, lean sus cuentos, quizá, no por sus tramas policiaicas, sino por la aventura que le imprime a ciertas ideas que nada tienen que ver con lo inherente al género.

El otro extremo. Hace unos días, un escritor de novelas puramente policiaicas, que nos visitaba ha declarado que en pocos años había escrito cincuenta libros, tenía cinco secretarías, y otras tantas que el género policial es eminentemente mayoritario, como los partidos de fútbol. Uno va a la cancha, hay dos posibilidades y sin embargo no se sabe qué sucederá. Semejante a la narración policial, la que dentro de una aparente complejidad admite sólo una inquietud.

Contrastan así, los seis cuentos de Peyrou, dignos cualesquiera de ellos de figurar por separado como buena expresión del relato en sí, y como destacados dentro del género policial, aunque su conjunto deja la expectativa hacia donde dirigirá la ya notables posibilidades el escritor Manuel Peyrou.

A. D. K.

GEORFFREY CHAUCER, EL PADRE DE LA POESÍA INGLESA

por MARTÍN ALBERTO BORGIO

HUO de pequeño "Yeoman" — su padre era vidriero en las reales posesiones de Eduardo III — Geoffrey Chaucer (1340-1400), quehera la tradición familiar entrando, así adolescente, al servicio del Duque de Clarence y más tarde de Juan de Lanceter. Es en estas dos poderosas casas británicas donde se plasmó el carácter de quien habría de dejar en la historia literaria de su patria páginas tan perdurables como "Los cuentos de Canterbury", e influjos que, a través de sus siglos, corre por las arterias líricas de casi todos los poetas ingleses hasta el actual "toreador" John Masefield. En 1369 publica su obra principal: "The Book of the Duchess", dedicada íntegramente a la mujer la muerte de la Duquesa de Lanceter; y con este libro, de ejecución limpia y claro sentimiento, llama la atención de los más celebrados irracionales de su época, Gower, Langland y Wycliff entre otros. A partir de entonces ocupa puestos de responsabilidad burocrática —especialmente en el Departamento de Aduanas— y desempeña misiones reales en diferentes estados europeos. Italia entre ellas, país éste que visita en numerosas oportunidades y del cual absorbe influencias artísticas que posará más tarde en su obra futura. Luego, a casi diez años de su primer libro, vuelve a suscitarse elogios comentarios con su "Boecio" (1377), hasta que "Troilus and Criseyde" (1391) y "The House of Fame" (1384) lo consagran definitivamente. En 1387 aparece "The Legend of Good Women", obra de género descriptivo y puente intermedio que lo conducirá a la concepción de su obra maestra: la serie de "Cuentos de Canterbury" que, empezada en 1386, no habría de interrumpir sino con su muerte en 1400. Un ensayo científico: "El Tratado del Astrólogo" (1391) cierra la producción de este precursor a quien generaciones sucesivas reconocen como el padre de la poesía inglesa.

Varios exégetas señalan influencias del Dante, pero, verdaderamente, el genio de Chaucer es todo menos dantesco. Creemos, apoyados en autoridades como William J. Entwistle, por ejemplo, que fué Boecacio su maestro indiscutible, y que el prestigio de un Ovidio precedió mucho más que el del autor de la "Vita Nuova", en quien el poeta de "Canterbury Tales" no veía más que una forma profunda del alegorista. Y si bien "The House of Fame" recibe una ligera sugerencia del Dante, en cambio toda la serie de sus "Cuentos" es "boecaciana". En efecto: "Knight's Tale" deriva de Teodora. "Clerk's Tale" es una manera, algo petrar-

quesa, de interpretación de la historia de Griselda, y la "Monk's Tale" entronca con *De casibus* al igual que su *Troilus* con el *Tristano*. Más notable aún que esas influencias es la actitud espiritual de los dos ingenios, decididos tan magníficamente como narradores. Nunca ésta comparando el "Decamerón" y los "Cuentos de Canterbury", los más plenos de "cuentos de Canterbury", en lo que al contenido argumental se refiere. La obra del italiano es, indudablemente, más lograda y audaz, pero el inglés la supera por ese privilegio del poeta de abrir continuamente horizontes nuevos. Por una parte, Chaucer no buscaba tanto la perfección que el otro encuentro en Petrarca — maduro — su gusto por las lecturas de los franceses o por una suerte de impermeabilidad temporal que le impidió llevar a su biografía artística hacia razones muy elevadas. La originalidad de Chaucer está más bien en su inclinación directa con la amplitud de su influencia dentro de la redacción de su patria. En efecto, sus contemporáneos fueron poco a poco abandonando el sistema de aliteración, por entonces en boga, para adherir firmemente al principio clausurario de rima y suena; principio que simplifica la forma aliterativa como vehículo emocional solamente. Dificultad tremenda, ésta, ya que, como es sabido, las sílabas inglesas, desiguales en duración y número, no se ajustaban con facilidad a un plan métrico estricto, como en el verso francés, por ejemplo. Sólo la consumada habilidad de un Chaucer pudo superar este inconveniente, y dejar a la prosodia inglesa definitivamente asentada.

Al igual que en el romance castellano del *Cid* Cantador, el lenguaje en lo que asombró a Geoffrey Chaucer a relación distancia del lector común, por la gran cantidad de términos fuera de uso, especialmente aquellos ya arcaicos con los de raíz latina reducidos. Sin embargo, cualquier intento de modernizar el medio expresivo, lo que fue considerado "el segundo, después del Dante, entre los poetas medievales", es tarea, si no imposible, de gran arte. El efecto de sus versos es calculado hasta en los menores detalles de ritmo y música, en forma tal, que cada palabra es el reemplazo con ventaja. Esta dificultad no es, sin embargo, inconveniente para que sea leído — al igual que Boccaccio — y que se admire la belleza de su estilo o la fuerza imaginativa de su mensaje. Esa resonancia universal va más allá del tiempo y de las escuelas escritas.

CINCO PESOS, POCA PLATA, por Aristóbulo Echegaray. (Ediciones Fera).

NOVELA de la monotonía y el hastío ésta que nos ofrece Aristóbulo Echegaray; los días deslizándose como agazapados en torno a un puñado de hombres descontentos que vegetan en el pequeño mundo delimitado por las paralelas de los rieles tendidos hacia el infinito y el edificio de madera y zinc de una estación ferroviaria de provincias.

La vida es allí un continuo envejecer, un asirse a ideas y ambiciones juveniles que se van escapando por entre los dedos de las manos como imperceptibles hilillos de agua.

"Días iguales, noches perforadas de trenes, gotear monótono y apresurado de signos Morse que piden o dan vías libres, salidas o llegadas."

Y en esa inmensa soledad — adelante y atrás y a los costados, campo y sólo campo — la semilla joven de un hombre que no se resigna a estar, que quiere huir del embrutecimiento de la idéntica labor realizada hora tras hora y que sueña con horizontes dilatados, con marchar hacia el futuro paso a paso, en vez de aguardarlo resignadamente en su sitio de años.

El autor comunica a las breves páginas de su novela esta monotonía del paisaje apenas alterada por el rumor monótono de un tren carguero que parece murmurar a su paso cansino: "Cinco pesos, poca plata... Cinco pesos, poca plata..." canción que el telegrafista recuerda de memoria, porque ha nacido entre los rieles de una estación ferroviaria y no quiere morir en otra.

Echegaray quiere darle un contenido ideológico a su novela y hace aparecer el pequeño drama de ese puñado de hombres de distintas ideologías — algunos no profesan ninguna — como el resultado lógico de la política imperialista de cierta nación. Si bien cometidos en algunos aspectos de su posición, no podemos dejar de hacer notar que, cuando se presentan males sin sugerir remedios, los enfermos no curan.

Aparte de esto, consideramos toda expresión de patriotismo como artificial y chocante. Como tal reputamos el capítulo en que Aldao sueña con una hipotética y no bien de-

terminada revolución liberadora. Con un tema de idéntica dimensión, abundando sin escrúpulos en la psicología de cada personaje, sin hacer concesiones a la demagogia literaria y, sobre todo, rehuyendo esa postura artificial de que hablamos. *Cinco pesos, poca plata* podría haber sido una novela que llamara la atención.

No negaremos que Echegaray ha preferido brindarnos una novela de concepción localista — con un criterio muy respetable y que no siempre prima en nuestros escritores, más amantes del norte argentino, no de la pampa bárbara ni de ranchos monotoneros con ribetes radiotelefónicos; y el lenguaje de sus hombres es natural, lógico, sin alteraciones salustescas. Pero también es innegable que el tema se le escapa de las manos y, trabado en su expresión por sus propios errores conceptuales, el autor ha asistido al fracaso de lo que, en un principio parecía constituir un acierto literario.

Entendamos que al hablar del fallido "acierto" no nos referimos al aspecto exitoso desde el punto de vista del librero, sino a ese otro que implica la propia satisfacción de concluir una obra y sentirse conforme — auténtica y modestamente conforme — del trabajo realizado.

Escrita en tono fácil, sin incidir en las descripciones del paisaje — ahí debería ahondar Echegaray — ni bregar en la desdibujada psicología de sus personajes, *Cinco pesos, poca plata* es, no obstante, una historia que revela en el autor una no desdiable capacidad novelística. Es esta condición la que nos hace exigentes. En mérito a una insubsanable mediocridad pueden disimularse los errores de ciertos pseudo-escritores, aun cuando en el silencio de la crítica es suficiente en esos casos. Pero cuando un hombre revela ser poseedor de talento y despaga sus energías, su tiempo, su capacidad, sin brindar un fruto madurado, no se puede ocultar el desliza bajo artificio alguno.

Es de esperar, pues, que Aristóbulo Echegaray encuentre el exacto destino de sus posibilidades y un auténtico vehículo para sus convicciones.

José A. Vilá Pla.

Un Novelista de la Provincia de Buenos Aires

Carlos Ruiz Daudet

Carlos Ruiz Daudet: he aquí un hombre que conoce el material con que trabaja, he aquí un novelista con los pies bien asentados en su tierra, un escritor que no rehúye los escollos ni se entrega a fáciles blanduras. Páñaje, temas, personajes, época, todos bravos. Bravos por nuestros, por conocidos, ya que se necesita la mano de un verdadero narrador para que nos resulte no sólo tolerable sino que en el juego maravilloso del relato de los hombres, las cosas, las pequeñas grandezas y las grandes miserias cotidianas, las mismas cosas, rostros, miserias y sublimidades que tenemos ante nuestros ojos todos los días.

Conocer entusiasta y estudio del campo argentino, Ruiz Daudet utiliza su realidad sin velos ni disfraces. Sabe

que si en la estancia hace pie la pseudo aristocracia marcana, en las chacras exangües se adelanta ya el rancharío suburbano. Conoce la manipulación y el manipuleo, modos habituales en lo grande y en lo pequeño. Hacia ellos va el novelista, hombre de campo y de ciudad, observador sagaz, imborrable, con algo de periodístico y dinámico, moviéndose con soltura dentro de los elementos que utiliza, sometidos y no sometidos, porque Ruiz Daudet mancha con destreza a sus actores, va engranando con naturalidad y sin esfuerzo visible la tra-

ma de su narración que alcanza, a través de un lenguaje desenvuelto y habitual, la exacta dimensión formal, la necesaria fuerza dramática y el toque poético que la jerarquiza y borra algún momentáneo desajuste.

La novelística de Ruiz Daudet, directa y fuerte, elude estos validos pero ventajeros recursos: la extemporaneidad, la distancia geográfica, el exotismo. Hien- de la corteza amarga, brutal, conocida. Expone (y se expone) sin temores, con eficacia, yendo a la raíz misma de los problemas con un sentido y una inten-

ción claramente argentinos. Y entre tanta miseria y tanto dolor y tanto fraude, aun le alcanza el tiempo para aparecerse en alguna página, gallarda y sorpresivamente, con una flor en la mano...

"Los tres cuacos", "Viajante", "Provincia", "Km. 520" y "El Caudillo" jalonan — en ascenso — la obra de este joven y bonrado escritor de la provincia de Buenos Aires. De "El Caudillo", su última novela que fue premiada en un reciente concurso del diario "Noticias Gráficas" por el voto unánime de sus jurados, damos algunos párrafos que valen por más de lo dicho acá.

JUAN G. FERREYRA BASSO
Coronel Mom
(Provincia de Buenos Aires)

sario para que algún relámpago pudiera espejarse en su superficie. El nervioso hilo convirtiéndose en chorro voraz cuando la vanguardia llegó cuatro metros más abajo, yendo entonces a mezclarse con las charcas del camino vecinal...

Francisco Rivas estaba listo para arar las hectáreas en las que sembraría papa una vez más. Aquella vez se levantó del catre y fué al exterior, donde el agua parecía estar enloqueciendo la tierra. Los perros jadeaban rodeándolo, nerviosos y sorprendidos. Rivas hizo mucho ruido y Lucinda despertó a su vez, aproximándose al alero y preguntó:

—¿Qué hay?

—Nada.

—Ah.

—Si no afloja, pa mañana se cubre el canal.

Veía la silueta de su hija, apenas dibujada en la humedecida sombra. Oyó que Lucinda decía mecánicamente:

—Ya va a pasar, si cambia el viento, claro...

En el interior del rancho tosó José.

—Se le habrá corrido la manta a ese...

Andá ver...

La moza fué y regresó al momento, diciendo:

—Sí, estaba destapado.

—Y... andante vos también. No sé qué va hacer acá...

Le rozó la espalda, empujándola levemente. Sintió la tibia carne de ella bajo sus dedos y sin saber cómo, le pareció que algo gris y sucio, una especie de velo, se venía deslizando con la lluvia y le estaba golpeando en la frente y acurtes, ordenó finalmente. Lucinda se introdujo de nuevo en la pieza, pero lo que entonces siguió dentro de Pancho

Rivas fue una lucha sorda, mientras en los charcos la lluvia continuaba generando una música gruesa que no tenía fin. Rivas pensó que haberlo imaginado tan sólo, era igual que haberlo ejecutado. Ahora seguía bajo el alero y la sombra de los perros moviase alrededor, como aguardando la orden de acucharse o de ir a chucacar contra algo que estuviera inusualmente flotando sobre las casas, allí mismo o en cualquier parte, mezcla de noche, de fiebre, de agua, de soledad... Y cuando Rivas diose cuenta de que aun era él, el mismo, Pancho Rivas, el papero de la colonia, cuando diose cuenta de que todo en el mundo marchaba hacia adelante, creyó que cuando acababa de sentir era debido a fuerzas que estaban por encima de él, abatiéndolo y ahogándolo; esa perenne oscuridad del rancho en el cual la existencia se le iba desvaneciendo día tras día sin remedio ni salvación. Entonces recordó a la finada y, como preso en una tenaza de venenos, calculó que sólo habría un precio para pagar la idea maligna... Haber pensado, repetiese, ej igual que habiendo pensado, ej igual que habiendo pensado... ¡Ah, si allí se pudiera ver los rostros de la gente, al menos! Si al menos hubiese tenido, como en las casas ricas, una lámpara eléctrica iluminando todo, tal vez aquel fantasma que acababa de cruzar por las casas y meterse en sus huesos nunca habría llegado a sacudirse la vida.

Sentía un cimbronazo íntimo que lo empujaba a evadirse y hacerlo saltar por la línea del canal vecino, hacia el mar, lejos, hacia algún sitio desde el cual nunca pudiera volver a la colonia. Permaneció así, fumando continuamente, afeitado con intermitencias al travesaño del alero, como para no hundirse ya mismo. Los perros fueron despiertos poco a poco y todavía corrió un tiempo enorme hasta que Pancho Rivas fué des-

pués que era indispensable enderezar. Todo cuanto rodeaba a Pancho Rivas, bancos y mesas y catres y perros y enseres e hijos y aun él mismo, todo ello debería tener desde ese día un amargo destino, para siempre, mientras llegara el fin de las cosas...

... lo que siguió entonces fué cosa de un instante: el zarzapunto al fogón, el gemido de Lucinda, al que pareció responder, como un eco, la voz de José desde la pieza, y luego un hundirse en la sorda y desesperada irritación del acto consumado.

Poco más tarde Roberto entraba a la cocina, haciendo ruido con el rebonque. La muchacha estaba frente a la ventana, mirando sin ideas hacia toda la lluvia. El padre, al ver a Roberto, ordenó:

—Vá a cerrarle la puerta.

Cuando nuevamente quedó solo con la hija dirigióse a la mesa, pasó una galleta, sumergió pedacitos en el mate cocido y empezó a comer. Lucinda seguía sin darse vuelta, la cabeza oscilante, como si fuera a morirse allí mismo, y no salía de aquel caos cuando escuchó la voz de Rivas:

—Tráeme los cigarrillos.

El encendido uno antes de terminar la taza y se levantó dos o tres veces, yendo hacia la ventana y haciendo gestos de inteligencia. Lucinda seguía ahora sus movimientos con la mirada, extrañándose de verle actuar como siempre. Porque ahora Rivas parecía el de siempre. El de siempre, cuando algo le preocupaba.

No paraba la mínima atención en la hija, su vista saltaba por la ventana, como el humo del cigarrillo, e iba apuntando cada vez más precisa hacia el canal, y aun más lejos, rodando la masa invisible del monte de "La Julia". Anxiosa, Lucinda inquirió:

—¿Pero qué hay más allá?

—Vá ver lo que hay. De segunda vez.

Partió al minuto, cuando Roberto iba a atar al lado de la cocina. Lucinda lo miró meterse en la cama mientras el oscuro escupía barro por las patas. Ella quedó pegada a la soledad de las casas y calculó, por fin, que tenía frente a sí un día como todos los otros. Vino la lavada de tazas, el cambio de catre para José, el nuevo fuego en la hornalla, la escoba, el agua en la olla y el mediodía.

Algun vecino que pasó de a caballo le fué anunciando que la cosa era superior a ciento cuarenta milímetros. Después cesó la lluvia y lució un sol mequino que besaba la humedad infinita de los campos.

(... del sueño había surgido el calle-

DEFENSA DEL REALISMO

(Viene de la pág. 6)

de los medios expresivos, propósito de despersonalización patetosa en que se aniquilaban las más nobles intenciones del viejo naturalismo. En el juego permanente de acciones recíprocas dicha totalidad de la psicología es primordial para la elección del lenguaje. Aunque los nutra una común estética, un temperamento normativo y un temperamento impulsivo no reaccionarán parejamente ante idéntico sujeto exterior. Y esto, que a simple vista parece una perogrullada, reflexiónen ustedes por un instante y percibirán la importancia que adquiere en la redención del realismo, descalabrado por tanto defensor desatendido o por tanto adversario incomprendido.

VII. — LA RECONQUISTA DEL HOMBRE

Para el realismo, en última instancia, el hombre vuelve a señalarse como centro del mundo, y es en este sentido antropológico que puede hablarse de un nuevo renacimiento, de una nueva sujeción a las esencias terrenas.

La dehumanización había significado nada menos que la insurgencia fecunda frente a la trivialidad del antiguo realismo antipático. Mas en virtud de esa repugnancia la reconquista de los valo-

res estéticos de la forma quedaba desmedrada por el abandono de los valores éticos del contenido. El desprecio del tema, especialmente en pintura, derivábase de una inconcebible confusión entre la anécdota que es la exterioridad transitoria del tema, y el tema mismo, que es el intersticio para introducirse en la esencia última de la realidad. La revolución del arte abstracto fué así, por largo tiempo, un heroico ascetismo de las formas, una tortura inabarcable para despojar a las formas de toda sustancia carnal, para hacerlas vibrar por su pura y absoluta necesidad de formas abstractas. Pero el arte no podía sostenerse en ese divorcio del mundo real sin correr el riesgo de abdicar de su propia condición transformadora. La relación entre el artista y el espectador — ese elemento funcional de la obra de arte que cobra tan enigmática jerarquía para el realismo dinámico — ¿era posible conseguirlo, pongamos por caso, mediante el extremismo de la evasión cubista?

Llevado a meditar sobre estos temas como teórico y como pintor, André Lobre pregonó el retorno al hombre "reclamando violentamente un fumador en el extremo de la sempiterna pipa cubista o aun brazos inspirados alrededor de la obsesiva guitarra insonora". Y bien: este retorno al hombre es lo que, si la fórmula

no estuviese tan desacreditada, yo diría que recoge el realismo como un mandato histórico. Pero este realismo ya no es una antipoda del arte abstracto, sino una superación hereditaria de ese arte abstracto, porque recoge todos los resultados de sus excursiones técnicas y los enriquece con la pompa soberbia de un flamante contenido humanizado. ¿Quiéreme, entonces, que el tumulto de las escuelas abstractas ha sido una experiencia íntima? Cuanto hemos dicho hasta ahora sirve para asegurar que este nuevo realismo sería incomprensible si se le despoja de esa riqueza de análisis que los subjetivistas brindaron al arte moderno. Aquella riqueza a los subjetivistas los desarrraigaba del mundo; a los realistas les sirve, en cambio, para insertarse en el mundo, para penetrarlo más profundamente, para ascender a la conciencia del mundo y para hacer de su arte de representación también un instrumento de transformación del mundo.

Y es que ninguna experiencia del hombre está nunca perdida. La "herencia cultural" es un acervo que no podría dilapidarse sin que antes se extinguiera la conciencia histórica del hombre como ente pasional y meditativo. Quizá la ruptura comoclasta en último grado no signifique otra cosa que la falencia de lucidez sobre esa línea de interpretaciones zigzagantes que sigue la evolución social. Cuando Stravinsky, en un gesto desenfrenado, negó todo valor a

los clásicos alemanes, Busoni acertó a responderle que los estimaría mejor si pudiera oírlos con oídos nuevos. Estos "oídos nuevos", estos "ojos nuevos" son la posibilidad de rescatar en el pasado los elementos que conservan validez para nuestro presente torturado; son esa función de la conciencia retrospectiva capaz de desentrañar la emoción actual en lo que a primera vista muerto parece para siempre. Refiriéndose a la tendencia al equilibrio de la música contemporánea, tras lo que fué a su tiempo la revolución extremista del atonalismo, el mismo Busoni ha podido hablar de un "clasicismo moderno". "Llamo nuevo clasicismo — escribía en 1921 — al dominio, la selección, la purificación y la ex-novo de todas las conquistas logradas por los experimentos anteriores; por la inscripción en formas sólidas y bellas. Ese arte será, a la vez, nuevo y viejo. Hacia él caminamos — por fortuna — conciente o inconscientemente, de grado o a la fuerza." No comparto la totalidad de este examen de Busoni; pero preciso es convenir que aquel sentimiento de la "herencia" y de la conjugación de lo que es simultáneamente nuevo y viejo en ciertos puntos coincide con el planteo de una teoría realista del arte, dinámica y suprasubjetiva, que esta tarde hemos tratado de dilucidar en sus elementos formativos.

Volvamos a las palabras del comienzo.

"Si el artista moderno, aquel que pretende ser de "su tiempo" y que, en efecto, ha encontrado medios de expresión dignos de esta época, consintiera en abandonar los temas trillados, por aquellos que reclama el mundo actual, recordado por inquietudes y aspiraciones maravillosas, podría suscitar una curiosidad y pasiones muy grandes. Sería entonces el alba de un nuevo Renacimiento."

Para afirmar ese renacimiento del hombre total de nuestro siglo XX — actor en las más vastas y resonantes transformaciones de la historia — el nuevo realismo reclama una inclusión robusta en las aspiraciones e inquietudes maravillosas del mundo actual. No impone a los artistas una receta; les proporciona una ordenación filosófica. Sabe que no puede expresarse nada la realidad; la le basta con que el artista traduzca la que más cerca está de su corazón, la que más siente en su intimidad de hombre, con tal que la acompañe con ese inbre, con los de los otros hombres que menso latido de los otros hombres que sufren, crean y sueñan juntamente con sus propios sueños y sus propios sentimientos. ¿Es esto acaso la proclamación de otro humanismo redentor? Acaso eso sea. Y acaso, también, ya este avanzandose la riqueza, con leve resplandor de alba, entre la dura portía de los hechos cotidianos.

Montevideo, 1943.

La Federación de Teatros Independientes

Por JOSE MARIA ROSBACO

AUNQUE con evidente morosidad, arriba a feliz término un hecho largamente esperado y llamado a cumplir una función decisiva en la escena libre del país: la Federación de Teatros Independientes.

Más de sesenta agrupaciones — según información periodística — se han reunido en este flamante organismo dispuestas a unificar esfuerzos y orientar la lucha para mejores conquistas del teatro nacional. Tarea ardua, nada exenta de obstáculos y dificultades de la más diversa índole, ha de tocarle afrontar, si pretende dar a nuestra joven dramática independiente rumbos decisivos y soluciones inteligentemente adecuadas para poder conjurar esta compleja atonía que desde hace tiempo se mantiene en sucesivas presentaciones escénicas.

Los teatros independientes han cumplido su primera etapa. Y sin temor a la parcialidad o al negativo elogio inconvincente, se puede afirmar que el saldo total con que se cierra este primer ciclo, es positivo. No es nuestro propósito realizar en esta nota un estudio del aporte independiente al teatro y la cultura argentina. Su estudio, bien detenido por cierto, ha de constituir uno de los primeros e imprescindibles temas de la novel entidad.

Una serena observación ha de dar la cifra cabal de los aciertos, de las conquistas definitivas, de lo ya incorporado al teatro y también de todo aquello que, sobreestimado en su primera hora, es conveniente desechar por anacrónico o estéril. No todo lo que se ciñó al marco de "lucha por el teatro" fué realmente en pro del

teatro. A título de ejemplo, recordemos la negación absoluta del teatro comercial; el ataque sistemático y el no reconocimiento de algunas de sus mejores contribuciones al acervo artístico. Errores lógicos, consustanciales a toda empresa en comienzo, máxime cuando lo que correspondió a su nacimiento, más que reconstrucción del teatro fué su propia creación, sobre nuevos cimientos.

Y bien, todo este primer período que va para los teatros independientes desde su aparición hasta la última etapa incuestionablemente lograda, se caracteriza por la militancia dentro de inflexibles principios que determinan en un vasto sector la mística de los teatros independientes. Esta mística, sostenida "a outrance", representa más que un triunfo inmediato, las mejores esperanzas para obtenerlo. En rápida exposición podemos sintetizar los justos enunciados en torno a los cuales gira, por decirlo así, la campaña de los teatros independientes: se procura máximo respeto para todos los componentes del tablado (autor, público, actor, director); supresión del empresario comercial; inexistencia de primeras actrices y actores, y no sujeción de los mismos a tales "tipos"; escenario libre de toda traba para autores nacionales o locales relegados por las barreras y camarillas del espectáculo efecista, y conocimiento y reposición de los grandes valores de la escena universal. Pero estamos siempre — y así se autollaman con no disimulado orgullo — entre el "público de los teatros independientes". Minorías ávidas de buen teatro, de cultura, sensibles a las manifestaciones artísticas, son sus más decididos sostenedores. Quedan pues tendidas dos líneas de irreductible y artificial paralelismo: O se está con los teatros independientes y su integral ortodoxia, o se pertenece al teatro comercial con sus premonitorias posibilidades.

Andando el tiempo, y en torno a las cuatro o cinco compañías señeras, surgen y deambulan un sinnúmero de agrupaciones artísticas que, no obstante sus declaraciones periódicas y su revestimiento externo, carecen de la conducta y la garra necesarias. Se habla por entonces de la realización de un primer congreso de teatros libres. Pero la idea es rechazada. Hay quienes creen que todavía es tiempo de vivir solos. Que lo colectivo debe vincularse exclusivamente al plano técnico. Y que las soluciones

complejas en exceso deben resolverlas quienes sienten el rigor de un casuístico desamparo. Pero acontecimientos posteriores, apresurados tardíos razonamientos y hacen más nítido el panorama. Entre tanto, la escena independiente se ha repetido. Hay amigos que abandonan su puesto de lucha por demasiado débiles y otros cuyo dilematismo no fué más que snobismo encubierto. Pero éste es un período de transición. Pese a la repetición y abandono ya apuntados, queda como saldo definitivo el haber creado una conciencia teatral y el camino por el cual se puede marchar al encuentro del auténtico teatro. Y la convicción de que en medio de tanta desidia y mal gusto hay quienes luchan por la dignidad artística de nuestra escena. Es verdad, han habido derrotas, nunca fracasos.

La Federación y el Congreso de Teatros Independientes

Constituida la Federación, vuelve a tomar impulso la idea de un congreso de teatros independientes. Esta vez las cosas andan mejor encaminadas y salvo imprevisibles dificultades, su realización está en vías de concretarse. Se ha nombrado al efecto una comisión encargada de los trabajos previos y hemos de manifestar nuestro optimismo al respecto.

Por creerlo oportuno, vamos a plantear a simple título de suges-

tiones, tres problemas que creamos vitales para toda gestión ulterior. Los problemas aludidos por propia y constante gravitación, han pasado a primer plano y su posible solución daría a la dramática independiente un sitio de prominencia. Ellos son:

1º *Local apropiado.* Es conveniente abrir debate acerca de la ventaja que significa contar con locales a préstamo del Estado. Se arguye con frecuencia que la cesión a préstamo de un local, resta independencia a la compañía usufructuaria. Conviene recordar sin embargo, para quienes así razonan, que aun en el mejor de los casos, es decir con local propio, siempre la libertad está a merced de un supercontrol de los poderes municipales. Lo importante es reconocer que sin locales apropiados y estables, no se puede luchar eficazmente por el buen teatro. Y que aparte del serio inconveniente que resulta a para una compañía el continuo traslado de uno a otro escenario, difícilmente se consiguen representaciones con el debido ajuste.

2º *Vida económica del actor.* Sabido es que la vida económica del actor independiente no está respaldada por su propio trabajo. Esto ha traído como consecuencia que muchos parangonan al actor de estas compañías, con el aficionado. Se ha mirado así con simpatía y perjudicial tolerancia, a este sacrificado joven que en horas extras, robadas al sueño o a su necesario descanso, las dedica a los ensayos. Y si resulta plausible este sacrificio, en cuanto a desinterés, necesario es declarar que resulta antiteatral y contraproducente su desconocimiento del oficio. La prensa en general, que ahora aplaude sistemáticamente cualquier pirueta escénica, con imprevista cordialidad, debía levantar un tanto el interés por la escena libre y en torno a ella realizar una crítica más sensata.

Es bueno insistir, para que nadie se llame a engaño, que este concepto económico sobre la vida del actor no se opone a su actividad independiente. Antes bien, la refirma. En todos los órdenes se debe vivir de aquello para lo cual se trabaja. Nada se opone, pues, a que este criterio sencillo y humano, lo llevemos a la esfera artística. Lo independiente en materia de teatro está dado, antes que nada, por una significación de conducta. Por ello sostenemos que, sin antinomia de ninguna especie se puede llegar a ser profesional sin perder el carácter de independiente. Y entre las compañías metropolitanas, hay quien en estos momentos,

trata de poner en práctica tan decisiva y acertada especulación.

3º *Escuela anexa de actores y directores.* Hemos dicho que raras veces en el tablado de la escena libre pudimos observar conocimiento de oficio. Al reitarlo, tenemos el convencimiento de contribuir a que actores y directores vayan comprendiendo que la renovación del teatro necesita de algo más que de buena voluntad y perseverancia. Por mucho que confiemos en nuestro individual virtuosismo, ha llegado la hora de superar toda improvisación. Al teatro, su mismo público le exige teatro. Y este congreso ha de abogar para que desde el Director al Luminotécnico pasando por el Actor, reciban, en escuelas anexas especiales, los adecuados conocimientos.

Nota final. — Planteados así los tres problemas que a nuestro criterio son de fundamental importancia para el futuro de los teatros independientes, no queremos cerrar esta nota omitiendo nuestra extrañeza al contemplar la extensa lista de los elencos que componen la actual Federación. Pensamos que es imprescindible un mayor criterio selectivo. No se puede entrar a la lucha sin saber lo que se quiere y adónde se va. Tal parece el caso de agrupaciones de viejo cuño filodramático, que intervienen ahora en la Federación. No se puede comprender la lucha contra el maniaco sainete, el divo acaramelado o la actriz ramplona, y enarbolar — por ejemplo — como sino y divisa el nombre de Leonor Rinaldi. Porque amplitud de criterio es una cosa y desorientación otra muy distinta. Y en el caso citado, por sobre cualquier otra razón, priva la incongruencia.

TEATRO LA CORTINA

El teatro "La Cortina", que dirige Mané Bernardo, reunió a sus integrantes a fin de organizar las actividades de la temporada. En dicha sesión se estableció el siguiente programa de estrenos: EL FAROLERO, comedia en un acto de Carlos Dickens, traducción del inglés, de Francisco Madrid; cuatro cuadros de ANATOL, obra de Arturo Schnitzler; Compras de Navidad, Episodio, Agonía y Matanza de boda de Anatol, según la traducción del alemán de Trudy Graa y Luis Aracil; ARLEQUIN Y EL AMOR, comedia en un acto, de Marivaux, traducción del francés por Angel Osvaldo Nessi; EL CUENTO DE LAS TRES MUCHACHAS A CASAR, comedia en tres actos, de Enrique Ghéon, traducción del francés por Sara H. Bianchi; EL JUBILEO, farsa en un acto de Antón Chejov, en traducción directa del ruso por Rosa Schneider Packman; EL CAMINANTE, idilio de François Copée, traducido por Ricardo Catarineu; y la traducción de THE CAME TO A CITY, de J. Priestley, realizada por Alejandro Víctor Bucy. Además, "La Cortina" ofrecerá la reposición de algunas de las obras de mayor éxito en las temporadas anteriores, y contempla también, como ya lo ha hecho, la inclusión de obras de autores noveles.

CONTRAPUNTO

LITERATURA - CRITICA - ARTE

Cangallo 1219 5º Piso, dep. 22
Teléf. 31-8278 Buenos Aires

Secretario:

Héctor René Lafleur

Redactores:

León Benarós
Arturo Cerretani
Alejandro Denis-Krause
Fernando Guibert
Raúl Lozza
Sigfrido A. Radaelli

CORRESPONSALES:

Prov. de Buenos Aires: J. G. Perreyra Buenos.
Prov. de Santa Fe: Leónidas Gambartes y Nélida Esther Oliva.
Prov. de Mendoza: Alejandro Santa María Comill.
Montevideo (Uruguay): Feliberto Hernández.

Precio del ejemplar \$ 0.40
Exterior \$ 0.15
Suscripción anual (en el país) \$ 4.20
APARECE TODOS LOS MESES

TEATRO NUEVO XX

En la ciudad de Rosario se ha reorganizado, sobre la base de una nueva comisión ejecutiva, el "Teatro Nuevo, XX", de destacada actuación en temporadas anteriores. Dicha comisión está integrada por: presidente, Pedro Storni; vicepresidente, Emilio Piza; tesorero, Alberto García Fernández; secretario, Mario Briglia; vocales: Alberto Muzzio, Nélida Esther Oliva, Eduardo Dughera, Juan Graja, Félix Aleart y José Leshy.

Actualmente se han abierto los registros de inscripción para aspirantes a integrar los cuadros de actores, escenógrafos, luminotécnicos, maquilladores y demás auxiliares escénicos del Teatro de Arte que funcionará bajo la dirección de Alberto Rodríguez Muñoz.

Proximamente, "Teatro Nuevo, XX" hará conocer su plan de labor y anuncia para muy en breve la iniciación de su ciclo de conferencias a desarrollarse en su local de la calle Corrientes 727, Rosario.