CRITICA 66 CINE - LETRAS - ARTE

SUMARIO

Búsquedas y certezas en la literatura actual
Mito y realidad en Cesare Pavese - El
realismo profundo en la narrativa
mexicana actual - El surrealismo en
Asturias - Alfonsina Storni, poeta
y mujer - Hacia un nuevo
teatro - El teatro de Audiberti - Pautasso y su
homenaje a la línea Cine: Realidad y
ficción - Síntesis
Bibliográfica

CRITICA 65

Cine - Arte - Letras Año 5 — Nº 14 Rosario, agosto 1966

Dirección Postal San Lorenzo 3664 — Rosario

> Director: EUGENIO CASTELLI

Escriben:

Rogelio Barufaldi
Eugenio Castelli
Clara Passafari
Olga Haiek
Mª Isabel De Gregorio de Mac
Osvaldo Rossler
Cledy Bertino
Eduardo A. Dughera
J. M. Taverna Irigoyen
Rogelio J. Parolo

BUSQUEDA Y CERTEZAS EN LA LITERATURA ACTUAL

CRITICA 66 ha considerado de gran interés ofrecer a sus lectores, como anticipo de un importante aporte crítico, el texto del ensayo con que el R.P. Rogelio Barufaldi abre su volumen Búsqueda y certeza en la literatura actual, que en fecha muy próxima publicará la editorial Colmegna de Santa Fe, y que incluye profundos estudios sobre la obra de siete escritores actuales: Camus, Faulkner, Bernanos, Hemingway, Saint-Exupèry, Graham Greene y Pasternak.

La filosofía clásica describe nuestro nudo humano de carne y espíritu puesto en su actitud fundamental de pensar, como "inteligencia nocturna".

Pareciera señalarnos la noche como el ámbito real del pensamiento, al menos mientras vivimos entre formas —inanimadas o humanas— con las que nos encontramos, rozamos

y tropezamos ineludiblemente.

Por fama tradicional y maliciosa, la penumbra carga con el peso del desprestigio, y lo nocturno, con todas las metáforas de la derrota. Tal vez olvidamos que la sombra es el precio arriesgado y gustoso de la luz. En ciertas épocas de nuestra historia —universal o personal— olvidamos que la noche no sería tal, si no la entendiéramos como pausa entre el día que se deja y el día a que aspiramos.

Dentro de la inteligencia, lo nocturno es, así, nuestra cuota de esperanza. Nadie interpreta la noche como un definitivo apagarse del día, sino como un lento ascenso de la luz.

Por eso, el terco buscar del hombre. Por eso, el gesto fatigado pero insistente con que el hombre ofrece a los demás sus pobres y triunfantes certezas.

En los siete escritores que componen el material de mi trabajo, he tratado de aclarar otros tantos matices del empeñoso oficio de buscar, para dejar señaladas con lealtad los tonos precisos de las certezas halladas. La búsqueda es la categoría común que define a esta literatura honda. La pluralidad de las certezas nos advierte de la esencial falibilidad, de la fragmentariedad de todo esfuerzo humano.

Quiero ofrecer una especie de pedazos de lienzo, que sólo tienen todo su valor en la medida en que, recompuestos, dan una cierta imagen, entre perpleja y esperanzada, del hombre de nuestro tiempo. Por lealtad a esta imagen he tratado de reconstruir el contexto más amplio de la búsqueda y las certezas. Lejos de que esto signifique instalarse en la verdad con la toga del juez, intento más bien describir la inquietud con que la misma verdad busca su rostro completo. Un rostro inefable y oculto, meta inalcanzable —por escondido o por inmenso, como nos ilustra la frase inicial agustiniana—de todas las búsquedas que no lo perciban como adorable. Las certezas son un signo.

Si la frase de San Agustín se refiere a Dios, no es menos cierto que los términos valen, en sobrecogedora e inesperada analogía, también para esa versión pequeña y lejana de la imagen divina que es el hombre. De allí que cuando el rostro humano quiera confundir sus dimensiones con el de Dios, el equívoco no nos puede doler como ridículo, sino como infortunadamente trágico.

Entiendo que mi crítica tiene que moverse, por vocación a la verdad humana y fidelidad al espíritu que la anima, equidistante de un irenismo tibio y de una repulsa inhospitalaria. Este es un ideal cuya encarnación real se hace dificultosa cuando nos acercamos a esa cantidad de raíces subterráneas que forman la íntima textura de una novela. Con un criterio esteticista se podría insistir exclusivamente sobre los valores formales, técnicos y poéticos. Pero es evidente que éstos se hallan insertados en un contexto más amplio —incluso en lo psicológico, social, o histórico—, que se inviste, por su calidad de diálogo humano, de un carácter ético y religioso irrecusable.

A veces, a este todo de la obra se lo llama, con una palabra que ha hecho fortuna, "el mensaje" del autor. Ante ese "mensaje" se impone, por una parte la respetuosa actitud del oyente, y por otra una apreciación comprensiva pero lúcida; porque, en último término, el destinatario, sobre quien la obra actuará como modificante, hiriéndolo o enriqueciéndolo irremisiblemente, es el lector que la absorbe en comunión recreadora.

Ese lector, poseedor de un alma dialogante que fraterniza confiadamente con sus escritores, es el respetable objeto del crítico, y tiene un derecho sagrado a que no se lo defraude en su sed humana ni se lo menoscabe en su ardua y esperanzada curiosidad de lo eterno.

No quiero dejar de señalar que si la nocturnidad caracteriza y dibuja los titubeos de la búsqueda, hay en el fondo de todos estos caminos una emboscada esperanza, algo como la discreta luminosidad del alba entre un follaje espeso. Es el "fragmento de drama que —decía Sábato— desgarra al hombre en cualquier parte: su anhelo absoluto de eternidad, condenado como está a la frustración y la muerte. Y a pesar de esa frustración y de esa condena, algo así como una absurda metafísica de la esperanza".

Cada uno de estos siete buscadores construye con obstinación su propia metáfora de la esperanza: "cierta forma de amor", en Camus; el "cielo" donde los niños recuerdan sólo la gentileza de unas manos, en Faulkner; la infancia como presencia pura de la gracia, en Bernanos; el leopardo que busca algo que "nadie ha explicado" en las cimas del Kilimmadjaro, de Hemingway, o el Principito que ha vuelto del cielo, de Saint-Exupèry. Para Graham Greene, es la misteriosa misericordia que obliga los caminos de la selva hacia su propio paraíso; "aquella libertad del alma" que va llegando a los personajes de Pasternak.

No se pueden forzar estas poderosas certezas. Más bien es cuestión de preguntarnos si somos capaces de crecer a la

altura de ese silencioso intento de comprenderse a sí mismo y al mundo. Entonces sí, lo recatado e inmenso de Dios y del hombre, producirá en nosotros, ese "ensanchamiento que desea de nuevo llenarse", prometido por la vivida experiencia del gran buscador que fue San Agustín.

Rosario, 1966.

ROGELIO BARUFALDI

MITO Y REALIDAD EN CESARE PAVESE

lel

le-

cia

Cesare Pavese constituye, sin lugar a dudas, una de las más personales y significativas figuras dentro de la narrativa europea de posguerra, por la honda sinceridad de su documento humano, como por las implicancias decisivas que ha tenido en la evolución de las letras contemporáneas.

Las primeras experiencias vitales y estilísticas, anteriores a 1930, lo ponen en contacto con el mundo de la literatura norteamericana; es en junio de ese año que termina sus estudios universitarios, graduándose con una tesis sobre Walt Whitman, autor que influirá sobre algunos aspectos de su primera obra lírica. A partir de noviembre comienza a colaborar en la revista Cultura, donde publica una serie de ensayos acerca de los principales novelistas anglosajones: Sinclair Lewis, Anderson, Lee Masters, Melville, Dos Passos, Stein, Whitman y Faulkner, reunidos en edición póstuma en el volumen La literatura americana y otros ensayos. De 1931 es la publicación de su primera traducción, Il nostro signor Wrenn, de la obra de Sinclair Lewis; tras un período de trabajo en el mismo sentido, se incorpora como traductor a la editorial Einaudi, donde colabora asiduamente desde 1933.

La narrativa contemporánea norteamericana le ofrecerá fundamentalmente dos experiencias: una, técnica, con el ejemplo del aprovechamiento de las formas dialectales en literatura, y otra temática, en lo que esa narrativa traía como novedad: el repliegue del novelista hacia su mundo interior, sin perder por ello una esencial adherencia a la realidad circundante.

Pavese publica su primer volumen de poesías en 1936: Trabajar cansa, compuesto entre 1931 y 1934, y que reeditará en 1943 con poemas posteriores. Su lírica representa el primer intento de rescate de los elementos

básicos que conformaban su mundo interior, y que recién en obras posteriores elaborará hacia formas más simbólicas, y proyectadas a nuevas problemáticas. Se trata, en definitiva, de una toma de conciencia poética de una situación concreta, es decir el retorno a la naturaleza, a la infancia, registrado con sentido realista, naturalístico, a través del que se proyecta el relato objetivo de recuerdos subyacentes en la mente del mismo escritor. Primera y tercera persona se alternan en idéntica perspectiva, casi fotográfica, como de quien observa -y usamos una expresión de Pavese- desde una ventana. Diríamos, entonces, que se trata de la aprehensión gráfica de imágenes afloradas desde el subconsciente a la esfera conciente del recuerdo, sin nexos retóricos ni meditaciones sobre los mismos, sólo velados aún por un íntimo tono de nostalgia y tristeza. Construye así lo que él denominara "imagen-relato", verdadero anticipo de sus creaciones narrativas, que tomarán casi invariablemente la forma del diario, de la notación de momentos fijos en el tiempo, sin un verdadero desenvolvimiento de acontecimientos, sin ritmo de acción.

1936 se abrió para Pavese como un año de intensa crisis espiritual y moral. Algunas frustraciones sentimentales y morales precipitan su latente conflicto interior, haciéndole sentir por primera vez objetivamente la radical oposición entre su empeño por adherirse y participar de la realidad, asumir un compromiso social, comunicarse con los demás, y su radical incapacidad de lograrlo. Su obsesiva voluntad de construirse una norma de vida, de trazarse un programa activo, moral, choca con su ser introvertido, con su complicada psicología, y a la vez con sus íntimos problemas de origen sexual, que hacen de él un hombre impotente en lo sentimental, incapaz de participación.

Ello lo llevará al desesperado intento de dar forma, sentido, a su personalidad, a través de la construcción literaria, haciéndose él personaje en relación con los otros.

Este período está dramáticamente registrado en las páginas de su diario, El oficio de vivir, como de despiadada maceración interna, de obstinado reflexionar dolorido sobre sí mismo, sobre el amor, sobre la mujer, inundado de hondo pesimismo y amargura, que desemboca frecuentemente en la tentación del suicidio. Esa intención de plasmar literariamente su mundo, de encarnar en figuras de ficción sus pasiones y angustias, lo conducen a buscar los recursos de la prosa narrativa, el relato que permitirá esa objetivación de su yo. Y así van naciendo sus primeros cuentos, escritos entre esos años, y publicados con carácter póstumo en el volumen Noche de fiesta. El mismo las definió como "historias de amor o historias de soledad". Su temática, profundamente surcada por esa angustia, gira toda en torno del drama de la soledad espiritual, sea por la imposibilidad de amor, sea por el confinamiento político, y de la imagen negativa de la mujer, identificada con la traición y la violencia, o como elemento perturbador para el hombre. La primera persona utilizada en esos relatos, a más de permitir su intencional "presentación de una realidad a través de un yo", le infunde una gran fuerza subjetiva, una dolorosa palpitación vital.

A estas primeras pruebas narrativas acompaña un período de intensa indagación y búsqueda moral, para superar la tendencia al abandono y al suicidio. Más adelante hablará, refiriéndose a 1938, de haberse trazado una norma de conducta, una teórica determinación de voluntad, que lo lleva, de acuerdo con sus notas del diario y sus pruebas narrativas, a la asunción de una pose de misoginia, pero no como indiferencia, sino como demostración de varonil superioridad. Esto se documenta sobre todo en su primera novela breve, La cárcel, escrita entre 1938 y 1939. No es sino el desarrollo de una situación psicológica, con una base real, autobiográfica, pero con proyección simbólica; el personaje, Stefano, igual que Pavese un intelectual confinado por razones políticas en una apar-

tada aldea meridional, se ve acuciado por la angustia de resolver su conflicto existencial de convivencia. Aparece así como la historia de un ser incapaz de comunicarse esencialmente con los demás, sobre todo con la mujer, en el amor, y que se evade de la soledad encubriéndose con la imagen de una falsa virilidad, de aparente superioridad intelectual. El relato está escrito en 3ª persona, pero siguiendo fundamentalmente la vida interior del persona-je: traza así un monólogo interior indirecto, forma narrativa con que Pavese objetiva el relato subjetivo en 1ª persona.

Esa actitud de evasión teórica de la realidad chocante, que hemos documentado, llevará también a Pavese a buscar el refugio de la meditación intelectual. Fracasado el intento de resolución personal de su conflicto, trata de superarlo en planos universales. Es por entonces que comienzan sus lecturas e investigaciones en torno al destino del hombre, al sentido de la historia, a las corrientes internas que unen los distintos períodos vitales. Vico, con su Ciencia Nueva y sus teorías sobre el paso de la mentalidad primitiva a la historia, formará desde entonces el substracto fundamental de toda su obra, aún cuando sujeto a las variaciones de planteos a que lo conducen sus experiencias personales. La lectura de otros científicos, como Lévy-Bruhl y Frazer, acentúan su interés por el mundo primitivo, salvaje, que ve identificado con su mundo campesino natal. La esperanza del retorno a la inocencia virginal de la era natural -anunciada en Vico- se une a la presencia de sus recuerdos, construyéndose así el primero de sus grandes mitos: el retorno a la infancia, identificado con el retorno a la naturaleza campesina.

Es en este momento en que parece definirse en él un antagonismo entre ciudad y campaña, dado en la novela Allá en tu aldea, escrita entre 1938 y 1939, la obra que mejor definiera el neorrealismo italiano. Influído a la vez por la narrativa norteamericana, incursiona aquí en

el mundo campesino, para registrar la presencia y consustanciación de lo rústico-pastoril con lo salvaje, como algo que viene de la raíz misma de lo primitivo, pero no en simple registración naturalística, sino enfrentándolo a a la mentalidad del hombre de ciudad, del hombre ya tamizado por la experiencia social. En otras palabras, y ya en clave simbólica, el proceso personal que va del niño al adulto. De allí la elección de la primera persona en el relato, para dar ese mundo a través de la visión misma del personaje-espectador.

La indagación de Berto, el hombre de ciudad que se ve llevado circunstancialmente al mundo campesino, y que no es sino la indagación del escritor, ya que respecto a este estadio de su creación habla de "mirarnos a nostros mismos como si fuéramos personajes de un cuento", tiende en un primer momento a la aprehensión del nexo esencial entre el hombre y la naturaleza, a la fijación de imágenes que testimonian esa identidad, imágenes-relatos, como reiteradamente las llamó. Un simbolismo, por tanto, que se va gestando lentamente a fuerza de registraciones naturalísticas, sensoriales, que aíslan, separan y elevan rasgos esenciales de la naturaleza, identificándolos como valores universales en su proyección subjetiva. Pero en la parte final de la novela encara el tema que es médula del libro: la violencia salvaje y su identidad ancestral con la naturaleza y el campo. La indiferencia de todos hacia el brutal crimen de Talino documenta la idea de Pavese de que en la vida campesina, como en el estadio primitivo del hombre, la sangre, la violencia no es aún delito o pecado, ya que no pesa sobre el individuo todo el cúmulo de leyes morales tejidas por el mundo social. Desde el punto de vista formal, en esa novela realiza el intento lingüístico de plasmar un relato que eleva a categoría literaria el fenómeno expresivo dialectal; surge asi una desnudez estilística, apoyada esencialmente en el diálogo, donde alcanza, con tonos a veces ásperos, esa

"inmediatez expresiva" que tanto reclamara, sin abandonos líricos.

De su mayor contacto con el ambiente artístico y literario de Turín, y el revivir de sus anteriores experiencias juveniles, nace en torno a 1940 un interés por indagar en torno de la vida bohemia de la ciudad, y sobre todo del papel que en ella juega el adolescente atraído por la misma. Surge de esta indagación su novela El hermoso verano. La crítica italiana habló reiteradamente de la comprensión del alma femenina allí mostrada por Pavese, y de la historia sentimental tratada; pero entendemos que es muy otra la raíz del relato, eminentemente subjetivo, y muy otra su intencionalidad, más vinculada a la problemática general del escritor. Es la historia de una juventud en que la ambición, cierta soberbia individualista, lleva a desdeñar la vida sencilla, inocente, de la adolescencia, atraída por una madurez que aparece ante ella como subyugante espejismo. Es un correr tras un paraíso artificial -como corrió Pavese al dejar su tierra natal— un sucumbir a la tentación, y, como lo ha señalado el mismo autor, "la búsqueda del vicio, la necesidad jactanciosa de violar la norma, de tocar el límite". Técnicamente usa en esta novela el monólogo interior indirecto, es decir en 3º persona pero desde la perspectiva misma de las vivencias psicológicas y mentales de la protagonista. El hermoso verano debe destacarse, junto a La luna y las fogatas, como su mejor novela en lo formal.

De similares preocupaciones que la anterior, nace La playa, de 1942; en esta obra intenta un desdoblamiento de sus propios problemas subjetivos, psicológicos. Narra en primera persona, dando así la visión personal de lo narrado, colocándose él mismo como personaje espectador, y a un mismo tiempo desarrollando en otros personajes situaciones que personalmente le afectan. En la primera parte aborda su temática del retorno a la tierra natal y el intento de comunicación con la tierra y el recuerdo;

en la segunda parte, que transcurre en una playa de la Riviera italiana, emerge el contraste entre el mundo social, ciudadano, con el natural, campesino, de la infancia. La narración se convierte intencionalmente en un constante diálogo o entre seres que sienten una irremediable incomunicación y desarraigo.

10-

e-

as

ar

ob

la

SO

n-

de

es

á-

en

S-

la

te

10

la

S-

r-

la

na

10

e-

e

7-

a-

e

3-

Un intenso período de reflexiones en torno al valor de la memoria y del sueño como viveros de recreación vital y simbólica, en que influye fundamentalmente la lectura de obras freudianas, a la vez que el siempre renovado contacto con los clásicos, de quienes aprende su técnica simbólica, prepara, entre 1941 y 1944, su personal mundo mítico, la realización consciente e intelectual de lo que hasta entonces se diera como intuición o simple recuerdo. Ello, junto a sus siempre presentes intereses por lo primitivo y lo salvaje, se vuelca en las páginas de Feria de agosto, conjunto de prosas de tesitura lírica, donde lo narrativo casi desaparece para dejar libre la contemplación de imágenes, el recuerdo, el diálogo meditativo, o la reflexión teórica sobre su mundo infantil. Se trata de un libro más de búsqueda e indagación literaria que de creación narrativa, y por tanto de especial valor como documento de sus preocupaciones temáticas.

Luego de 1940 la poesía de Pavese sufre una visible evolución hacia imágenes más abstractas y simbólicas, conducida por la nostálgica evocación de elementos esenciales del pasado —con un desplazamiento, en lo formal, de la 3ª persona a la 2ª, más propicia al nuevo tono de diálogo— lo que prepara el proceso de mitificación que marca su obra posterior, y que en la lírica se da, después de 1945, con el breve conjunto de poemas de La tierra y la muerte. Nacidas en una intensa experiencia amosora, se funden en ella la imagen mujer y la imagen tierra, en el plano de una nueva realidad interior, acumulando sobre todo analogías, con un procedimiento que la crítica ha emparentado con el de García Lorca.

Sus intereses intelectuales en torno al pasado y a lo salvaje, preparan las páginas de Diálogos con Leucó, de 1947, obra humanística donde el escritor proyecta sus preocupaciones personales -sobre todo las que hacen al peso del destino, la muerte y la libertad- en los antiguos mitos helénicos, acentuando de esa manera la universalización de su propio mundo, y procurando superar los problemas en su discusión lógica. Pueden rastrearse allí todos los temas y preocupaciones esenciales de Pavese, despojados ahora de toda vestidura narrativa, predominando la indagación en torno al traspaso histórico desde un primitivo mundo salvaje, monstruoso, al de los hombres y dioses, con sus leyes y estructuras, apoyándose sobre todo en el pensamiento de Vico y otros etnólogos, las ideas freudianas acerca del mundo primitivo, y algunos planteos del existencialismo como fórmula de vida. Aborda así lo que había hecho narrativamente: lo salvaje en relación con lo campesino; es un diálogo polémico entre los dos eras, el antes y el después, buscando la clave del devenir histórico, y a la vez la eterna lucha en el hombre mismo entre su pasado campesino, ligado a la tierra, a lo primitivo, y lo que la civilización le ha impreso, separándolo irremediablemente de aquella etapa original.

El acercamiento momentáneo del autor a la política, registrado en 1945, y durante una estadía en Roma, se refleja en la novela **El compañero**, de 1947, su única obra de compromiso ideológico, aspecto que resulta lo más débil de su realización. Salvará a esta obra el trasfondo sentimental, donde se documentan sus propias experiencias vitales y su definitiva incapacidad de amar y hacerse amar.

La problemática socio-política siguió no obstante preocupándolo y la vuelve a encarar, pero ya dejando de lado postulaciones programáticas, en La casa en la colina, escrita entre 1947 y 1948. Documenta, como en La cárcel, la dificultad de un intelectual —Pavese mismo— en inserirse en

la realidad histórica que lo circunda, en romper la soledad en que él mismo se encerrara defensivamente. Pero mientras El compañero traza una bien pensada pero ideal solución marxista, que no se amalgama intimamente con su auténtico ser y el de su personaje, en la Casa en la colina, escrita más a distancia de la terminación de la guerra y de las luchas civiles posteriores, y ya Pavese en sus búsquedas de conciliación de las doctrinas socialistas con el pensamiento cristiano, es más sincero el trazado de la psicología de su protagonista, es mucho autobiográfico, y más orientada su salida a planteos extradoctrinarios; la esperanza se abre ahora hacia un nuevo sentido del amor entre los hombres, por sobre las divergencias de ideas, superando así los odios y la sangre que provocaron la guerra. Ello explica, a la vez, el porqué los sectores marxistas no recibieron la novela con el entusiasmo que mostraran ante El compañero. Paralelamente al conflicto socio-político, como en sus otras obras, se desarrolla una problemática sentimental, la dificultad de adherirse a un mundo de amor y comprensión con la mujer y con un niño que puede ser su hijo, y frente a quienes choca constantemente su radical incapacidad natural de comunicación. Pero, con todas sus angustias, sus crueles reproches, sus incertidumbres, su implacable autoconstatar de frustraciones, es una de sus obras más positivas y sinceras.

En El diablo en las colinas, de 1948, Pavese retoma y concluye el clima y situaciones esbozados en La playa. La novela está estructurada sobre la base de tres momentos, distinguidos a la vez por tres realidades distintas: Turín, con su ambiente nocturno, la campiña piamontesa y sus colinas, y la colina del Greppo, especie de isla ciudadana en medio de la naturaleza. Corresponden a tres momentos existenciales: la juventud en la ciudad, alegre e inconsciente en el vagabundear nocturno, y la amistad varonil, sin ligazones sentimentales; el reencuentro con el campo y a través de él con los elementos míticos esencia-

les de la niñez, inútil intento de recuperarlos materialmente; y la inmersión en el mundo corrupto de ciertos círculos sociales de la ciudad, donde se ejerce la atracción del pecado, lo morboso y lo prohibido.

Ubicable externamente entre aquellas que él calificó de "crónicas de hechos de otros", su posterior novela Entre mujeres solas, en cuanto a la ficción que envuelve su argumento, es, no obstante, por su latir interior, profundamente subjetiva. La historia de la protagonista es el esfuerzo de quien, hecha una posición, regresa al lugar natal para disfrutar de ese triunfo con los seres y las cosas junto a las que lo soñó, y que termina desilusionada al ver imposible ese retorno y corrompido ese mundo, no quedándole más que la interior resignación de sentirse realizada en su destino, y refugiarse en su soledad. Se refleja en ello la problemática personal del escritor en ese período, es decir en torno a 1949. Su diario nos muestra cómo Pavese, en dicho año, era un verdadero triunfador literariamente; pero nos habla a la vez de una real frustración en un intento de retornar con tal disposición a su tierra natal, al campo piamontés. Junto a ese conflicto central, proyectado en la obra a través de un personaje secundario, Rosetta, vuelve al tema de la adolescencia atraída por el pecado y corrompida, desahogando en ella sus instintivas inclinaciones al suicidio. La ciudad, a la vez, aparece en despiadado análisis, a través de las penosas andanzas de un grupo de mujeres de la sociedad turinesa, que se debaten en una estéril soledad en compañía, y la vacuidad y decadencia moral de ese mundo, de que Rosetta es la víctima propiciatoria. Cabe señalar que es la única de sus obras en que el paisaje no aparece, la única íntegramente ciudadana. De allí su densidad, esencialmente psicológica y moral, y su sensación de cerrazón sentimental, como de aquello que transcurre entre límites mínimos y ambientes enrarecidos.

El ciclo narrativo de Pavese se cierra con La luna y

las fogatas, de 1949, publicada poco antes de su muerte, en 1950. En ella se reúnen y unifican varios de sus temas esenciales; como en la anterior, es el tema el retorno a la realidad natal, pero en este caso del hombre maduro al campo piamontés. No importa aquí determinar la adherencia o no del relato a la verdad autobiográfica; lo que interesa es la verdad de la situación, trazada en clave simbólica. La idea central está dada en la cita de El Rey Lear que abre el libro: Ripeness is all (madurar es todo): todo, en el hombre, cobra sentido definitivo al ser contemplado desde la perspectiva de la madurez, cuando ya ha cumplido el ciclo de su destino. Tal es la situación del personaje relator, el piamontés que tras largos años de ausencia retorna al lugar natal. Es una figura reiteradamente trazada por Pavese, desde su primer poema en 1930, Los mares del Sud, pero ahora con una perspectiva distinta, reconociendo dramáticamente la imposibilidad de recobrar materialmente el pasado. Es el resultado de una experiencia amasada a lo largo de 18 años de frustraciones y fracasos. El personaje encarna el destino, que Pavese siente suyo, de no poseer la paz de un lugar propio, el arraigo a un sitio. La búsqueda de felicidad en otros mundos (Génova y Norteamérica en la novela, Turín en la realidad), sólo le trae desilusiones. Por ello el retorno tiene mucho de desesperado intento postrero de recuperar su pasado. Pero ya desde el primer contacto con la realidad natal siente que su ilusión es vana, que si algo queda inmutable en el paisaje, su mundo ya no es el mismo; lo que constituyera la experiencia infantil, sus seres queridos, ya no existen, son irrecuperables. Hay en el libro páginas líricas en que se recrea en la contemplación de esa naturaleza, pero con la nostalgia del sentimiento de que el paisaje no tiene sentido en sí, que debería estar lleno de todos aquellos elementos esenciales que lo identifican con él; de lo contrario, como lo siente ahora, es sólo un paisaje frío, vacío, inerte. Cada vez más se hace carne la imposibilidad



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

de recuperar todo aquello, la dificultad de compartir un mundo al que ya es en cierta medida ajeno; cada uno tiene su propio destino, uno no es padre más que de sí mismo. Estas convicciones se van asentando por vía de Nuto, el amigo de infancia reencontrado, quien en sus diálogos le irá mostrando cómo, por sobre la persistencia de ciertos elementos ancestrales —la convicción campesina de la fuerza de la luna sobre la tierra, por ejemplo— está la acción de la historia, cambiando permanentemente la realidad, desarrollando los ciclos naturales. Va comprendiendo cómo todo mundo cumple un proceso, un destino, cuya final inevitable, la muerte, está simbolizada en la novela por la destrucción, por el fuego. Revive así el mito de los antiguos sacrificios expiatorios, donde la fogata encarna la necesaria destrucción de algo, para la subsistencia de los demás.

En ello encontramos una de las claves finales del suicidio de Pavese. La convicción de la muerte, de la inexorabilidad de su destino, que le niega todo retorno, le lleva a un desesperado acto —impulsado también por su último fracaso amoroso, registrado en las poesías de Vendrá la muerte y tendrá tus ojos— que el estimó de libertad, creyendo vencer a ese destino, pero en definitiva precipitándolo.

La novela, además de esta clarificación final sobre su proceso interior, ideológico y psicológico, presenta marcado interés por su realización formal. Pavese abandona las estructuras perfectas, lógicas, de sus obras anteriores, y pliega totalmente el relato al juego interior del pensamiento. Presente y pasado se alternan constantemente en diferentes planos, cuya unidad la da el personaje relator con su angustia personal, con los nexos inconscientes entre hechos distantes en tiempo y espacio. Es la novela en que más Pavese se ha abandonado al libre juego de su

mundo interior y en que más ha volcado su drama vital. Por ello configura un digno y magnífico cierre al ciclo de su obra.

Rosario, 1966.

EUGENIO CASTELLI

EL REALISMO PROFUNDO EN LA NARRATIVA MEXICANA ACTUAL

La novela mexicana ha sido —desde su aparición— un instrumento funcional para captar su realidad, para expresarla y para conferirle sentido y perduración. La novela es concebida, al decir de Thomas Mann, como una aspiración al conocimiento lúcido.

Esta preocupación le permite responder a la tonalidad general de la narrativa latinoamericana que nace comprometida con su circunstancia y asume desde el primer momento esta actitud de captación y más adelante de transformación de la realidad social, de denuncia y testimonio de los males y de las aspiraciones de los pueblos.

"No podemos olvidar —dice augusto Roa Bastos (1)— que en su primer momento, bajo el signo de este compromiso inaugural, la narrativa latinoamericana tuvo que desempeñar el papel de la épica inherente a las condiciones históricas de una sociedad en formación, y que este papel lo cumplió en mayor o menor grado —como ya se ha dicho— en desmedro a veces de su calidad estética, ocupados como estaban sus cultores en la descripción del contorno y del contexto social, urgidos por

⁽¹⁾ AUGUSTO ROA BASTOS: Imagen y perspectivas de la narrativa Latinoamericana actual. En Revista Temas, Nº 2, de Junio-Julio de 1965. Montevideo, págs. 3 a 12.

la necesidad de una toma de conciencia de tales condiciones de vida que mantenían y aún mantienen a la mayoría de nuestros países en niveles infrahumanos de miseria y de atraso en lo material y en lo cultural".

La multiplicidad de los esfuerzos realizados para aprehender desde todos los ángulos posibles, la realidad de nuestro continente constituye un índice significativo de esta obsesión de los escritores. Avanzando desde la apreciación del contorno exterior al mundo interior, al foco central de la condición humana en pugna contra todas las formas de alienación física y espiritual, el novelista ha rescatado progresivamente para la comprensión de los demás grandes sectores del ser ignorados y desconocidos por mucho tiempo y ha comprendido también que su rol verdadero como narrador es expresar esas vivencias en un plano estético cada vez más adecuado y eficaz.

Y esta búsqueda de lo estético que puede parecer —a primera vista— una pérdida de la actitud comprometida con el contorno, significa —en última instancia— una visión e interpretación del mundo íntimo del hombre, que hasta entonces faltaba en su más profunda dimensión ontológica y existencial al realismo americano.

El novelista de América acusa el impacto de las grandes conmociones que han influído sobre el mundo actual configurando su imagen: revoluciones en escala sin precedentes, movilizaciones ideológicas, guerras, sistemas filosóficos angustiantes, agudización de los procesos de tecnificación que han ahondado los desniveles económicos con el consiguiente aumento de la penuria humana, discriminaciones raciales e ideológicas y la inauguración de las eras atómica y espacial y ha planteado asimismo, con extrema claridad, en qué medida estas conmociones afectan la estructura americana.

Estas obsesiones han configurado una narrativa que lleva la intención apasionada de asumir la realidad desnuda y esencial y lo hace desde los puntos de vista ético y estético, es decir desde una postura integral que desea resolverse también en literatura.

Bajo el signo de una conciencia crítica y artística muy aguda, saben los creadores que su eficacia radica en el equilibrio que puedan lograr entre su mensaje y la estructura misma de su mundo novelesco, quehacer éste complejo y promisorio, tal vez uno de los intentos más integrales de buscar en la concretidad histórica del hombre y de aportar luz sobre el "aquí" y el "ahora" que nos toca vivir.

Me interesa destacar brevemente esta experiencia de penetración y ahondamiento en México, del cual Laurette Sejourné dice en un notable ensayo (2):

"Ninguna nación como México parece estar culturalmente desgarrada entre dos polos tan contradictorios y, en apariencia, irreconciliables: de una parte, el hondo trauma provocado, en tiempos de la Conquista, por la terrible mutilación; de la otra, un pasado cuyo renacimiento acarrea graves conflictos interiores".

Trabajada sobre fuertes tensiones dramáticas, la expresión cultural mexicana, cuya fascinación dimana de sus restos arqueológicos y de su prodigioso acervo mítico, parece ser el fruto de la lucha entre las fórmulas con que se pretende encerrar su ser y las violentas explosiones de su espontaneidad reprimida y en todas sus manifestaciones es un calar hondo, un adentrarse en la interioridad del mexicano para descubrir y expresar los secretos de su ser y de su mundo que se mueve entre la sorpresa y la paradoja.

La novela es un "bien cultural" y como toda creación en el mundo de la cultura, para ser auténtica debe responder al espíritu y a los valores que animan el quehacer de la comunidad que la inspira.

⁽²⁾ LAURETTE SEJOURNE: Vigencia del pasado en México. Revista Sur, Nº 293, Amarzo-Abril de 1965. Buenos Aires, págs. 1 a 9.

En tal sentido, es innegable que "el acto creador latinoamericano" (y por supuesto, el mexicano) descansa en el mestizaje y que la narrativa encuentra gravidez en esta realidad, haciéndola idea central e inspiradora de las obras y expresándola como pasado que pervive y se proyecta en un futuro que nos exprese plenamente.

Recién a partir de la Revolución de 1910 surge el deseo explícito de encontrar formas inconfundibles de expresión, si bien es cierto y es necesario dejarlo aclarado que la novela mexicana desde Lizardi tiene un sentido testimonial evidente, y que con el Modernismo la realidad comienza a ser captada y expresada por medios genuinamente estéticos.

El mismo Roa Bastos expresa al respecto (3):

"Las obras de los escritores dejaron de ser simples documentos (con el modernismo), y de testigos externos de la realidad los autores se convirtieron en testigos objetivos de su mundo interior. Y es aquí, en los hondones de la subjetividad, donde la presión de la realidad descubre y manifiesta modos nuevos de su esencia objetiva y posibilidades inéditas de comunicación interhumana, puesto que el escritor no está aislado del contexto social. La capacidad de iluminación estética —que es la que cuenta esencialmente— se da en sus obras en función de una coherencia interior con una intuición colectiva de la vida y del mundo en función de los grandes problemas del hombre en sociedad, de los problemas últimos del individuo".

II

Pero es en 1947, con la aparición de Al filo del agua de Agustín Yañez, audaz experiencia con respecto a la estructura de la novela, que se inicia la corriente del "realismo crítico" en la cual el escritor se sitúa desde una perspectiva

⁽³⁾ AUGUSTO ROA BASTOS: Imagen y perspectivas de la narrativa Latinoamericana actual. En Revista Temas, Nº 2, de Junio-Julio de 1965. Montevideo, págs. 3 a 12.

para considerar la totalidad de los hechos y sustenta una ideología que le permite juzgarlos y mostrar su relación con los fines buscados.

Nacido en 1904 en Jalisco, político, sociólogo, ensayista y narrador ha cumplido paralelamente todas estas facetas de su múltiple personalidad, destacándose como gobernante honesto y eficaz y como escritor fecundo y valioso.

Maestro de toda la generación actual, Agustín Yañez tomó los procedimientos técnicos más avanzados y se esforzó por asimilarlos a la idiosincracia mexicana. La originalidad de su novela, que inaugura una época no sólo en México sino en Latinoamerérica, estriba en el enfoque, abundancia, variedad y novedad de los medios para desarrollarlo: Desde las complejidades del monólogo interior a la manera de Joyce, hasta la justaposición de situaciones y tiempos, aprovechando las experiencias de Huxley, hasta el uso del lenguaje popular y de sus giros más característicos junto con uno de los vocabularios más ricos y una arquitectura idiomática impecable.

Al filo del agua es el despertar de la conciencia histórica en un pueblo mexicano, aferrado a prejuicios ancestrales y dividido por la lucha y la alianza de la superstición y el erotismo que se combaten y se apoyan creando una atmósfera conflictual y sombría. Explica la Revolución y la justicia pues es necesario acabar para siempre con estas situaciones de atraso y miseria espiritual y lograr la libertad interior y exterior.

Con esta novela, Yañez deslinda dos etapas de la narrativa mexicana: el Ciclo de la Revolución y la nueva corriente de interioridad que él comienza en forma magistral.

"Me propuse aplicar a un pueblo pequeño la técnica que usa Dos Passos en Manhatan Transfer para describir la gran ciudad", y con esta intención logra una viva realidad donde se agitan una multiplicidad de fuerzas y posiciones primitivas que en una novela "regional" apenas aparecerían vislumbradas. Vida, pasión, destino y fin del hombre se resuelven en la

existencial dimensión de la muerte que asecha su transcurrir, transcurrir en angustiosa sucesión que Yañez asedia en esta audaz experiencia que significó Al filo del agua.

En La tierra pródiga (1960) mantiene Agustín Yañez el clásico conflicto entre el hombre y la naturaleza, que define a la mejor narrativa del continente, pero se aparta de la fácil solución regionalista o de la desgastada protesta social para internarse en la vida interior, en las motivaciones escondidas de la psiquis, incluso en las manifestaciones del inconsciente que gravitan decididamente en los actos del hombre.

El tema es ahora la lucha por el dominio de algunas regiones de la costa donde se mueven los señores de la tierra, ambiciosos, audaces y crueles que hicieron su fortuna mediante la astucia, la mentira y la venalidad, espiándose y acechándose mutuamente para destruírse.

La historia tiene acción exterior pero la fuerza vital emana de la dimensión interior, de la conciencia de los seres que juegan sus pasiones. Con método surrealista ausculta y explora la psiquis fotografiando el sucederse de los fenómenos que se expresan por medio de intensos párrafos de palabras seguidas, sin comas, es decir sin pausas ni detenciones como el ininterrumpido fluir de la conciencia. El diálogo de las palabras alterna con este incesante discurrir de las mentes.

Novela mexicanísima en cuanto capta la vida, las costumbres, el trasfondo de folklore, leyendas y creencias, personificados en las voces de la región que se resisten ante el avance de las máquinas, y sobre todo en cuanto penetra en la cosmovisión de los hombres que habitan la tierra. Novela universal por la dimensión humana y eterna del conflicto existencial.

Las tierras flacas (1962) transcurre en la tercera década de este siglo y se ocupa de la vida campesina en las tierras áridas de los altos de Jalisco. La historia traza la decadencia y destrucción de un cacique que domina en forma arbitraria a la región.

La disputa entre dos modos de vida, entre dos cosmovi-

siones opuestas, se torna verdaderamente épica y la tierra y la máquina polarizan las acciones y los pensamientos de los múltiples personajes ahondados y penetrados con maestría y seguridad.

A partir de Yañez irrumpen decididamente la influencia de la vanguardia (Dostoievski, Proust, Joyce, Kafka y los existencialistas); del realismo crítico (desde Balzac a Thomas Mann); de los narradores norteamericanos (Faulkner, Heminway y Fitzgerard) y de los italianos (Pavese, Moravia, etc.).

Maestro de los jóvenes por su afán de interpretar y valorar las conquistas de la revolución y de expresar sus hallazgos recurriendo a los procedimientos técnicos más novedosos tomados de otras literaturas pero asimilándolos, no ha podido sin embargo legar a sus discípulos su visión optimista de la historia patria, que aparece constantemente en su obra.

III

Precursor de la literatura social en México con su novela Los muros de agua, José Revueltas debe ser considerado como uno de los escritores de auténtica relevancia continental.

Revueltas concibe al escritor como comprometido a fondo con su quehacer: "Para mí el escritor es ante todo un hecho moral, un problema de ética y no estética, donde su conciencia de ser humano, su responsabilidad de ser humano consciente lo es todo; y es más, muchísimo más que el simple hecho de escribir libros y publicarlos, pues un escritor que se crea únicamente ligado a los deberes de su oficio — como hay tantos que no ven más allá de su máquina de escribir— y no consideran como fundamentales los deberes más altos que le plantea su condición humana, terminará por ser el filisteo literario, el hombre de letras que escribe temas neutrales y no hace otra cosa que literatura".

Esta lúcida posición no anula la decidida preocupación

formal del novelista que transforma en "aventura" y "experimento" cada una de sus creaciones.

Los muros de agua, publicada en 1941, tiene como punto de partida sus dos prisiones políticas en las Islas Marías, en 1932 y en 1934, debido a la clandestinidad del partido comunista. Él la considera la primera tentativa de realismo materialista y dialéctico que nadie ha intentado en México por la sencilla razón de que no hay escritores que sean al mismo tiempo dialécticos y materialistas.

En El luto humano (1943), basada en las luchas revolucionarias de la segunda década del siglo, el gran tema es el de la muerte y todos caminan inexorablemente hacia ella en un mundo dramático, atormentado y caótico donde la fe revolucionaria y la disciplina política no consiguen rescatar a sus personajes de la angustia metafísica y de la congoja de una concepción existencialista de la vida.

De Los días terrenales (1949), donde considera al hombre como un ser sin finalidad en un mundo falso, abyecto y extravagante cuya única salida es el suicidio, dice: "Los días terrenales están influídos por una situación del mundo en que la perspectiva se había oscurecido de un modo especialmente trágico. Se preguntaba uno cuál iba a ser el destino del hombre y si éste podría salir del caos".

Por curiosa paradoja, dada la posición ideológica de Revueltas, Los días terrenales expone una visión negativa, antidialéctica y antimarxista del hombre. Lo juzga valiéndose de la misma medida conque se juzga a los demás fenómenos de la naturaleza, es decir como si el hombre fuera una entidad inconsciente. El mismo autor indica que éste fue el error básico que le hizo pintar un mundo de seres abyectos, desumanizados, extravagantes, enfermos morales y psíquicos para quienes no hay ninguna salida. Novela desmoralizadora, tiende a predicar la quiebra de todos los valores al modo existencialista.

Los errores, 1960, es la pintura del partido comunista mexicano del 30 y el trágico enfrentamiento de la intriga sombría y bastarda con la angustia del militante de convicción sincera, el propio drama de Revueltas, por otra parte. Novela de sobria estructura, explora con valentía los motivos, las contradicciones de los personajes y desnuda sus razones ideológicas. El resultado es una visión compacta y dolorosa, donde se mezclan lo político y el submundo del hampa y de la prostitución, que quiere irritar al lector para que tome conciencia. El mismo autor dice que escribe para suscitar en los demás las mismas preocupaciones, las mismas angustias, para inquietar y para pactar ese compromiso del hombre que es el hombre mismo. Es un libro amargo porque la realidad es amarga.

Creador de muchas otras novelas y volúmenes de cuentos de fuerte contenido social y sólido valor estético, presenta siempre una perspectiva oscurecida del mundo donde campea la desesperación callada y oprimente. Casi todos sus personajes piensan como Ernesto, quien dice en Los muros de agua: "Sentía entonces que el mundo estaba rodeado de impiedad, que era un mundo sin abrigo, frío, donde los hombres caminaban ciegos y brutales, furiosos en la lucha por sí mismos, sin volver la vista atrás ni a los lados, apretando los dientes".

Los mismos títulos de sus novelas y cuentos evidencian una versión pesimista de la condición humana, similar a la que José Clemente Orozco pinta en sus cuadros y que encuentra certera expresión en aquella exclamación del narrador: "Dios se había acumulado en las entrañas de los hombres como sólo se puede acumular la sangre y salía a gritos".

Excelentes condiciones de novelista, calado profundo de los personajes, exploración de las zonas más abismales y de las complejidades donde se entrecruzan lo normal y lo enfermo, prosa sombría, densa y admonitoria, caos interno de la construcción, hacen de Revueltas un profeta bíblico en cuyo grito se mezclan la crueldad y la desesperada solidaridad aplastada por potencias maléficas.

Juan Rulfo, nacido en Jalisco en 1918, debe a una colección de cuentos El llano en llamas (1954) y a una novela, Pedro Páramo (1955), extraordinarios éxitos editoriales y de traducción a otros idiomas, el lugar de privilegio que ocupa entre los narradores continentales.

En El llano en llamas utiliza técnicas como el monólogo interior, la simultaneidad de planos, la introspección, una estudiada lentitud del relato con la madurez y la seguridad del oficio que brotan de un natural instinto de narrador, que se manifiesta hasta en las imperfecciones formales.

Su estilo, trabajado por concentración, no pierde frescura, simplicidad ni espontaneidad. Los patéticos problemas cotidianos del medio campesino, alcanzan una significación simbólica y metafísica. En "Talpa", "Luvina", "Diles que no me maten", "Es que somos muy pobres" y otros relatos, logrados por creación de atmósfera, por clima espiritual y no por tratamiento de la anécdota, a fuerza de profundizar en lo real se toca la raíz más profunda de los hechos. El autor narra sin comentar ni explicar pero gradualmente se va revelando al lector una perspectiva más rica y compleja.

Pero la técnica del realismo mágico, magnificamente poseída por Rulfo, alcanza una realización magistral en *Pedro Páramo* donde la historia no existe y si existe carece de dinamismo. Su lento trascurrir no altera las estructuras profundas de la realidad.

Relato compuesto sobre tres líneas; la narración a cargo de Juan Preciados; la vida de Pedro Páramo narrada por el autor y las relatos secundarios, que hacen al tema central, en boca de otros personajes, nos interna en un mundo alucinante, donde los muertos reviven la vida y vuelven a juzgar las acciones de los hombres.

Pedro Páramo es un cacique como muchos, arbitrario y despótico, pero víctima de su amor por la única mujer que no

le corresponde y con la cual ni siquiera logra comunicarse porque la domina la locura.

"No creas. El la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a esa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino".

La novela comienza cuando Juan Preciados, el único hijo legítimo de Don Pedro, llega a Comala a buscar a su padre y encuentra un pueblo de muertos, arrasado por la pasión. Y allí comienza a escuchar "los murmullos" que salen de las casas deshabitadas, de las tumbas y a poco de leer nos encontramos viviendo con los muertos, alternando con ellos, cohabitando con ellos y sintiendo su propia inquietud irreparable.

Pedro Páramo tiene dignidad a pesar de sus acciones miserables, se la concede un amor imposible que es finalmente la única fuerza que acaba con él:

"Pedro Páramo respondió:

-Voy para allá. Ya voy.

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras".

En la persona de Pedro Páramo se tocan los estratos más profundos de la memoria colectiva, y en la interioridad de un hombre y de su pueblo, se llega a lo universal a fuerza de horadar en la circunstancia concreta y definida.

Mezcla madura de ecepticismo, ironía, plácida contemplación de la realidad y desesperada angustia existencial, Juan José Arreola, el autor de Confabulario total y La feria, constituye uno de los ejemplos más significativos que evidencian la originalidad y pasión de la narrativa latinoamericana, al nivel ya de las más avanzadas del mundo.

Admirador de Kafka, Joyce, Proust y Papini (ha dicho de Kafka: "Tal vez no exista en ninguna otra literatura una imagen del hombre actual más atrozmente clara y verdadera que la lograda por Kafka"), posee Arreola una cultura rica y polifacética que seduce inmediatamente y le confiere una seguridad insólita para afrontar los temas más difíciles con

brillantez y penetración clarificadora.

Factor estimulante de la literatura mexicana desde 1950 no sólo por lo que ha escrito, sino por lo que ha dicho y hecho, su ágil presencia está detrás de cada uno de los jóvenes escritores que le reconocen su indiscutida función de maestro y admiran su depurada sabiduría técnica, su dominio absoluto del lenguaje y su inquieta preocupación por los temas esenciales del hombre actual. El ha dicho de su oficio: "Para mí

la literatura es una diversión muy grande".

Plantea casos de conciencia, intrincados problemas intelectuales; le preocupa la teología, el infinito, los problemas metafísicos. Es el filósofo de los novelistas mexicanos y su ecepticismo e ironía metódica tienen nivel filosófico indiscutido. Parece que juega pero angustia dramáticamente al lector, manejando con eficacia total la técnica del realismo mágico en muchos de sus relatos lo sumerge en un mundo de símbolos de la realidad que percibe a través de los fenómenos del mundo tangible.

Al respecto dice Emmanuel Carballo (4):

⁽⁴⁾ EMMANUEL CARBALLO: Cuentistas mexicanos modernos. Biblioteca mínima mexicana. México, s/f., pág. 14 de "Notas sobre el cuento mexicano" (1949-1956).

"Los cuentos de Arreola aparentan seguir la imperturbable placidez de una línea horizontal. En ellos nunca se altera la voz o el tono. La ironía, el misterio o la sorpresa nunca se condensan en lugar determinado. Arreola, todo lo va difundiendo lentamente, sin tildes, cargando la acentuación en los párrafos elegidos de una manera tácita. En contadas ocasiones, la sorpresa, por imprevista, resulta sumamente eficaz; en otras la elimina con toda deliberación, sorprendiendo así de una manera negativa. En efecto lo prepara mediante un ambiente de misterio: dispara después de una sucesión de hechos creíbles, lo increíble, lo sorpresivo".

Cada uno de los relatos de Arreola es una más honda versión de su propio drama donde el amor y la muerte juegan la eterna partida. Nada hay de gratuito —como se le ha reprochado por incomprensión— en esta literatura profunda que testimonia con pasión la fatalidad, la incomunicación, la soledad radical del hombre con un aparente desinterés narrativo, por eso mismo más eficaz.

En el fondo de toda su creación, que parece la oscura premonición de un fin trágico para la humanidad: "Señoras y señores: no hay salvación. En nosotros se está perdiendo la partida", late sin embargo la esperanza que le hace exclamar: "No hay más remedio que amarnos apasionadamente los unos a los otros".

Con una versatilidad envidiable y respondiendo a las críticas de no compromiso que se le hiciera, Juan José Arreola escribió La Feria donde rescata el mundo lingüístico de su pueblo de nacimiento, Zapotlán y espejando a su pueblo y a sus hombres con su particular manera de vivir y de morir, aporta al hombre de todos los lugares con sus interrogantes eternos.

Agustín Yáñez, José Revueltas, Juan Rulfo y Juan José Arreola registran la madurez de nuestra narrativa continental, a nivel de las más evolucionadas y objetivan nuestra singular visión del mundo y nuestra respuesta a los problemas del existir.

Mexicanísimos, latinoamericanos, universales, todos ellos han encontrado el equilibrio de lucidez y de belleza que nuestro tiempo pide al escritor y que su propia responsabilidad le exigen.

Claramente lo ha expresado otro gran novelista americano Augusto Roa Bastos ⁽⁵⁾ cuando dice:

"Trabajados por el doble juego de enriquecimiento crítico y estético, situados en el aquí y ahora de su colectividad y de su tiempo, pero manteniendo los ojos abiertos sobre el mundo, los más conscientes, vale decir, los más artistas de entre ellos—que son los que dan la tónica al momento actual de nuestra narrativa— comprenden que estos reajustes expresivos no adquieren validez sino cuando penetran profundamente bajo la superficie del destino humano.

Estos narradores comprenden que tales logros, por su propia naturaleza sólo pueden realizarse en el plano estético, en el interior mismo de la concepción del arte de narrar, y es aquí donde aliando la subjetividad personal con la conciencia histórica y social, la imaginación creadora con la pasión moral, sienten que pueden responder mejor y con mayor profundidad a la pregunta, centro y clave de nuestra causa, a la inagotable y siempre nueva pregunta: ¿Qué es el hombre?"

Rosario, 1966.

CLARA PASSAFARI

⁽⁵⁾ AUGUSTO ROA BASTOS: Imagen y perspectivas de la narrativa Latinoamericana actual. En Revista Temas, Nº 2, de Junio-Julio de 1965. Montevideo, págs. 3 a 12.

EL SURREALISMO EN ASTURIAS

De los diversos movimientos surgidos después de la guerra del 14, el surrealismo es el que refleja más ajustadamente la nueva concepción del mundo en crisis e intenta una mayor comprensión del hombre y de la realidad en la que integrará, como en una dualidad, el mundo de lo subconsciente al de lo real concreto.

En consecuencia, en el campo literario, esta nueva visión está señalada por la aparición de nuevas técnicas acordes con la superrealidad que se intenta lograr.

En 1920, Breton afirma en el primer manifiesto: "Yo creo en la conjunción futura de estos dos estados en apariencia tan contrarios, como lo son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, y si así se puede decir, de "suprarealidad"...

El movimiento surrealista pronto se propagó, encontrando en Francia el campo más propicio para su divulgación, pero también en América tuvo repercusión; uno de los más firmes exponentes es **El Señor Presidente** de Asturias.

Nuestro trabajo intenta solamente la investigación de los recursos surrealistas, que analizaremos siguiendo el orden lineal de la novela. Esto no excluye la posibilidad del estudio de otros elementos —políticos, sociales, psicológicos, estilísticos, etc.— abundantes en la novela, que requeriría una extensión mayor, y que abordaremos en un trabajo ya en preparación.

Desde el primer momento Asturias presenta dos mundos: consciente y subconsciente. En este primer plano, de lo consciente o de la realidad, se mueve el señor presidente, se desarrollan las intrigas, persecuciones, fugas y todo aquello que se relaciona de un modo u otro con la política.

Sólo al final, hacia el fin de los acontecimientos, lo subconsciente irrumpe en este mundo, lo envuelve y ya todo gira en tumultuoso remolino confundiendo lo real con lo irreal.

La acción surge del plano de lo subconsciente, provocada por el crimen sin sentido de Pelele, quien, impulsado por una fuerza ciega, mata al coronel Parrales Sonriente. Nos enfrenta a varios acontecimientos sucesivos con los que nos introduce de inmediato en ese clima alucinante del que no escaparemos, salvo en dos o tres momentos de resuello, de relajamiento de la acción.

Desde el primer momento aparece un elemento del mundo subconsciente, el complejo de Pelele, que origina su reacción y lo obliga a iniciar su fuga del portal, "medio en la realidad, medio en el sueño, corría el Pelele perseguido por los perros y por los clavos de una lluvia fina" (1). En esta huída se mezclan extrañas alucinaciones y sueños en los que alternan los recuerdos de la madre y del crimen recién cometido. En realidad su fuga tiene un sugestivo recorrido; describe un círculo que comienza en el Portal y allí termina; indicaría una premonición en su sueño: el tren de juguete que parte y retorna al punto inicial.

El Pelele, cumplido su único fin, desencadenar la acción, muere. Como consecuencia del crimen, se mezclan los dos mundos. En ese mundo subterráneo, de lo inconsciente, de la irrealidad que simboliza el Pelele, se presenta el protagonista en una brevísima aparición. Un fugaz encuentro con el leñador, a través de cuya visión irrumpe como algo maravilloso: creen que es un ángel. Se da aquí el enfrentamiento de dos personajes diametralmente opuestos: el Pelele y Miguel Cara de Angel, el protagonista. En este transitorio encuentro hay un anticipo de acción:

pág. 21. ASTURIAS, Señor Presidente, Buenos Aires, ed. Losada, 1955,

Miguel terminará semejándose al Pelele, completamente sumergido en lo subconsciente, perdida ya la condición humana y, como él, degradado.

Esta apelación al subconsciente es una de las técnicas surrealistas empleadas por Asturias y se marca mediante alusión a mundos y calles subterráneos, poblados de animales nocturnos: serpientes, arañas, murciélagos, que son portadores de poderes maléficos.

"El Pelele huyó por las calles intestinales, estrechas y retorcidas de los suburbios de la ciudad... Por las calles, subterráneas en la sombra, pasaban los primeros artesanos..." (2).

"En sombra subterránea todavía las calles..." (3).

"Rodas se sentía perdido en un subterráneo, lejos de todo consuelo, entre murciélagos y arañas, serpientes y cangrejos" (4).

La mención de estos animales oscuros y maléficos es abundante:

"...delgadito y velludo como murciélago..." (5).

"...se marcaba una serpiente de huellas de pies descalzos" (6).

Lo significativo de estos recursos está dado por la presencia reiterada de los mismos. Para el lector interesado señalamos ejemplos similares ⁽⁷⁾.

Muerto el Pelele, la acción prosigue en el plano de la realidad: preparativos para la fuga del General Canales, la fuga, saqueo de la casa, el rapto de la hija.

El ciclo que se había cerrado con la muerte del Pelele se reabre en el capítulo IX con la escena entre Genaro Rodas y su mujer, Fedina. Genaro ve morir al Pelele y cuando

⁽²⁾ Idem, pág. 20.

⁽³⁾ Idem, pág. 21. Otros ejemplos similares en págs. 253, 260, 271 y 293.

⁽⁴⁾ Ídem, pág. 62.(5) Ídem, pág. 57.

⁽⁶⁾ Ídem, pág. 181.

⁽⁷⁾ En págs. 31, 116, 179, 194, 204, 216, 217, 219, 229, 259 y 292.

regresa a su casa se siente manchado de sangre. Otra vez la dualidad de planos, ahora Fedina es lo real y Genaro lo irreal. Se siente arrastrado en espiral y perseguido por la visión de un ojo que no puede eludir (8). Alucinaciones lo desprenden de lo consciente y lo empujan hacia ese otro mundo subyacente. Por circunstancias causales que se relacionan con la fuga del General, Fedina es puesta presa. Mientras tanto se realiza la fiesta nacional (homenaje al Señor Presidente). Simultáneamente con el interrogatorio y posterior locura de Fedina, la algarabía del pueblo esclavo que canta loas al tirano.

Dos o tres veces a lo largo de la obra hay capítulos que podríamos decir que ofrecen un resuello al lector. Una impasse, un descanso. El ambiente es tranquilo, el lenguaje adquiere cierto lirismo. Sin embargo hay en ellos premoniciones, anticipos de acción futura.

El capítulo XVIII es notable por el uso del lenguaje. Miguel, tras raptar a Camila, la acompaña a pedir auxilio a casa de sus tíos. Mediante el uso reiterado de onomatopeyas produce un crescendo hasta llegar a un clima de angustia cerrada, sin salida. Camila se queda con Miguel y comienza a tejerse la intriga en su contra. Hasta este momento, Miguel se movía con comodidad, participando de los distintos planos de acción. Ahora se produce la crisis. Quiere evadirse de ese ambiente político que lo ahoga.

"Cara de Angel se arrancó el cuello y la corbata frenético... Y de un tirón saltaron los botones de la camisa. Una desgarradura. Se oyó como si se hubiese partido el pecho" (9).

Quiere arrancar lo que tiene más cerca de sí. El paso de un mundo a otro, el separarse de su mundo se hará a través de un intento de purificación, que estaría dado por la mención del hielo.

⁽⁸⁾ Ídem, pág. 62.

⁽⁹⁾ Idem, pág. 148.

"El piso, más que de cemento, parecía de hielo. ¡Qué horror! De hielo con sal. De hielo de lágrimas. Saltó a la cama como a una barca de salvamento desde un témpano de hielo. Buscaba a echarse fuera de cuanto le sucedía, y cayó en su cama, que anto-jósele una isla, una isla blanca rodeada de penumbras y de hechos inmóviles, pulverizados" (10).

He aquí abundancia de elementos surrealistas. El título del capítulo: Vuelta en redondo, trae el recuerdo del Pelele y su muerte que nos lleva a pensar nuevamente en la similitud de estos personajes; el intento de olvidarse de todo, de pasar de la vida a la muerte, deseo de retorno a lo primario, estaría en la posición fetal que adopta:

"Se hizo un ovillo y con los brazos prensados entre las piernas recogidas, apretó la cabeza en las almohadas para dar tregua al relampagueante herir de sus ideas" (11).

Sueños, pesadillas, alucinaciones, quiebra del tiempo cronológico, se dan en este capítulo (12).

La acción del capítulo siguiente —**Tumba viva**— en el que se narra la muerte del hijo de Fedina, reitera estos elementos. Ella quiere convertirse en la tumba de su hijo. Como lo llevó en sí antes de nacer, ahora muerto lo tendrá nuevamente en ella. En un ambiente insólito y grotesco, una situación absurda: el velatorio de la criatura en un prostíbulo. A menudo el surrealismo toma estas situaciones absurdas y forzadamente las traslada al plano de una realidad posible pero no frecuente.

Pero, de ese submundo, surgirá el mayor Farfán, como apareció antes el Pelele. Cara de Angel tiene aquí una fugaz actuación, es bien aceptado por los integrantes de ese ambiente, pero ahora ya no es casual su intervención. No se trata ya de una fuerza ciega sino que serán en parte desencadenador consciente de la acción, al advertir a Far-

⁽¹⁰⁾ fdem, pág. 148.

⁽¹¹⁾ Ídem, pág. 148.

⁽¹²⁾ ídem, págs. 143-153.

fán del peligro que corre. Su fin es provocar un milagro para salvar a Camila, al borde de la muerte.

En su lecho de enferma, Calima delira, y Cara de Angel, que la vela, tiene también un extraño sueño. Todos los personajes muestran su realidad, en esta doble faz de lo consciente y lo subconsciente. Asturias se vale de técnicas surrealistas para darnos esta realidad en su totalidad. Sueños, pesadillas, alucinaciones aparecen nuevamente en este capítulo, cuyo nombre vuelve a advertirnos del contenido: **Torbellino.** Alternando los planos, ahora fija la acción sobre los acontecimientos políticos: fuga del general, situación en los calabozos, conversaciones entre los presos. Y vuelve el autor a darnos un descanso con el casamiento "in extremis" de los protagonistas.

Retoma un ritmo vertiginoso, marcado por el lenguaje que se emplea. La viuda de Carvajal, un ajusticiado por razones políticas, se dirige a casa del presidente. Toda la escena en movimiento se enfrenta a un escenario inmóvil; los soldados: "hombres de hielo negro"; el cochero: "muñeco de trapos sucios"; un centinela "que parecía de juguete". Para Asturias la realidad siempre es movimiento y la irrealidad es lo fijo, estático. Esta dualidad, que se repetirá a lo largo de la novela, está claramente definida con las propias palabras del autor.

"Entre la realidad y el sueño, la diferencia es puramente mecánica" (13).

Se produce ahora la íntima rebelión de Cara de Angel, que a pesar de ello, sigue aparentemente sumiso al presidente.

Y, en el capítulo XXXIV, el último momento de descanso que otorga Asturias. El ambiente en que se desarrolla la acción es plácido. Camila está convalesciente. Rodeados de amigos. Son felices. Sin embargo, subyacente hay un

⁽¹³⁾ Idem, pág. 186.

mundo que los acecha. Un peligro latente. Estaría dado por la presencia de elementos surrealistas tales como el agua, espejos, inmovilidad del paisaje. Retornan luego, juntos, a su ambiente político-social. Las fuerzas ciegas comienzan a tejer la intriga final.

"Las serpientes estudiaron el caso (...) empezó el acecho de las sombras (...) y el calendario a tejer telarañas en las esquinas del tiempo" (14).

Reiteración de la presencia de la muerte con distintas imágenes:

"Camila iba hundida en el asiento del coche bajo el peso de una sonnolencia irremediable, con la luz muerta de las calles en los ojos.

Cara de Angel sacó la cabeza por la portezuela para gritar al cochero que tuviera más cuidado. Este volvió la cara oscura, picada de viruelas, y puso los caballos a paso de entierro" (15).

"El sonido hojoso de un instrumento primitivamente compuesto de tecomates y ya civilizado de cajoncitos de muerto" (16).

"La marimba sacudía sus miembros entablillados atada a la resonancia de sus cajones de muerto" (17).

"...su diestra helada al contacto... hombre de ceño mefistofélico".

Se va preparando la tragedia.

El capítulo titulado **Revolución** nos introduce en el clima requerido. Hay una subversión total del plano lógicoreal que había empleado hasta este momento con los temas políticos. Hay magia. Maldiciones. Inmovilidad en algunas escenas:

"La tropa, inmovilizada, lista esa noche para asaltar la primera guarnición, sentía que una fuerza extraña, subterránea, le robaba movilidad, que sus hombres se iban volviendo de piedra" (18).

⁽¹⁴⁾ fdem, pág. 246.

⁽¹⁵⁾ Ídem, pág. 253/254.

⁽¹⁶⁾ fdem, pág. 256.

⁽¹⁷⁾ Ídem, pág. 258.

⁽¹⁸⁾ fdem, pág. 260.

Desdoblamiento del General Canales:

"Y con cada uno de los que contaban lo sucedido, el general Canales salía de su tumba a repetir su muerte: sentábase..." (19).

En esa caótica superposición de planos, habla de infiltración americana, propaganda política y el plano de la irrealidad irrumpe dentro del ambiente político con la visión de Miguel. Vertiginosamente es atraído por el desenfrenado espectáculo que le brinda ese baile de Tohil en el que se mezclan los rituales del dios dador del fuego con las alucinaciones que su situación produce:

"De pronto, se oyó el sonar de un tun, un tun, un tun y muchos hombres untados de animales entraron saltando en filas de maíz" (20).

Y todo un mundo subterráneo, poblado de animales, ojos que persiguen, imágenes contradictorias, aparece en escena. Un ritmo afiebrado envuelve todo. El lenguaje colabora: sintaxis forzada, prácticamente sin puntuación.

Y el cerco se va cerrando. Cara de Angel es tomado prisionero. Y como si su persona se desdoblara, otro individuo ocupa su lugar en el camarote 17 del barco que lo hubiera llevado a la libertad, y Miguel, la celda del mismo número. Hay un ritmo vertiginoso en el lenguaje; mientras viaja repite el tren:

"...cada vez, cada ver, cada vez, cada ver, cada vez, cada ver..." (21)

Este mismo tren lo llevará nuevamente al punto de la partida. Aquí es clara la similitud que mencionáramos al comienzo del trabajo en cuanto a los destinos y figuras semejantes del Pelele y Cara de Angel.

⁽¹⁹⁾ Ídem, pág. 261.

⁽²⁰⁾ Ídem, pág. 271.(21) Ídem, pág. 277.

Mientras tanto sabemos de Camila en un capítulo titulado Gallina ciego. Como tal procede. Va buscando noticias de su marido en una mezcla de realidad e irrealidad, que ya no se sabe cuándo sueña, cuándo despierta o cuándo sueña despierta. El nacimiento del hijo la retraerá y atará a una situación real.

En los últimos capítulos hay un descenso a las capas más ínfimas de la naturaleza humana. El protagonista será absorbido hasta lo más profundo, subterráneo. Cárceles húmedas. Alimañas. Hombres que han perdido su condición de tales. Y luego, en un escueto parte al Señor Presidente, expuesta la trama del más maquiavélico de los planes.

La novela tiene un epílogo propio de estructuras cerradas. No hay salida. La plegaria marca la inutilidad, la falta de fuerzas para escapar de la situación.

El tema de La vuelta en redondo —como se titula el capítulo en el que Cara de Angel sueña su retorno al origen— que es el mismo del tren en la muerte del Pelele, del mismo Miguel y del hijo de Fedina, que muere en brazos de la madre que se siente su tumba, nos presenta a los protagonistas como seres atados a una noria ineludible, porque el itinerario de cada uno de ellos es sólo dar vueltas para morir al fin en el punto de partida.

Las técnicas surrealistas utilizadas por Asturias son: en primer lugar las ya señaladas: dualidad entre el mundo de lo real y de lo irreal, con la apelación a un mundo de pesadillas, sueños y alucinaciones, que viven todos los personajes principales y aun los circunstanciales como la Chabelona (22) y Rodas (23). Al mismo plano de lo subconsciente pertenecen los complejos y los recuerdos de infancia de Pelele, de Camila (24) y de doña Chon, en menor escala (25).

⁽²²⁾ idem, pág. 91 y sigs.

⁽²³⁾ Ídem, pág. 82 y sigs.(24) Ídem, pág. 81 y 233.

⁽²⁵⁾ Ídem, pág. 176.

Algunos elementos, como los espejos, el agua y la música, se mueven indistintamente en los dos planos, real e irreal, y actúan como medios de enlace:

"...parecía real en los espejos sosegados y ficticio en los salones" (26).

Siendo en algunos casos desatadores de vivencias:

"...sin saber de su marido, buscándolo en los espejos, por donde sólo pueden volver los náufragos" (27).

"Camila resbala entre patinadores invisibles a lo largo de un espejo público que ve con indiferencia el bien y el mal" (28).

Con respecto del agua la sugerencia es notoria por las imágenes que logra:

"La lluvia hizo papa la mañana sin sol" (29). "La calle rodaba como un río de huesos blancos, bajo puentes de sombra" (30).

La música como desatadora de vivencias:

"La música y la oscuridad de la ceguera que le vendaba los ojos como en un juego de niños, trajeron a su recuerdo la escuela donde aprendió las primeras letras, allá por Pueblo Viejo" (31).

La utilización musical se desarrolla con variaciones; a veces es alusión directa a los sonidos, otras está dada en el ritmo del lenguaje:

"...arrebataban del aire la car-carcarcajada del aire, del aire... car-car-carcajada!... perdía el aliento" (32).

⁽²⁶⁾ Ídem, pág. 256.

⁽²⁷⁾ ídem, pág. 289.

⁽²⁸⁾ ídem, pág. 191.

⁽²⁹⁾ Idem, pág. 260.

⁽³⁰⁾ Ídem, pág. 248. Ejemplos similares, págs. 78, 92, 152, 272, 204, 262.

⁽³¹⁾ Idem, pág. 93. Ejs. similares, págs. 183 y 258.

⁽³²⁾ Ídem, pág. 11.

"...y campanas que decían por los fieles difuntos de tres en tres toques trémulos: lástima!... Lástima!... Lástima!... (33).

El lenguaje de Asturias es altamente metafórico, pleno de hallazgos felices, juega arbitrariamente con significado y sonido, lo que da a su prosa mágica resonancia.

Alternan recursos impresionistas: "...sonidos de sabores, estornudos de colores, mientras aclara..." (34) y expresionistas, con marcado uso de estos últimos: en la personificación de las cales: "...mal vestidas de luna corrían las calles por las calles, sin saber bien lo que había sucedido" (35); árboles: "...los árboles enloquecidos por la comezón de los trinos y sin poderse rascar" (36); la ciudad: "...la ciudad arañaba el cielo con las uñas sucias de los tejados al irse quedando atrás" (37); el campo: "...los campos cobraban movimiento y echaban a correr como chiquillos unos tras otro, uno tras otro" (38); elementos inanimados: "...el piano que gritaba hasta desgañitarse como si le arrancaran las muelas a manada limpia" (39).

En cuanto a la sintaxis, es manifiesta la preferencia por la cláusula sin verbo, que caracteriza al estilo nominal. Como el fluir de las ideas en la conciencia, sin nexo que señale tiempo y acción, así, fragmentariamente, nos las de Asturias:

"...Adelante se perdían las huellas de un tigre. Sombra. Luz. Sombra. Luz. Costura de hojas. Atrás vieron arder la cabaña como un meteoro. Mediodía. Nubes inmóviles. Desesperación. Ceguera blanca. Piedras y más piedras. Insectos. Osamentas limpias, calientes, como ropa interior recién planchada. Fermentos. Revuelo de pájaros

⁽³³⁾ Ídem, pág. 31.

⁽³⁴⁾ fdem, pág. 99.

⁽³⁵⁾ Ídem, pág. 55.

⁽³⁶⁾ Ídem, pág. 66.(37) Ídem, pág. 276.

⁽³⁸⁾ Ídem, pág. 276.

⁽³⁹⁾ fdem, pág. 93; ejemplos similares, págs. 187, 103, 231, 248, etc.

aturdidos. Agua con sed. Trópico. Variación sin horas, igual al calor, igual siempre, siempre..." (40).

Algunas imágenes nacen no de comparaciones lógicas sino de aquellas que pueda proponer el mundo subliminal y que producen efectos contradictorios que le confieren mayor fuerza. "Algunas de estas comparaciones son hirientes a causa de su muda e inexplicable brutalidad" (41).

"Enferma grave en la vecindad. ¡Qué alegre!" (42)

Hay contrastes violentos de planes semánticos opuestos "un bello estiércol" (43). Una palabra, una combinación de sonidos suele prestarse inmediatamente a un juego fonético-musical que hace pensar en la arbitrariedad del idioma:

"Mejor le da risa... La torre inclinada de risa" ((44).

"...a la que se da casa, es decir, a la casada, se le saca como una casaca" (45).

Los recursos del lenguaje son riquísimos en esta novela, de una variedad que obligaría a un análisis mucho más extenso, fueron de los límites de este trabajo, que es sólo una aproximación a ese mundo dual de lógica y alucinación al mismo tiempo, en el que se debaten sus protanistas, figuras de validez humana universal.

Rosario, 1966.

OLGA B. HAIEK

Mª ISABEL DE GREGORIO DE MAC

 ⁽⁴⁰⁾ Ídem, pág. 197. Ejemplos similares, págs. 200, 260, etc.
 (41) HATZFELD, H. A., Superrealismo, Buenos Aires, ed. Argos, 1951,

pág. 151.

(42) ASTURIAS, Señor Presidente, ed. cit., pág. 219. Ejemplos similares, págs. 131, 155, 128, 228, 231, 151.

⁽⁴³⁾ Ídem, pág. 147.(44) Ídem, pág. 190.

⁽⁴⁵⁾ idem, pág. 255. Ejemplos similares, págs. 44, 149 y 178.

ALFONSINA STORNI

POETA Y MUJER

En otros años oía que Alfonsina Storni, juntamente con Gabriela Mistral y Juana Ibarbourou constituían la trilogía de la poesía femenina de América, y un sentimiento parecido al de la prevención se apoderaba de mi ánimo. Hubiese tolerado un nombre o dos, pero tres simultáneos, erigidos en calidad de nombres rectores, y teniendo en cuenta la diversa nacionalidad de los autores, me parecía más que un intento crítico de valorización, una actitud cortés, deseosa de contribuir, en todo caso, a la mejor armonía entre países vecinos.

Pasaron los años. Primero con cautela, luego con decidida curiosidad comencé a leer a estos poetas, y la comprobación fue igual para con todos. Se trata, sin duda, de tres grandes temperamentos, en donde el tono, el gesto, la pasión femenina esplenden afortunadamente con actitudes notorias.

No es éste el momento de establecer analogías o diferencias, pero Alfonsina es del conjunto —ya ha sido señalado— la más intelectual, sin que ello entrañe negar ese sonido humano que es el carácter más distintivo tanto en la autora de Ocre, como en las otras poetas. Decir intelectual en este caso responde a causas bien concretas y por ende comprobables. Nuestra poeta, en efecto, es la que exhibe mayor variedad de ritmos y de timbres. Los temas y los ámbitos que convoca, especialmente en Mundo de los siete pozos y en Mascarilla y trébol, registran siempre particularidades intelectivas, y el acomodamiento rápido ya para el gozo o para la réplica altiva, de la mente frente a la realidad. Las tres sufrieron la tragedia o el desengaño del amor con particulares modos, pero el monstruo moderno de la ciudad sobre quien más obró fue en Alfonsina. Y es la ciudad precisamente quien le provoca las ob-

servaciones más sombrías y el lenguaje más duro y más mental.

Esta autora no cuenta prácticamente con estudios esmerados, con investigaciones que tiendan a fijar características, rastrear fuentes, y a ordenar las conclusiones en un sistema riguroso. Parecería que la inteligencia ha renunciado a este combate porque no vislumbró en su desarrollo alternativas de brillo o de difícil conquista.

Enorme error no darle a los frutos del corazón toda la validez que entrañan como resultado individual y como resumen de una cultura. Cuando alguien clama y ese clamor se prolonga ininterrumpidamente a lo largo de una vida, desoír ese llamado es arrostrar la peor de las sorderas, es crimen de insensibilidad, es ignorar, en fin, la causa más fundamental por la que existe el arte.

Por una anomalía imputable a la inmadurez de nuestras costumbres literarias, los que se han acercado a Alfonsina, son por lo común aficionados, gente alentada más que nada por una actitud de simpatía, como si la carga humana que alimenta a la poesía de esta mujer fuese materia sola para los ingenuos y los entusiastas.

Para algunos, la poesía de Alfonsina Storni es vulgar y por lo tanto no merece atención, al menos, esa celosa atención que provoca lo más alto y exigente. En esta actitud hay que ver una suerte de reacción contra lo que se supone un exceso por parte de otros. En nuestro país difícilmente se obtiene aprobación de todos los sectores. El aplauso de un grupo decreta de inmediato la diferencia de otros grupos. Lo social, lo político complican el tejido de las relaciones y de los valores. Esto se advierte cada día con más claridad. El escritor, incluso, que se declara independiente frente a luchas y planteos que no entiende bien, suele ser sancionado como cómplice de algo muy reprobable.

En cuanto a nuestra autora, habrá que convenir que los intentos de interpretación están erizados de dificultades. Quie-

ro decir que la emisión de sus sentimientos y de sus sensaciones, por ser, en un sentido, de naturaleza opuesta a los del hombre, pueden concluir en un enfrentamiento o en una fácil y superficial aceptación. Pienso que el único modo de superar este abismo es acercándose con amor y simpatía al mundo que se nos ofrece. El hombre por vocación inmediata ama a la mujer, comprenderla le es mucho más dificultoso. Cuando la femineidad se da en términos tan acusados como en el caso de Alfonsina Storni, cuál es el mejor camino, ¿sumirse en nuestra condición y desde allí intentar la comprensión por vía del instinto, o iniciar, supuesto que esto sea posible, la apertura por el solo camino del espíritu? Alfonsina Storni plantea a cada instante circunstancias y experiencias referidas estrictamente a su condición y drama de ser mujer. Si no se acepta esta limitación que es a la vez intensidad, no puede valorarse lo singular de su poesía: "Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido / no fuera más que aquello que nunca pudo ser, / no fuera más que algo vedado y reprimido / de familia en familia, de mujer en mujer". Vedado y reprimido: materia de frustraciones y de herencias. ¿Qué poeta no trabaja con esta furiosa mezcla? ¿No será por esta circunstancia que la poesía de tanto merodear el centro de la intimidad concluye por determinar la sensación de que se gira en el vacío?: "Hoy han venido a verme / mi madre y mis hermanas. / Hace ya tiempo que yo estaba sola / con mis versos, mis orgullos; en suma, nada".

Reseña de caídas y de resurgimientos, los sentimientos más fundamentales deben luchar contra un penoso sistema de opresiones. Es la historia de siempre. Quien se evade de las normas y de las costumbres admitidas, es objeto de la crueldad y cobardía general: "Alguna vez, andando por la vida, / por piedad, por amor, / como se da una fuente, / sin reservas, / yo di mi corazón. / Y dije al que pasaba, sin malicia, / y quizás con fervor. / Obedezco a la ley que nos gobierna: / he dado el corazón. / Y tan pronto lo dije, como un eco, / ya se corrió la voz: / Ved la mala mujer ésa que pasa: /

ha dado el corazón. / De boca en boca sobre los tejados, / rodaba este clamor: / Echadle piedras, eh, sobre la cara; ha dado el corazón. / Ya está sangrando, sí, la cara mía, / pero no de rubor; / que me vuelvo a los hombres y repito: / He dado el corazón!"

Se ha hablado desde siempre del misterio de la mujer. Al hombre es a quien le corresponde la responsabilidad de esta afirmación. Es él, somos nosotros quienes necesitamos ver misterio en la mujer. En ella anida, quién puede negarlo, una interioridad de relieves muy propios, pero el conflicto primordial de la mujer, aquel que determina singulares formas de la conducta, ¿no está relacionado antes que nada por caracteres que atañen a la educación? Pensar que si se eliminase la suma de presiones que gravitan sobre toda mujer desaparecería la llamada complejidad femenina, es obviamente absurdo. El hecho de la maternidad, o para ciertos temperamentos, ese otro hecho de si se es deseada o no, son cuestiones que exceden a toda variación social. ¿Fue Alfonsina una mujer deseada por los hombres? Cabe pensar que no, al menos en el sentido universal que se le da a esa expresión. La inteligencia y la sensibilidad no siempre saben ocultar la falta de otros encantos. Esto no significa que haya arrostrado su fealdad como un padecimiento o que no haya vivido el amor en sus instancias más apasionadas. Todo hace pensar, más bien, que se sintió peculiarmente dotada para la entrega del amor: "Soy suave y triste si idolatro", y en el mismo soneto: "Ninguna como yo las manos besa, / ni se acurruca tanto en un ensueño". Sumisa, sí, para el amor, pero impulsiva y rebelde en otros órdenes hasta caer en crisis. En ella se daban todas las características para que viviese los lemas más vibrantes de la libertad. La poseyó ese vértigo de los desesperanzados. Esa ansiedad que el arte aplaca momentáneamente y el amor exacerba. Criatura tan dramática que elegirá su muerte. Y a esa muerte que aún no conoce en el particular aspecto que adoptó, le pondrá a la manera de epitafio, como quien juega a ser fiel con su destino hasta sus consecuencias últimas, unas palabras graves, no exentas de humor: "Aquí descanso yo: dice Alfonsina / el epitafio claro, al que se inclina..."

En Mundo de siete pozos, Alfonsina Storni intenta un verso corto de discutible validez rítmica. Separada de esas formas y esos ecos que le ayudaron a forjar un tono, no se la ve segura como cuando limaba dificultades con el apoyo de las rimas. Al gesto intelectual que invisten estas páginas preferimos el poeta con más énfasis sentimental. Incluso aquella voz que se proyecta con clara suficiencia: "¿Qué fuera de mi vida sin la dulce palabra? / Como el óxido labra / sus arabescos ocres, / yo me grabé en los hombres, sublimes o mediocres".

En Mascarilla y trébol se nota más imaginación y pulcritud de trazado. Faltará, en cambio, la ternura, ese tesoro inapreciable de sus primeros poemas. Frente a los golpes del destino ha decidido aislarse en el lenguaje. Purificada en el dolor se siente más allá de los desaires implacables que inflige la tierra, y casi artificiosa, casi barroca, ensaya temas de índole conceptual. Cómo extrañamos en estos poemas esas felices observaciones realistas que la mostraban con otra ju ventud y otro fervor sobre las sienes. Como cuando dice: "Lo encontré en una esquina de la calle Florida / más palido que nunca, distraído como antes. / Dos largos años hubo poseído mi vida... / Lo miré sin sorpresa, jugando con mis guantes. / Y una pregunta mía, estúpida, ligera, / de un reproche tranquilo llenó sus transparentes / ojos, ya que le dije de liviana manera: / ¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes?"

La enfermedad, los síntomas de la vejez. Sin duda, le ha sido dada alguna máxima revelación. Así la mano que escribe no hace más que trasladar una verdad de fondo. Un aire de nostalgia cubre la visión del mundo. En este último recuento hasta el amor fue algo engañoso, inútil en definitiva. Al menos siempre estuvo acompañado de inquietud y do-

lor. Y cuántas veces, el pobre, el desvalido amor cayó en la trampa de los sentidos. Esta certeza hiere a su conciencia, y la impele a reclamar castigos para su cuerpo. Y los tendrá.

Es en el poema póstumo, escrito el 25 de octubre de 1938, poco antes de abrazar su muerte voluntaria, cuando reaparecen las notas más profundas de la poesía de Alfonsina. Pa labras de despedida y de consancio, en ese último envión, sin quejas ni amarguras, pide dormir y se lo pide a su nodriza fina, a la muerte: "Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame. / Ponme una lámpara a la cabecera; / una constelación; la que te guste; / todas son buenas; bájala un poquito". Pero antes, aún tiene tiempo para el encargo final: "si él llama nuevamente por teléfono / le dices que no insista, que he salido..."

Es que la poesía de Alfonsina fue sobre todo una reclamación de amor. Por eso lo vivió y lo inventó hasta el postrer instante.

Buenos Aires, 1966.

OSVALDO ROSSLER

HACIA UN NUEVO TEATRO

La lucha por la conquista de un nuevo teatro es un fenómeno universal. En los últimos 16 años hemos asistido al nacimiento de nuevas formas, de nuevos valores que tratan de desterrar viejos sistemas y que chocan, al aparecer, con la resistencia escandalizada de quienes representan al status inamovible de la tradición. La batalla de Hernani, las violentas escenas de rechazo o adhesión reeditadas a principio de este siglo a partir de Dadá, vuelven a cobrar actualidad y los grandes estrenos teatrales se convierten en verdaderos escándalos sociales de repercusión internacional.

¿Qué está sucediendo? Más arriba dije "lucha por la conquista" y al hacerlo no quise expresarme en forma figurada. Ella es real, auténtica y a veces descarnada. Porque la lucha por la conquista de un nuevo teatro no reside únicamente en la búsqueda de nuevas formas expresivas, sino que está íntimamente ligada al problema de la lucha por la vida, por un lado, y al del enfrentamiento con la estructuración toda de nuestra sociedad por otro.

Ante ésto muchas son las preguntas que se nos plantean aunque, lógicamente, muchas son las que quedarán sin respuesta, ya que al ser el teatro reflejo sintético de una realidad vital, rebasa las fronteras del arte para resumir en sí al hombre y a su complejo mundo con todas sus implicancias. Pero tratemos al menos algo de lo planteado.

Sabido es que el teatro requiere la presencia no sólo de un dramaturgo y de actores, sino también la de un público, y que todos ellos son miembros de una misma sociedad. De allí que, en su conjunto, al mismo tiempo que conforman el pulso latente de esa sociedad, se transformen en elementos rectores de los destinos del teatro.

Podría decirse en ese sentido que cada sociedad posee el teatro que se merece. Pues bien, ¿a qué teatro se hace acreedora la nuestra? Basta observar cuáles son los éxitos de taquilla para saberlo. El resultado será contundente: el público avala, masivamente, la mediocridad.

Así, quienes hacen teatro -dramaturgos, actores, directores... - se mueven dentro de ese orden social establecido en el que la mediocridad ambiente fija los patrones que son, a su vez, hábilmente explotados por quienes ven en el un negocio más. Nos preguntamos entonces, ¿por que le diocridad ambiente domina? Porque toda una serie de circunstancias sociales lo permite y promueve. ¿Por qué lo nuevo no puede surgir libremente? Porque la mediocridad se lo impide. El círculo vicioso se cierra. Y asistimos así a un lamentable espectáculo que nos muestra cómo grandes actores se desperdician en papeles vergonzantes del más efectivo teatro comercial, cómo prometedores dramaturgos noveles se abaratan en diluídos y convencionales libretos de televisión, cómo grandes directores acaban montando con oficio un heterogéneo y urgido repertorio.

George Bernard Shaw, en La Profesión de la Señora Warren afirmaba que si la prostitución existe ello se debe a que es un oficio mejor pagado que el de lavacopas y que la culpa reside más en quien paga que en quien recibe. Sin entrar a analizar las complejas causas que llevan a este estado de cosas —ignorancia, prejuicios, incapacidad de adaptación frente a la vertiginosidad del cambio, inadecuación de los recursos de comunicaciones de masas, etc., etc.—, puede decirse que con el mal teatro sucede algo parecido. Muy pocos son los que pueden permitirse el lujo de hacer buen teatro. Y el éxito fácil, aunque falso, parece justificar a veces a quienes se traicionan a sí mismos.

Esta es una de las caras del proceso. La otra es la rebelión. La rebelión que mencionaba al principio, provocadora de escándalo por el simple hecho de negarse a aceptar un orden que no comparte. La lucha de quienes se han enfrentado desde el teatro con el mundo y gritan sus verdades sin concesiones para hacerse oír. Aunque ello signifique, como en muchos casos, tan sólo destrucción de algo, o, simplemente, un airado reto público.

El inconformismo radical ante una sociedad carcomida por anquilosados esquemas y falseadora de la moral, ante un mundo compuesto por individuos incapacitados para la comunicación, en el que se respira el clima de una angustia asfixiante que retrotrae al hombre hasta los límites más extremos de la soledad. La desesperada certeza de estar estrellándose en contra de la indiferencia de quienes, aferrados a su pequeña y mezquina cotidianidad, "no tienen tiempo" para preocuparse por los destinos del hombre... Son factores más que suficientes para comprender el por qué de los absurdos de lonesco y sus seguidores, de la iracundia de algunos ingleses, de los improperios de Albee, del mundo sin salida de Becket, del humor corrosivo de Dürrenmatt y Max Frisch, de los replanteos sociales de Wesker, de tantas posiciones individuales desorbitadas, de tanto reto público, de tanto tema psicopático.

Formalmente asistimos en algunos casos a una concreción imperfecta de los postulados dramáticos que se vienen pregonando desde el expresionismo, y con ello a la ya mencionada búsqueda de una nueva expresión, capaz de contener en sí la imagen del complejo y no lineal mundo contemporáneo. Y en otros a un retorno hacia las formas tradicionales, especialmente realistas —porque también se advierte que vuelve a cobrar vigencia el teatro poético— en las que se intenta revitalizar la palabra insuflándole un nuevo contenido expresivo.

Volviendo al aspecto temático. Demasiado se ha hablado ya acerca de la sociedad en permanente cambio, de nuestra realidad prometeica, del caos, del miedo y la soledad como para insistir en ello. Constatemos sólo su vigencia. Ello nos permitirá enfrentar sin falsas posiciones al nuevo teatro. O lo que es lo mismo: nos impedirá caer en el extremo de dos actitudes igualmente negativas: la escandalizada que nace de la ignorancia o la del desdén suficiente que nace de una abstracta intelectualización.

Tal vez sea necesario aclarar que al referirse a un nuevo teatro sólo reúno, en base a su común reacción inconformista, una pluralidad de posiciones individuales. De allí que los aspectos aquí planteados en obligada síntesis sean nada más que la expresión de una inquietud y tal vez el punto de partida para un análisis en profundidad.

En resumen: el teatro de hoy —tanto el comercializado como el de la rebelión— es un producto de nuestra sociedad. No el comienzo sino el fin de una etapa. O si se quiere: el resultado de una etapa de transición en la que lo auténticamente nuevo está todavía por surgir. De todos modos lo que todavía es para nosotros el nuevo teatro está luchando para abrirse camino. La mediocridad, avalada por un mundo que persiste en mantenerla como pauta, se esfuerza inconsciente o conscientemente, en detener su avance. Y mientras esta situación se mantenga, seguiremos viendo en el nuevo teatro el iracundo y desenfadado reto de quienes no le temen a Virginia Woolf.

Rosario, 1966.

CLEDY M. BERTINO

EL TEATRO DE AUDIBERTI

Alrededor de quince años atrás aparecieron en la escena francesa algunos nombres: Ghelderode, Genêt, Adamov, Beckett, Pichette, Audiberti, Ionesco, que fueron agrupados bajo el común denominador de autores teatrales de vanguardia. ¿Por qué ese nombre? Porque las obras que escribían y conseguían representar —no siempre— suponían un apartamiento de la tradición, y no en desviación respetuosa, sino violenta, y a más, provocativa.

No implicaba ello, es cierto, mayor originalidad. Al fin y al cabo toda obra que rompe con la tradición es obra de vanguardia. Lo fue el teatro de Pirandello, lo fueron los dramas líricos de Wagner y el Hernani de Hugo. Lo fueron, en otro plano, las obras de los pintores impresionistas, de los Nabis. Lo fue la música de Schoemberg, y antes la de Debussy. Lo fueron hasta que dejaron de provocar, de irritar al ciervo de la crítica y del público, hasta que el destinatario llegó a tolerarlos primero y posteriormente a convivir con el clima nuevo. Entonces, abandonando la vanguardia, esos autores pasaron a ser clásicos, clásicos de hoy.

El teatro de vanguardia, en la brega por su doctrina estética, tiene frente a sí al que combate: el académico, y aún otro más elástico, liberal y tolerante, que coquetea un tanto con ambos. Pero el teatro de vanguardia puede desaparecer súbitamente, caso de momentos sociales en que las letras están sometidas a censura, o caso, al revés, en que reina un arte totalmente liberado, lo que lo tornaría sin justificación. De modo, pues, como observa Barthès, que la vanguardia está funcionalmente ligada a un cierto conformismo reinante pero no tiránico. He ahí la razón por la cual tanto se ha extendido en la sociedad burguesa y liberal de la primera parte del presente siglo.

De lo dicho se desprende la inexactitud de la expresión vanguardia para caracterizar el teatro actual, ya que todos los autores que nombramos antes han dejado, hace buen rato, de ser agresores del espectador y la crítica tradicional, ya sea por absorción de parte del gran público —Audiberti—, ya por haber depuesto los autores su actitud provocante cambiando su hacer artístico —Ionesco—, ya por haber dejado de

escribir para el teatro —Beckett—. El caso de muchos de ellos es ilustrativo. De los modestos locales independientes han subido sin transición a los escenarios tradicionalmente consagratorios. Adamov se vio así en el Thêatre des Noctambules, Ionesco en el Thêatre de France, y lo inesperado: Audiberti ha llegado, con rezongos pero ha llegado, a la ilustre casa de Molière. Así todos ellos han abandonado la vanguardia. Pero llamémosle vanguardistas o simplemente autores de hoy, lo cierto es que su teatro es manifestación altamente interesante. En primer lugar porque habla de emancipación de técnica y de lenguaje teatral, luego porque somete a nuestra consideración nuevos pensamientos, invita a nuevas reflexiones, y aporta nueva estética.

¿En qué consiste principalmente esa estética? Se ha señalado con razón al libro de Antonin Artaud: Le Théâtre et son double, como el código de lo que el eminente surrealista entendía ser la nueva experiencia teatral. Las reglas esenciales serían: primero, el pensamiento debería ser absorbido completamente por la propia acción teatral. Basta de interioridad, de psicología, de simbolismo, -contrariamente a lo que la gente cree ya que el símbolo es real-. Segundo, tal liberación, tal teatro, necesita de un lenguaje también liberado. No sólo la palabra debe ser "poética" o sea inmediata, desnuda de todo racionalismo -Artaud es un surrealista, luego aplica los términos del manifiesto de Bretón según quien el superrealismo es un automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón- sino que hay que comprender en el lenguaje, sin jerarquía alguna, gestos, gritos, ruidos, actos cuya combinación ha de producir en la escena ese "teatro de la crueldad" según la fórmula de Artaud.

Tal criterio ha llegado al teatro de vanguardia con modificaciones que lo atemperan más o menos. Por eso se habla del teatro de la crueldad como trocado en teatro de la inquietud. En esa línea cabe ubicar al de Audiberti.

*

En Antibes, la pequeña ciudad del gran faro en los Alpes marítimos, nació un año antes de concluir el siglo XIX Jacques Audiberti, muestra de contradicciones. Sexagenario corpulento, suelen tratarlo de coloso aunque mide 1,71. "Tengo anchas espaldas —dice— pero ninguna fuerza física". Ama el deporte y no ha podido practicarlo porque su corazón se fatiga rápidamente. Posee licencia de conductor y jamás ha conducido. Mirada penetrante y ávida, pero desde que en Alemania recibió el "flash" inesperado de un fotógrafo, la fragilidad de su vista no le permite soportar la luz. Le es insoportable hasta el brillo de los manteles de nylon. De ahí sus famosos y espectaculares anteojos, más llamativos que los de Marcel Achard, y negros por añadidura. Revolucionario en la escena, se enternece por los rincones arcaicos de París, allí donde se demora poéticamente el pasado. Dinámico en su teatro, se modera en la vida al exceso. Viaja poco, no bebe alcohol y pinta, como escribe, con mucha cautela. Y no escribe con más frecuencia porque teme -buen sistema- escribir para no decir nada. El tema de la mujer, ya ligada a la carne, ya a Dios, ocupa sus libros porque ama a las mujeres. Sin embargo confiesa que no les devuelven su afecto. Gusta de la mujer pero no corre detrás de ella porque dice que "una preocupación mística y permanente le ha apartado del camino de las aventuras sentimentales". Escribe para el teatro, pero salvo alguna que otra obra de jerarquía, no le gusta el teatro. No le agrada moverse mucho pero desde su boda no lejana se ha mudado más de diez veces, ha instalado al fin a su esposa en villa de los aledaños de París, y él ahora,

o al menos hasta hace poco, que sepamos, habita un pequeño departamento en esa ciudad al extremo de una escalera de penoso acceso.

Audiberti ha llegado al teatro llevando a la escena sus novelas. Aunque no estudiamos aquí al autor sino en su calidad de comediógrafo, es imprescindible, porque en ella incide, considerar rápidamente su personalidad poética. Muy particular por cierto y no sin densidad, especialmente en Des Tonnes de Semene, tanto en el poeta como en el novelista, lo dice Clouard, lo real va hasta lo monstruoso, el sueño hasta la pesadilla, la onda metafórica corre sin lecho sintáctico a través de un mundo poblado de fantasmas hacia una lejana promesa de grandiosidad, todo envuelto en auras neorrománticas. Quizás se ha adivinado que con Audiberti vuelve la retórica a campear por sus respetos, la retórica tan combatida por la vanguardia a que él pertenece, tan exaltada por Paulhan para quien constituye no un motivo ornamental de la lengua francesa sino uno de sus elementos naturales. Audiberti gusta de las palabras por sí mismas, en particular por su sinceridad, sin reparar demasiado en su sentido. Abunda v abusa del período oratorio en la prosa, del alejandrino estridente en el verso. El poeta lo reconoce cuando nos dice que la embriaguez verbal constituye para él la base de la poesía. En otras palabras: que la función del poema pareciera residir en limitar, con la ayuda de la palabra, la personalidad del poeta. ¿Se ha de señalar luego de esto que no existe en la poesía de Audiberti una idea directriz, un plan racional? Los propios títulos de sus obras así lo confirman. En La nouvelle Origine -una especie poética audibertiana- el autor ha dado un concepto personal de su hacer artístico: en la mezcla de extensas y breves o en la alternancia de palabras llenas y vacías, del tiempo divino y del horrible tiempo horario, el poeta hará pasar las cantidades y los suspiros -el mar, los expresos de los planetas, los bosques, y así sucesivamente-, no calcará el mundo ni con papel, ni lo demarcará, ni lo fotografiará. Lo hará positivamente como si fuese él, poeta, el

creador. Y en cuanto al valor que acuerda a las palabras, a ello ha dedicado todo un poema Stèle aux mots donde lo especifica:

"Le temps vide les mots de leur gomme nacrée pour qu'elle écrive ailleurs des infinis finis. Mais les carricks du verbo et ses cobalts vernis me restent, cavaliers dans la hutte sacrée".

¿Aún es surrealismo? Dominio del automatismo? De todos modos el poeta, y tantos otros de su hora, es fiel a la versificación clásica, la cual utiliza para expresar pensamientos o sensaciones nuevas. En todo caso habrá dado este dibujo una idea de cómo maneja Audiberti la lengua, cómo distribuye procedencias en su estética.

Hombre perteneciente a la generación de 1900, permanece, sin embargo, algo al margen de ella. Y precisamente por el torrente de imágenes, la inversión verbal riquísima. Así en L'empire et la trappe, Race des hommes, Des tonnes de semence, La nouvelle origine, Toujours, Vive guitare. En todas abraza la palabra y las cosas con igual fogosidad, igual e indistinto amor desbordante. Pero en todas hace un uso contradictorio, inesperado, extravagante, de la palabra. Como Molière sus temas, Audiberti, lejos de inventar su lenguaje, lo tomado donde puede ya sea de Hugo o Bretón y lo sancocha, lo amolda, lo ata, lo vuelca sin disciplina alguna. Cosa lógica porque, ¿cómo reunir disciplinadamente tanta diversidad, aceite y vinagre? Sin embargo ocurre, de tanto en tanto, el milagro. Y de ese mezclar de coctelera surge una forma nueva, cadenciosa, noble, armónica:

"elles n'auront connu le poids de leur moraine et le don de leur globe et les rosiers du mal, elles n'auront, du roi, des fous et de la reine, des louves assumé le prodige animal".

Desde luego, va sin decirlo, que ese desliz caótico de palabras acompaña en todo su curso la protesta violenta contra

la ordenanza del mundo y contra las convenciones sociales. Pero no nos convence mucho su postura denunciadora. Y no porque carezca de sinceridad —ni menos de brío— sino porque deja entrever su queja —ya lo puso de relieve Pierre de Boisdeffre— un irreprimible optimismo mediterráneo, el de los que han visto desde la infancia brillar al sol los dulzores de la vida. Contacto con el mar hondo y azul que reconcilia con ella, ¿no explica también el ímpetu de vida que equilibraba en Camus, Mondavi, Argel—, la intemperancia del absurdo?

La novela de Audiberti sigue la línea de su poética y es asimismo primariamente poesía. El torrente verbal es tanto o más profudo en Abraxas, Cent jours, Carnage, Le maître de Milan, L'infanticide préconisé, Les jardins et les fleurs, Les médécins ne son pas des plombiers y otros. En general el monólogo extenso, extenso y a veces inacabable, destaca un comienzo brillante y prometedor. Luego empieza el peregrinaje, el vagabundeo que no equilibra nunca el orden ni la precisión expresivas. Pero su novela, si no por sí misma, tiene importancia en Audiberti por su derivación. "En cuanto a autor dramático -ha dicho- son mis novelas las que he hecho subir al escenario". Vale decir que su teatro no inventa, pone en escena -y de la novela vienen- los elementos tradicionales de la moral: el bien y el mal. Esto en sus obras más pensadas, y también más cuidadas: caso de Le mal court. La fourmie dans le corps, La Fête noire (antes La Bête noire) relacionadas con el drama de la encarnación. Otra dirección hay en su teatro. Tendencia al "boulevard" como él mismo la define y que se ve en L'effet Glapion, en Quaoat-Quoat, en Pomme, Pomme, L'mpélour. Y aun una tercera tendencia: la exaltación de lo maravilloso pagano en títulos como La Hobereaute.

Pero sean tales los fines que su teatro en último análisis persigue, lo cierto es que su carácter, en orden al primer grupo de piezas expresado, es el de teatro poético, en el que se mueve consustanciado con la poesía. Qué esfuerzo debía rea-

lizar, siendo estudiante, para acometer la lectura de obras en prosa, según ha manifestado. Es que la poesía era su medio natural. Aclaremos. Por poesía en su teatro no ha de entenderse la simple utilización de una vía expresiva sino, como dice dice Laplane, una irradiación brotada de lo más profundo de la obra. Consigue, así, un sin fin de combinaciones y coloraciones nuevas. Acercamientos de los mitos griegos hacia las preocupaciones contemporáneas, interpretación de las leyendas, ruptura e inversión de la línea del tiempo, retrospectivas sentimentales, familiares y sociales, incursiones en el

campo de lo supersticioso y supraterrestre.

Claro que con tales notas no puede pretenderse mucha teatralidad en nuestro autor, como no se puede pretenderla de quienes como él, poetas, filósofos, o novelistas, han llegado tardíamente a la escena en plena posesión de sus medios, poco amigos de las convenciones tradicionales. Pero porque había en ellas la semilla de una innegable genialidad, impusieron ideas, personajes y estilos sin reglas. Piénsese en el teatro político o filosófico de Sartre, Camus y la Beauvoir; en el católico de Marcel, Maurias o Green, en el polémico de Marceau o Aymé, en el retórico de Montherlant, en el poético de Claudel o de Cocteau. Es decir de gente que ha querido expresarse desde la escena pero que ha permanecido al margen del verdadero movimiento dramático actual. Claro que si en algunos la actitud no es sino un accidental reposo en su obra de poeta, en otros su teatro ha llegado a constituirse en el aspecto esencial de su obra, tal como parece ya serlo en nuestro enfocado de hoy.

En su teatro Audiberti sigue siendo el desordenado, el extravagante de su obra poética y narrativa; pero no al menos el delirante que suele abundar en aquéllas. Lo dice no sólo el hecho de que sus piezas han sido estrenadas por los mejores intérpretes con que cuenta Francia —La Comédie Française para La fourmie dans le corps, Pierre Brasseur para La megère apprivoisée, Susanne Flon para Le mal court— sino que se han impuesto ante auditorios en principio hostiles. Al

respecto cabe consignar el caso poco común de su aceptación para integrar el repertorio del Teatro Nacional, apegado de suyo a la tradición y cuyas primeras representaciones vieron llegar el escándalo a la casa de Molière como hace unos años se lo vio ante una "cabale" contra Montherlant a causa de El Cardenal de España. En el caso de Audiberti no hubo "cabale" pero desde las tertulias, y mientras aplaudían las plateas, un solo grito imperaba: "Abajo Audiberti", "es un mamarracho, es una vergüenza, suspendan la función". Pero la función pasó y su teatro, aunque no sin discusiones, logró imponerse.

Antes nos referimos a tres direcciones en el hacer teatral del autor. Y una la señalamos como la exaltación de lo maravilloso pagano, tal en *La Hobereaute*. Personajes y situaciones viven aquí vida independiente. Para seguirla es preciso poseer una segura libertad y sensibilidad a la que no estamos habituados en el mundo convencional que se nos suele imponer. Y Dumur opina que también es preciso un poco de cultura. Seguir a Audiberti sin mayores lecturas de Shakespeare, o Villiers de L'Isle Adam se torna problema.

Sin embargo —continúa Dumur— Audiberti halla espontáneamente esos personajes y esos tiempos místicos comparables a los de los más bellos cuentos. Ha visto bien que lo "maravilloso" pagano podría oponerse a lo maravilloso cristiano. La hobereaute nos muestra ese drama, un poco como Giraudoux, pero con menos valentía, nos lo había mostrado en Ondine.

Como poeta libre que es, Audiberti explota en ella todos los recursos del lenguaje y la emoción, los gestos, las actitudes violentas. De todo ello surge la resultante de la pieza: su belleza salvaje.

Así como La Fête Noire es una tragedia rústica y simbólica y Auoats-Auoats una alegoría sobre el tema pascaliano del compromiso, Le mal court nos dice desde la escena que una injusticia engendra siempre nuevas iniquidades. El pro-

blema del mal, como se ve, pero planteado con elementos de farsa. Tal otra de las direcciones en el teatro de Audiberti. La heroína, si así queremos llamarla, es la princesa Alarica, de un humilde país de oriente enviada a uno poderoso de occidente -estamos en el siglo XVIII, época de Luis XV- para desposarse con el rey Perfecto. Pero la hija del rey de Courtelande que no conoce bajeza, perfidia ni falsía, que siempre fue alegría, generosidad, no va a encontrar el camino feliz. Tendrá que habérselas con gobernantes, funcionarios que medran y llevan el país al desmedro, ávidos y mentirosos. Así los ministros quieren rechazar la unión porque su príncipe, casado con una integrante de poderosa corte, logrará para ellos mayores beneficios. Y entonces, en vengadora rebeldía, delante de su ex prometido y del ministro Cardenal, la suave Alarica, tras alivianarse de ropas y saltar entre los consternanados interlocutores, responde, ya serena, con gracia e ironía, en una de las réplicas más densas de la obra. Y será no de ese Perfecto sino de aquel apasionado Fernando que al comienzo del acto inicial llamó y entró en la habitación de la joven manifestando ser el Rey. Y cuando su padre al final la recuerda pequeñita, tomando la sopa junto a su muñeca, y se pregunta cómo ha podido llegar a esto, "el mal corre" responde Alarica. Pero por eso mismo, porque corre, pasa y pueden regresar el bien y la felicidad.

En clima de farsa, y a veces de farsa violenta, el mensaje no es menos aleccionador. Por lo demás el dinamismo dialogal es extraordinario y los personajes que lo desenvuelven van modelándose paulatinamente a través de sus propias palabras hasta alcanzar algunos de ellos caracteres impere cederos.

La pieza se mueve del patetismo al burlesco y ha de hacerse notar al respecto que lo burlesco, o sea lo cómico, es otro de los elementos básicos en este complejo teatro de Audiberti, una comicidad sin entregas, por cierto. Muchos se lo han criticado, algunos lo han defendido. El elemento cómico,

dicen aquéllos, no se justifica en la época actual a causa de sus múltiples tragedias enlazadas. Pero los defensores responden, con razón: Como si toda comedia no fuese una tragedia que se ignora, y toda tragedia una comedia superada. Como si todas las formas del totalitarismo y del estatismo no fuesen inagotable fuente de energía cómica. Y Henri Gou thier concretamente ha observado: "Como si cada mañana el ciudadano medio que lee su diario no tuviera el sentimiento de vivir en un mundo tan ridículo como odioso".

Por eso también un lírico de la majestad de P. Claudel pudo decir: "El aspecto cómico, el aspecto exhuberante, el aspecto de alegría profunda, me parece esencial al espíritu lírico, y me atrevería a decir, al espíritu de creación".

Ese espíritu se desparrama generosamente en aquella dirección "boulevard", a la que aludíamos antes, representado por piezas como Pomme, Pomme, Pomme, La Brigita, o particularmente L'effet Glapion. Psicomedia, la llama el autor, donde según el propósito se limita a explotar el mecanismo psicológico de los seres humanos sin preocupaciones ulteriores pero donde asimismo se contrapone nada menos que la tragedia del bien y del mal, injertada en la piel de un ser humano. ¿Qué ocurre en el pensamiento de una mujer sola en el hogar durante un largo día? Ir y venir de alucinadas ocurrencias, que su soledad nutre. Ese es el cauce por donde corre El efecto Glapion, obra que utiliza elementos del pensamiento parapsicológico y los trata en vodevil. La cosa sucede en el departamento del Dr. Agrichant, en Orléans, donde convive con Mónica. Es un reumatólogo. Conforme a la técnica oficial de esta disciplina, posee una instalación perfeccionada cuyos dos elementos principales están constituídos por un block radiográfico y una mesa de elongaciones, distensión de los elementos de una articulación con alargamiento del miembro pero sin dislocación completa. Esta terapéutica intenta desoldar las vértebras del sujeto. Alrededor de dicho aparato y de la definición del efecto Glapion: "consiste en el usufructo de un dato concreto objetivo por la lógica visionaria

subjetiva", y las reacciones de Mónica, gira aguda, graciosa y mordaz, esta pieza de vodevil. ¿Vodevil? No es subestimar el teatro con el regreso a tal modo expresivo? El propio Audiberti ha salido al paso: "Para nosotros, espíritus distinguidos, veteranos de la originalidad, testigos o actores de la investigación mental que pasó de la sombría y brillante ribera del surrealismo a los estanques asfodelos anillados del ocultismo y más tarde se dejó tentar por la fantasía científica, llega un momento, finalizado un cierto periplo, de soñar ante el puro objeto de arte, tal como se halla en los bazares de "souvenirs" parisienses, cisne en porcelana o vaso malva fileteado en oro, no interesa qué truco en cristal condenado a la vista por el buen gusto, pero que nos ha hecho descansar al fin de nuestros sistemas mal asegurados y de nuestros sueños confusos".

El desarrollo de la pieza, de perfil retrospectivo, es vivaz, de acción limitada, pero pleno de dialoguismo dinámico, con metamorfosis de personajes: uno solo es capitán de gendarmería, clienta, bandido y barón, otro es Mónica y la princesa Augusta, no una actriz interpretando dos personajes sino uno y mismo personaje. Es texto de primera intención, clásico en su forma, recurre al "argot" y al "calembour", pero como es costumbre en Audiberti, realiza las cosas de modo que el diálogo sea físicamente articulable. Y consigue así que la apariencia literaria que presenta el texto bajo su forma impresa se troque en natural una vez pronunciado.

El del Audiberti, como se ve, integra las expresiones del nuevo teatro francés que rompió con el realismo primero, con la pedagogía social y política más tarde, después con el concepto comercial del arte. Ciertamente hay ocasiones en que el hermetismo lo ha invadido, y una cierta incomunicación con el espectador se ha interpuesto a veces. Pero a cambio de este obstáculo, siempre accidental, el teatro de hoy ha conseguido el acercamiento de la masa a la "élite", demostrado ya por el éxito logrado por tantas obras llamadas difíciles. Bien se ha dicho que el teatro no es ya complacencia, sino exi-

gencias. Es ascetismo, transposición, invitación al esfuerzo. La cristalización artística se realiza en una zona ideal —dice G. Laplane— intermedia entre la escena y la sala y —colaboración que se observa también en otras artes— el espectador participa igualmente en el milagro recorriendo la mitad del camino. Coparticipación, cocelebración del misterio del teatro, he aquí, dejando a un lado defectos y exageraciones, uno de los grandes aportes, tal vez el fundamental, del teatro del presente a su historia maravillosa. (1)

Rosario, 1966.

EDUARDO A. DUGHERA

⁽¹⁾ Al entrar en prensa CRÍTICA 66 nos llega la noticia del reciente fallecimiento de Audiberti. Sea esta nota nuestro homenaje a su memoria.

PAUTASSO Y SU HOMENAJE A LA LINEA

La inquietud y la continua búsqueda en cuanto a lo sensorial o a lo sensitivo, suele privar en la vida de creación de los jóvenes. La urgencia por dar expresión al cúmulo de vivencias que les embargan y capturan, suele asimismo fructificar en actos de intensa confesión. Pero no en todos los jóvenes que crean, claro está, se da la clarividencia necesaria para tal fructificación existencial. El talento: de difícil y avieso perfil, debe estar presente como una luz intemporal y definitiva; como una luz que dé calor y un módulo propio a su ser iluminado.

Este módulo propio, esta voz auténtica y sin paralelos, es la que ha alcanzado Richard Pautasso: artista santafesino. Dibujante, escenógrafo, diseñador e ilustrador de acento inconfundible, su obra está dado a lo largo de un constante rigor autocrítico. Sus dibujos han paseado los salones más importantes del país, siendo admirados también por públicos americanos de Nicaragua, Guatemala y Honduras. Sus escenografías han "vestido" el drama y la vida de muchísimas obras de teatro presentadas en Buenos Aires, Santa Fe y Rosario. Y a todos resulta similar la línea intimista de sus ilustraciones a colaboraciones literarias que aparecen en varios diarios del país.

Porque esa es su vida de artista. Su vida de dar más y siempre más aún, en los diversos y sustanciales escorzos del arte. De la alegría de ser él mismo, de estar fuera de teologías ajenas, de esencias que no le pertenecen, bullen en procesión de pureza sus personajes y sus símbolos, sus líneas inconfundibles, su naturaleza extrañamente climá-

tica. Porque Pautasso es dueño de un universo cuyas imágenes se mueven, se repiten o resucitan de su subconciencia de creador; imágenes que sorprenden por su auténtico y simbólico florecer, por su luminoso trayecto entre claroscuros sin disciplina aparente.

Sus símbolos tienen fuerza propia, aunque no vivan del placer de sí mismos. Son símbolos que caen dócilmente en el cuadrado del papel, como si se los hubiera invitado a hacerse carne de un paisaje, de un interior o de un horizonte. Es decir, que no son símbolos buscados, superfluos, falsos o de intensidad prestada. Como verdaderos símbolos, participan de su línea íntimamente consustanciados del dolor, la alegría o el patetismo; símbolos, en fin que no complementan el escenario sino que integran una parte formal del mismo.

Podría decirse, entonces, que sus símbolos tienen una vida particular, respiran una atmósfera necesariamente suya, danzan una eternidad para la cual se les ha infundido vida lineal. Y desfilan por la ventana de sus obras, muelles, pégolas, lunas presagiosas, soledades en la distancia, casas deshabitadas, iglesias y cúpulas, troncos dramáticos, palmeras encumbradas, estatuas con alma, planicies puras de arena, sombrillas y ligerísimas veletas, damas de fin de siglo, faunos, monjes de raro ascetismo, verjas de detenido arabesco, túneles, mujeres piadosas, casonas de historias olvidadas. Y aparte de todo esto y de mucho más, el fantasma, siempre un fantasma de alegoría que pareciera ir transitando todo lo que tocan la tinta o el grafito de su autor, proveyéndole de una atmósfera de otro tiempo, de una época imposible pero cierta, de un pasado sin memoria.

De estos trasmundos suyos, la fantasía alcanza la belleza en la más pura síntesis o en el detallismo complicado y firmemente censor de "hasta lo último". Este contraste, no es más que un medio concurrente para expresar la pla-

cidez o el dramatismo con l:a síntesis, y la alegría o la despreocupación por medio de un barroquismo rico en elementos.

Porque el dibujo de Pautasso goza del común denominador de una línea tratada sabiamente; una línea ágil y traviesa, temperamental y culebreante, abierta y arrevesada, presente y distante, según así lo exijan los movimientos de sus criaturas o sus construcciones en el horizonte. Línea que juega todas las posibilidades de la luz y de la sombra, dando a cada cuerpo, a todo elemento geométrico, su categoría decisiva y precisa.

Así, la obra de Pautasso cobra una humanidad que no es transitoria: conoce la idealidad de un fulcro o centro de formas metafísica; transmite vivencias al contemplador, vivencias que no son gratuitas, aun cuando a veces pretendan ser inocentes. Afrontando todos los géneros: el paisaje, la figura, la fantasía, la naturaleza muerta y hasta la escena de costumbres, a cada uno provee de su expresión precisa y lo enriquece. Y si bien en los pardos del lápiz o en el negro de la tinta está privado materialmente de la abundancia del color, él usufructúa de las alternancias tonales, de las luces y de todas las variedades posible de la raya, para conseguir un cromatismo ideal que impresione al contemplador.

De su homenaje a la línea, nace sutil y vibrante su homenaje al mundo. Un mundo que él metamorfosea, idealiza y transmuta bellamente, logrando todas las posibilidades de versión que podrían darse —figuradamente—pasándolo a través de las luces de una linterna china.

Santa Fe, 1966.

J. M. TAVERNA IRIGOYEN

REALIDAD Y FICCION EN DOS ESTRENOS

Después del furor de las nuevas olas y los movimientos independientes, después de esa efervescencia que confunde simples audacias con talento o autenticidad, cuando los entusiasmos poco objetivos desaparecen, recién entonces es posible determinar los verdaderos valores asignados a hombres y películas. Porque los advenedizos, los que consiguieron figurar aprovechando las circunstancias no pueden seguir ocultando su juego y queda entonces al descubierto lo hueco de sus posturas y lo artificioso de su muy pobre capacidad artística. Estamos viviendo un momento muy especial dentro de lo que el cine es como lenguaje expresivo. Por un lado la televisión tiene acaparada prácticamente la faz del entretenimiento intrascendente que no exige esfuerzo al espectador. Las series cubren con amplitud la dosis de violencia, intriga, aventura y emoción fácil que antes se buscaba en el cine. Esto produjo ya una separación neta entre las dos grandes corrientes que hoy animan a la industria: por un lado el cine para un público selectivo, capaz de ver un film como una obra de arte; y por el otro el entretenimiento pensado de otra manera, con técnicas avanzadas, color, escenarios y pantallas amplias o bien (y a veces también), la explotación cada vez más audaz de lo sexual. Este terreno, especialmente, está casi vedado a la televisión y de allí la repetición del tema y la angustiosa búsqueda de barreras infranqueables para sobrepasarlas con miras al éxito de taquilla.

Entre los film que exigen un público inteligente y maduro está "Darling" realizada por John Schlesinger, autor

también de "Algo que parezca amor" y "Algo de verdad", dos excelentes muestras del moderno cine inglés.

Schlesinger es uno de esos valores que mencionábamos al comienzo. Su talento superó el impacto del primer éxito y sigue dando obras trascendentes que por fortuna, y de acuerdo con lo ocurrido con "Darling" en nuestra ciudad, tienen la virtud de ser también un éxito comercial. No tiene sin embargo nada de concesivo, por lo que cabe suponer un crecimiento en la cantidad de ese público selectivo indispensable para elevar el nivel de lo cinematográfico.

Como en "Algo que parezca amor" y "Algo de verdad", Schlesinger trabaja sobre un personaje y su mundo, sin aislarlo de los demás, sino por el contrario analizando sus relaciones y desmenuzando cada reacción para dar una imagen precisa de su actitud vital. No lo juzga, sino que lo observa, lo sigue en los momentos importantes de su vida y deja al espectador todos los datos necesarios para elaborar su propio juicio. No es cruel, sino sincero. Desnuda sentimientos con un tono cálido en lo humano aunque sin justificar ninguna acción. Tampoco las condena porque siente piedad por su criatura. La ve egoísta, sin consideración para con los demás, preocupada sólo por lo que llama su felicidad, sin trabas morales, cínica a veces, pero también siempre sola porque es ella quien ha elaborado su propio aislamiento. Todo el asunto pudo haber sido un melodrama siniestro, con mujer fatal y moraleja, pero el talento de Schlesinger sabe encauzarlo en lo valedero y pone en la pantalla un trozo amargo de una vida cualquiera. La actitud moral del realizador está en la claridad con que expone todo lo referente a la responsabilidad de la protagonista. Siente piedad por ella pero no la justifica. Queda claro que ella asume su propia vida con toda libertad y los factores exteriores no son los causantes de su insatisfacción sino un simple medio que ella también quiere utilizar en su beneficio sin preocuparse por el dolor de los otros. Como la protagonista de "Vivir su vida" es responsable y elige

conscientemente. Las circunstancias son distintas, pero la posibilidad de "libre elección" se da de la misma manera en ambos casos.

En el relato, Schlesinger sabe crear la atmósfera, hacer reales a los personajes y rodearlos de esa noción de sinceridad indispensable para que lleguen a conmover. Y todos los tipos humanos que aparecen en "Darling" provocan un sentimiento porque dejan la ficción para representar algo perfectamente reconocible. Julie Christie es en todo momento una gran actriz, sabiamente dirigida por Schlesinger, que sabe captar sus expresiones, reflejarlas en planos minuciosamente medidos y darles continuidad dramática con neto sentido de lo cinematográfico. La sensibilidad de la intérprete y la compenetración del realizador con el modo de ser del personaje se convierten en una unidad en la que los términos director-actriz no pueden ser separados sino considerados al mismo tiempo. Porque si tiene mucho mérito el trabajo de Julio Christie, hay que tener en cuenta que las características del lenguaje cinematográfico utilizado por Schlesinger son las que le permiten manifestarse en toda su plenitud. Drik Bogarde, cada vez más afirmado como actor, deja en "Darling" una de sus mejores interpretaciones y Laurence Harvey maneja muy bien los tonos en un personaje peligroso.

El paso en falso de Tony Richardson con su versión de "Los seres queridos" deja a Schlesinger como uno de los directores ingleses más destacados de la reciente promoción—sin estar entre los más jóvenes— con una obra que revela coherencia temática y una seria preocupación estilística.

*

Aunque la ciencia ficción tiene ganado ya un lugar respetable en la literatura contemporánea, y cuenta con obras y autores que en cierto modo y tal vez no muy apropiadamente— son considerados "clásicos"; es poco o nada lo que el cine

ha hecho con un material tan lleno de posibilidades. La mayoría de las veces se eligió el camino fácil de los monstruos con dos cabezas o un solo ojo, y por regla general se trabajó con muy poca fortuna sobre el tema de la invasión terrestre por seres de otro planeta. Hay algunas películas rescatables dentro de un tono menor, y otras que están a la altura de realizadores como Wise o Kramer, pero no puede hablarse todavía de un "auténtico cine de ciencia ficción". Parece ser, sin embargo, que el interés por esta nueva forma de narración está tomando cuerpo, y ya tenemos el resultado de la experiencia llevada a cabo por Elio Petri en este terreno. Se trata de "La décima víctima", adaptación de la novela de Robert Sheckeley titulada originalmente "La séptima víctima", a la que se dio una ambientación y un tratamiento nada común.

En respuesta a una serie de preguntas formuladas a varios directores por la revista "Cinema Domani" sobre la ciencia ficción. Elio Petri contestó, entre otras cosas, que "la ciencia ficción es un espejo irónico de nuestros temores hacia el futuro, y en este sentido tiene una base bastante realista. Vemos en torno a nosotros muchas aberraciones, y nuestro miedo por lo que podrá ocurrir a continuación se desfoca con hipótesis elegantes, de todos modos horrendas. A través de la ciencia ficción damos un cuadro síquico del tiempo y nuestro pesimismo aparece; pero nunca he leído un relato que dé una imagen del futuro libre del miedo, fundado en la esperanza".

Tal vez estas declaraciones justifiquen, o al menos expliquen el final dado a la película, decididamente rosado y optimista y contrario al contenido de toda la historia. Porque Petri elaboró el material con agudeza irónica pero decididamente pesimista hasta un desenlace que parece destinado a dos tipos de espectadores. El primero, y suponemos el verdadero, es el amargo, sin concesiones, dirigido a los "buenos lectores de ciencia ficción" que sabrán comprender las implicancias de un relato inteligentemente crítico matizado con

un humor ácido pero funcional. El otro, el convencional, puede estar destinado a aquellos que les gusta asustarse pensando en las posibles consecuencias de un futuro tecnificado y sin sentimientos, pero que al mismo tiempo necesitan se les mienta en el final para poder regresar tranquilos a sus pantuflas y su televisor.

Aparte de esta ruptura en el cierre del film, y salvo algunos estiramientos que dan la sensación de que Petri tuvo que extender la narración para cumplir con los minutos "reglamentarios", "La décima víctima" reúne aciertos notables y se coloca entre lo más destacado dentro del género. La idea básica es original e ingeniosa, y reúne todos los elementos del buen relato de ciencia ficción. En una sociedad futura, para evitar las guerras y no dejar insatisfecho el deseo de violencia de los hombres, se crea un "Ministerio de la cacería" que permite a los inscriptos participar en una especie de competición con premios en efectivo. Por medio de máquinas electrónicas se determina quiénes serán cazadores y quiénes víctimas, y -de acuerdo con normas preestablecidas- se les autoriza a matar bajo el control del estado. El tema, como se puede apreciar, da para muchas consideraciones, y en el film se hacen muchas. Petri supo armar la trama de tal manera que los personajes no parecen inhumanos sino simplemente acordes con la sociedad en que viven. Los escenarios elegidos para la acción -algunos naturales y otros creados especialmente- prestan al asunto esa atmósfera un poco "fronteriza" entre arquitectura moderna y lo imaginado, sin llegar para nada a la fantasía gratuita. De esta manera los hechos adquieren el mismo carácter y todo se vuelve creible e inquietante. Se podría decir que la película está hecha con tono "realista" en una época futura, o mejor, que no parece una historia de anticipación, sino una anécdota "contada en su verdadero momento histórico". Y este es el mayor acierto de Petri. El uso del color, la elección de los encuadres y el ritmo narrativo están impregnados de esa misma cualidad. En estos casos los intérpretes deben prestarse a un juego casi

de comedia, y Marcello Mastroianni no tiene ninguna dificultad en hacerlo. Ursula Andress se ajusta al tono requerido y está por encima de la "estrella-físico", aunque Petri no olvide esa condición en beneficio del espectador y la comercialidad del film.

"La décima víctima" queda así como un buen film de ciencia ficción, montado fundamentalmente como entretenimiento, pero sin anular del todo lo que de crítica hay en la obra original. Y siempre es preferible esto a los "James Bond sexo-violencia" que obsesionan a productores y libretistas.

Rosario, agosto de 1966.

ROGELIO J. PAROLO

NARRATIVA

VASCO PRATOLINI: Constancia de la razón. Barcelona, ed. Seix Barral. Bibl. Formentor, 1965. Trad. de Manuel Vázquez. 340 págs.

Integrante de una trilogía titulada "Una historia italiana", con Metello y El derroche (esta segunda aún no traducida), en esta última novela de Pratolini se amalgaman magníficamente dos características venas del conocido escritor florentino: la intención de documentar una época histórica a través de historias particulares y la nota intimista sentimental, con reminiscencias autobiográficas; así Constancia de la razón es, por un lado, una profunda indagación en el alma de la juventud italiana de posguerra, dentro del sector operario; por otra parte, con una intensidad de ternura que recuerda a su Crónica familiar, desenvuelve una trágica historia de amor íntimamente enlazada con el conflicto social. Señalemos, además, una evidente evolución de Pratolini en cuanto a la forma, ya que la estructura más líneal de sus crónicas, ensaya aquí nuevos procedimientos, en que a la alternancia de la persona narrativa se une la indagación interior siguiendo la corriente del pensamiento.

*

IGNACIO SILONE: Fontamara. Buenos Aires, ed. Losada. Biblioteca Clásica y contemporánea, 1965. Trad. de Attlio Dabini. 190 páginas.

Iniciativa editorial de valor es la reedición de esta obra, clásica ya dentro de la novelística italiana contemporánea, e iniciadora fundamental del realismo social en dicho país. Pero una significación particular reviste este volumen, ya que se ha traducido no la versión original de 1930, sino la edición de 1962, revisada y retocada especialmente por el mismo Silone. Ello permite, haciendo una confrontación con la original, comprobar que si bien en lo esencial —la denuncia de la situación de un pueblito meridional bajo el fascismo, la ágil forma narrativa empleada, el dialectalismo, etc., mantiene su concepción inicial, los retoques parciales tienden a modificar ciertos determinados conceptos, que el escritor, que ha sufrido una clara evolución de su militancia comunista inicial hacia una posición socialista pero apoyada por sólidos principios cristianos, ya no comparte y observa

desde una perspectiva más objetiva; mencionemos, por ejemplo, la mitigación de su inicial anticlericalismo, y sobre todo la más serena posición frente a las responsabilidades de distintos sectores en dichos conflictos. Una edición, por tanto, utilísima para estudiar la evolución ideológica del autor, a la vez que su mayor madurez estilística.

*

MARIO VARGAS LLOSA: La casa verde. Barcelona, ed. Seix Barral. Bibl. Rormentor, -966. 430 páginas.

La anterior novela de Vargas Llosa, La ciudad y los perros, constituyó una de las obras más significativas e impactantes de la actual novelística hispanoamericana, por la hondura de su análisis psicológico y social, y por la novedad de su forma. La casa verde, también indagación en profundo de una particular realidad peruana, evidencia la angustiada inquietud del autor por alcanzar procedimientos expresivos nuevos, lo que alcanza con eficacia y audaz concepción, por momentos sorprendente; logra así plasmar un alucinante cuadro humano que tiene por escenario poco conocidas regiones del desierto y la selva amazónica, desarrollado en varios planos temporales simultáneamente; novela de sugestiva densidad psicológica y ambiental, carece no obstante de una idea trascendente vertebradora, como la que da su tremenda proyección a La ciudad y los perros; su valor es, por tanto, fundamentalmente técnico, demostrando la madurez del autor, a la vez que es una novela de indudable interés narrativo.

*

JAIME VALDIVIESO: La condena de todos. Santiago de Chile, editorial Zig-Zag, 1966. Prólogo de Enrique Lihn. 210 páginas.

Jaime Valdivieso constituye uno de los valores jóvenes dentro de la actual novelística chilena, que más se ha preocupado por los aspectos formales de la novela; su ensayo sobre Sepúlveda Leyton mostró su conocimiento de la teoría que mueve a los nuevos procedimientos de narración, y en su anterior novela Nunca el mismo río, se evidenció un inteligente aprovechamiento de las técnicas; este nuevo libro reafirma ese tipo de inquietud, ya que no es sino la reelaboración, con un nuevo planteo formal, de su primera novela El muchacho, de 1958; sin alterar el planteo argumental, que gira en torno a la problemática psicológica de un adolescente atormentado por contrastantes tendencias, la novela se articula ahora

con una concepción técnica de mayor madurez y actualidad. Hubiéramos creído más correcto mantener el título original, así como consideramos que no corresponde al espíritu de la novela el prólogo polémico de Enrique Lihn.

*

EDUARDO MALLEA: El resentimiento. Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1946. 540 páginas.

Este nuevo volumen de Eduardo Mallea contiene un tríptico de narraciones que giran en torno a una actitud psicológica común: el resentimiento que se va formando en el espíritu de los hombres cuando se encierran obsesivamente en sí mismos para perseguir ideales alucinados, conduciéndolos a una incomunicación radical que los torna en definitiva inalcanzables; sus personajes son así esos hombres-islas de que nos habla ya desde sus primeros ensayos. La concepción general de sus novelas se empalma con su producción anterior en cuanto a esa urgencia moral de indagar en el mundo interior del hombre y tras sus frustraciones buscar la presencia de una honda exigencia ética. Mientras técnicamente y como pintura psicológica lo mejor del volumen es Los ensimismados, la novela que da título al volumen es la que más densamente analiza, hasta grados increibles, mediante la perfecta y sostenida utilización de la primera persona, el mundo interior de su personaje; La falacia está bien realizada pero pierde efectividad junto a las otras. Mallea vuelve a demostrar aquí que continúa siendo el novelista más capacitado en nuestro país para el relato de largo aliento, así como ratifica la actualidad de su indagación ética.

*

POLI DELAMO: **Cero a la izquierda**. Santiago de Chile, editorial Zig-Zag, 1966. 122 páginas.

Representante de la última generación de narradores trasandinos, Poli Délamo ha probado que su eficacia como creador se desenvuelve en el campo del cuento o del relato corto, ya que su técnica rehuye toda exhuberancia y se apoya en la mayor economía expresiva. Cero a la izquierda constituye su experiencia más significativa, mostrando ya estar en un cierto plano de madurez; el escenario de una escuela particular de Santiago, dirigido por una extranjera en un barrio alto, donde ciertas normas tien-

den a un régimen casi militar, mientras otras facilitan una cierta anarquía interna, le sirve para plantear varios conflictos psicológicos, ante los cuales el narrador —tal vez en mucho proyección de ciertas facetas del autor—se mueve como un marginado, tratando de sentirse inmerso en ese mundo, pero terminando en cierta manera como mero espectador de una tragedia que significa, en definitiva, la propia y dolorosa muerte de su adolescencia. Novela breve pero de intensa vibración y eficaz concentración expresiva.

*

JULIO CORTAZAR: Todos los fuegos el fuego. Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1966. 200 páginas.

Este nuevo volumen de cuentos de Cortazar se emparenta claramente con otros anteriores, como Bestiario, Las armas secretas, etc., pero acentuando en este caso la vena realista-mágica, con predominio del juego del ingenio y la representación simbólica, por sobre el análisis psicológico o el conflicto existencial. Libro por tanto de fuerte intelectualismo, pero que confirma la poderosa capacidad narrativa de Cortazar. Lo mejor La autopista del sur, de gran significación simbólica; de excelente factura La salud de los enfermos y La señorita Cora; menos trascendentes los otros, y a nuestro entender olvidable por su circunstancialidad Reunión.

*

DIEGO BARACCHINI: Ariadna en la ciudad. Buenos Aires, ed. Losada, 1965. 170 páginas.

En su segunda novela Diego Baracchini se evidencia poseedor de una magnífica capacidad narrativa, y sobre todo hábil conductor dentro de una difícil estructura, como es el seguir las complejas e insospechadas derivaciones de una mente desorientada, morbosamente inmersa en desesperadas alucinaciones, a través de un doble plano real e imaginario, y todo ello sin perder la fuerte adherencia a esa Buenos Aires que emerge como el terrible laberinto en que se debate Ana, la protagonista de Ariadna en la ciudad. Conscientemente elaborada, con perfecto dominio de la materia, el autor logra a la vez imprimirle un ritmo por momentos vertiginoso, y mantener un clima de fuerte sugestión hasta su inesperado pero lógico final.

POESIA

FERDINANDO RICCI: Cielo sin goznes. Santa Fe, editorial Colmegna, colección Alto Aire, 1966. Presentación crítica de Eugenio Castelli. Ilustraciones de Herrero Miranda y Martínez Ranseyer. 72 páginas.

Cielo sin goznes es magnífico complemento del anterior volumen de Poemas de Ricci, una de las ms auténticas voces líricas rosarinas, que lo muestran en la madurez de sus recursos expresivos e integrada su concepción del hombre y del destino, a través del planteo angustiado de los tres términos en que se desenvuelve el drama humano: la naturaleza, el hombre y la muerte; poemas líricos por esencia, pero con mucho de diálogo existencial, de gozosa contemplación de las cosas, de reflexiva espera y aceptación de la muerte como última posibilidad de retorno al ser. Poesía trascendente y a la vez de honda comunicatividad sentimental.

*

DANTE RUGGERONI: Con la tierra en el rostro. Reconquista, editorial Candil, 1966. Prólogo de Orlando F. Calgaro y grabados de Omar Gavagnin. 34 páginas.

Poeta joven, Dante Ruggeroni muestra sin embargo una rara profundidad de expresión en estos once poemas, que giran en torno al tema central de la tierra, pero no entendida en el simple plano del descriptivismo, sino como escenario y raíz de un conflicto humano cuyo juego no se puede desprender de esa original adherencia. Recorredor inquieto de caminos, Ruggeroni ha bebido personalmente el drama del hombre del interior, especialmente el norteño, y así lo vuelca en sus líricas, donde las criaturas urgen como sangrantes guerreros de la vida y del sueño, luchando con la distancia y el olvido.

*

OSVALDO ROSSLER: Cantos de amor y soledad. Buenos Aires, editorial Losada, 1965. Editado con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes. 80 páginas.

Personalidad volcada a la lírica por una angustiada necesidad y urgencia de expresarse a través de las experiencias de su propia existencia, Osvaldo Rossler, una de las voces más sinceras de la actual lírica argentina, concibe la poesía como hecho esencial de comunicación. Por ello sus poemas, que no rehuyen la armonía y musicalidad de un verso conscientemente construído, tienen esencialmente el ritmo de lo vivenciado, de lo vertido desde una directa ubicación personal entre los hombres, las cosas y los hechos, que no elude tampoco la necesaria subjetividad de los sentimientos.

Resulta así su lírica un atormentado y contínuo confesarse ante los demás, "dolida, oscura confesión / que trata de vestirse con las galas / del arte, con la práctica mezquina / de expresar lo que vivo solitario". Acto, en definitiva, de amor, único con el que Rossler cree posible un entendimiento, la ruptura de la separación entre las islas que son cada hombre con sus conflictos y su destino. De allí la trascendencia, la fuerza avasallante que nos llega de sus páginas.

*

ECIO ROSSI: Antología poética. Rosario, talleres gráficos Unión, 1965. Prólogo de Lázaro Flury. 176 páginas.

Ecio Rossi ha constituído una de las figuras representativas y más queridas en el ambiente literario de Rosario, sea por su personalidad de gran generosidad espiritual como por su capacidad lírica, demostrada a través de una larga labor creativa, desde el año 1919 hasta su no menos fecunda y juvenil vejez. Por ello quienes hemos vivido muchas horas palpando la gran riqueza interior de Ecio Rossi, a través de sus propias palabras como de sus versos, no podemos dejar de expresar nuestra emocionada complacencia por la edición de esta Antología, preparada y corregida por él mismo poco antes de su sorpresivo fallecimiento, y que constituye el mejor homenaje a su memoria, que consideramos más significativo en estos días en que nos ha sobrecogido su recuerdo ante el primer aniversario de su muerte. A don Ecio basta con leerlo desprovistos de todo lo que no sea amor a su liricidad, olvidándonos de toda función crítica, que la proximidad de su recuerdo personal nos hace dejar de lado.

ENSAYOS

EDMUNDO GARCIA CAFFARENA: Cuarta dimensión. Rosario, ediciones del Álamo, 1966. 26 páginas.

La del presbítero García Caffarena es una de aquellas personalidades

en que la fuerza lírica y la hondura trascendente de su pensamiento se aúnan para permitirlo afrontar la función crítica con profundidad y acierto. Las páginas del diario "La Capital" han sido vehículo en que sus ensayos críticos, al igual que sus poemas religiosos, alcanzaron la original comunicación con los lectores. Ahora reúne en un pequeño volumen tres de esos ensayos, sobre artistas que, pertenecientes a épocas muy diversas y que utilizaron instrumentos expresivos muy distintos, están no obstante unidos por una misma fuerza espiritual dentro de un lenguaje simbólico y un planteo teológico: Bergman, el desconcertado adolescente que busca angustiado entrar en el juego trascendente del hombre y de Dios; Leopoldo Marechal, con su "creciente sabiduría de sí mismo, del mundo y acerca de Dios", y Dante, a través de la lúcida y revelante palabra del "Ars poética" de Paulo VI. De la actualidad y lucidez de estos enfoques se deduce la "cuarta dimensión" que asume este pequeño pero denso aporte crítico.

*

EDUARDO MALLEA: Poderío de la novela. Buenos Aires, ed. Aguilar, 1965, colección Ensayistas Hispánicos. 180 páginas.

Eduardo Mallea es una de las figuras literarias que en nuestros días ha cobrado mayor actualidad, por pertenecer a aquella generación, llamada de 1926, que las actuales han descubierto como anticipantes del profundo sentido de interioridad y de planteamientos éticos a que van las nuevas literarias. De allí la gran importancia de este volumen, donde, por otra parte, el autor ofrece una de las más lúcidas interpretaciones de su propia labor como ensayista y novelista. Destacamos particularmente su **Testimonio de un escritor**, sincero autoanálisis de su proceso espiritual e ideológico, así como clara fijación de las motivaciones y principios de su generación.

*

JOHN P. DYSON: La evolución de la crítica literaria en Chile. Ensayo y bibliografía. Santiago de Chile, Instituto de Literatura Chilena, 1965. Prólogo de César Bunster. 176 páginas.

El autor de este trabajo es un joven estudioso norteamericano que durante más de tres años estuvo abocado, en Chile y en Norteamérica, al análisis de toda la producción crítica chilena, asesorado fundamentalmente por el Istituto que ahora edita este trabajo. Sorprende la seriedad de

análisis y juicio con que está afrontado un trabajo que presuponía difíciles problemas críticos de resolver, dados los múltiples factores que sobre la labor literaria en Chile —como en toda Hispano américa actúan— y las acentuadas polémicas que en ese campo se mueven. La equidistancia frente a corrientes y a un mismo tiempo la ausencia del apasionamiento típicamente latino, le han permitido abordar el ángulo propicio para el análisis, que no elude, y he aquí lo más significativo, una profunda valoración de cada aporte, que en algunos casos pone en su verdadera dimensión a figurar exageradamente ensalzadas y otras injustamente negadas. Además su profusa documentación y su completísima bibliografía le asignan un valor fundamental para todo estudio de la literatura chilena.

ROSS, su librería

no es un negocio más...

Es un centro donde se difunde y apoya toda iniciativa en bien de la Cultura en general

Para que esto prosiga, favorézcanos con su compra

ABIERTA HASTA LAS 24 HORAS

CORDOBA 1338

ROSARIO

Textos primarios, Secundarios y Universitarios

> Filosofía - Derecho Economía - Historia Literatura — Diccionarios

> > Envíos al interior

Libreria HUEMUL

Avda. Santa Fe 2237

T. E. 83-166 Buenos Aires

aries librería

> grabados litografías dibujos reproducciones

santa fe 1420 t. e. 64835 rosario

José Luis Víttori: La voluntad de realismo (ensayos)

Jorge Vázquez Rossi: Viejos Motivos (poemas)

Carlos M. Gómez: El desarrollo (novela)

Eugenio Castelli: El realismo en la novela italiana actual (ensayos)

Ediciones COLMEGNA Santa Fe

En venta en todas las Librerías

La casa de las marcas consagradas en

TELEVISION

y Service especializado

VOLMER

RIOJA 1649

T. E. 25100

ROSARIO

CRITICA 65

presenta su

2ª Muestra de

PINTURA

MAREGA

ALBARRACIN

BALLESTEROS MAZZUCHELI

BARRERA MARTINEZ

CHITARRONI

CONTI

D'ALESSANDRO PANTAROTTO

RAVERA

FERNANDEZ GAMBOA REAL

MIJALICHEN VITABILE

Galería ESPACIO

SARMIENTO 854

Subsuelo Galería Libertad - Local 9

INAUGURACION 24 Agosto, 18 hs.
CLAUSURA 13 Setiembre, 20 hs.

COLECCION

ALTO AIRE

De poesía

17 poemas, de Alberto Carlos Vila Ortiz.

Cauce, de Oscar Incicco.

Cuadernos para un habitante de la Iluvia, de Armando Raúl Santillán.

Mar, de Lilia M. Galante.

Cielo sin goznes, de Ferdinando Ricci.

Clara noche, más que la alborada, de Edmundo García Caffarena.

> Ediciones COLMEGNA Santa Fe.

En venta en todas las librerías. Ediciones del
INSTITUTO ARGENTINO
DE CULTURA HISPANICA
DE ROSARIO

Colección HISPANOAMERICANA

TRES NOMBRES EN LA NOVELA ARGENTINA

Sábato - Mujica Lainez - Cortazar de CARMELINA DE CASTELLANOS

EL CUENTO EN LA ARGENTINA

de LUIS ARTURO CASTELLANOS

TRES PLANOS EN LA EXPRESION LITERARIA HISPANOAMERICANA

(La narrativa regional - Evolución de la novela Argentina - Proceso estructural de la Novela Hispanoamericana) de EUGENIO CASTELLI